

La imagen como potencia creadora de la mirada

Ana Hounie¹
Luisa Camps²

158

Extraño desacostumbrarme
de la hora en que nací.
Extraño no ejercer más
oficio de recién llegada.

Alejandra Pizarnik

Este trabajo pretende lanzar algunas preguntas que sirvan para pensar la problemática de la mirada en relación a la imagen; ahondando en qué sucede en la experiencia frente a esta relación. El interés en el acto de *ver*, en las miradas y sus formas en las que un sujeto puede experimentar(se), propone un lugar para pensar la posición del mismo

¹ Psicoanalista y profesora titular en el Instituto de Psicología Clínica de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República del Uruguay y responsable del grupo de investigación “Lo clínico, lo estético y lo político en los procesos de subjetivación”. Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, en el Programa de Investigación en Psicoanálisis de la Facultad de Filosofía.

² Psicoanalista. Licenciada en psicología por la Universidad de la Republica (UDELAR) en Uruguay y especializada en clínica psicoanalítica por la formación del Instituto Universitario de Posgrado (IUPA) de la Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP). Integra el Grupo de investigación "Lo clínico, lo estético y lo político en lo procesos de subjetivación" del Instituto de Psicología Clínica de la UDELAR participando como docente invitada en cursos organizados y dictados por el grupo.

inscripto en una historia, por ende, un sujeto que “conoce” y que “sabe.” A partir de poder pensar esta relación de alguien/algo que mira con la mirada y la imagen, se abren puertas para cuestionar ciertos lugares fijos que dan lugar a dicotomías: sujeto que mira-objeto mirado, afuera-adentro, íntimo-colectivo, entre otras que surgirán. Se toma el tema de la imagen y la mirada como vehículo para poder reflexionar sobre la potencia de movimiento subjetivo que tiene el sujeto en el encuentro con la novedad (lo no sabido). A través de este recorrido me interesa que la cuestión del saber y del conocimiento se hagan interrogantes. ¿Qué consecuencias tiene al momento de mirar, ya conocer? ¿Cómo pensar la potencia del no saber; y esto en relación a la mirada? En estos puntos la comprensión no servirá del todo, pues en el momento en que algo se comprende puede ser que una parte de ello pierda movimiento, quede capturado. Se introduce la cuestión de “la emoción”³ vinculada también con experiencias de lo artístico como posibilidad de otro tipo de saber.

159

El ejercicio entonces es el de poner en práctica un pensamiento que bordee algunos lugares-conceptos para poder encontrar indicios que ayuden a poner de relieve las potencialidades de aquello que en nuestro tiempo parece que a toda costa hay que evitar: lo que aún no podemos nombrar, clasificar, diagnosticar, lo nuevo, lo no sabido de antemano. Se toma la imagen como ordenador central por su naturaleza representativa –su potencia de engaño– así como por poder existir también como “operador temporal de supervivencia”⁴ y de apertura de nuevos sentidos (no representativa) cuando toca al cuerpo y se pone en vínculo con aquello que es en relación a la emoción.⁵

Teniendo especial cuidado en que este camino no quede enmarcado en ciertos lugares rígidos del pensamiento psicoanalítico, el mismo

³ Didi-Huberman elige llamar así a ciertos fenómenos de lo humano en relación a la angustia (al deseo) cuando habla de cómo se ha dejado de lado ese tipo de conocimiento en fomento de lo científico y lo racional, en su libro *¿Qué emoción? ¡Qué emoción!* (2016).

⁴ Didi-Huberman siguiendo a Benjamin y Warburg habla de este atributo de la imagen. Una mirada de la misma que la reubica ya no en el lugar de la representación o copia de algo sino como “portadora, a este título, de una potencia política relativa tanto a nuestro pasado como a nuestra actualidad integral y, por ende, a nuestro futuro (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2009/2012, p. 92).

⁵ La imagen “arde por el deseo que la anima” Didi-Huberman (2013, p. 9).

funcionará a modo de mojón para mantener una mirada clínica⁶ sobre algunos fenómenos en relación a lo anterior.

