



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

**LO INVISIBLE Y LO INDECIBLE**  
**EL ARCHIVO PICTÓRICO EN MICHEL FOUCAULT**

**T E S I S**  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
**DOCTOR EN FILOSOFÍA**

**P R E S E N T A:**  
**GUSTAVO ÁLVAREZ SÁNCHEZ**

**TUTOR PRINCIPAL:**  
**DR. ALBERTO CONSTANTE**  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

**COMITÉ TUTOR:**  
**DRA. ERIKA LINDIG**  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

**DRA. ROSAURA MARTÍNEZ**  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

**CIUDAD DE MÉXICO, MAYO, 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

#### TEMA DE LA INVESTIGACIÓN 4

##### A. División de los capítulos 9

A.1. Primer capítulo. Diagnóstico del icono 9

A.2. Segundo capítulo. La contraconducta monacal y las tentaciones de san Antonio 13

A.3. Tercer capítulo. La *stultia* y la polémica Derrida-Foucault 15

A.4. Cuarto capítulo. La luz y la repetición 17

### CUESTIONES DE MÉTODO

#### LA ARQUEOLOGÍA Y EL ARCHIVO PICTÓRICO 20

##### B. Las propuestas de Panofsky y Didi-Huberman 24

B. I. Panofsky y la historia del arte 24

B.I.1. Iconografía e iconología 29

B.I.2. El tema y el motivo 31

B.II. Didi-Huberman y el tiempo de la obra 34

B.II.1 El Atlas de Aby Warburg 37

##### C. Historia y arqueología en Michel Foucault 40

C.I. El análisis del espacio 43

### CAPÍTULO 1.

#### DIAGNÓSTICO DEL ICONO 52

1.1. El Mandylion y el icono cristiano 53

1.2. Los silogismos de la querrela iconoclasta 62

1.3. El híbrido icono-simulacro 66

1.4. Fábula y ficción del icono Mandylion 68

1.5. Saber ver-decir el icono 73

### CAPÍTULO 2.

#### LA CONTRACONDUCTA MONACAL Y LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO 81

2.1. La contraconducta monacal 83

2.2. San Antonio: la novela (Flaubert) y el cuadro (El Bosco) 98

### CAPÍTULO 3.

#### LA *STULTIA* Y LA POLÉMICA DERRIDA-FOUCAULT 111

3.1. La *stultia* y la *askesis* 114

3.2. Los iconos de El Bosco 120

3.2.1. Irreverencia e iconoclasia 120

3.2.2. El jardín y la variedad del mundo 125

3.3. La nave y la *stultia* 131

3.3.1. *La nave de los locos*: un tríptico 131

3.3.2. El barco que se ve, el barco que se dice 137

3.4. La polémica Derrida-Foucault 147

3.4.1. La deconstrucción y la arqueología del silencio 148

## **CAPITULO 4.**

### **LA LUZ Y LA REPETICIÓN 162**

- 4.1. La literatura y el orden de la Modernidad 165
  - 4.1.1. El Quijote y las semejanzas 165
  - 4.1.2. Borges: la risa y la taxonomía 170
- 4.2. La luz de Las Meninas 175
  - 4.2.1. La trampa del espacio 175
- 4.3. Manet y la mirada de luz 182
  - 4.3.1. El reflejo de Velázquez y Manet 182
  - 4.3.2. Manet y la representación pura 195

### **CONSIDERACIONES FINALES**

- A.1. Magritte, Foucault y la pipa 200
- A.2. Semejanza y similitud 203
- A.3. Roussel y los enunciados visibles 206
- A.4. Comentario final 211

### **BIBLIOGRAFÍA 215**

« [...] non, non je ne suis pas là où vous me guettez,  
mais ici d'où je vous regarde en riant ».

Michel Foucault

## INTRODUCCIÓN

### TEMA DE LA INVESTIGACIÓN

Foucault no es un especialista en arte o en estética. Aunque siempre mostró interés en la pintura, sólo dictó en Túnez durante 1968 un curso sobre el *Quattrocento* y pronunció una conferencia acerca de Manet, la cual, no autorizó para su publicación.<sup>1</sup> El interés de Foucault por la obra de Manet lo llevó a escribir abundantemente sobre lo que consideró una revolución para toda la pintura del siglo XX, pero que, según afirmó Deleuze en el Encuentro Internacional de 1988,<sup>2</sup> el texto fue destruido por su autor. Asimismo, Foucault dedicó un breve artículo a Erwin Panofsky titulado “Las palabras y las imágenes”<sup>3</sup> y a Magritte un libro llamado “Esto no es una pipa”.<sup>4</sup> Además de estos textos, al inicio de algunas de sus obras, aparecen estudios en torno a obras pictóricas de El Bosco, Goya y Velázquez. Quizá el más célebre sea el primer capítulo de *Las palabras y las cosas* en donde realiza una disertación en torno a *Las Meninas*. Es más común pensar a Foucault con base en sus estudios enfocados a una *estética del arte*.

La presente tesis, no obstante, no tiene como objetivo hacer una revisión cronológica de los cuadros que Foucault citó en algunos de sus libros. Tampoco busca hacer un compendio de lugares y momentos en los que el autor mostró interés por el arte –específicamente la pintura– y la estética –concretamente una estética de la existencia desarrollada en ciertos cursos que dictó en el Collège de France, entre ellos *La hermenéutica del sujeto*, *El gobierno de sí y de los otros* y *El coraje de la verdad*. En

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *La peinture de Manet*, p. 21. En su disertación, Foucault se disculpa con el público por hablarles de Manet porque, según refiere, no es especialista ni en Manet ni en pintura, por lo que él puede decir sólo lo hace desde el ámbito profano.

<sup>2</sup> E. Balbier, *Michel Foucault, filósofo*, pp. 155–163.

<sup>3</sup> M. Foucault, “Les mots et les images”, *Dit et écrits I*, pp. 648–651.

<sup>4</sup> Cf. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*.

otro sentido, la investigación se ubica en la arqueología propuesta por Foucault en tanto método que permite elaborar una reflexión al margen de la historia del arte al momento de enfrentar la mirada al lienzo y, en consecuencia, repensar lo visible y lo decible como elementos de un archivo, en este caso, pictórico.

Estudiar un posible archivo no de enunciado sino de imagen en Foucault no significa que su pensamiento se va a vincular necesariamente con una historia del arte o los postulados de alguna corriente de la estética filosófica, más bien se trata de recuperar uno de los temas que el autor trabajó de soslayo en diversos libros como *Historia de la locura*, *Nacimiento de la clínica*, *Raymond Roussel*, *Las palabras y las cosas*, *La arqueología del saber* y *Esto no es una pipa* al señalar que en la cultura actual se da por sentado y verdadero que lo visible y lo decible se corresponden y que entre las palabras y las cosas existe de suyo una identidad.

Los lienzos que cita Foucault y que irrumpen intempestivamente en algún pasaje de sus libros no deben tomarse como ilustraciones del texto o paráfrasis visuales que facilitan la lectura, por el contrario, son pequeños guiños que continúan indicando al lector que mientras lee no le es posible mirar y mientras su mirada se muestra atenta a la imagen el silencio reina entre las páginas, en otras palabras, Foucault muestra que el saber funciona al ensamblar lo que se ve y lo que se dice en una época. Se trata, pues, de una invitación para hacer el diagnóstico de los mecanismos y efectos de dicha unión en la pintura.

Todos mis libros, tanto la *Historia de la locura* como cualquier otro, pretenden ser pequeñas cajas de herramientas. Si la gente quiere abrirlas y servirse de una frase, de una idea o de un análisis, como de un destornillador o una llave de

tuercas, para cortocircuitar, descalificar, romper los sistemas de poder, incluidos, si se tercia, aquellos de los que mis libros han salido.. ¡pues bien, tanto mejor!<sup>5</sup>

En este sentido, la tesis se propone realizar una aproximación a la separación ver–decir en los lienzos que aparecen en la obra de Foucault mediante el método arqueológico y no desde un estudio histórico–artístico. Tradicionalmente la iconología ha sido una herramienta clave para la historia del arte, pues contribuye a clasificar una obra artística mediante la cronología, períodos históricos y descubrimientos; la novedad de las técnicas usadas; los géneros o corrientes y la biografía de los artistas. Sin embargo, siguiendo a Foucault, con la arqueología es posible hacer un estudio al margen: uno que permite instalarse en las fallas y hendiduras que presenta la dicotomía visible–enunciable. Esto es, si la historia del arte procura entender el cuadro como una cosa visible susceptible de ser leída, decodificada y decible, ello implica pensar que el espacio de la pintura guarda una identidad entre la narración histórica y literaria con la imagen que aparece en los trazos de la tela. Más aún, pensar de esta manera una pintura significa entender que existe un orden entre las palabras y las cosas dado quizá por la naturaleza, Dios o la historia de los hombres.

Por ello, la tarea consiste en abordar el desorden de la representación y posibilitar, al mismo tiempo, el pensar de *otra* manera los cuadros de El Bosco (*La nef des fous*), Velázquez (*Las Meninas*), Manet (*Un bar aux Folies–Bergère*) y Magritte (*Ce n'est pas une pipe*).<sup>6</sup> También lo es indagar el carácter de verdad creado en torno al cuadro en tanto saber suscrito en la díada imagen–texto y sustentado en el discurso

---

<sup>5</sup> Roger–Pot Droit, *Entrevistas con Michel Foucault*, p. 57.

<sup>6</sup> Se puede pensar que lo que ha hecho Foucault respecto a estos cuadros es verlos y enunciarlos en varias de sus obras, no obstante, como explica Deleuze, más bien *describe* la visibilidad. “¿Qué quiere decir que hablar no es ver, que ver no es hablar? Que no hay conjunción, sino disyunción entre ver y hablar. Me dirán que no es verdad, que puedo hablar de lo que veo y que puedo ver aquello de lo que hablo. Si me dicen eso, es que no me han seguido [...] Hablar de lo que ven sólo puede tener un interés si se lo comunican a alguien que no ve. Porque si se trata de alguien que ve lo mismo que ustedes, no se ve muy bien el interés de decir lo que ven...” Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre el saber*, pp. 28–29.



histórico que la constituye. Esto es, más que preguntarse por una experiencia estética o la belleza de un cuadro se busca aproximarse, desde Foucault, a una posible epistemología en la pintura. Deleuze lo explica de la siguiente manera: “Una formación histórica se definirá por sus evidencias, es decir su régimen de luz. ¿Y por qué más? Por sus discursividades”.<sup>7</sup>

Entre la visibilidad (irreductible a un significado) y lo enunciable (irreductible a un significante) no existe ningún isomorfismo natural y, no obstante, en el umbral de la época clásica se ha construido por medio del icono. Se busca en suma, como apunta Certeau en su lectura sobre Foucault, perder la identidad y por ende el orden del mundo en aras de construir arbitrariamente la ficción que descubra el desorden de la representación y posibilitar el pensar de *otra* manera el cuadro: “Esta inventiva sorprendente de las palabras y las cosas, experiencia intelectual de una desaprobación instauradoras de posibles, Foucault la marca como un reír.<sup>8</sup> Es su firma de filósofo a la ironía de la historia”.<sup>9</sup> El objetivo es seguir de cerca la pregunta que ya plantea Philippe Sabot:

¿Por qué Foucault toma tan en serio lo que manifiestamente se plantea como un juego, deshaciéndolo, en el tiempo de una ficción, el espacio habitual de las identidades para producir acercamientos insólitos, adecuados para convocar la imaginación y desencadenar la risa?<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>8</sup> A lo largo de la tesis se hará referencia, constantemente, a la risa de Michel Foucault, pero no la propia, aquella que Roger-Pol Droit describía a veces como conveniente –desmotivada–, de burla –silbante y metálica–, replicante a la ignorancia –sonora y estruendosa– o la que emitía cuando se sumergía en un gesto de reflexión, es decir, la del filósofo que “tiene la gravedad de las grandes risas” (Roger-Pol Droit, *Entrevistas con Michel Foucault*, pp. 12 y 33). Sino, propiamente, la que le provoca la taxonomía de Borges y que cita en *Las palabras y las cosas*, es la de la historia como apunta Certeau y la que nace de la reflexión que se ubica en la frontera filosófica. En una entrevista con Droit, Foucault responde: “Estas idas y venidas alrededor del mundo de la filosofía hacían permeable –y finalmente irrisoria– la frontera entre lo filosófico y lo no filosófico”. (*Ibid.*, p. 69).

<sup>9</sup> Michel de Certeau, *La risa de Michel Foucault*, p. 12.

<sup>10</sup> Philippe Sabot, *Para leer las palabras y las cosas de Michel Foucault*, p. 17.

Posiblemente para dibujar el espacio de ficción en donde la experiencia del espectador se ve por fin liberada de la identidad ver–decir. Veyne apunta que Foucault: “Es el primer historiador totalmente positivista”.<sup>11</sup> Foucault, explica el historiador, hace un esfuerzo por ver *realmente* las prácticas de la gente en cierto suceso, es decir, hace lo mismo que un historiador de los acontecimientos; lo consigue a partir de asumir al archivo histórico tanto en su dimensión literaria como en la realidad de su práctica. Asimismo, Veyne, permitiéndose citar una charla entre amigos, explica:

Sería, pues, equivocado acusar a ese pensador, que cree que la materia es un acto, de ser un idealista (en el sentido vulgar de la palabra). Cuando he enseñado a Foucault estas páginas, me dijo más o menos: «Personalmente, no he escrito nunca *la locura no existe*, pero se puede escribir; en efecto, para la fenomenología, la locura existe, pero no es una cosa; por el contrario, es preciso decir que la locura no existe, pero que no por ello deja de ser algo».<sup>12</sup>

Si bien Borges señala y elide el orden entre las palabras y las cosas interrogando con humor la constitución de la relación y sus respectivas transformaciones en la clasificación de cierta enciclopedia china, abriendo paso a otra taxonomía en el espacio de lo Mismo y lo Otro, es posible asimismo rastrear este des–orden en la imagen,<sup>13</sup> en primer lugar, del cristianismo posibilitando a la vez la aparición del lenguaje que se refiere a sí mismo y devolviendo al cuadro su mera descripción que no se refiere nunca al descubrimiento de su sentido verdadero o “experiencia salvaje”.<sup>14</sup> Antes bien el vínculo entre lo visible y lo enunciable constituye propiamente la formación histórica que, como se ha mencionado, no implica una conjunción sino una disyunción que

---

<sup>11</sup> Paul Veyne, *Cómo se escribe la historia*, p. 200.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>13</sup> P. Sabot, *Para leer las palabras y las cosas de Michel Foucault*, p. 20.

<sup>14</sup> G. Deleuze, *El saber*, p. 33. Explica Deleuze que para Foucault el Saber es la relación entre lo visible y lo enunciable. Antes del saber no hay experiencia: “Esa es su ruptura con la fenomenología. No hay, como decía Merleau–Ponty, una ‘experiencia salvaje’”.

Foucault llama un saber. El saber es, argumenta Deleuze, “efectuar la no-relación entre lo visible y lo enunciable, es combinar lo visible y lo enunciable, es operar las capturas mutuas entre lo visible y lo enunciable. Y allí se juega el problema de la verdad”.<sup>15</sup> En otros términos, se estudia la reflexión de Foucault, que posiblemente se produjo a partir de la lectura del ensayo de Blanchot titulado: “Hablar no es ver”,<sup>16</sup> en torno a la irreductibilidad entre las palabras y las cosas:

Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis”.<sup>17</sup>

En este sentido, se abordará el problema de la luz que aparece en los cuadros y hace visible aquello ante lo que se debe guardar silencio.

## **A. DIVISIÓN DE LOS CAPÍTULOS**

### **A.1. PRIMER CAPÍTULO. DIAGNÓSTICO DEL ICONO**

Si bien Foucault no abordó en específico el tema del icono o la controversia iconoclasta para hablar del saber (ver-decir), al parecer los insinuó sobre todo en *Las palabras y las cosas* al hablar de las cuatro similitudes y la prosa del mundo en el Renacimiento: “En

---

<sup>15</sup> G. Deleuze, *El saber*, p. 33.

<sup>16</sup> Maurice Blanchot, “Hablar no es ver”, *La conversación infinita*, p. 31 y ss. Deleuze subraya que Foucault tiene una deuda con Blanchot, pero más que un encuentro y coincidencia entre ambos autores, hubo una reflexión particular en cada caso. Blanchot enunció que hablar no es ver, pero no dijo que ver no es hablar. Este punto es el que desarrolla de manera original Foucault. (G. Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault*, p. 30).