“Ver” la incertidumbre

La mirada y el acto de un sujeto de “ver”, dirigir la mirada hacia algo que se transforma en imagen, plantea muchas problemáticas en varios campos de la ciencia, la filosofía, la antropología, entre muchos otros. Hay algo que resalta y es que la complejidad del tema, sin parar, nos enfrenta a cierto lugar inaprensible. En esto no solo tienen un papel importante los desarrollos teóricos, sino que cobra mucha relevancia la experiencia singular del fenómeno de la mirada. Hay algo de estos dos mundos que en la imagen se cruza, se entremezcla. Tal vez a eso se refiere Didi-Huberman (2013, p. 7) cuando escribe: “Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción del caos)”. A raíz de ese “montaje” –potencia intrínseca a la imagen–,⁷ que interroga constantemente al mundo tal como lo concebimos, es que también el campo de las artes visuales en sus infinitas formas ha sido un campo privilegiado para jugar explícitamente con estas cuestiones. Como siempre con el arte, ellas nos proponen sentidos que el conocimiento puramente científico y/o teórico de los campos disciplinares que se encargan de estudiar la mirada y el fenómeno del ver en todas sus formas, a veces, nos cierran o simplemente dejan de lado. Es interesante en este sentido la propuesta de Didi-Huberman en un libro con un título que ya es muy sugerente: *Lo que vemos, lo que nos mira* (2017).

Él plantea dos posturas en las cuales el sujeto puede refugiarse para evadir esta incertidumbre a la que siempre parece enfrentarnos aquello que vemos, o como él lo expresa: dos maneras de “evitar el vacío” que supone la experiencia del “ver”. Por un lado el sujeto frente a un objeto visual puede

⁶ “Clínica como deliberación y como fuga, como invención de argumentos que nos rescatan del tedio de las interpretaciones. (...) como risa que desafía la solemnidad de las figuras que pretenden abolir al azar” (PERCIA, 2014, p. 13).

⁷ El concepto de montaje aquí es utilizado como una perspectiva a la hora de construcción de la historicidad y/o de cualquier obra artística. Se aparta de un camino lineal (cronológico) en el proceso de creación. No está orientado a priori. Es un *proceso* abierto en que el mismo es parte de la obra, siempre abierto a la introducción de nuevos elementos. Hace surgir conexiones inesperadas, abriendo paso a otros sentidos de los elementos en juego. En el montaje los tiempos son anacrónicos, están superpuestos.

tomar la postura de la tautología, que sería la fijación de un sentido basado en la plena evidencia: “lo que veo no es nada más que lo que veo.” El otro camino lo denomina la creencia, que sería el sentido puesto radicalmente más allá de la evidencia, hecho un sentido pleno y certero. El autor ejemplifica estas posturas con la reacción de un sujeto ante una tumba. En la actitud de la creencia, éste actúa

como si allí, en esa tumba, no hubiera más que un volumen vacío y desencarnado, como si la vida – denominada *alma* para la ocasión– ya hubiera abandonado ese lugar decididamente demasiado concreto, demasiado material, demasiado próximo a nosotros, demasiado inquietante para significar algo ineluctable y definitivo. (...) la vida ya no estará allí, sino en otra parte. (DIDI-HUBERMAN, 2017 p. 22)

161

Podríamos decir, lo que vemos ya no estaría allí, sino más allá, en un lugar puro y final que el sujeto imaginariza. Ambas posturas son dos extremos que involucran la saturación y fijación del sentido, marcan una verdad sobre lo que se tiene enfrente. Lo que interesa es que ambas son una negación de esta incógnita, incómoda, a la que nos enfrentamos cuando miramos algo que escapa a nuestra rápida comprensión o lenguaje inmediato. Incluso podemos preguntarnos si el empeño de algunas disciplinas y discursos por comprender (y nombrar) todo, no es una manera de evitar el hecho de que “no sabemos” y eso interroga, inquieta: angustia. ¿Qué sucede frente a ciertas imágenes cuando nos conmueven?, ¿cuál es el cambio que se produce cuando está inserto en la dialéctica ver-ser mirado por una imagen?

Las imágenes que abundan en nuestra sociedad del espectáculo, “época de la reproductibilidad técnica”,⁸ parecerían dirigirse a nuestra ya entrenada y repetida percepción. En este sentido, podríamos pensarlas

⁸ El ensayo de Benjamin en el que argumenta la pérdida del aura en los objetos artísticos, a partir de la aparición de la cámara fotográfica y el auge del cine (tecnologías que permiten la reproducción de la obra más allá de su tiempo: “Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (BENJAMIN, 1989, p. 3).

como imágenes-signos, imágenes cerradas, aquellas que despliegan todo su poder representativo, homogeneizante. La recepción de estas imágenes fácilmente se aleja del universo singular de un sujeto, se nutre del lenguaje ya conocido, de las formas de la lengua más rígidas que existen en nuestro universo simbólico, de sentidos plenos, de manera que se presentan también como “verdaderas” (la verdad siempre como unitaria, en su única posible forma, dando un sentido fijo y reduciendo cualquier contradicción que aparezca). Así, de alguna manera, las singularidades de quienes se enfrentan a las imágenes se aplanan, se pretenden iguales, se habitúan al bombardeo visual, y el sujeto se convierte en espectador, en “público objetivo” de cara a imágenes que fijan y cierran sentidos a modos de clichés visuales, los cuales siempre remiten a clichés lingüísticos. Muchos autores han hablado ya de este “declive” en las posibilidades cotidianas que el sujeto tiene de experimentar lo nuevo, a modo de experiencia (como lo plantea Agamben [2011, p. 20] haciendo referencia a la “destrucción de la experiencia”).⁹ Baudrillard (2006) por ejemplo, lleva aún más allá las consecuencias de vivir en la cultura visual actual, y plantea cómo la imagen se convierte en un dispositivo de control más, cumpliendo todas las predicciones que ya aventuraba Deleuze en *Posdata: sobre las sociedades de control* (1991):

Nos encontramos más allá del panóptico en el que la visibilidad era fuente de poder y control. Ya no se trata de conseguir que las cosas resulten visibles para un ojo exterior, sino de que sean transparentes, esto es, de borrar las huellas del control y lograr que también el operador

⁹ “Sabemos hoy que para destruir la experiencia no hay necesidad de una catástrofe: la vida cotidiana en una gran ciudad basta perfectamente, en tiempo de paz, para garantizar este resultado. En efecto, en la jornada de un hombre contemporáneo no hay casi nada que pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del periódico, tan rica en noticias irremediamente ajenas al lector mismo al que conciernen; ni el tiempo pasado en embotellamientos al volante de un coche; ni la travesía de los infiernos en que se hunden los ramales del metro; ni los manifestantes que de repente ocupan toda la calle; ni la nube de los gases lacrimógenos que se disipa lentamente por entre los inmuebles del centro urbano; ni tampoco las ráfagas de armas automáticas que estallan no se sabe dónde; ni la cola ante las ventanillas de la administración; ni la visita al supermercado, ese nuevo país de Cucaña; ni los instantes de eternidad pasados con desconocidos, en el ascensor o en el autobús, en una promiscuidad muda. El hombre moderno vuelve a su casa al atardecer agotado por un cúmulo de acontecimientos –divertidos, aburridos, ordinarios, agradables o atroces– sin que ninguno de ellos haya mutado en experiencia” (AGAMBEN, 2011, p. 20-21).

sea invisible. La capacidad de control se interioriza y los hombres ya no pueden ser víctimas de las imágenes: ellos mismos se transforman inexorablemente en imágenes (ya que solo existen en dos dimensiones o en una sola dimensión superficial). Esto significa que son legibles en cualquier instante, están sobreexpuestos en todo momento a las luces de la información y sujetos a la exigencia de producirse, de expresarse. (BAUDRILLARD, 2006, p. 49,50)