<sup>17</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 19. “Ils sont irréductibles l’un à l’autre : on a beau dire ce qu’on voit, ce qu’on voit le loge jamais dans ce qu’on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu’on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n’est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe”. (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 25).

la *Historia de la locura* y en *Las palabras y las cosas* sólo los indicaba, los señalaba más o menos de pasada”.<sup>18</sup> Foucault sospechó que existía algo más que seres monstruosos o incongruencias en la literatura y en la pintura (como en Sade o Goya). Una de sus preocupaciones, como lo menciona en el prólogo a *Las palabras y las cosas*, se encuentra en la serie desordenada que tiene lugar en la heterotopía.<sup>19</sup> Por una parte las utopías tranquilizan y consuelan porque son lugares maravillosos que no existen en la realidad; mientras que las heterotopías impiden al lenguaje nombrar todo lo que allí se aprecia, provocan que la gramática funcione incorrectamente y, a la vez, confunden al espectador al no ofrecerle un camino recto, con principio y final definidos. En los lugares heterotópicos la mirada no encuentra el orden deseable entre el espacio y el lenguaje, es decir, entre los objetos y los nombres, por lo que inquieta y provoca la risa, por ejemplo, la de Foucault al no encontrar el sentido y el orden de la realidad. La pregunta que nace a partir de la experiencia del desorden en los espacios heterotópicos (muchas ocasiones manifiestos en el espacio del cuadro) es: ¿de dónde surge la identidad entre lo que ve la mirada de un espectador al contemplar un lienzo y el discurso (histórico, artístico, teológico) que promete en sus letras hacer comprender el sentido verdadero del mismo? La respuesta, de acuerdo con la tesis, se encuentra en el umbral de la Edad Media y el Renacimiento, esto es, en el icono.

La investigación se propone indicar la construcción del saber ver–decir del icono cristiano en tanto archivo pictórico en la Edad Media. El papel de la literatura en relación con la arqueología que Foucault describe en el prólogo de su obra *Las palabras y las cosas* invita a explorar el ser del lenguaje –en tanto experiencia literaria del arte de la representación– en el régimen histórico del cuadro basado en la semejanza que

---

<sup>18</sup> Roger–Pot Droit, *Entrevistas con Michel Foucault*, p. 61.

<sup>19</sup> M. Foucault, *Le mots et les choses*, p. 9.

clasifica las cosas visibles e invisibles y ordena los símbolos e interpreta de manera auténtica los textos.<sup>20</sup> Con base en esta experiencia es posible develar el desorden taxonómico propio a la articulación del vínculo ver–decir con que la literatura histórica se erige forma de verdad en la identidad artificial entre discurso e imagen en la representación de Cristo a través del icono.

En el primer capítulo, de este modo, se realiza una lectura de los principales argumentos que confrontaron a los teólogos cristianos iconoclastas (opositores a la imagen) con los iconódulos o iconófilos (partidarios de la verdadera imagen de Cristo), a saber: la creación del Mandylion<sup>21</sup> como primera imagen divina en contraposición al interdicto manifiesto en la Biblia para crear y adorar imágenes; diferenciación cristiana entre icono e ídolo; circunscripción de la doble naturaleza de Cristo a la carne y a la imagen como parte del dogma monofisista o eutiquiano y del dogma difisista o nestoriano; por último, la defensa de la materia, por un lado, como medio para apreciar lo divino por medio de los ojos del alma, por el otro, como cuerpo de Cristo en que se manifiesta la Trinidad. El resultado de la querrela iconoclasta comprende, primero, la aceptación de la imagen de Cristo como icono garante de cualquier otra imagen;

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 32. Sabot explica que para Foucault el saber occidental se encuentra en el umbral que divide el Renacimiento de la modernidad permitiendo, por una parte, demostrar que entre el signo y la semejanza no existe identidad alguna con el orden de los objetos dispuestos en el discurso de la representación; por el otro, que la disyunción arbitraria dada entre ambos elementos dibuja un nuevo ser del lenguaje, por ejemplo, en la literatura de Sade, Blanchot, Klossowski. En este sentido la semejanza descrita por Foucault se compone de cuatro modalidades, a saber: “la *conveniencia* (la semejanza por proximidad), en la *emulación* (la semejanza a distancia), en la *analogía* (la semejanza por relación) o en la pareja *simpatía/antipatía* (que forman los principios de identificación y diferenciación de lo que se asemeja)”. (P. Sabot, *Para leer las palabras y las cosas de Michel Foucault*, p. 42). De este modo la naturaleza, también los cuadros, son tratados como *legenda*, es decir, como “cosas a leer” a través de la hermenéutica y el comentario. (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 49). “Les noms étaient déposés sur ce qu’ils désignaient, comme la force est écrite dans le corps du lion, la royauté dans le regard de l’aigle, comme l’influence des planètes est marquée sur le front des hommes : par la forme de la similitude. Cette transparence fut détruite à Babel pour la punition des hommes”. (*Ibid.*, p. 51).

<sup>21</sup> Donadeo explica que el Mandylion es el rostro de Jesús aún vivo que milagrosamente quedó impreso en un lienzo y que fue enviado a un rey de Edesa llamado Abgar V Ukharnn, y añade: “*Aquerópita*, es decir, no pintada por mano humana, se llama por asimilación al icono, aún posterior, que intenta reproducir la misteriosa belleza del rostro de Cristo”. (Sor María Donadeo, *El icono*, p. 75).

segundo, asumir que el cuerpo de Cristo es un simulacro (entendido el concepto no como copia de un original sino como aquello diferente a la copia misma) capaz de albergar diversos espíritus por medio de la hipóstasis; tercero, entender que el icono es el signo de la teofanía cristiana garante de la identidad entre el ver y el decir.

Con estos elementos es posible subrayar que la narración del origen del Mandylyon, la creación del icono y la controversia iconoclasta se ubican en el espacio de la ficción y la fábula. De acuerdo con Foucault, la fábula es propiamente lo narrado conforme a un orden, esto es, los episodios, personajes y funciones; mientras que la ficción es un elemento de la fábula y se manifiesta en los actos del habla de otra fábula, una historia distinta, incluso en un discurso de verdad.<sup>22</sup> Lo anterior no quiere decir que al ficcionar con una historia<sup>23</sup> siempre se acuda al sofisma, al engaño y a la mentira, en otro sentido, al trabajar con la ficción pueden ocurrir al menos tres cosas: primero, que al interior de la verdad la ficción esté actuando; segundo, que una ficción produzca efectos de verdad y, finalmente, que el discurso de verdad produzca una nueva ficción. A lo largo del capítulo se abordará la narración de la creación del icono para hacer evidente la unión arbitraria entre el ver y el decir sustentada por un discurso de verdad creado desde la ficción de su propia fábula.

---

<sup>22</sup> Graciela Lechuga, *Las resonancias literarias de Michel Foucault*, pp. 123–124.

<sup>23</sup> Dice Foucault en una entrevista con M. Dillon: “Je ne suis pas véritablement historien. Et je ne suis pas romancier. Je pratique une sorte de fiction historique”. (M. Foucault, “Foucault étudie la raison d’État”, *Dits et écrits II*, p. 859). Y añade en la entrevista con Trombadori (M. Foucault, *Dits et écrits II*, p. 864–865) que en el juego de la verdad y la ficción –entre la constatación y la fabricación– las experiencias de las que se puede hablar en una narración no es posible considerarlas del todo como verdades comprobables –verdades históricas–, pues las experiencias, esas que se crean desde sí mismo, son fabricadas, a la manera de una novela, de una ficción. Por tanto, como se verá más adelante con san Antonio, la experiencia no es ni verdadera ni falsa: es una ficción.

## A.2. SEGUNDO CAPÍTULO. LA CONTRACONDUCTA MONACAL Y LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO

En el segundo capítulo, una vez analizado el desorden que en la Edad Media supuso el vínculo indisoluble entre las palabras y las cosas, se trabajará el juego de la ficción y la historia desde la literatura y la pintura.<sup>24</sup> Durante la Edad Media grupos y sobre todo individuos, explica Foucault, manifestarán su rechazo al poder pastoral y la disciplina monacal por imposibilitar la vocación religiosa, la lectura directa del texto sacro e impedir la verdadera ascesis, es decir, la experiencia de una auténtica teofanía mística. Dicha contraconducta provocará la creación de *otros* espacios heterotópicos en donde leer y ver lo divino constituyen la experiencia real entre el hombre y Dios. Ya Certeau da cuenta de los santos que se retiran al desierto por largo tiempo pero regresan periódicamente a la ciudad para reír e intentar cimbrar las estructuras de la vida pública. En la tesis únicamente se hará referencia al caso particular de san Antonio Abad.

Se ha elegido a san Antonio, primero, por ser ejemplo de la contraconducta monacal medieval que lo condujo a buscar en un espacio heterotópico la experiencia mística verdadera (ajena a una lectura guiada de la Biblia y la simple contemplación del icono); segundo, porque Flaubert re-inventó la historia-ficción del santo en una novela que Foucault lee y prologa a propósito de los diferentes niveles de la mirada (literatura que no se basa en pintura alguna sino en la reinención de la ficción que relata sus tentaciones); en tercer lugar, porque el cuadro en que El Bosco representa a san Antonio

---

<sup>24</sup> San Antonio Abad (251–356) fue un monje cristiano que fundó el movimiento eremita. De su vida no es posible contar con datos certeros y por entero confiables, pues se sabe de él solamente por el relato biográfico que de él hiciera san Atanasio. Historia y ficción se funden en la construcción de sus hazañas que le valieron la santidad y que son tomadas por verdad entre los cristianos, una de ellas y quizá la más célebre, las tentaciones de que fue objeto por parte del demonio en el desierto.

no ilustra la narración de san Atanasio sino el desorden de las palabras y las cosas a las que asistió san Antonio al elegir el camino de los eremitas y que, inexorablemente, lo suspendió en un gesto no se sabe si de lumínica sabiduría u oscura locura (en este sentido el cuadro tiende el puente con la obra *La nave de los locos* analizada por Foucault en *Historia de la locura*). De modo que Flaubert y El Bosco a partir de san Antonio expresan, por un lado, la escisión entre la sabiduría y la demencia, por el otro, entre la lectura y la escritura; pero al mismo tiempo suponen diferentes niveles de lectura y miradas tanto en el texto como en la tabla.

En el constante ir y venir entre lo enunciable y lo visible san Antonio manifestará las consecuencias de sus *propias* tentaciones, a saber: el santo, aparentemente, pagará el precio de su aventura con el verdadero y terrible conocimiento de Dios, la pérdida de su identidad y el gesto petrificado – ya sea de erudito o demente– en el interior del espacio del relato y el lienzo.

La conclusión del segundo capítulo se puede resumir en los términos de Certeau a propósito del trabajo minucioso, quirúrgico, de Michel Foucault:

Ella [la práctica del asombro] le da un tono de *western* incluso a su trabajo archivístico y analítico para desplegar los juegos de la verdad ya marcados por aspectos paradójicos. Por mucho que hiciera, el cuidado que pone para controlar, clasificar, distinguir y comparar sus hallazgos de lector, no podrían extinguir la vibración del despertar que traiciona en sus textos su manera de descubrir. Sus trabajos combinan por lo tanto la risa de la invención con el cuidado de la exactitud [...].<sup>25</sup>

En el caso de san Antonio, es difícil saber si fue la ficción la que dio lugar a una fábula que se tomó por verdadera, o si las verdades históricas del beato provocaron nuevas ficciones en la literatura y la pintura, o si acaso la ficción siempre se ocultó en la

---

<sup>25</sup> M. De Certeau, *La risa de Michel Foucault*, p. 12.



eminente verdad de su historia. Como apunta Certeau, el extremo cuidado del trabajo de Foucault nos invita no solamente a leer y mirar para dar cuenta de las paradojas de la verdad, sino también a reír frente a otras taxonomías, ya sean ficticias o por completo verdaderas.

### **A.3. TERCER CAPÍTULO. LA *STULTIA* Y LA POLÉMICA DERRIDA-FOUCAULT**

El primer capítulo muestra, a grandes rasgos, que el icono en tanto saber ver–decir mantiene una dimensión estética (lo invisible se hace visible en la iconografía cristiana), literaria (la imagen debe ser idéntica al relato bíblico y viceversa) y ética (los iconos son una herramienta pedagógica y de control entre los fieles). Entre las consecuencias se encuentra la configuración de la mirada occidental en torno a las imágenes cristianas. En el segundo capítulo, las órdenes religiosas que celosamente obedecían reglas para ver, a través del icono, lo invisible, paulatinamente cuestionaron el poder interpretativo de los pastores y obispos, se dieron cuenta que los iconos no los conducían a una experiencia mística genuina con Dios y que lo mejor era abandonar cualquier orden monacal y enfrentarse por cuenta propia a *la palabra de Dios*. El ejemplo que desde la literatura (Flaubert) y la estética (El Bosco) retoma este problema ético desde la narración de san Atanasio es el de san Antonio. Beato que se ubica en el umbral de la Edad Media y el Renacimiento, el libro y el cuadro, la historia y la ficción, entre la sabiduría y la locura.

En el tercer capítulo, siguiendo a Foucault, se hace una revisión de la diferencia entre la *askesis* (cuidado de sí) y la *stultia* (necedad o locura), pues la dimensión ética

heredada por el cristianismo demanda que el individuo, para *representar* el mundo conforme a la verdad, esto es, debe saber ver y saber nombrar las imágenes según una serie de reglas y ejercicios. Quienes no los cumplen cabalmente o simplemente los ignoran, es seguro que confundan imágenes, pensamientos y pasiones, ocasionando juicios, comportamientos e incluso anomalías corporales. Tales son los necios o locos. San Antonio, como se podrá apreciar, se mantiene en la frontera de ambas categorías.

Las pinturas de El Bosco permiten pensar al artista no como un iconógrafo preocupado por los vicios del hombre y la corrupción de la Iglesia. En otro sentido, el pintor flamenco al parecer sí realizó trípticos y dípticos pero con imágenes que el cristianismo y la historia del arte han insistido en identificar, por un lado, con pasajes bíblicos, por el otro, con poemas, narraciones y símbolos medievales. En cualquier caso se le interpreta como un pintor moral. El que haya dedicado un cuadro a san Antonio y otro a *La nave de los locos* no significa que él mismo estuviera pensando más en el ascetismo que en la necesidad.

En este sentido, el capítulo se ocupa asimismo de las obras de El Bosco, principalmente *El Jardín de las delicias* y *La nave de los locos*, para: a) pensar al pintor como un creador de imágenes que *juegan* con los temas del cristianismo y los vicios de la vida cotidiana de su entorno, b) considerar sus obras como una constante reivindicación de la división que existe entre el ver y el decir, c) ubicar a la *stultia* como una imagen que El Bosco ilustró en su dimensión de mayor poderío, frente a la locura posteriormente domesticada por la literatura y la medicina, d) analizar el vínculo que guardan la figura del barco con la del loco tanto en la pintura como en la *Época Clásica* detallada por Foucault.

El capítulo finaliza con la controversia Derrida–Foucault en torno a la interpretación que Foucault realiza de Descartes en *Historia de la locura*: la luz de la razón privilegió al Yo para conocer de manera clara y distinta la verdad y, en todo momento, evitar el error, por lo que la locura terminó por excluirse del pensamiento occidental. Desde el *cogito* cartesiano, afirma Foucault, la locura fue desterrada para que sólo el sujeto iluminado por la razón pudiera acceder al auténtico conocimiento. La crítica llevó a ambos pensadores a enfrentarse por medio de la deconstrucción y la arqueología del silencio. La consecuencia se encuentra en el régimen de la mirada de un sujeto epistemológico capaz de descifrar no las semejanzas sino las diferencias e identidades para ordenar los cuadros con carácter positivo.

#### **A.4. CUARTO CAPÍTULO. LA LUZ Y LA REPETICIÓN**

En el último capítulo de la investigación se hace referencia, en primer lugar, a la literatura de Cervantes para señalar que en el umbral de la Edad Media y el Renacimiento la importancia de las semejanzas en la prosa del mundo obligaban a crear conocimientos en muchas ocasiones místicos, apocalípticos y morales. Sin embargo, con Descartes la Modernidad encontrará un *cogito* ajeno a la locura capaz de descifrar y organizar cuadros mediante la *mathesis* y la *taxonomia* dotando de luz a las cosas del mundo, por lo que el hilo conductor basado en las diferencias y las identidades entre los objetos y los nombres permitirá descubrir miradas correctas, órdenes coherentes y conocimientos racionales.