Mirada e imagen existen a partir de su relación

Ahora bien, a modo de “luciérnaga”,¹⁰ me interesa plantear qué sucede cuando las imágenes conmueven. Así como el ojo no es la mirada, la imagen tampoco es de antemano determinada en un sentido. Si posicionarse en la tautología o en la creencia cierra sentidos, también lo hace plantear la “destrucción” total de la experiencia o que esto dependa de una cuestión de forma y contenido de la imagen, o solo de ciertos fenómenos como por ejemplo la reproductibilidad de la obra de arte. Hay algo de lo humano que no deja de aparecer incluso cuando las condiciones parecerían saturar cualquier posibilidad de que aflore lo novedoso. El campo del arte siempre ha sido el terreno fértil para que aparezcan destellos de aquello que aún no logramos nombrar, aquello que aún no sabemos y es precisamente ese no saber lo que nos obliga a renovar nuestro lenguaje.¹¹ Es pertinente poder visualizar la existencia de otro ¿tipo de imágenes?, por las que también transitamos y que posibilitan el movimiento, el cambio de mirada, las líneas de fuga, la aparición del sujeto en sus momentos de mayor producción subjetivante. El punto de crucial distinción es que esta potencia de la imagen no depende del “tipo” de imagen, en el sentido de su contenido o su forma, sino que depende de la dialéctica que se abre en la interacción, relación o

163

¹⁰ Imagen que emplea Didi-Huberman (2012) en un libro titulado *Supervivencia de las luciérnagas*, para hacer referencia a aquellos espacios singulares, del universo de lo micro, en donde los sujetos vislumbran las posibilidades y potencias de las fugas (resistencias) por más oscura (como en tiempos de dictadura) o encandilante y ensordecedora (por las luces del espectáculo) que sea la época en la que viven.

¹¹ En esta línea importa nombrar la noción (o la existencia) de *los virtuales* que desarrolla Lapoujade (2018) en su libro *Las existencias menores* a propósito del pensamiento del filósofo Étienne Souriau.

encuentro, de aquello que mira y es mirado. La propuesta de Didi-Huberman es sostener las contradicciones a las que nos enfrentamos para producir algo distinto con ellas. Las imágenes “sobreviven” a los intentos de aplanar sus sentidos siempre que exista la posibilidad de que un sujeto pueda “afectarse” en relación a ellas. En este punto: ¿qué es “afectarse”?, siempre hablamos en relación a una percepción. Un gran aporte son los planteos que rescata Lapoujade (2018, p. 40) de Souriau:¹²

percibir, para Souriau, no es observar desde afuera un mundo desplegado delante de uno mismo, sino por el contrario *entrar* en un punto de vista, como cuando uno simpatiza. La percepción es participación. Un fenómeno sobreviene, impresiona por su belleza, y hemos aquí tomados en el interior de una suerte de monumento perceptivo cuya composición momentánea exploramos. Nuestra perspectiva se encaja en otra perspectiva, nuestro punto de vista en otro punto de vista (...).

164

Lo que es nuevo y cambia radicalmente es el lugar –el punto de vista– desde donde percibimos lo que despliega cierto encuentro. Encuentro del que el sujeto no es espectador de algo que se sitúa afuera, sino que está inserto en esa relación que hace existir ese encuentro, en este caso, esa imagen. Los sentidos, los valores, los nombres, los roles –todo aquello que por estar “pre”establecido ayuda a orientarnos– no están ejerciendo su “poder” en un a priori. Quien mira existe en esa relación justamente por la relación misma, que, a su vez, hace del ver una forma de crear la imagen.

Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* sostiene un recorrido en el que discurre sobre la potencialidad del acto de ver y de crear imágenes, y cómo el sujeto ineludiblemente se encuentra constantemente en el campo de la mirada que siempre lo concierne pero nunca le pertenece, con todo lo que esto implica: “Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una

¹² Souriau, Étienne (1892-1979). Filósofo y profesor de filosofía y estética en París. En su filosofía están muy presentes los procesos dialécticos que involucran a la subjetividad del individuo.

operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor” (DIDI-HUBERMAN, 1992/2017, p. 47). Entonces, podríamos pensar en cómo el sujeto se enfrenta a la pérdida que supone este acto (sin caer en la tautología o en la creencia). Minuciosamente este autor nos conduce por un camino en el que invita a “inquietarse por el *entre* y solo por él. No hay que intentar más que dialectizar(...) El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos.”(p. 47) Toma el “ver” como una operación que deja al sujeto descentrado de sí, por esta obra de pérdida, y a su vez resalta el carácter de apertura que esto supone. Apertura a la novedad de una imagen distinta que aparece porque un punto de vista inexplorado hasta ese momento permite que aflore.

Mirar: distancias del deseo

Lacan (1964, p. 75), por su parte, desde otro tiempo y otro campo teórico, intenta recorrer la compleja cuestión de lo que está implicado en el campo de la mirada. El ojo, claro, tiene su protagonismo. El título del apartado que refiere al tema es “La esquizia del ojo y de la mirada.” Lo que hace es plantear al ojo y la mirada como elementos separados, escindidos, lo cual da a la función de la mirada toda su complejidad. El ojo y la mirada no son en absoluto lo mismo, pero están íntima e inexorablemente unidos a la vez. Se puede entender la inclusión de la mirada en el campo de la pulsión en términos de pulsión escópica si retomamos lo que planteaba Freud en relación a que ésta, la pulsión, es aquello que opera de borde entre lo somático y lo psíquico: “como un representante psíquico, de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal” (FREUD, 1915, p. 117).

El ojo sería el órgano que en sus funciones variadas y no reductibles solamente al “ver”, posibilita no obstante esta función. Lacan en este apartado remarca que existe una separación, una escisión ineludible entre el ojo y la mirada. No podemos ver el ojo a través del cual se supone que miramos: si se mira el ojo, se pierde la mirada. Así como también el ojo en tanto órgano puede ser aprehensible, aunque una vez que se aprehende,

pierde todas sus funciones. Sumado a esto, si hay algo que el sujeto puede experimentar como propio es siempre el órgano, pero nunca la mirada. Ésta, al contrario, supone algo inasible. Es aquello que establece un campo que parecería partir de un punto (¿el ojo?) y tener su límite fuera del sujeto (¿la forma, el volumen, el horizonte, el otro?). Esto al sujeto se le presentará como una serie de ilusiones: que lo que ve está afuera, que la mirada viene desde él. En esta línea traigo lo que plantea Didi-Huberman (1992) cuando habla de que el sujeto tiene la ilusión de que ver es ganar algo, tener algo. O también Lacan:

Aún más, los fenomenólogos han podido articular con precisión, y de la manera más desconcertante, que está clarísimo que veo *afuera*, que la percepción no está en mí, que está en los objetos que capta. Y sin embargo, capto el mundo en una percepción que parece pertenecer a la inmanencia del *me veo verme*. El privilegio del sujeto parece establecerse con esta relación reflexiva bipolar, por la cual, en la medida en que yo perciba, mis representaciones me pertenecen. (LACAN, 1964, p. 88)

166

Previo a este pasaje, hace un contraste entre tener una sensación en el cuerpo como el calor: “me caliento al calentarme” que es algo que delimita claramente “al cuerpo como cuerpo” y, por otro lado, el “me veo verme” lo cual no solo es inaprensible para el sujeto sino que es algo que no toca su cuerpo, no le es propio: “no es palpable que yo sea, de manera análoga, invadido por la visión” (LACAN, 1964, p. 88) (como sí podemos ser invadidos por el calor). No podemos ser invadidos por la propia mirada en tanto nuestra, en cambio, podríamos decir que si por alguna mirada podemos ser invadidos es por la del otro (otro u Otro). En esta línea podemos pensar también que si hay una mirada con la que el sujeto puede entrar en contacto, es con la que lo mira. Lacan plantea que la mirada que se ve es aquella imaginada por el sujeto en el campo del Otro. Y más adelante: “La mirada, en este caso, es efectivamente presencia del otro en tanto tal” (LACAN, 1964, p. 91). Desde esta perspectiva del campo del psicoanálisis

que despliega Lacan, es en el encuentro con la mirada de este otro que el sujeto va construyendo ciertas formas de su existencia. Nuevamente existe “en relación” a esos encuentros con la alteridad, a esos movimientos y cambios de “puntos de vista”.