No obstante, en segundo lugar, la literatura de Borges provocará en Foucault la risa filosófica de quien se siente inquieto por las clasificaciones incomprensibles que

cierta enciclopedia china detalla en sus páginas, tales como el lenguaje universal de Wilkins o la división del universo citado por el Instituto Bibliográfico de Bruselas. De esta manera la literatura que cita Foucault se muestra como una ficción cuyos efectos de verdad se basan en la historia, ya sea la del caballero de la triste figura o del pensador Wilkins. Con el Quijote se acude a la repetición de las novelas de caballería para intentar recuperar el antiguo reino de las semejanzas (batalla que perderá ante la Modernidad). Con Borges las clasificaciones, hasta cierto punto absurdas, serán detalladas con un lenguaje lógico que obliga a repensar la relación sabio–necio, pues la luz de la razón que crea cuadros coherentes se verá cuestionado por otros órdenes creados a partir de la diferencia y la identidad.

Así como El Bosco decidió jugar con las reglas de la iconografía cristiana, Velázquez y Manet serán ejemplo, en primer lugar, de la repetición de viejos temas mitológicos, pero llevados a un plano demasiado humano, es decir, Velázquez puede pintar (repetir y variar) a Vulcano en una fragua al lado de otros trabajadores. Manet hará lo propio con *Desayuno sobre la hierba* para continuar las repetición las obras de Tiziano y Rafael, pero no para mejorarla, hacer una nueva interpretación o un tributo a los viejos artistas, sino como un medio para realizar una serie en la que se ha perdido el original (si es que hubo alguno) y en la que no existe un concepto con el cual se identifique el simulacro pictórico.

Asimismo, ambos pintores son para Foucault un archivo pictórico en el que se aprecia un giro en la concepción de la luz de la Ilustración, el papel del espejo como reflejo entre el lenguaje y los objetos del mundo, y los elementos de la representación (pintor – espectador – objeto a presentar). Esto quiere decir que tanto en Velázquez como en Manet los trazos rápidos de sus cuadros van a engañar a la mirada del

espectador haciéndole creer que en el interior las cosas están ordenadas y son susceptibles de un discurso que las explique a través de la razón diferenciadora. No obstante, *Las Meninas* y *Un bar aux Folies–Bergère* presentan otros órdenes que provocan no una des–colocación, sino una ausencia del sujeto epistemológico capaz de conocer y ordenar el interior de los lienzos. Las obras, en otro sentido, van a hacer visible, a partir de lo invisible, la representación pura: el pintor, el espectador y el objeto permanecerán invisibles en el mundo del afuera, pero visibles en la tabla a partir del gesto suspendido de representar (reverso y anverso).

En tanto, el espejo deja de ser un espacio heterotópico capaz de dotar de verdad el vínculo entre las palabras y las cosas, pues en las creaciones de Velázquez y Manet aparece como un elemento en el que los objetos reflejados son borrosos, fantasmagóricos, desordenados, incoherentes frente al espectador que pretende ver. De manera que, como en Borges, el desorden en el régimen de la mirada moderna no obedece a la Edad Media y al Renacimiento, sino a la propia luz racional que se derrama sobre los cuadros. Es la propia luz la que ha descubierto la ausencia del sujeto y la representación pura en escenas que inquietan la mirada.

La consecuencia es pensar el archivo pictórico de Foucault como un juego de luz, que auspiciado por la repetición y la variación, hacen visible el artificio del saber (ver–decir) en la visibilidad de otros órdenes que son el reflejo de lo invisible y lo indecible.

Finalmente, en las consideraciones finales, se hace una revisión sucinta de dos propuestas para resolver el problema de la unión entre lo visible y lo decible: por una parte la pictórica de René Magritte y, por la otra, la propia al lenguaje de Raymond Roussel.

## CUESTIONES DE MÉTODO

### LA ARQUEOLOGÍA Y EL ARCHIVO PICTÓRICO

Didi-Huberman afirma que cuando un espectador mira cierta imagen, por ejemplo una pintura, se debe pensar, en primer lugar, en los motivos que han llevado a una obra a conservarse, no sólo materialmente, sino sobre todo en la memoria de los pueblos que, casi por imperativo, respetan con solemnidad el valor estético y cultural de un cuadro en todo tiempo y espacio. En segundo lugar, prosigue el autor, es necesario notar que mientras un lienzo puede permanecer casi intacto en la materia y a la vez actual en la *verdad* o *sentido* que guarda secretamente entre sus trazos, la mirada del sujeto, en cambio, se muestra finita, prescindible y fácilmente olvidable.<sup>26</sup> En el momento en que el espectador posa su mirada sobre la tela y, en una relación tradicional, tanto sujeto como objeto se confunden en la experiencia estética,<sup>27</sup> aquél se caracteriza por ser ignorante de lo que ve, es decir, no es capaz de descifrar lo que le ofrece la visibilidad

---

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 32.

<sup>27</sup> La definición de experiencia estética fue introducida por Alexander Baumgarten en su obra *Aesthetica* como reacción al racionalismo dominante del siglo XVIII haciendo énfasis en las sensaciones y percepciones del hombre frente a los elementos de la obra de arte: la belleza y la fantasía. Apunta Hegel: “Baumgarten es quien ha dado el nombre de *estética* a la ciencia de esas sensaciones, a esa teoría de lo bello” (G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, p. 19). Carritt, por su parte, dice respecto a la experiencia estética: “Creo que estas experiencias a que me refiero están debidamente agrupadas entre sí y diferenciadas de otras experiencias que solemos llamar morales, intelectuales, volitivas o apelativas. Parece imposible, o al menos no se sabe de nadie que goce de experiencias estéticas sin ser capaz de experimentar las otras, o que, a la inversa, tenga experiencias morales o intelectuales y se vea privado de las estéticas. Y, sin embargo, tales experiencias se pueden distinguir unas de otras”. (E. F. Carritt, *Introducción a la estética*, p. 22). Cabe señalar que cuando Foucault habla de experiencia no lo hace en un sentido histórico o fenomenológico, pues estas miradas se basan en una experiencia que ordena las cosas para captar el significado verdadero de una obra tomando al Yo como su fundamento. En otro sentido la experiencia se ha de basar en el autor que pierde la identidad al escribir, también en el lector que se transforma al terminar la lectura de algún texto. Se trata de una experiencia límite entre la lectura y la escritura (Duccio Trombadori, *Conversaciones con Foucault*, p. 45). Leer y escribir, para Foucault, son experiencias que desubjetivan y provocan una experiencia límite, intensa e imposible: “Entre este placer de escribir y posibilidad de hablar, existe cierta relación de incompatibilidad. Allí donde ya no es posible hablar, se descubre el encanto secreto, difícil, un poco peligroso de escribir” (M. Foucault, *Un peligro que seduce*, pp. 35–36). Esta experiencia de lectura y escritura, a la luz del método arqueológico, es desarrollada en el primer capítulo de la investigación a propósito de la unión arbitraria entre lo visible y lo enunciable que el cristianismo instauró en torno al icono.

del cuadro, le hace falta, de acuerdo con Adorno, iniciación,<sup>28</sup> o para decirlo con Hume, carece de saber y por ende de un gusto delicado.<sup>29</sup> La necesidad del sujeto por conocer, develar, descifrar la verdad de una obra de arte lo conducen a otras miradas, aquellas que desde el lugar privilegiado de la auténtica forma de entendimiento artístico le digan qué, cómo, desde dónde y por qué mirar una pintura, es decir, el sujeto exige para su mirada una epistemología, un “orden del discurso”, más tarde, una historia del arte en torno a la imagen que le permita saber ver y decir para conocer correctamente.<sup>30</sup>

El saber-ver estético que procura proveer al sujeto de una mirada educada ha sido desarrollado prolíficamente por la fenomenología, la hermenéutica y la historia del arte.<sup>31</sup> Habitualmente sus métodos y argumentos se confunden en el entramado teórico

---

<sup>28</sup> La creencia de que la obra de arte habla desde sí misma y a la vez devela su verdad ante la mirada pura y contemplativa del espectador es cuestionada por Adorno: “La creencia propagada por los estéticos de que la obra de arte hay que entenderla puramente desde sí misma como objeto de intuición inmediata, carece de sostén. Su limitación no está solamente en los presupuestos culturales de una creación, en su «lenguaje», que sólo el iniciado puede asimilar. Porque, incluso cuando no aparecen dificultades en ese orden, la obra de arte exige algo más que el abandonarse a ella”. (Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, p. 225).

<sup>29</sup> Afirma Hume: “Es natural que busquemos una *norma del gusto*, una regla con la cual puedan ser reconciliados los diversos sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión que confirme un sentimiento y condene otro. [En este sentido] Tan ventajosa es la práctica para el discernimiento de la belleza que, antes de que podamos emitir un juicio sobre cualquier obra importante, debería ser incluso un requisito necesario el que esa misma obra concreta haya sido analizada por nosotros más de una vez y haya sido examinada atenta y reflexivamente bajo distintos puntos de vista”. (David Hume, *La norma del gusto y otros ensayos sobre estética*, pp. 42, 50).

<sup>30</sup> Jean Gimpel explica que a partir de la crisis económica que afecta a Francia posterior al fracaso militar de Luis XIV los palacios, como Versalles, mantienen una política de austeridad que obliga a los académicos y a los mercaderes del arte buscar ingresos pintando ya no para el reino sino para los aficionados. De esta manera las exposiciones públicas impulsadas por Colbert y Le Brun en 1667 se hacen para una clientela privada, tanto de la clase alta como de la baja, dando lugar en el París del siglo XVIII al “Salón cuadrado”, “Salón de la Correspondencia”, “Salón de la juventud” y “Salón de la Academia”. Éste último es gratuito y omite colocar junto a los cuadros etiquetas descriptivas obligando a los espectadores comprar el libretto en que se explican las obras: “Muy pronto, el libretto ya no es suficiente. El público quiere saber cómo juzgar tal o cual obra, comprender las razones que llevan a los aficionados a gustar de tal cuadro más que de tal otro. Así es que, a partir de 1783, aparecen en los diarios notas o artículos, a menudo anónimos, comentando los méritos de los expositores. Algunos artistas cuidan su publicidad haciéndose escribir, por medio de amigos, artículos elogiosos”. (Jean Gimpel, *Contra el Arte y los artistas*, pp. 88–90).

<sup>31</sup> Existen lectores de Foucault que incesantemente señalan, por una parte, la insuficiencia teórica de la arqueología y, por la otra, la falta de reconocimiento a las aportaciones que la fenomenología, la hermenéutica, el estructuralismo y la psicología han dado a tal método. Edgardo Castro, por ejemplo, en su estudio dedicado a la arqueología de Foucault (Edgardo Castro, *Cuestiones a Foucault*, pp. 125–237) propone una lectura del método arqueológico como unidad temática que oscila continuamente entre el subjetivismo y el objetivismo, la fenomenología, el estructuralismo y la historia desde una base kantiana;

de la obra en derredor de un discurso de verdad.<sup>32</sup> Para Michel Foucault, sin embargo, estos métodos han de ser más que rebasados reconfigurados por la arqueología:<sup>33</sup> caja

---

es decir, Castro ha pretendido señalar los alcances y límites del método a la luz de tales antecedentes histórico-filosóficos. Por su parte, Moreno Pestaña en otro sentido hace una lectura de los primeros trabajos de Foucault apoyándose en las clases, maestros y estudios biográficos que, según comenta, descubren la relación que guardó el filósofo con la fenomenología y la psicología. Explica, por ejemplo, cómo el Foucault universitario se enfrentó a las discusiones en torno al pensamiento y lecturas de Husserl, Sartre, Merleau-Ponty, Canguilhem, Hyppolite, Kojève, Marx y Nietzsche. La influencia de Merleau-Ponty, prosigue, es notoria a partir del curso de 1949 en la Sorbona. En la dicotomía entre filosofía y psicología, a diferencia de Husserl que dejaba a la filosofía fenomenológica la intuición de las esencias por medio de la variación imaginaria –la modificación del objeto en la imaginación develará su esencia al no cambiar sin que sea irreconocible en la ficción– siempre basada en los descubrimientos de la ciencia y la psicología –a priori material de la esencia: su lugar no es metafísico sino fáctico–, Merleau-Ponty matiza esta relación al darle mayor peso a la fenomenología y librar a la filosofía de la psicología. La fenomenología, en términos generales, se ubica entre una posición que considera a la filosofía excluida de los hechos científicos y otra en que desde la misma es posible advertir el “movimiento íntimo del mundo”. (José Luis Moreno Pestaña, *Convirtiéndose en Foucault*, pp. 56–64). Por otra parte, continúa el investigador, la lectura de Foucault sobre el pensamiento de Hegel estuvo influenciada por Kojève, Althusser e Hyppolite que de cierta manera lo condujeron a estudiar a Bachelard y Canguilhem. Este último fue tan importante para Foucault que inevitablemente la tesis crítica de la psicología que presenta Canguilhem en 1956 en el *Collège de France* coincide plenamente con los postulados de Foucault plasmados en “Enfermedad mental y personalidad” (*Ibid.*, 197–198). Cristina Micieli, siguiendo su lectura de Foucault, señala que hacer una comparación entre Husserl y Foucault resulta exagerada, sin embargo acepta que ambos pensadores podrían coincidir en la problemática que abordan: la relación entre la subjetividad y la historicidad del saber. Foucault no está pensando en una conciencia, tampoco en un sujeto fundador que emite mensajes, signos, enunciados; al “yo hablo” Foucault opone una no-identidad entre el enunciante y el enunciado, hay condiciones que pre-existen al enunciado y al discurso, por ende, a los modos de visibilidad de un sujeto al escribir o hablar. Por ello resulta necesario distanciarse de la idea de continua evolución histórica en que la conciencia del hombre pretende volver a los fundamentos, entendidos como orígenes, de su lenguaje. Esto es, no hay una relación íntima entre el lenguaje y el mundo, pues ello implica pensar en un sujeto homogéneo, universal, a priori al lenguaje. Por tanto, Husserl piensa de manera similar a la psicología y a la fenomenología: el sujeto empírico mantiene una identidad con el sujeto trascendental por lo que piensa que la objetividad se logra por la intersubjetividad y la historicidad. Deleuze entiende la postura de Foucault, respecto a la fenomenología, como la oposición *natural* entre ver y hablar que imposibilita traducir, con el lenguaje del hombre, el sentido originario de las cosas: aquel que el mundo no cesa de “decir” a través de las visibilidades. (G. Deleuze, *Foucault*, pp. 62–63). Se trata, continúa Deleuze, de preguntarse por los umbrales, incluso estéticos, quizá pictóricos, en su dimensión de saber (al margen de un conocimiento científico-verdadero) para aproximarse a sus prácticas discursivas desplegadas en el espacio. (pp. 28–30). La presente investigación pretende hacer lo propio respecto a una *otra* mirada arqueológica respecto a la historia del arte y su vínculo con las corrientes mencionadas.

<sup>32</sup> En cuanto a la historia escribe Foucault: “Voilà des dizaines d’années maintenant que l’attention des historiens s’est portée de préférence sur les longues périodes. Comme si, en dessous des péripéties politiques et de leurs épisodes, ils entreprenaient de mettre au jour les équilibres stables et difficiles à rompre, les processus insensibles, les régulations constantes, les phénomènes tendanciels qui culminent et s’inversent après des continuités séculaires, les mouvements d’accumulation et les saturations lentes, les grands socles immobiles et muets que l’enchevêtrement des récits traditionnels avait recouverts de toute une épaisseur d’événements” (M. Foucault, “Sur l’archéologie des sciences. Réponse au Cercle d’épistémologie”, *Dits et écrits I*, p. 724). Por otro lado Foucault aclara: “Appelons herméneutique l’ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens [...] : le XVI<sup>e</sup> siècle a superposé sémiologie et herméneutique dans la forme de la similitude. Chercher le sens, c’est mettre au jour ce qui se ressemble. Chercher le loi des signes, c’est découvrir les choses qui sont semblantes”. (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 44).



de herramientas<sup>34</sup> que pretende ser instrumento y no sistema para analizar los enunciados y discursos que constituyen una episteme referida al cuadro, pero sobre todo un acontecimiento que se manifiesta en la estética y la literatura: “La arqueología no es psicología, sociología o antropología de la creación: no pone por detrás de los discursos un sujeto creador, sea individual o colectivo, que reduciría la explicación de su emergencia histórica a la taumaturgia un poco enigmática, un poco prodigiosa, del acto creador”.<sup>35</sup> El cuadro, posiblemente, merece ser pensado como acontecimiento<sup>36</sup> no por pertenecer a una corriente artística de vanguardia, utilizar técnicas nunca antes usadas o ser una creación revolucionaria, sino porque, al parecer, o bien el espacio del cuadro se deja ver y el espectador enmudece, o el lienzo rompe su silencio ante un espectador que se muestra impedido para ver.

---

<sup>33</sup> Cristina Micieli sugiere que a la arqueología, más que método, sería conveniente llamarla “estrategia”. (Cristina Micieli, *Foucault y la fenomenología*, p. 18).

<sup>34</sup> “La Théorie comme boîte à outils, cela veut dire: – qu’il s’agit de construire non un système, mais un instrument : une *logique* propre aux rapports de pouvoir et aux luttes qui s’engagent autour d’eux; – que cette recherche ne peut se faire que de proche en proche, à partir d’une réflexion (nécessairement historique dans certains de ses dimensions) sur des situations données”. (M. Foucault, “Pouvoirs et stratégies”, *Dits et écrits II*, p. 427).

<sup>35</sup> C. Micieli, *op. cit.*, p. 23.

<sup>36</sup> El acontecimiento se entiende como una irrupción en la continuidad histórica en la dimensión de los hechos y los discursos. Sergio Albano lo explica como “emergencia de lo singular [que] se opone a la regularidad discursiva construida por los operadores de la continuidad [...] El acontecimiento es siempre la expresión de un proceso silencioso del cual emerge en un momento determinado; su rasgo fundamental es la singularidad, su carácter irrepetible”. (Sergio Albano, *Michel Foucault. Glosario epistemológico*, p. 35). En este sentido, en la continuidad de las corrientes, escuelas y temas de la pintura existen ciertas singularidades que marcan silenciosamente una irrupción: la de la luz que en ciertos lienzos va a hacer visible lo que no es posible decir. En otras palabras, existen cuadros, como los que cita Foucault a lo largo de su obra, que no funcionan como simples ilustraciones del texto o paráfrasis visuales, sino que indican el trabajo a realizar en una arqueología visual.

## B. LAS PROPUESTAS DE PANOFSKY Y DIDI-HUBERMAN

### B.I. PANOFSKY Y LA HISTORIA DEL ARTE

Erwin Panofsky y Georges Didi-Huberman<sup>37</sup> –el primero leído por Foucault, el segundo lector de Foucault– son pensadores que se han concentrado en el papel del arte desde modos distintos al prototipo de la historia con la que se ha modelado la propia historia del arte; ya sea como disciplina autónoma o como entramado multidisciplinario construyen discursos de verdad en torno al arte. Ambos autores, al parecer, pretenden pensar de otra manera el arte introduciéndose por las grietas del discurso y fragmentando la mirada monolítica con que se escribe la historia del arte y la iconografía.

En primer lugar, el saber-ver en torno a la verdad de la imagen pictórica ha sido trabajado en el siglo anterior por Erwin Panofsky en cuya obra desarrolla el método iconológico como crítica al tradicional método iconográfico. De acuerdo con Panofsky<sup>38</sup> la iconografía, en tanto rama de la historia del arte, se ocupa del significado de las obras de arte de manera independiente a la forma de la obra. Tal diferenciación, continúa, se debe a una percepción total del cuadro, sin embargo es necesario entender que la

---

<sup>37</sup> Existen teóricos del arte contemporáneos como Thomas Crown, Hans Belting, Keith Moxey, Fernando Checa, Carlo Gisnburg entre tantos otros importantes pensadores que bien podrían ser analizados puntualmente en esta introducción. Sin embargo, es necesario detenerse en Panofsky y en Didi-Huberman por ser ellos dos autores que mantienen un vínculo directo con el pensamiento de Foucault. A la teoría de Panofsky el propio Foucault dedicó el artículo: “Las palabras y las imágenes” (*Les mots et les images*) señalando la importancia de su obra en tanto motivo de desplazamiento y desorientación para los historiadores del arte. Es importante, entonces, detenerse un momento en el autor para entender los conceptos básicos que en su momento entusiasmaron a Foucault y que no son compartidos en el presente estudio. En segundo lugar, Didi-Huberman es un autor que particularmente llama la atención por recurrir a la arqueología de Foucault para fundar otra manera de acercarse al arte. No obstante, al parecer, su propuesta más que coincidir se aleja de la arqueología al sostenerse en la dialéctica y la historia tradicional. Por último, cabe señalar que tanto en Panofsky como en Didi-Huberman el trabajo de Aby Warburg resulta de suma importancia. En el primer caso, Panofsky desarrolla el método iconológico de Warburg; en el segundo, Didi-Huberman ha promovido el Atlas Mnemosyne de Warburg por medio de diferentes ensayos y exposiciones.

<sup>38</sup> Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, pp. 13–14.

imagen se compone de tres significados básicos, las cuales no aparecen diferenciadas sino en comunión en la obra. Para abordar dichos elementos primero debe hacerse hincapié en el contenido y en la forma.

Por una parte, no es desconocida la influencia hegeliana en los postulados de Panofsky, por ejemplo, al entender a la pintura como el arte de la apariencia en donde el contenido, la dimensión y la luz deben estar en armonía con el lugar donde será colocado el cuadro. En el caso específico del arte cristiano, más que una fábula, dice Hegel, es la parábola la que determina el contenido de un icono o cuadro religioso. El tema de las parábolas por lo general obedece a un ámbito común y vulgar, pero al añadirse elementos divinos se enriquece el acontecimiento que tendrá una enseñanza moral para el espectador: “Las parábolas cristianas son narraciones que tienen al principio solamente un exiguo contenido exterior”, por lo que si se trata de un banquete de bodas donde no acuden los invitados será necesario explicar el acontecimiento con un significado superior, esto es, expresando el banquete como el reino celestial al que se invita a todo mundo pero pocos son los que aceptan.<sup>39</sup>

En la pintura el contenido o el tema del lienzo debe enfocarse, en el caso cristiano, a la enseñanza moral, la vida espiritual, el comportamiento correcto, no a la contemplación de la simetría del cuerpo o la belleza de la representación exacta del mundo ya que no es un fin en sí mismo sino un medio para tener una experiencia mística. Por tanto, el contenido del cuadro debe corresponderse con la majestuosidad del mismo. Explica Hegel: “También la transfiguración, la sepultura o la resurrección de Cristo son temas interesantes para la pintura, aunque la Transfiguración exige una expresión tan elevada de la divinidad que apenas puede alcanzarse [...] Éste es el

---

<sup>39</sup> G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, pp. 247–248.

secreto de por qué los cuadros de los grandes maestros se dirigen tan profundamente al ánimo”.<sup>40</sup> El contenido, en suma y siguiendo a Hegel, se entiende como “un sentimiento, una situación, un acontecimiento, una acción”<sup>41</sup> cuya forma es la composición en que se manifiesta de modo material: tela, marco, colores, luz, objetos, seres, etcétera. El contenido y la forma se buscan para relacionarse en la unidad perfecta de la belleza, aunque para el arte cristiano la unidad se da en la espiritualidad que se logra desde la forma del contenido.

La interacción de la que habla Hegel es recuperada por Aby Warburg a través del método iconológico.<sup>42</sup> Su pensamiento se interesa, en principio, por el *pathos* que expresa todo el arte del Quattrocento, es decir, la pasión clásica de los griegos que vuelve en el Renacimiento, contagia a los cuerpos de nuevos bríos gestuales y del que solamente Nietzsche se habría percatado.<sup>43</sup> Por lo que, más que construir grandes tratados referidos a la estética, se preocupó por mostrar con imágenes los contenidos dionisiacos que aparecieron en las temáticas cristianas, como es el caso de “La Ninfa” realizada por Ghirlandaio en la escena *Natividad de san Juan* en la Capilla de Tornabuoni en Santa María Novella. Por ello, Warburg propone mirar la obra de arte desde la iconología, esto es, a partir del vínculo entre el contenido y la forma como producto cultural que tiene una intención y sentido dignos de ser descubiertos por medio del conocimiento de las ideas filosóficas de la época, los símbolos, los usos del lenguaje en turno, la vida de los autores, todo aquel documento que permita sacar a la luz la verdad de la obra.

---

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 435.

<sup>41</sup> G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, p. 77, 113.

<sup>42</sup> Cf. Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo*.

<sup>43</sup> “Para aprehender este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas se precisa la misma intensificación del ser que creó ese desencadenamiento: el servidor ditirámbico de Dioniso es comprendido únicamente por sus iguales. Por ello, todo este nuevo mundo artístico, en su extraña, seductora milagrosidad va rodando entre *luchas* terribles a través de la Grecia apolínea”. (Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 272).

En este punto Warburg es cercano a Hegel cuando éste afirma: “Si queremos asignar al arte un fin último, no puede ser otro que el de revelar la verdad, de representar, de manera concreta y figurada, lo que se agita en el alma humana”.<sup>44</sup> Para Warburg más que en la abstracción es en la documentación histórica donde debe indagarse el problema de la verdad en la pintura. De este modo, tanto Hegel como Warburg constituyen el pensamiento con el que Panofsky elaborará su propia interpretación iconológica, partiendo de la renuncia a la objetividad y universalidad de la obra de arte y asumiendo, en cambio, que es una construcción cultural determinada de acuerdo a una particular visión del mundo. El método iconológico de Panofsky se basa en tres momentos: la descripción pre–iconográfica, el análisis iconográfico y el análisis iconológico.

En primer lugar, explica Panofsky, una escena pictórica se compone de líneas, colores y volúmenes estructurados en un cuadro, es decir, de la forma. Cuando se percibe entre el conjunto de la forma un objeto definido, por ejemplo un hombre que realiza una acción como quitarse el sombrero, es posible entender, posteriormente, el contenido o significado de la imagen. Dicho significado primario es conocido como fáctico, pues simplemente al interior de una imagen se reconoce un objeto cotidiano que realiza una acción. No obstante, en ocasiones hará falta tener mayor conocimiento sobre cierto momento histórico y la cultura para reconocer los objetos básicos de la imagen. Hasta aquí se habla de un análisis pre–iconográfico.

En segundo lugar, cualquier reacción patética que presente el espectador al reconocer el contenido, prosigue Panofsky, presenta un significado emotivo. Esto es, si en el cuadro el objeto que realiza una acción, como un hombre que se quita el sombrero,

---

<sup>44</sup> G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, p. 83.

provoca en el espectador ira, miedo, confianza o ternura se debe a que interpreta la acción del hombre conforme a una cultura, tiempo, tradiciones y costumbres generales. En este caso se habla de un significado secundario o convencional, porque el análisis iconográfico del espectador le permite re-conocer en los colores, líneas y objetos, algunas escenas, acontecimientos o personajes particulares de acuerdo a cierta tradición cultural.

Por último, el verdadero objetivo del análisis de la obra de arte está en definir el significado y sentido intrínsecos a partir de la interpretación y reconstrucción histórico-cultural de la iconología. Es decir, el significado culmina con la mirada subjetiva del espectador, la cual se aspira no sea meramente vulgar sino racional y filosófica, capaz de vislumbrar en cada gesto, acción y objeto que componen la estructura-forma revelen el significado característico de la imagen.

El espectador que mira un cuadro basado en las emociones que su nivel cultural le proporciona puede quedar atrapado en las historias y alegorías producto de la mezcla desorientada e incomprensible de las imágenes. Panofsky invita a ir más allá de la simple iconografía desconociendo los procesos históricos tradicionales <sup>45</sup> y la materialidad del lienzo. Su propuesta es hacer un estudio de la pintura conforme a motivos y temas. Los motivos, en primer término, son los elementos formales de la obra: líneas, trazos y colores que componen figuras reconocidas por el espectador (significado primario y secundario), mientras que el tema es propiamente la idea de la representación (contenido).

En este sentido el motivo se entiende como el conjunto de los temas “menores” (o bien podría decirse “escenas” particulares) al interior del cuadro y que tienen por

---

<sup>45</sup> E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, p. 24.

objetivo ayudar a entender el tema, es decir, el contenido o idea del cuadro. Ambos elementos, el motivo y el tema, componen la vértebra de la propuesta de Panofsky: la iconología.<sup>46</sup>

### B.I.1. ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

Entre el motivo y el tema no existe ningún antagonismo, por el contrario, los elementos materiales y conceptuales se armonizan en la comprensión artística. Los motivos son asimismo temas en un nivel primario. Sin embargo, el problema consiste en replantear la relación secundaria, por ejemplo, en la forma de una imagen aparece un conjunto de hombres que se reúnen en torno a una mesa, se les *reconoce* y provocan una emoción en el espectador. Seguramente éste relaciona la forma con sus conocimientos básicos de literatura, historia y cultura, quizá le alcance en este caso para reconocer la última cena que se describe en la Biblia. A pesar de ello, advierte Panofsky, desconoce *otros* discursos y prácticas que envuelven la pintura y le impiden pasar de la iconografía a la iconología.

*El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con*

---

<sup>46</sup> El término iconología al principio fue usado como un concepto no racional sino retórico para dar cuenta de las obras de Ripa; es hacia finales del siglo XVII, explica Castiñeiras, cuando se le asoció con la alegoría, es decir, según Juan Bautista Boudard la iconología personifica las pasiones y hace hablar a las imágenes (Manuel Antonio Castiñeiras González, *Introducción al método iconográfico*, p. 39). Y añade: “Panofsky elaboró un método de estudio de las obras de arte a partir del tema que éstas representan. No hay que olvidar que «iconografía» significa «descripción de imágenes» (*eikon*: «imagen»; *gréphein*: «describir»). Una disciplina que estudie la iconografía se dedicará, pues, a hacer una catalogización de los temas de las obras de arte. Sin embargo, Panofsky no se quedó en la simple descripción y clasificación de los distintos temas (mitología, escenas bíblicas, ciclo artúrico, etc.), sino que quiso averiguar a partir de los episodios elegidos por los artistas o sus comitentes el significado de las obras en su condición de documentos culturales. Al estudio de la interpretación del significado intrínseco de las imágenes se le llama «iconología», un término en el que Panofsky basó su método” (*Ibid.*, pp. 19–20).

objetos y acciones que adquirimos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral [...] mientras que el conocimiento de los *temas y conceptos* específicos transmitidos por las fuentes literarias es un material indispensable y suficiente para un *análisis iconográfico*, [pero] no garantiza su exactitud.<sup>47</sup>

El método de Panofsky pretende actuar al margen de la iconografía, no quiere ser limitado por los tópicos de lo que él mismo llama la historia del arte tradicional. El estudio iconográfico, a diferencia de la iconología, se basa en una cronología continua y evolutiva dividida en períodos históricos, inventos y descubrimientos; en la similitud entre las técnicas utilizadas por ciertos artistas que les merece ser agrupados en una categoría, género o corriente; asimismo en el estudio de la vida de los artistas como parte fundamental para entender una obra.<sup>48</sup> Laneyrie–Dagen lo explica del siguiente modo:

Toda pintura es, ante todo, un objeto. Se trata de un objeto elaborado por una persona –o por un grupo de personas– y caracterizado por una técnica que revela su época o incluso las opciones concretas de un artista. Es un objeto, en definitiva, con una historia tanto más larga y compleja cuánto más antigua sea la obra. Si se tiene esto en cuenta, conviene abordar la pintura, en primer lugar, como el objeto que es; en otras palabras, se debe disponer de información relativa a su autor (autoría), a la manera en que se realizó (técnica) y a su pasado (historia).<sup>49</sup>

Tales elementos iconográficos de la historia del arte tradicional, de acuerdo con Panofsky, limitan la comprensión del cuadro, mientras que la iconología busca abrirlos. Castiñeiras escribe al respecto: “En la actualidad no puede entenderse qué es la historia del arte sin hacer referencia a la obra de Erwin Panofsky [...] puesto que su influencia

---

<sup>47</sup> E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, p. 21.

<sup>48</sup> G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, p. 65. Estudios, clasificaciones y biografías de artistas elaborados por eruditos como Johann Joachim Winckelmann, Jacob Burckardt, Karl Friedrich von Rumorh, Karl Schnaase y Heinrich Wölfflin han contribuido a consolidar esta definición de historia del arte a partir del siglo XIX.

<sup>49</sup> Nadeije Laneyrie–Dagen, *Leer la pintura*, p. 2.



está presente en la mayoría de los estudios histórico–artísticos de los últimos cincuenta años”. Sin embargo, continúa, la misma historia del arte se ha encargado de menospreciar y tergiversar el mensaje de Panofsky: él es un revolucionario teórico que ha distinguido entre la historia el arte formalista, aquella que reúne características similares entre un conjunto de obras en un tiempo determinado, y la historia del arte contextualista, cuyo objetivo es observar las técnicas utilizadas en la creación artística para hablar del contexto de producción que permitan entender en mayor grado una obra.<sup>50</sup> No obstante, la historia del arte reconoce e incluye el trabajo de Panofsky en el interior del quehacer histórico–artístico.