Entonces la experiencia de la mirada contiene siempre algo que deja al sujeto expuesto al otro (como otredad), lo expone a todo lo que no le pertenece (o a la caída de la ilusión de que algo le pertenece) y a la vez lo toca muy íntimamente, ¿lo hace existir?. Hay una “distancia” que se le aparece al sujeto que mira. Y al llegar a este punto hay que detenerse en lo que Benjamin nombraba “el aura”, muy vinculado al “poder de la distancia” refiriéndose a una “Única aparición de una lejanía, por más cercana que ésta pueda estar” (BENJAMIN en DIDI-HUBERMAN, 1992/2017, p. 93). Esta distancia presenta la paradoja irreductible que se establece en la relación escópica, que Didi-Huberman –siguiendo a varios autores–¹³ luego desarrolla como “doble distancia” (resaltando este carácter dialéctico, de ida y vuelta, de “entre”). Este espacio, distancia que se abre ante el sujeto, sirve para generar interrogantes sobre cómo la mirada constituye al sujeto en relación al Otro y al deseo, a raíz de pensarlo como aquello que siempre establece una “distancia” –una falta, una pérdida, un espacio– y mueve al sujeto con la potencia de una búsqueda, impulsada por el deseo inasible en tanto es aquello del orden de lo íntimo que, a la vez, se le escabulle. “Lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. (...) el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos” (DIDI-HUBERMAN, 1992/2017, p. 13). Se abre esta paradoja que nos posiciona a partir de esta escisión, en una dialéctica de la mirada.

Cuando el sujeto mira, está inmerso en esta dialéctica, en esta distancia irreductible e infranqueable que se le aparece inevitablemente y lo interroga. Es sobre todo un interrogante el que está planteado. Es una distancia que se le aparece al sujeto en relación a aquello que se enfrenta, pero a su vez esta distancia es creada y aparece solo en ese momento en que,

¹³ Erwin Straus (1989, en “Del sentido de los sentidos”), Walter Benjamin y M. Merleau-Ponty (en el mismo ensayo con el que se enfrenta Lacan: *Fenomenología de la percepción*, 1976).

podemos decir, un punto de vista confluye con otro. A partir de lo cual se genera una singularidad de la experiencia, nueva. Si ponemos el foco en la posición subjetiva con la cual un sujeto se encuentra con una imagen, esta imagen es dialéctica. En el sentido de que a partir del encuentro con ella existe la posibilidad de dialectizar “nuestra propia postura frente a ella, que dialecticemos lo que vemos en ella con lo que, de golpe, nos mira en ella” (DIDI-HUBERMAN, 1992/2017, p. 61).

Quién mira qué ve

Es inevitable traer aquí a alguien que logra de una manera especialmente singular, transmitir todo lo que esta posición subjetiva respecto a la mirada del sujeto y aquello que lo mira implica. Clarice Lispector nace en Ucrania en 1920 y muere en Brasil en 1977. La familia de la que proviene es judía, deben exiliarse a Brasil (Alagoas) en 1922 por la brutalidad del contexto en el que viven: la guerra. Su madre muere en Brasil por heridas causadas en la guerra. El padre de Clarice dedica sus esfuerzos a hacer que sus hijas (Clarice y Elisa) logren estudios superiores. Estudia derecho, se dedica un tiempo al periodismo y alrededor de sus 20 años escribe su primera novela. Entre 1920 y 1977 (nacimiento y muerte) le sucede todo lo potente, singular y común, que le sucede a una persona que vive. Ella, como otras y otros, escribe (cuentos, novelas, crónicas, etc.). Se especula en miles de teorías y se ahonda desde muchas perspectivas sobre el misterio que emana el (los) personaje(s) de Clarice, sobre ella como persona y como escritora. Esta última distinción es poco feliz, errónea, ya que en una de las pocas entrevistas que concedió la vemos mientras confiesa que mientras no escribe ella está muerta (Panorama, 1977).¹⁴

Ser extranjera siempre no fue una condición solamente delimitada por fronteras y países, sino un punto de vista en el que ella se adentró y reflexionó toda su vida.¹⁵ Tal vez escribir en un idioma que se dice que “no era el suyo” le permitió usar el lenguaje y en ese uso constantemente

¹⁴ Expresa en una entrevista en el programa Panorama en 1977. En *La Pasión según G.H.* (1964) escribe: “No tengo una palabra para decir. ¿Por qué no me callo entonces? Pero si forzase la palabra, la mudez me absorberá para siempre en las olas. La palabra y la forma serán la tabla donde boyaré sobre oleadas de mudez” (p. 28).

¹⁵ “Es como si tuviese una moneda y no supiese en qué país se utiliza” (*La pasión según G.H.*, 1964).

cuestionarlo, desarmarlo, inventarlo: al fin, hacerlo propio. Tal vez, así como las cosas que tiene que hacer un extranjero para familiarizarse con el lugar desconocido en el que se encuentra, ella: tuvo hijos, fue esposa, amante, ama de casa, trabajadora, mujer. Sin embargo, en su escritura está plasmado cómo, más allá de todo, nunca perdió una radical lucidez al transmitir el asombro –muchas veces doloroso– y la sorpresa por los fenómenos (de todo tipo y en muchos planos) más comunes y cercanos de la experiencia de ser una persona y estar vivo. Moser en la biografía que intenta sobre Clarice lo transmite:

El alma expuesta en su obra es el alma de una sola mujer, en la que se encuentra todo el alcance de la experiencia humana. Por eso se ha descrito a Clarice Lispector simplemente como todo: mujer y hombre nativa y extranjera, judía y cristiana, niña y adulta, animal y persona, lesbiana y ama de casa, bruja y santa. Puesto que describía su experiencia íntima con tanto detalle, podía serlo todo para todos, venerada por los que encontraban en su genio expresivo el reflejo de sus propias almas. Como ella misma dijo: “Yo soy vosotros mismos”. (MOSER, 2017, p. 23)

169

En gran parte de sus obras (cuentos, novelas, ensayos) nos enfrenta a través de los registros que nos deja (su escritura) a estos interrogantes acerca de un sujeto que aparece en el momento exacto en que se encuentra con una imagen que a su vez llama, crea, a la mirada. Lo hace a partir de intentos de escritura de los más cotidianos detalles de la experiencia humana y esto es importante porque vemos cómo los fenómenos que conmueven al sujeto tienen un carácter de destello, fugaces, forma de gestos mínimos (y no de poses). Leyendo a Lispector a veces se está frente a alguien que se involucra de lleno dentro de este dilema del ver-mirar-ser mirado, y no se sacia de intentar encontrar en su escritura distintas formas que plasmen la aparente simple y obvia capacidad humana de “ver”, en toda su complejidad.

Didi-Huberman plantea la idea de que la imagen tiene la potencia de “tocar lo real” y en ese contacto la imagen “arde”. Este arder hace alusión a un incendio, a algo que irrumpe, que está vivo en y por ese momento, y que, además, deja cenizas. “Saber mirar una imagen sería entonces, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una ‘señal secreta’, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28). El contacto con lo real en este sentido se trata de una experiencia que expulsa al sujeto fuera de su posición fija de “yo soy”, de su Nombre, de su identidad, de su saber, del supuesto también de su existencia, pues vivir una experiencia de este tipo de “encuentro” es intensificar la experiencia de existir: lo cual también hace que cuestionemos ese lugar “natural” cartesiano.

170

La novela *La pasión según G.H.* de Lispector transcurre sobre profundas reflexiones sobre la identidad que tan asegurada parece estar al principio, y en el encuentro con ciertas imágenes se derrumba, experiencia que abre paso a cuestionamientos y búsquedas del personaje: de un nombre, de algo conocido que pueda rehacer su “vida anterior”, con certeza de que una vez que se plantean ciertos interrogantes en estas experiencias eso ya no será posible. Hay una constante lucha entre la protagonista que relata en primera persona¹⁶ y las imágenes con las que se encuentra, en un lugar tan cotidiano e íntimo como su casa, pero en la habitación de su criada: un cuarto ajeno en una casa propia. El escenario donde se comienzan a desplegar sucesos o reflexiones –y en esta novela los planos de los hechos, las reflexiones, emociones, pensamientos, entre otros, se entrelazan y transforman unos en otros– es su casa, pero avanzando en la lectura el escenario parecerían ser los cuestionamientos mismos a los que se enfrenta.