## **B.I.2. EL TEMA Y EL MOTIVO**

Michel Foucault se mostró entusiasta con la obra de Panofsky al considerar que la iconología se enfilaba a explorar las relaciones entre la forma y contenido, motivo y tema en los cuadros.<sup>51</sup> Foucault consintió en Panofsky que en “momentos de la historia [...] la forma y el discurso se interpenetran”.<sup>52</sup> Tanke estará de acuerdo con el interés de Foucault respecto a Panofsky, pues es cierto que resulta un engaño el relacionar una obra y un discurso de acuerdo a la historia del arte para dar cuenta de la verdad que

---

<sup>50</sup> M. A. Castiñeiras González, *op. cit.*, pp. 42, 64–65.

<sup>51</sup> M. Foucault, “Les mots et les images”, *Dit et écrits I*, pp. 648–651. “Panofsky lève le privilège du discours. Non pour revendiquer l’autonomie de l’univers plastique, mais pour décrire la complexité de leurs rapports : entrecroisement, isomorphisme, transformation, traduction, bref, tout ce feston du *visible* et du *dicible* qui caractérise une culture en un moment de son histoire. Tantôt, des éléments de discours se maintiennent comme des *thèmes* à travers les textes, les manuscrits recopiés, les œuvres traduites, commentés, imitées ; mais ils prennent corps dans des *motifs* plastiques qui, eux, sont soumis aux changements (à partir du même texte d’Ovide, l’enlèvement d’Europe est baignade dans une miniature du XIVe siècle, rapt violent chez Dürer) ; tantôt, la forme plastique s’arrête, mais accueille une succession de thèmes divers (la femme nue qui est Vice au Moyen Âge devient Amour dépouillé, donc pur, vrai et sacré, au XVIe siècle). Le discours et la forme bougent l’un par rapport à l’autre [...] Il arrive enfin que le discours et la plastique soient soumis tous deux, comme par un mouvement unique, à une seule disposition d’ensemble” (p. 649).

<sup>52</sup> Tomás Abraham, *Los senderos de Foucault*, p. 21.

encierra.<sup>53</sup> Pero si bien la yuxtaposición entre el motivo y el tema permite ver a la obra como un espacio material en que se reúnen discursos específicos que abren las posibilidades de mirar un cuadro, la iconología de Panofsky, al parecer, no es tan cercana al pensamiento de Foucault. A pesar de las críticas hechas por Panofsky a la iconografía y a la historia del arte tradicional, su iconología sigue formando parte de dicha historia del arte al seguir de cerca las reglas del historiador del siglo XX y finalmente no aclarar lo suficiente el diálogo constante entre motivo y tema. Al parecer existe una confusión entre los detalles históricos (historia geopolítica y biografía) con que se narra un cuadro y el vínculo arbitrario entre el ver y el decir. Los descubrimientos basados en los elementos básicos iconográficos y en el saber positivo, científico y riguroso de la historia componen la alegoría del propio Panofsky.

[...] no podía proceder como un arqueólogo que dirige a un grupo de colegas directamente a las excavaciones más recientes. Más bien me tenía que contentar con el papel de un Cicerón que, aunque no evita por completo las excavaciones y de forma ocasional se aventura a meterse entre los matorrales enmarañados donde apenas se ha comenzado a cavar, debe tratar de proporcionar una idea general de la situación y topografía de la antigua ciudad y concentrarse en los principales lugares de interés, por muy conocidos que resulten a muchos miembros de su grupo; que vuelve con frecuencia a los mismos puntos para reconsiderarlos a la luz de las impresiones interpuestas y que de vez en cuando señala una vista inesperada que se abre entre dos muros.<sup>54</sup>

Sin embargo la “vista inesperada” no termina por aparecer. En su lugar se encuentran las alegorías hechas desde y para la historia del arte, pues la iconología

---

<sup>53</sup> Joseph J. Tanke, *Foucault's philosophy of art*, p. 61. “One instead examines how a particular canvas situates itself with respect to the historical nexus of practices that make it possible”.

<sup>54</sup> E. Panofsky, “Prólogo”, *Los primitivos flamencos*, p. 7. Panofsky reconoce que un análisis histórico de cualquier artista basado en la división clásica de las etapas temprana, media y tardía no aborda con suficiente rigor la obra. En cambio propone, por ejemplo al abordar a Durero, en las pequeñas etapas que aparecen, casi como pliegues, en el interior de su biografía para aproximarse a sus cuadros. Sin embargo es evidente que el análisis de la vida del artista, su carácter, amoríos, viajes, escuelas y maestros constituyen la biografía del autor, es decir, uno de los elementos fundamentales de la historia del arte tradicional criticados por Panofsky. (Cf. E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*).

raramente acude a otros discursos, conceptos y literaturas del tema que no pertenezcan a la tradición. Posiblemente el mayor problema para Panofsky fue demostrar cómo se pasa del tema a la forma y viceversa, pues es ahí donde se puede comenzar la investigación de la producción cultural de lo que se ve y se dice en el espacio del lienzo sin renunciar a la búsqueda de la verdad.<sup>55</sup> Es posible pensar, por una parte, a Manet como un ejemplo de quien posiblemente ha decidido recuperar el motivo en sus obras comenzando por la bidimensionalidad de la tabla, lo que le permite jugar con la perspectiva del espectador al no darle la oportunidad de pasar de la contemplación de la forma primaria al sentido secundario. Esto es, queda atrapado en el reconocimiento del espacio al interior del lienzo y en ocasiones del origen de la luz que ilumina la escena (se puede pensar tan sólo en *El fusilamiento de Maximiliano*). Por otra parte, los numerosos archivos históricos que pueden arrojar diversas interpretaciones en torno a las creaciones de Manet difícilmente pueden apuntar al descubrimiento fiel del tema o contenido, pues de suyo, al parecer a Manet no le interesaba más el contenido verdadero que jugar con el tema a través de la materialización, demasiado humana, por ejemplo de Olympia.

Probablemente para Michel Foucault el análisis de Panofsky representaba un intento por acudir a los archivos para abrir las palabras y las imágenes, también para dar cuenta de la relación de la materialidad de la obra con su contenido y su respectiva separación del discurso histórico que enuncia su sentido y experiencia original. Sin embargo los objetivos, al parecer, eran distintos para cada teórico. Los alcances del análisis propuesto por Foucault toman otra dirección al centrarse en los enunciados y las visibilidades que conforman el archivo y, por consecuencia, el saber. Es necesario

---

<sup>55</sup> T. Abraham, *Los senderos de Foucault*, p. 22.

abordar enseguida una segunda propuesta que ha buscado, asimismo, replantear el papel de la historia con respecto a una obra.

## **B.II. DIDI–HUBERMAN Y EL TIEMPO DE LA OBRA**

Didi–Huberman toma como base los frescos del Convento de san Marcos elaborados por Fra Angélico para sospechar y denunciar que la iconología propuesta por Panofsky realmente sea capaz de evidenciar con certeza el tema, significado, alegoría y fuentes de las obras.<sup>56</sup> Si se quiere encontrar el vínculo entre el motivo y el tema al estilo de Panofsky en los frescos de san Marcos, entonces es pertinente alejarse de la mirada del presente y acudir a los archivos del pasado al que pertenecen las obras. Sólo de este modo es posible hacer un buen uso del tiempo, es decir, una “eucronía”. Por ejemplo, Cristóforo Landino ofrece una interpretación de los frescos que se toma como fidedigna, pues al ser contemporáneo de Angélico seguramente su mirada fue cercana y creíble. No obstante Didi–Huberman piensa que si alguien escribe un texto sobre la obra de un autor que falleció treinta años antes, es dado pensar que en esas tres décadas muchas cosas y consideraciones se transformaron. Y se pregunta, cómo los historiadores aceptan como fuente confiable a Landino cuando no habla de la estructura o construcción de la obra sino apenas de la recepción que a la vez merece ser cuestionada pues, en sentido estricto, su escrito no es contemporáneo sino hecho desde un presente que probablemente vio modificarse el ámbito religioso, social y cultural del pintor.

Mirar de frente los frescos exige aceptar que el muro no se encuentra exento de anacronismos, por ejemplo, comenzando por las herramientas que utiliza el historiador

---

<sup>56</sup> G. Didi–Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 34–46.

para mirar y saber, pues todas ellas se transforman a cada momento. Éstas no son estáticas y no sirven del mismo modo para un fresco del Renacimiento que para una vasija descubierta en el norte de África. De inicio es importante renunciar a pensar que es posible acceder objetivamente al pasado sin llevar consigo la carga cultural del presente. Ciertamente, dice Didi-Huberman, es mucho más fecundo ser anacrónico que eucrónico, es decir, es preferible hacer caso a la memoria de la obra de arte que a los estudios eruditos contemporáneos al pintor o lo que se conoce como “el artista y su tiempo” o “el tiempo de la obra” que muchas ocasiones poco aportan a la comprensión de la creación artística. La idea de anacronía es digna de desconfianza para los historiadores ortodoxos, pero para Didi-Huberman es la única manera justa de aprehender un objeto artístico: sobredeterminado, impuro, subjetivo, complejo. De hecho, afirma, es necesario admitir que la misma historia del arte es anacrónica.

Contemplar una obra de arte, como se dijo anteriormente, no implica una experiencia estética antes que una epistemología. Didi-Huberman apuesta por una epistemología del anacronismo que se acompañe del método arqueológico en aras de construir una arqueología visual. Esto quiere decir que, con las reservas de tomar a la historia del arte como ciencia, es necesario limitar el quehacer histórico eucrónico mediante el anacronismo, asimismo, dirigir la arqueología de Foucault a las imágenes, finalmente, hacer que la arqueología sirva para recuperar la memoria de las imágenes que en un momento dado pueden producir un conocimiento, no positivo ni verdadero, sino cercano a la antropología. El objetivo se basa en la influencia de dos autores en el pensamiento de Didi-Huberman, se trata de Aby Warburg y Walter Benjamin.

Por principio, la historia es la de los hombres en sus quehaceres, actividades y pasiones, es decir, la de los seres finitos.<sup>57</sup> En este sentido, el trabajo de Didi-Huberman, aunque sugiere una aproximación al de Foucault al reflexionar en las irrupciones de la historia para comprender lo que somos hoy desde la paradoja de ver el pasado a partir del presente haciendo uso de la arqueología, reconoce que es necesario acceder al archivo o a la imagen a través de la fenomenología y la dialéctica del objeto, esto es, insiste en que para conocer el acontecimiento de una imagen fotográfica o pictórica deben tomarse en cuenta el proceso de su producción, distribución y dificultades o recursos al momento de elaborarla, es decir, para comprender arqueológicamente una imagen, explica, es necesario entender el contexto de la experiencia. Las fotografías de Auschwitz, considera, son ejemplo suficiente del análisis propuesto.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 39. Foucault sigue de cerca a Guillaume de La Perrière en cuanto al análisis antropológico de las situaciones geográficas, económicas e incluso de peligro que viven los individuos. (Cf. M. Foucault, *Seguridad, territorio, población*, pp. 122 y ss.) El arte de gobernar, consejos dedicados al príncipe para fortalecer al Estado por medio del correcto gobierno de poblaciones y territorios, se reestructura al corregir la univocidad del poder señalada por Maquiavelo (Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, pp. 84–85) al analizar en los individuos las relaciones, hábitos, actos y pensamientos. La economía de las conductas, expresada en la administración y la policía, es atravesada por el poder disciplinario de las órdenes religiosas de la Edad Media: “Los dispositivos disciplinarios vienen de lejos; están anclados y funcionaron durante mucho tiempo en medio de los dispositivos de soberanía; formaron islotes dentro de los cuales se ejercía un tipo de poder que era muy diferente de lo que podríamos llamar para la época la morfología general de la soberanía. ¿Dónde existieron esos dispositivos disciplinarios? No es difícil descubrirlos y seguirlos; los encontramos en esencia en las comunidades religiosas”. (M. Foucault, *El poder psiquiátrico*, p. 81).

<sup>58</sup> G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 63–64. En el mismo sentido Walter Benjamin (G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 249–253) y Bertolt Brecht (G. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, pp. 77–78) son ejemplos de la investigación fenomenológica-dialéctica de Didi-Huberman. El autor, a propósito de Brecht, indica que para poner en crisis la representación es necesario tomar distancia para ver y mostrar, solamente así se puede hacer a un lado la ilusión y en su lugar colocar el conocimiento. De esto se compone *el arte de la historización*: unir las diferencias que nacen de las narraciones que han dejado de ser continuas para restituir el papel crítico de la historicidad. Es extrañarse ante lo raro cuando se toma distancia. Sin embargo la separación ilusión-conocimiento de Brecht invita a pensar en que existe una verdad por descubrir, tarea irrelevante para Foucault. Por otra parte, Benjamin promueve en la fotografía y el cine no la reproducción masiva de una obra como se hace en el capitalismo, sino nuevas formas de crear cine o fotografía capaces de liberar a la sociedad en una auténtica masificación. Nuevamente, con Foucault resulta por demás complicado pensar que el arte, la fotografía o el cine sea liberador, como si el poder fuera vertical.

Sin embargo Foucault muestra que una arqueología acompañada de fenomenología o dialéctica, tal como apunta Didi–Huberman, continúa fundando el saber de una imagen en la experiencia del *cogito*, mientras que lo que se busca, en contraparte, es liberar a la arqueología del sujeto, mirada y acto fundador. Dice Foucault: “lo que se llora no es el eclipse de la historia, es la desaparición de esa forma de historia que estaba secretamente, pero por completo, referida a la actividad sintética del sujeto”.<sup>59</sup> Por lo tanto no se trata de escribir grandes tratados eruditos que señalen la génesis de un lienzo; tampoco alentar al espectador a encontrar para su mirada la experiencia genuina al colocarse frente al objeto; menos aún es hacer hablar al cuadro en discursos amparados por la historia del arte para finalmente decir que se ha comprendido lo que se ha visto. No obstante Didi–Huberman hace hincapié en la tarea de Foucault al reconocer que la arqueología se abre paso ante la certidumbre cronológica y la unidad de la representación dando lugar –en específico– a una arqueología del saber visual.

### **B.II.1 EL ATLAS DE ABY WARBURG**

Didi–Huberman, seguidor de Warburg, considera que el Atlas propuesto por el pensador alemán es un claro, quizá el mejor ejemplo de una arqueología visual que justifica la epistemología anacrónica, y al mismo tiempo, es la manera de distanciarse del

---

<sup>59</sup> M. Foucault, “Contestación al círculo de epistemología”, *Michel Foucault. El discurso del poder*, p. 93. “Mais il ne faut pas s’y tromper : ce qu’on pleure si fort, ce n’est point l’effacement de l’histoire, c’est la disparition de cette forme d’histoire qui était secrètement, mais tout entière, référé à l’activité synthétique du sujet”. (M. Foucault, “Sur l’archéologie des sciences. Réponse au Cercle d’épistémologie”, *Dits et écrits I*, p. 728).

pensamiento de Foucault. En su artículo “Atlas de lo imposible”<sup>60</sup> Didi–Huberman parte del término francés “tableau”, entendido como la representación de cualquier cosa que realiza un pintor; por otro lado, el origen en latín de “tableu” es *tabula* e indica que se trata de una plancha donde se colocan cosas o es útil para escribir, comer, jugar, entre otros usos. La representación (tableau) y la mesa (table) son para Warburg los elementos esenciales en la elaboración de un Atlas (colección de láminas).

El artículo de Didi–Huberman sirvió para justificar una exposición celebrada en el Museo Reina Sofía durante el 2010 y que llevó por nombre: “ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”. El propósito de Didi–Huberman fue aplicar y culminar la obra inconclusa de Aby Warburg partiendo de los términos “tableau” y “table” –que hacen alusión al cuadro y a la mesa–, en tanto espacios que sirven de *sustento* a fotografías y documentos que pueden montarse, desmontarse y reacomodarse continuamente por medio de cierta asociación de imágenes. Se trata de mostrar que existen arquetipos, imágenes que han perdurado en la memoria del hombre –cuyo conocimiento visual las organiza y reorganiza– y que muestran una historia de la imaginación humana. El Atlas, a diferencia del archivo escrito que es muy largo por el tiempo que se emplea en su estudio, permite ver una síntesis de las diferencias entre las imágenes. El espectador es invitado a descubrir en las mesas de Warburg el nexo *secreto* y *oculto*, es decir, la analogía que existe entre las imágenes en una clara ruptura del tiempo cronológico (eucrónico) porque el tiempo y contexto al que pertenece cada imagen es diferente y sin embargo algo la une entre sí (anacronía), pero no es otra narración, sino un volver a ver, con otro orden, las imágenes, dando lugar a nuevas interpretaciones que expliquen el presente.