¿De qué lucha hablamos? ¿Por qué una “lucha”? Lo que experimentamos o lo que nos muestra el personaje en la obra podría ser el enfrentamiento de una subjetividad con un profundo cuestionamiento de los límites de todas las cosas que existen en su mundo (que son las imágenes a

¹⁶ Al utilizar este recurso hace sentir aún más el constante cuestionamiento hacia la identidad, el “yo” de esa primera persona que habla, siempre a punto de derrumbarse por completo.

las que se enfrenta). Y lo plantea como un enfrentamiento de fuerzas, con sufrimiento profundo por muchos momentos, en los que asiste a un derrumbamiento de los límites –que son sus certezas– de su identidad una y otra vez. Mientras el personaje vivencia lo que vivencia en la escena de la novela, lo que hace a la vez es escribirlo, y ese es el libro que tenemos para leer, lo cual hace que el idioma en el que nos habla Lispector, G.H., o ¿quién?, sea un idioma nuevo, al menos, distinto. Se zambulle a dialogar con imágenes que son experiencias bordeando lo real, jugando de manera constante con el lenguaje y sus límites en el propio acto de escribir. Lúcidamente entrama los derrumbamientos a su identidad generados por “mirar”. Pensemos en la cucaracha por ejemplo: en esa dialéctica parece ser –en la escritura– plenamente consciente de que lo que mira crea, a la vez, aquello que la mira. Cucaracha y personaje se hacen existir mutuamente en ese encuentro, que tiene como centro la mirada:

171

La cucaracha con la materia blanca me miraba. No sé si me veía. No sé lo que ve una cucaracha. Pero ella y yo nos mirábamos y tampoco sé lo que una mujer ve. Pero si sus ojos no me veían su existencia me existía –en el mundo primario donde yo había entrado, los seres existen a los otros como formas de verse. Y en ese mundo que yo estaba conociendo, hay varias formas que significan ver: uno mira al otro sin verlo, uno posee al otro, uno come al otro, uno está solo en un rincón y el otro está allí también: todo eso significa ver. La cucaracha no me miraba con los ojos sino con el cuerpo. (LISPECTOR, 1964, p. 85)

Este es uno de los pasajes de la novela en los que lúcidamente la autora logra plasmar la complejidad de la dialéctica que se abre cuando una mirada se dispone a mirar desde un punto de vista que no establece lugares a priori, predeterminado uno como sujeto y otro como objeto, separados por binarismos de afuera-adentro, íntimo-colectivo, individuo que mira-imagen, etc. El punto de vista nuevo es incómodo pues no hay lugares fijos, seguros, de los que agarrarse. Lo que surge de una imagen mirada de esta forma es

que hace tambalear certezas sobre la existencia, la “pre”-existencia. El sujeto y la imagen existen en ese encuentro, tan intensa como fugazmente, se crean uno a otro y, como traían los planteos de Didi-Huberman anteriormente: se renueva algo en el lenguaje a partir de una obligación – siempre impuesta por el deseo– de crear maneras de existencia lejanas a las del cliché.

¿Pero cómo revivirme? Si no tengo una palabra natural que decir. ¿Tendré que construirme la palabra como si fuese a crear lo que me pasó?

Voy a crear lo que me pasó. Sólo porque vivir no es narrable. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida. Y sin mentir. Crear sí, mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de poseer la realidad. Entender es una creación, mi único modo. Con esfuerzo necesitare traducir señales de telégrafo –traducir lo desconocido a una lengua que desconozco, y sin ni siquiera entender para qué sirven las señales. Hablaré en ese lenguaje sonámbulo que si estuviese despierta no sería lenguaje. (LISPECTOR, 1964, p. 29)

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. *La agonía del poder*. Madrid: Ediciones Pensamiento, 2006.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot, 1989-2012

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

_____, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.

_____, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

_____, Georges. *¿Qué emoción? Qué emoción!* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

FREUD, Sigmund. “Pulsiones y destinos de pulsión” In *Obras Completas Volumen XIV*. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1915.

LACAN, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Libro 11*. Paidós: Buenos Aires, 1964.

173

LAPOUJADE, David. *Las existencias menores*. Buenos Aires: Cactus, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *La pasión según G.H.* Buenos Aires: Cuenco del Plata, 2010.

MOSER, Benjamin. *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*. Madrid: Siruela, 2017.

PERCIA, Marcelo. *Sujeto fabulado I*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2014.