---

<sup>60</sup> G. Didi–Huberman, “Atlas de l'impossible. Warburg, Borges, Deleuze, Foucault”, *apud*, Philippe Artières, *et al.*, *Michel Foucault. Cahier*, p. 251.



El Atlas de Warburg llamado Mnemosyne hace referencia a la memoria de la cultura, la sociedad y la economía que busca pensar las imágenes desde unas analogías diferentes a las de la historia del arte y alejado del placer estético. De esta manera el atlas, así lo considera Didi–Huberman, se relaciona con la enciclopedia china o el Aleph de Borges<sup>61</sup> porque Warburg, y esto sería una complacencia para Foucault, ha creado con las mesas y los cuadros espacios heterotópicos que descolocan la mirada y el habla por la taxonomía extraña y risible de las imágenes exhibidas. Asimismo, Borges elaboró su propio atlas imposible de clasificar como biográfico, anecdótico, visual, textual o geográfico. Con ambos autores, argumenta Didi–Huberman, la risa estalla cuando las clasificaciones ordinarias se rompen y se reacomodan.<sup>62</sup>

Sin embargo, Didi–Huberman insiste en que Michel Foucault, Michel de Certeau, Jaques Derrida, Jean Baudrillard y Carlo Ginzburg son pensadores que han relativizado la crítica al archivo hasta el rechazo porque clasificarlo implica una interpretación hermenéutica.<sup>63</sup> Es necesario, indica, seguir el camino de la fenomenología y la dialéctica para dar con la verdad y el sentido de las imágenes en trabajos como los del Atlas. Para él, hay que tomar posiciones certeras frente a hechos como los campos de concentración y no reducirlo todo a una ficción histórica o una mera narración literaria. Apunta: “Mi relación con Foucault es más que positiva, es fundamental; lo que sucede es que Foucault ha constituido archivos de discursos y, en el fondo, la tarea de constituir archivos de imágenes es más difícil”.<sup>64</sup> No obstante, señalar categóricamente que Foucault y otros autores mal llamados posmodernos son relativistas implica pensar que

---

<sup>61</sup> Jorge Luis Borges, *El Aleph*, p. 175 y ss.

<sup>62</sup> “Ici comme là, c’est un rire qui nous secoue jusqu’au malaise, parce qu’il vient d’un fond de ténèbre et de non-savoir”. (G. Didi–Huberman, “Atlas de l’impossible. Warburg, Borges, Deleuze, Foucault”, *apud*, Philippe Artières, *et al.*, *Michel Foucault. Cahier*, p. 254).

<sup>63</sup> Pedro Romero, “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi–Huberman”, CBA, Minerva, 05, p. 21. Recuperado el 2 de abril de 2015, de: [https://www.palermo.edu/homer/Intranet/biblioteca/Archivos/biblioteca\\_guia\\_de\\_citas.pdf](https://www.palermo.edu/homer/Intranet/biblioteca/Archivos/biblioteca_guia_de_citas.pdf)

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 19.

el método arqueológico no ha sido comprendido o no ha sido utilizado sin temor a abandonar la seguridad de la hermenéutica, la fenomenología y la dialéctica sustentada en el sujeto.

En suma, teorías como las de Panofsky y Didi–Huberman muestran divergencias respecto a la arqueología. Posiblemente por la marcada influencia de Hegel y Warburg. En primer lugar, la relación sujeto–objeto u espectador–obra en la que el sujeto es capaz de enfrentarse a una obra de arte conforme a los cánones establecidos y de esta manera develar, ya sea por la historia del arte o por la experiencia original a la que apela la fenomenología, la verdad y posiblemente el placer de entender y valorar la obra, queda inerte frente a la arqueología. Ésta no tiene impedimento alguno para retomar –retorcer– elementos históricos que anulen la dicotomía sujeto–objeto y en lugar de ello dar cuenta de la crisis de la representación en la pintura que abre caminos para repensar lo visible y lo decible en otros espacios.

### **C. HISTORIA Y ARQUEOLOGÍA EN MICHEL FOUCAULT**

La tarea arqueológica de Foucault ha dado lugar, como bien señala Michel de Certeau, a una demanda constante para que el autor defina su especialidad académica, explique la autoridad con que toma la palabra al no citar a los grandes pilares del pensamiento, así como resarcir las inconsistencias de sus escritos, por ejemplo, los propios a la arqueología.<sup>65</sup> Foucault, en contraposición, afirma que sus textos carecen de un método definido y sistemático, que cuando se comienza la escritura de un libro es difícil saber con exactitud cuál es el final que en realidad alcanzará, por ello es complicado

---

<sup>65</sup> M. de Certeau, *La risa de Michel Foucault*, p. 11.

someterlo a un método en rigor. Solamente cuando el texto está *culminado* se puede probablemente adaptar su contenido a cierto método. Por ejemplo sus obras, explica, se clasifican en exploratorias y metódicas, en el primer grupo se pueden mencionar: *Historia de la locura*<sup>66</sup> y *El nacimiento de la clínica*;<sup>67</sup> en el segundo *Las palabras y las cosas*<sup>68</sup> y *La arqueología del saber*.<sup>69</sup> Y agrega: “[...] yo no construyo un método general, para mí o para otros. Lo que escribo no prescribe nada, ni a mí ni a los demás. A lo sumo, su carácter es instrumental, y soñador”.<sup>70</sup>

La respuesta de Foucault a las numerosas críticas a su quehacer es la risa, pero no –aún– la suya, sino la de la historia que estalla ante la pretensión por designarse poseedores del sentido.<sup>71</sup> Foucault va a mostrar que su intención no es ofertar al mundo teórico una serie de silogismos y deducciones metódicas que abran caminos para posibles respuestas y soluciones a viejos problemas filosóficos, más bien trata de hacer un diagnóstico, como dice Gilles Deleuze, de las capas sedimentarias de que se componen las formaciones históricas: cosas y palabras, lo visible y lo decible.<sup>72</sup> Al mismo tiempo invita a cuestionar la historia, en su quehacer, modelo metódico y como bastión de la verdad y el sentido oculto del objeto respecto a una analítica de la

---

<sup>66</sup> Cf. M. Foucault, *Historia de la locura en la época clásica. (Histoire de la folie à l'âge classique)*.

<sup>67</sup> Cf. M. Foucault, *El nacimiento de la clínica. (Naissance de la Clinique)*.

<sup>68</sup> Cf. M. Foucault, *Las palabras y las cosas. (Les mots et les choses)*.

<sup>69</sup> Cf. M. Foucault, *La arqueología del saber. (L'archéologie du savoir)*.

<sup>70</sup> D. Trombadori, *op. cit.*, p. 43.

<sup>71</sup> M. Certeau, *La risa de Michel Foucault*, p. 13. Francisco Vázquez García explica que Foucault mantuvo una relación de divergencias y coincidencias con el círculo de los Annales. El primer encuentro, detalla, es el que sostuvo Philippe Ariés con “Historia de la locura” y ante el deslumbramiento que le produjo decidió su pronta publicación (Francisco Vázquez García, *Foucault y los historiadores*, pp. 38–39). En contraposición “Pierre Vilar, en una crítica más abierta y general, descalificará la parcialidad y fragmentación del análisis foucaultiano, que escinde el tiempo específico de su problema sin enmarcarlo en el tiempo global de las formaciones socioeconómicas”. Por su parte Roger Chartier criticará el trabajo de Foucault como sumamente globalizante (*Ibid.*, pp. 44–45, 78–80).

<sup>72</sup> “Les strates sont des formations historiques, positifs ou empiricités. « Couches sédimentaires », elles sont faites de choses et de mots, de voir et de parler, de visible et de dicible, de plages de visibilité et de champs de lisibilité, de contenus et d'expressions”. (G. Deleuze, *Foucault*, p. 55).

finitud.<sup>73</sup> Los historiadores increpan a Foucault porque éste ha sabido inventar una forma específica de interrogar capaz de impulsar a la historia misma desde la filosofía.<sup>74</sup>

Foucault, en este sentido, no está interesado en acudir a la historia lineal y progresiva, objetiva y positiva con que se han constituido las ciencias humanas para abordar temas como el poder o la representación, pues esta historia, explica: “es el lugar del reposo, de la certidumbre, de la reconciliación, del sueño tranquilizador”,<sup>75</sup> desde este espacio se pretende acceder a los orígenes de cualquier cosa, su génesis verdadera, desarrollo y flujo a lo largo del tiempo hasta el día de hoy, “una historia que tendrá por función recoger, en una totalidad bien cerrada sobre sí misma, la diversidad al fin reducida del tiempo”.<sup>76</sup> En cambio enfatiza la importancia de desenmascarar las luchas y enfrentamientos que han sido empolvados con coherencias y sistemas formales propios de los documentos históricos, espacios en que habitan saberes *menores*.<sup>77</sup>

Génesis, continuidad, totalización: éstos son los grandes temas de la historia de las ideas, y aquello por medio de lo cual se guía a cierta forma, ahora tradicional, de análisis histórico. Es natural, en estas condiciones, que toda persona que se hace todavía de la historia, de sus métodos, de sus exigencias y de sus posibilidades, esa idea ya un poco marchita, no pueda concebir que se abandone una disciplina como la historia de las ideas; o más bien considera que toda otra forma de análisis de los discursos es una tradición de la historia misma.<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 323 y ss.

<sup>74</sup> G. Deleuze, *Foucault*, p. 56. Michel Foucault en la repuesta que dirige al artículo de Jaques Leonard: “El historiador y el filósofo. A propósito de: *Vigilar y castigar; nacimiento de la prisión*” enfatiza que el encuentro entre historiadores y filósofos no debiera ceñirse al trabajo multidisciplinario, antes bien al trabajo entre personas que intentan “des-disciplinarse”. (M. Foucault, “El polvo y la nube”, *La imposible prisión: debate con Michel Foucault*, p. 53).

<sup>75</sup> M. Foucault, *La arqueología del saber*, p. 24. “[...] le lieu du repos, de la certitude, de la réconciliation – du sommeil tranquilisé”. (M. Foucault, *L’archéologie du savoir*, p. 26).

<sup>76</sup> M. Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, p. 43.

<sup>77</sup> M. Foucault, *Defender la sociedad*, p. 21.

<sup>78</sup> M. Foucault, *La arqueología del saber*, p. 232. “Genèse, continuité, totalisation : ce sont là les grands thèmes de l’histoire des idées, et ce par quoi elle se rattache à une certaine forme, maintenant traditionnelle, d’analyse historique. Il est normal dans ces conditions que toute personne qui se fait encore de l’histoire, de ses méthodes, de ses exigences et de ses possibilités, cette idée désormais un peu flétrie, ne puisse pas concevoir qu’on abandonne une discipline comme l’histoire des idées ; ou plutôt considère que toute autre forme d’analyse des discours est une trahison de l’histoire elle-même” (M. Foucault, *L’archéologie du savoir*, p. 187).

La pretensión teleológica con base en la historia debe socavarse, de acuerdo con Veyne, por un lado desde la misma narración histórica; por el otro desde la ausencia del acontecimiento en el estudio de los hechos: “La historia es, por esencia, conocimiento a través de documentos. Pero, además, la narración histórica va más allá de todo documento, puesto que ninguno de ellos puede ser el acontecimiento mismo”.<sup>79</sup> Ambos puntos son desarrollados por Foucault.

El proyecto de un orden general y necesario que imperó en la época clásica<sup>80</sup> bajo la forma de una taxonomía cuya composición armónica reunía a las palabras y a las cosas en la representación, por ejemplo en la riqueza, la naturaleza o la gramática, inspira el quehacer arqueológico de Foucault al preguntarse por los modos de ser de dicho orden. No obstante el análisis se basa, más que en una suposición metafísica, en las formas plurales y prácticas que adopta su aparición histórica en las formas antropológicas finitas. Si para Kant, explica Sabot,<sup>81</sup> el orden lo impone el sujeto a los objetos en la construcción del conocimiento, para Foucault el umbral se caracteriza por ser el sitio en que confluyen y en que se dislocan las cosas con la palabra que las nombra.

## C.I. EL ANÁLISIS DEL ESPACIO

El interés arqueológico por la representación no se concentra en el tiempo más que en el espacio, es decir, el devenir histórico queda subsumido en el espacio en que se puede hacer una excavación, nunca hasta lo profundo y lo oculto, sino en la superficie, en lo

---

<sup>79</sup> P. Veyne, *Cómo se escribe la historia*, p. 15.

<sup>80</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 32 y ss.

<sup>81</sup> P. Sabot, *Para leer las palabras y las cosas de Michel Foucault*, p. 21. Cf. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, p. 163 y ss.

inmediato, lo más visible. Foucault explica en una entrevista de la Revista *Herodote*: “Será necesario hacer una crítica de la descalificación del espacio que ha reinado hace varias generaciones [...] el espacio es lo que estaba muerto, fijado, lo no dialéctico, lo inmóvil. Por el contrario, el tiempo era lo rico, fecundo, vivo, dialéctico”.<sup>82</sup> Es sobre las superficies de los espacios utópicos–heterotópicos, el lienzo, la literatura, el barco, el espejo o el cementerio, en los que la arqueología ha de desplegar su análisis.<sup>83</sup>

El espacio que se vislumbra en la literatura de la modernidad, por ejemplo, implica que “La obra clásica no era más que re–presentación, representaba un lenguaje ya hecho. Su modelo era el teatro. La esencia de la literatura pasa del teatro al libro. Simulándose en el espacio lineal de la biblioteca, la literatura ya no habla desde Dios, la naturaleza o el hombre, su sujeto es el libro”.<sup>84</sup> En efecto, Foucault –a quien se le puede erróneamente llamar espaciocentrista– enfatiza que busca describir la manera en que los hombres organizan su mirada para acceder al espectáculo del mundo, esto es, la manera en que occidente ha construido un teatro, una escena de la verdad.<sup>85</sup> En la representación clásica la obra efectivamente hablaba desde una gramática divina basada en la semejanza, pero Blanchot<sup>86</sup> enseña que escribir es retirar el lenguaje de la representación clásica para dejar en soledad al escritor, a la obra y al lenguaje que se desdobra buscando su reflejo.

---

<sup>82</sup> M. Foucault, “Preguntas a Michel Foucault sobre Geografía”, *Estrategias de poder*, p. 320. “Il y aurait à faire une critique de cette disqualification de l’espace qui a régné depuis de nombreuses générations [...] L’espace, c’est ce qui était mort, figé, non dialectique, immobile. En revanche le temps, c’est riche, fécond, vivant, dialectique”. (M. Foucault, « Questions à Michel Foucault sur la géographie » *Dits et écrits II*, p. 34).

<sup>83</sup> M. Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p.p. 71–74.

<sup>84</sup> T. Abraham, *Los senderos de Foucault*, p. 13.

<sup>85</sup> M. Foucault, “La scène de la philosophie”, *Dits et écrits II*, pp. 571–572, 580.

<sup>86</sup> M. Blanchot, *El espacio literario*, p. 17 y ss.

El orden del lenguaje supone cuestionar los modos de ser desde el presente.<sup>87</sup> Si en sentido clásico se podía pensar en “orígenes” naturales y salvajes, en la modernidad el origen infinito que posibilitaba la relación del hombre con el ser ha devenido en una antropología que, para las filosofías de la existencia, del fenómeno o de la historicidad, es trascendental, pero para Foucault resulta ser una posibilidad para ver en su discontinuidad el espacio en que el documento histórico, el archivo o el lienzo, la parte mínima de lo decible: el enunciado, para dar cuenta de la ruptura entre las palabras y las cosas, luego, lo indecible y lo invisible.<sup>88</sup>

Cada espacio, ya sea discursivo o visible, guarda sus propias reglas y autonomía: “En Foucault, los lugares de visibilidad nunca tendrán el mismo ritmo, la misma historia, la misma forma que los campos de enunciados [...]”.<sup>89</sup> Lo visible no es la base para el enunciado, esto es, no es dado un mundo que se aparece para que el lenguaje del sujeto lo hable como experiencia originaria. En ambos casos, lo visible y lo decible, su estudio obedece al campo de la epistemología, donde el saber actúa como el dispositivo práctico resultado del encabalgamiento entre ambas esferas. Sin embargo la visibilidad no se constituye de objetos que son iluminados, sino de formas de luminosidad que se presentan como centelleos o reflejos. La manera para acercarse a las cosas es provocando en ellas una hendidura tal como hiciera Raymond Roussel y Manet: “*Abrir las*

---

<sup>87</sup> Foucault, al preguntar por la *Aufklärung* (M. Foucault, “Qu’est-ce que les Lumières?” *Dits et écrits II*, p. 1382) reconoce que los interlocutores del diálogo el “Político” de Platón son parte del movimiento negativo del mundo; esto es, conforme al mito del mundo que da vueltas sobre su eje los hombres viven conforme un transcurrir, un movimiento natural y ordenado que les permite delegar las cosas, por ejemplo la política, a los dioses. Para cuando el mundo gira en sentido contrario, los hombres se saben solos, se organizan políticamente y comienzan a preguntarse por el presente. De manera similar, al situarse en el umbral de la modernidad, partiendo de Kant, se cuestiona el orden de la representación renacentista y se ve así mismo como un ser finito que conoce, vive, habla y trabaja. (M. Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 229 y ss.). Según Veyne la historia que quiere abandonar una posición meramente anacrónica, vale heurísticamente (P. Veyne, *Cómo se escribe la historia*, p. 15); lo que para Didi-Huberman implica una anamnesia cronológica, es decir, una regresión del tiempo en sentido inverso al orden sucesivo de los hechos (G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 35).

<sup>88</sup> G. Deleuze, *Foucault*, p. 57.

<sup>89</sup> G. Deleuze, *Foucault*, p. 78. “Chez Foucault, les lieux de visibilité n’auront jamais le même rythme, la même histoire, la même forme que les champs d’énoncés [...]”. (G. Deleuze, *Foucault*, p. 57).

palabras, las frases y las proposiciones, *abrir* las cualidades, las cosas y los objetos: la tarea de la arqueología es doble, como la empresa de Roussel”.<sup>90</sup> El juego de luces y sombras no es exclusivo de la arquitectura,<sup>91</sup> se suman los cuadros y la literatura: *Las Meninas* es un ejemplo de la distribución de miradas, reflejos y luz en la representación de la época clásica. En este sentido Foucault invita a mirar las ranuras y puntos ciegos que entretejen el saber. Dice Micieli: “El saber implica una especie de pensamiento no pensado, esa rejilla del ver y el hablar que une instancias discursivas y no discursivas [...]”.<sup>92</sup>

Cabe entonces retomar la pregunta de Veyne: ¿cómo se escribe la historia? Conforme a la historia de las ideas responde Foucault.<sup>93</sup> Por un lado la historia, sugiere Veyne, se escribe conforme al tiempo cronológico propio a una narración literaria, como una novela, en la que mediante una exposición, desarrollo y desenlace explica algún suceso amparada en el estudio objetivo y científico.<sup>94</sup> Una historia de tales

---

<sup>90</sup> G. Deleuze, *Foucault*, p. 80. “Ouvrir les mots, les phrases et les propositions, ouvrir les qualités, les choses et les objets : la tâche de l’archéologie est double, comme l’entreprise de Roussel”. (G. Deleuze, *Foucault*, p. 60).

<sup>91</sup> La arquitectura ha dejado de ser un espacio de admiración como lo son los palacios antiguos o punto de visibilidad del exterior a la manera de las fortalezas, es un nuevo espacio donde entre las sombras de su interior la luz del humanismo alumbrará al sujeto-objeto. La disposición de ventilas, pasillos, separación de cuartos, entradas y salidas, puntos de iluminación componen una mejor visibilidad, control y cambios de conducta en soldados, presos, alumnos y enfermos. (M. Foucault, *Surveiller et punir*, pp. 202–203). El espacio arquitectónico contribuye, al mismo tiempo, a configurar el espacio, por ejemplo en los enfermos, de la enfermedad y de la ubicación del mal. La mirada médica ilumina con su saber e instrumentos cada sector del cuerpo humano conforme a un diagrama de la enfermedad jerarquizado en familias, géneros y especies, “cuadro” que más que ser pedagógico a los médicos, se trata de una configuración espacial de la enfermedad a señalar en el grosor del cuerpo. (*Ibid.*, pp. 1–2).

<sup>92</sup> C. Micieli, *Foucault y la fenomenología*, pp. 18, 233 y ss. “La verdad es una ‘ficción’ que muestra pero a la vez oculta su propio movimiento de gestación. El saber, entonces, es un *conocimiento plebeyo*, marginal, que ha quedado desdibujado en el cuerpo de las continuidades que desarrollan los grandes sistemas históricos”.

<sup>93</sup> M. Foucault, *L’archéologie du savoir*, pp. 233 y ss.

<sup>94</sup> P. Veyne, *Cómo se escribe la historia*, pp. 16 y ss. El encuentro entre la literatura y la historia, en tanto ficciones, funciona como un placentero desencuentro con la realidad. Ejemplos comunes se encuentran en autores como Howard Phillips Lovecraft y Jorge Luis Borges. El primero, en su relato “El sabueso”, narra la historia de dos viajeros coleccionistas que cansados de los aburridos movimientos intelectuales y estéticos, iniciaban por cuenta propia cuales arqueólogos de lo fantástico, viajes hacia lo raro y lo excéntrico, lo simbolista. Entre los objetos que componían su museo particular había desde momias hasta un portafolio hecho con piel humana en que se resguardaban dibujos inéditos de Goya.



características haría pensar que se trata de una fábula, dice Nietzsche,<sup>95</sup> basada en la idea del mundo verdadero. La historia se escribe en documentos que aunque están a la vista, como monumentos, no han sido analizados por la mirada arqueológica. Conceptos, enunciados, saberes y prácticas conforman el discurso de un archivo o de una obra tan evidente a la mirada y sin embargo tan sombría. El malestar de los historiadores respecto a cómo Foucault escribe la historia ha sido reinterpretado a partir de Revel:

Ya en 1975, al publicarse *Surveiller et Punir*, Revel señaló el malentendido que implicaba esta lectura. Foucault no escribía la historia de las representaciones variables y los distintos comportamientos ante un objeto común que sería la locura. Muestra cómo este objeto común, este supuesto soporte, no constituye sino una figura histórica particular, producida a través de una compleja miscelánea de prácticas, de separaciones y exclusiones. Desde el planteamiento de Revel, la ignorancia de este desplazamiento fundamental frenó y retardó la influencia del trabajo foucaultiano sobre los historiadores. Después de Revel, otros historiadores como Roger Chartier, Arlette Farge, Michèle Perrot, y especialmente Paul Veyne, han reconocido esta confusión inicial: *Histoire de la Folie* y el resto de los trabajos foucaultianos no son una simple extensión de la historia de las mentalidades; modifican por completo la manera de escribir la historia.<sup>96</sup>

---

Pero el objeto más particular era un amuleto marcado por el símbolo de los devoradores asiáticos de cadáveres; ambos aventureros ya habían leído de éste en el libro escrito por Adbul Alhazred: *Necronomicón*. Esta obra mencionada en otros cuentos de Lovecraft como: “La ciudad sin nombre” o “El horror de Dunwich” fue tan verosímil que ha sido buscada en el mundo *real* por lectores convencidos de su existencia, incluidas las universidades en que de acuerdo con los relatos de Lovecraft se guardan las últimas copias: Universidad de Harvard, Biblioteca Nacional de París, Universidad de Miskatonik y la Universidad de Buenos Aires. (Cf. Howard Phillips Lovecraft, *Lovecraft: la antología. Incluye el Necronomicón*, Barcelona, Océano Ambar, 2006). Otro caso de libros que componen la biblioteca imposable son los relatos de Borges, por ejemplo: “Pierre Menard, autor del Quijote” y “El idioma analítico de John Wilkins”. (Cf. Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1971 y J. L. Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1976). En este sentido la narración de la historia se ha convertido, siguiendo a Veyne, prácticamente en un género literario que busca crear algún efecto en el lector por medio del uso de tropos en el inicio, desarrollo y desenlace del suceso. No obstante, al parecer la diferencia entre la novela y la historia radica en la ficción, es decir, una se permite re-crear la realidad y la otra busca por sobre todo la verdad. (P. Veyne, *Cómo se escribe la historia*, pp. 68–69).

<sup>95</sup> F. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, p. 65.

<sup>96</sup> F. Vázquez García, *Foucault y los historiadores*, pp. 45, 78–96.

En los discursos analizados por Foucault existe la invitación a poner especial atención a lo que se hace –las prácticas–, y a lo que se dice –la palabra–; con base en ello es posible intuir una gramática en las prácticas, una práctica gramatical; esto es, las palabras no hablan de las prácticas o el discurso al que pertenecen. Dice Veyne, el discurso no es semántica ni ideología,<sup>97</sup> más bien el discurso, lo entiende el historiador, como la gramática oculta que sin embargo al analizarla pone al descubierto no una Razón unificadora sino el azar del acontecimiento. Por tanto Foucault hace evidente a los historiadores que no existen objetos naturales u objetos “objetivos” en el sentido científico: “Las cosas, los objetos no son más que el fruto de las prácticas”.<sup>98</sup> Analizar un archivo, es decir, su emergencia en la discontinuidad histórica es la tarea que desde otra manera de escribir se piensa el espacio de lo decible y lo visible. Cada uno en su justa dimensión.

Guedez pregunta: ¿qué busca en efecto la arqueología? No otra cosa más que una re–escritura.<sup>99</sup> Foucault, ante el evidente carácter ficticio del quehacer del historiador,<sup>100</sup> reescribe la historia por medio de la arqueología, la cual: “No es un sistema de representaciones común, sino un dispositivo funcional que abre un espacio de problemas, define su ley de contribución, sus límites, haciendo posible, para resolverlos, juegos diversos de representaciones”.<sup>101</sup> Y añade Deleuze: “La arqueología es el estudio de las formaciones históricas. ¿Por qué es distinta de la historia? Porque trata de elevarse hasta las condiciones, lo visible y lo enunciable”.<sup>102</sup> El *método* –más bien herramienta– al no ser exclusivo de las ciencias humanas acepta analizar la

---

<sup>97</sup> P. Veyne, *Cómo se escribe la historia*, p. 211.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>99</sup> Annie Guedez, *Foucault*, p. 73.

<sup>100</sup> G. Didi–Huberman, *Ante el tiempo*, p. 41.

<sup>101</sup> F. Vázquez García, *Foucault y los historiadores*, p. 68.

<sup>102</sup> G. Deleuze, *El saber*, p. 32.

irrupción de un archivo en tanto ruptura de evidencia de la representación.<sup>103</sup> De esta manera es posible hacer aparecer los enunciados y las visibilidades como elementos disociados y sin embargo concentrados en el saber. Los cuadros descritos y vistos por Foucault son un pretexto para decidir si se dice o se ve conforme a la experiencia de la lectura y la escritura.

Este método pictórico produce cuadros extraños, en los que las relaciones sustituyen a los objetos. Desde luego, esos cuadros son los del mundo que conocemos: Foucault no hace pintura más abstracta que la que hacía Cézanne; el paisaje de Aix se puede reconocer, sólo que está lleno de una efectividad violenta, y parece surgir de un terremoto. Todos los objetos, incluso los hombres, están transcritos en ellos en una gama abstracta de relaciones coloreadas donde la pincelada borra su identidad práctica y donde se difuminan su individualidad y sus límites.<sup>104</sup>

Foucault invitó a continuar el ejercicio arqueológico no solamente en la clínica o la locura, existen otros derroteros del saber, por ejemplo el de la representación pictórica, donde todavía queda pendiente su estudio para quizá trazar una línea distinta a la positividad de la historia del arte y adoptar una más cercana a la ficción y sus efectos de verdad.<sup>105</sup> En este sentido tanto Panofsky como Didi-Huberman probablemente intentaron reescribir, agrietar la historia del arte a partir de la iconología y la anacronía, pero sus propuestas finalmente terminan ceñidas a la historia y la fenomenología, quizá

---

<sup>103</sup> M. Foucault, *El discurso del poder*, p. 221.

<sup>104</sup> P. Veyne, *Cómo se escribe la historia*, pp. 237–238.

<sup>105</sup> Gasquet y Cuccorese dirán que esta escritura peligrosa, máquina filosófica–ficcional, es la herramienta para sacar al autor de su lugar privilegiado y trasgredir el discurso. (Axel Gasquet, Martín Cuccorese, *Ensayos profanos*, p. 96). Deleuze escribe al respecto: “D’une certaine façon, Foucault peut déclarer qu’il n’a jamais écrit que de fictions : c’est que, nous l’avons vu, les énoncés ressemblent à des rêves, et tout change, comme dans un kaléidoscope, suivant le corpus considéré et la diagonale qu’on trace. Mais d’une autre façon il peut dire aussi qu’il n’a jamais écrit que du réel, avec du réel, car tout est réel dans l’énoncé, et toute réalité y est manifeste” (G. Deleuze, *Foucault*, p. 27). Finalmente, de acuerdo con Trombadori, toda vez que preguntan a Foucault, no sin una risa, si todo lo que él ha escrito no es más que una ficción, tranquilamente él responde que nunca ha sido su tarea hacer algo distinto a ello. (D. Trombadori, *Conversaciones con Foucault*, p. 46).

porque existe siempre el deseo por dar con la verdad y la esencia, o simplemente porque la seriedad histórica no les permite, a pesar del tiempo perdido, reír.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> “Tal vez le queda a la risa un porvenir”. (Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 36).



El Mandylion

## CAPÍTULO 1

### DIAGNÓSTICO DEL ICONO

La arqueología de Foucault, explica Sabot, analiza el espacio de encuentro entre las palabras (el decir) y las cosas (lo visible) con base en la creación de su orden,<sup>107</sup> es decir, la armonía necesaria para que permanezcan juntos lo visible y lo decible se basa en la creación y sustento de un orden para clasificar la realidad. Por ello, Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas*<sup>108</sup> advierte que hacer la arqueología de dicho orden aproximará la mirada al umbral de la experiencia de otros órdenes posibles. Como se ha advertido, la relación ver–decir y el orden con que se *mira* y se *habla* el mundo es un artilugio que no conlleva una continuidad histórica, evolutiva y descifradora de sentidos verdaderos. Sin embargo, el espacio de la obra de arte, concretamente la pintura, es un punto de encuentro en que la historia del arte se define a sí misma como el discurso positivo que no solamente *mira* los lienzos, sino que los traduce en comentarios e interpretaciones y clasifica y ordena las imágenes en corrientes, escuelas, temas y épocas. Esto es, la historia del arte es el discurso que afirma *saber* cómo ver y comentar un cuadro. En contraparte, la arqueología sigue de cerca a Blanchot: la mirada y el habla tienen caminos propios y por tanto autónomos, sobre todo cuando se trata de hablar (escribir) ya no solamente de lo visible, sino incluso de lo invisible que se materializa, por ejemplo, en iconos religiosos.

No sé si lo que digo dice algo. Pero, no obstante, es sencillo. Hablar no es ver. Hablar libera el pensamiento de esta exigencia óptica, que, en la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de la luz o bajo la amenaza de la ausencia de la

---

<sup>107</sup> P. Sabot, *Para leer las palabras y las cosas*, pp. 22–23.

<sup>108</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 7–16.

luz. Le dejo que haga el recuento de todas las palabras por las cuales se sugiere que, para decir la verdad, es necesario pensar según la medida del ojo.<sup>109</sup>

El sometimiento de la mirada y la palabra de la que habla Blanchot puede rastrearse en una fractura de la historia, la cual evidente a la mirada, ha terminado por empolvase y ser olvidada en las capas discursivas que la cubren. Se trata de la creación de la imagen verdadera occidental, es decir, del icono cristiano: representación material, tangible y visible de lo divino invisible. Como a continuación se desarrolla, se verá que su invención no es meramente temporal sino espacial. El espacio del icono obligará a pensar, en primer lugar, en una identidad entre lo visible y lo decible, luego, en la materialidad de lo invisible donde es posible (el milagro) y es susceptible de ser traducido mediante el texto (la Biblia) para enseñar (pedagogía) a los fieles la conducta (ética) correcta.

En palabras de Foucault: “El saber aparece vinculado en profundidad a una serie de efectos de poder. La arqueología es esencialmente este descubrimiento”.<sup>110</sup> Por tanto, el presente capítulo justifica por qué la invención arbitraria del icono (saber ver–decir) pertenece al orden de la fábula y ficción cuyos efectos de verdad se expresan en el poder ejercido desde una institución por medio de la imagen.

## 1.1. EL MANDYLION Y EL ICONO CRISTIANO

El icono aparece como el resultado de una adecuación cristiana de la cultura griega y romana.<sup>111</sup> Si bien entre éstas existen numerosos ejemplos de templos, representaciones de los dioses y soberanos, nunca se hubieran atrevido a confundir el simulacro con el

---

<sup>109</sup> M. Blanchot, *La conversación infinita*, p. 34.

<sup>110</sup> Roger–Pol Droit, *Entrevistas con Michel Foucault*, p. 99.

<sup>111</sup> Michel Quenot, *L' Icône*, p. 22.

puro espíritu tal como lo han hecho los cristianos,<sup>112</sup> pues resulta absurdo considerar que la esencia de los dioses podía capturarse en un trozo de materia. No obstante, en la Antigüedad los cristianos primitivos, quizá por herencia pagana, consideraban que una imagen o un pedazo de tela albergaba al menos cierto toque divino. De acuerdo con Kenneth Setton,<sup>113</sup> independientemente del material del que estuviera hecho por ejemplo el retrato de un emperador, éste merecía un trato como si del emperador mismo se tratara, un insulto a la imagen era un insulto a la persona. La imagen entonces aparece no como representación o simulacro sino como la realidad misma.<sup>114</sup> En este sentido los teólogos cristianos mostraban cierto recelo respecto a las imágenes grecolatinas, entre otros motivos, porque éstas representaban la inmortalidad, la gloria, el mando, el respeto, la memoria y un halo casi divino de un hombre entre otros tantos. De ahí la necesidad de los cristianos de hacerse con el poder de las representaciones paganas a través de figuras como el papa y Cristo, uno representante del reino de los cielos en el mundo terrenal, el otro proclamado rey de reyes.<sup>115</sup> Lo cual significó dar

---

<sup>112</sup> Moshe Barasch, *Teorías del arte*, p. 51.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>114</sup> Guillermo de Ockam llega a suplantar por completo la figura del emperador por la del papa, a quien le pertenece la imagen, obediencia y poder. “[...] porque en toda causa que debe resolverse judicialmente el papa, regular u ocasionalmente, puede ser juez conforme al Derecho divino, por tanto, debe concederse que bajo Cristo el papa es cabeza y juez supremo de todos los fieles. No así el emperador, porque el emperador en tanto que tal (pues muchos verdaderos emperadores fueron infieles), no debe inmiscuirse ni siquiera ocasionalmente en asuntos espirituales, aunque cabe que, si es fiel, en tanto que fiel, tenga que intervenir en muchas ocasiones en muchas causas de índole espiritual, y en especial en la causa de la fe [...]”. (Guillermo de Ockam, *Sobre el poder de los emperadores y los papas*, p. 98).

<sup>115</sup> Explica Kantorowicz: “El rey, una *gemina persona*, humano por naturaleza y divino por la gracia: este era el equivalente medieval de la posterior visión de los Dos Cuerpos del Rey, y también su precursor. La teología política, en esa época tan temprana, estaba todavía suscrita al marco general del lenguaje litúrgico y del pensamiento teológico, puesto que aún no se había desarrollado una «teología política» secular e independiente de la iglesia”. (Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey*, p. 93). El autor explica que participar de los Dos Cuerpos del Rey, referencia a la perpetuidad de una monarquía, estirpe o modo de gobierno independiente al rostro y eventual muerte del soberano en turno, se explica con la célebre frase: “*Le roi est mort ! Vive le roi !*”. La gente acepta la inmortalidad del rey, pues, ya desde el cristianismo la perpetuidad de los papas y los santos en los panteones y las reliquias es asunto común, así como saber que pese a la muerte habrá otro papa y otros santos que darán a conocer el cuerpo del eterno reino de los cielos. De esta manera la iglesia se desentendió de la misma teología dando lugar, por un lado, al rostro “genuino” de lo invisible a través de un cuerpo humano (como si fuera un



aparente continuidad a la *paideia* clásica, pero en tanto instrumento para mostrar a Cristo.<sup>116</sup>

En este sentido entre las costumbres bárbaras adoptadas por los cristianos medievales se encuentra quizá la más importante de todas: la adecuación del panteón como contraespacio utópico<sup>117</sup> en el cual es posible dar culto a los muertos que llevaron una vida ascética y de consagración a Dios: los santos.<sup>118</sup> La gente común como los dueños de las tierras amaban la guerra, la disfrutaban por medio del derroche de las riquezas emanadas de la actividad agrícola y el comercio;<sup>119</sup> no obstante no dejaban de pensar en la salvación por lo que dedicaban ofrendas y dádivas a los seres invisibles cuyos restos todavía materiales en el panteón eran motivo de devoción y milagros. Este

---

emperador); por el otro muestra el terrorífico rostro del poder de la iglesia en tanto imperio milenarista. Algo que ni griegos ni romanos lograron. Para una revisión de los ritos paganos que fueron adoptados por los cristianos, *vid.*, Philippe Walter, *Para una arqueología del imaginario medieval*. En especial, resulta interesante la arqueología que el autor realiza de san Antonio.

<sup>116</sup> Werner Jaeger, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, pp. 24–25.

<sup>117</sup> Sabot detalla que aunque la utopía se refiere a un no lugar, más que relacionarse con el espacio, se entiende con el tiempo, es decir, la utopía se refiere a lo que no teniendo lugar se requiere actual y sin embargo siempre es venidero. Por otra parte la heterotopía se despliega en un espacio ajeno a la temporalidad (P. Sabot, *Para leer las palabras y las cosas de Michel Foucault*, p. 27, n. 30). Las utopías en ocasiones *podrían* ser localizadas geográficamente y regidas por el orden cronológico; mientras que las heterotopías, de acuerdo con Foucault, son espacios en la realidad donde los hombres viven *otra* realidad, tal como el cementerio, el prostíbulo y el jardín. (M. Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, pp. 19–22).

<sup>118</sup> George Duby, *Arte y sociedad en la Edad Media*, p. 48.

<sup>119</sup> George Bataille es un pensador que se ha ocupado del tema del sacrificio y el derroche incluso en las culturas prehistóricas. El sacrificio aparece como un fenómeno que renuncia a su representación para dar lugar a su materialización. Es la muerte la manifestación de la continuidad del ser frente al individuo. El erotismo, en este sentido, constituye un gasto en el que el objeto venerado se pierde, ya sea en alguna de sus partes o completamente, a causa del sacrificio: “En cualquier caso, el objeto sagrado es siempre destruido. Pero entonces, ¿cómo explicar, dentro de la lógica económica actual, que el objeto de veneración sea aquél que se sacrifica?” (A. Gasquet, *Georges Bataille*, pp. 31–33). La respuesta la encuentra Bataille en las primeras culturas de la humanidad, no cristianas, cuando el gasto puro (*potlatch*) desafiaba las leyes de la lógica económica actual. Bataille recuerda que la fiesta es un delirio donde se derrochan bienes y posesiones acumulados para más que compartir, sorprender a los demás; “El tumulto de las fiestas, lo mismo que el de las guerras, tenía un eficaz poder análogo al de un corazón que late. Ponía al hombre y a cada uno de sus actos –incluso el más humilde– a la altura del Universo” (G. Bataille, *La conjuración sagrada*, p. 120). Klossowski apunta: “Si da, se aumenta; ¿pero cómo puede aumentarse dándose en lugar de disminuir? Da para no recibir y porque es capaz, se aumenta. ¿Cómo aumentaría su valor y qué lo hace posible? Sólo vale frente a quien, no siendo más que lo que recibió, está de este lado. De este modo, el precio que éste adquiere respecto a quien recibe sin poder dar, se expresa en el derecho a *tomar más* aún de lo que le fue dado.” (Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, p.44). En suma la soberanía, según Bataille, se relaciona con lo improductivo y con el gasto inútil, pero para la iglesia, el sacrificio del hombre es para el soberano Dios vía los cuerpos papales y sacerdotales inmersos en el espacio arquitectónico del templo y la abadía, el seminario y el panteón.

espacio, como explica Foucault, borra los cuerpos y se abre al fantasma, simulacro de quienes han abandonado su cuerpo pero que se mantienen *presentes* por medio de la representación, es decir, la repetición incesante de la ausencia por medio de la imagen: “Y en esa ciudad de utopía de los muertos, hete aquí que mi cuerpo se vuelve sólido como una cosa, eterno como un dios. Pero tal vez la más obstinada, la más poderosa de esas utopías por las cuales borramos la triste topología del cuerpo nos la suministra el gran mito del alma, desde el fondo de la historia occidental”.<sup>120</sup>

El alma es purificada en las conductas en vida y siempre presente en el cementerio, mientras que el cuerpo aparentemente sepultado y vuelto polvo se reinventa en la reliquia, en un manto sagrado, en un cuerpo hipostático que incluso se eleva a los cielos. Escribe Foucault: “el alma y el cuerpo son dos veces convenientes: ha sido necesario que el pecado hiciera del alma algo denso, pesado y terrestre para que Dios la pusiera en lo más hondo de la materia”.<sup>121</sup> La supuesta condena del cuerpo que muere para liberar el alma eterna no hace más que perpetuar el cuerpo visible e invisible – objeto y vida– en la carne sacra.

Y si se piensa que la vestimenta sagrada, o profana, religiosa o civil hace entrar al individuo en el espacio cerrado de lo religioso o en la red invisible de la sociedad, entonces se ve que todo cuanto toca al cuerpo –dibujo, color, diadema, tiara, vestimenta, uniforme–, todo eso hace alcanzar su pleno desarrollo, bajo una forma sensible y abigarrada, las utopías selladas en el cuerpo.<sup>122</sup>

De acuerdo con Foucault el cuerpo aparece como el espacio de otro mundo, profano o religioso, que alberga fantasías y deseos. Punto cero carente de topos y sin

---

<sup>120</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 9.

<sup>121</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 27.” “L’âme et les corps, par exemple, sont deux fois convenants : il a fallu que le pêche ait rendu l’âme épaisse, lourde et terrestre, pour que Dieu la place au place creux de la matière”. (M. Foucault, *Le mots et les choses*, p. 33).

<sup>122</sup> M. Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 15.

embargo foco que irradia todos los lugares posibles y reales, en la imaginación y en el habla, en el sueño y en el acto. Si en la Grecia descrita por Homero no había unidad corpórea sino “blancos brazos”, “pies ligeros”, “pechos animados” y “hermosa cintura”;<sup>123</sup> el cuerpo como conjunto solamente se entiende en el cadáver. Solamente la carne mortuoria y el espejo dotan de unidad a la utopía del cuerpo. Éste, en vida, en todo momento se encuentra en otros lugares, contraespacios dispuestos a desaparecer y pronto ser olvidados. Asilos, prostíbulos, prisiones y jardines componen dichos sitios heterotópicos, lo mismo que el museo, el cementerio y la biblioteca, espacios que para el siglo XVIII se constituyeron como sitios en que se acumula un todo ajeno al tiempo.

En el interior de las basílicas medievales ya era común ver hipogeos que albergaban la imagen, el espectro, la representación del santo finado, pero también eran un espacio con libros y escuelas. Eran la sede de la literatura y la educación, de la representación del verbo, la carne y la muerte. Este espacio, en breve, beatificó todo aquello que tenía que ver con el santo: objetos personales, vestimentas y huesos se propagaron como reliquias milagrosas.<sup>124</sup> Sin embargo para que este espacio reivindicara la importancia de los objetos–cuerpo entre la población se recurrió, en primer lugar, a justificar la primera y verdadera imagen tangible hecha por la propia divinidad.

---

<sup>123</sup> Homero, *Iliada*, pp. 39, 41, 296 y 300.

<sup>124</sup> Las reliquias son los restos de los cuerpos de los santos, pero también todos los objetos con los que mantuvieron contacto ya sea en la vida o en la muerte. Tal es el caso de la vestimenta, el polvo de las tumbas o la cera de los cirios que estuvieron junto a su urna. (Louis Réau y Gustave Cohen, *El arte de la Edad Media*, pp. 41–42, 44). Réau detalla que en 1204 el furor por las reliquias fue tal que el gran mercado de reliquias de Constantinopla se podían adquirir, por ejemplo, el diente de leche de Cristo, la cabeza de san Juan Bautista y la corona de espinas de Cristo entre cantidades enormes de huesos beatos. El hacer de los *perdonadores*, mercaderes de reliquias, fue motivo de burla en la literatura. En “Tratado de las Reliquias” y “Apología por Heródoto” se exhibe la disputa por la adoración del *santo ombligo* original entre la iglesia de Nuestra Señora de Vaux y la Basílica de san Juan de Letrán. Mientras que la abadía de Charroux, Coulombs, Cluny, Corbie y Conques pelearon incesantemente por denominarse dueños auténticos del *santo prepucio*. La popularidad de las reliquias, asimismo, obligó que la arquitectura de las basílicas se modificara ante la cantidad de gente que acudía al culto, se optó por construir deambulatorios que permitían el flujo de la marcha feligrés en un solo sentido y ritmo. Esto es, se modificó el espacio con base en un orden de visibilidad.

La imagen se define habitualmente como representación en tanto referencia al tiempo presente del objeto ausente, prueba de la existencia de lo ausente y representación como la repetición constante del objeto,<sup>125</sup> tal como las figuras de la catedral, el cementerio y el icono: representación de lo muerto como todavía fecundo. En el cristianismo se ha entendido tradicionalmente al icono (figura) como imagen divina verdadera y al ídolo (apariencia) como lo negativo y diabólico, es decir, todo lo relacionado con lo pagano como las estatuas y rostros de soberanos y dioses grecolatinos,<sup>126</sup> por lo que al mismo tiempo ha procurado evitar que las tumbas (espacio heterotópico), los santos (muerte) o los mismos iconos (representación) se conviertan en ídolos,<sup>127</sup> así la iglesia se garantiza a sí misma el poder absoluto de la imagen y la representación monolítica. En este sentido, los cristianos al procurar separar la devoción al icono de la idolatría a la falsa imagen, quizá sin saberlo, comenzaron a elaborar reglas para ver, es decir, iniciaron la construcción de todo un régimen de la mirada que partía

---

<sup>125</sup> Michel Melot, *Breve historia de la imagen*, p. 16.

<sup>126</sup> Siguiendo a Melot el término griego *eidos* da lugar a idea y luego a ídolo; mientras que *eikon* devino en icono. (*Ibid.*, p. 11). La explicación merece replantearse con base en la definición griega. Platón en el diálogo el “Sofista” (234a–236d), al referirse a una de las características del sofista que el extranjero explica a Teeteto, detalla que éste es un imitador capaz de crear “imágenes sonoras” con las cuales encanta a los jóvenes cándidos haciéndoles creer que la realidad es el argumento que entra por los oídos. El sofista, en tanto imitador, es un mago dedicado a crear ilusiones, imágenes asombrosas a los ojos y oídos de los ingenuos y desentendidos. Así la técnica figurativa (*eikastiké*), por una parte hace aparecer imágenes como si fueran las cosas mismas pues imita volumen, colores y detalles menores (cosas que son imitación de las Formas); pero por otra parte, como los artistas despreocupados de la verdad y las proporciones reales de las cosas en obras monumentales descomponen la simetría del cuerpo para que la mirada humana sea engañada y crea ver un cuerpo proporcionado, las imágenes por ejemplo de los pintores aparentan parecer, sin parecerse realmente a las cosas, pues el hombre al contemplar realmente la composición de las cosas verá que no se asemejan al original y por el contrario son apariencias que desde un *punto de vista* (quizá que exigen la colocación del sujeto en un lugar *lejano*) logran engañar al observador. En este caso se habla no de imágenes sino de apariencias, fantasmas, simulacros: comunión entre *eikon* (figura) y *eidolon* (imagen). Comúnmente ambos términos se han entendido como imagen, representación, lo que se aparece y parece, lo semejante. (J. M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario manual Vox*, pp. 174–175).

<sup>127</sup> M. Melot, *op. cit.*, p. 14. El gran acierto de la iglesia fue incluir la práctica pagana de la imagen del emperador al interior de la iconografía cristiana: “La súbita sumisión del Anticristo al Cristo, la promoción de emperador “al rango de los apóstoles” (*isapostolos*) representan para la Iglesia, además de una victoria providencial, un peligro del que pronto toma conciencia [...] Cuando derribó las antiguas imágenes de los dioses en todo el Imperio (incluida la antigua estatua de la Victoria del senado), se vio obligada a vivir con la estatua colosal del emperador, única imagen subsistente de la Antigüedad pagana [...] Era una imagen más “individuada”, “prosópica” e “hipostática” (personal) que ninguna imagen divina” (Alain Besançon, *La imagen prohibida*, p. 84).

de la arquitectura, pasaba por la imagen del icono y culminaba con el comportamiento del fiel.

Quenôt detalla que aunque el cuadro atribuido a san Lucas: *La Vierge à l'Enfant (Hodighitria)*<sup>128</sup> es el primer icono eclesiástico, el *origen* auténtico del llamado arte cristiano se encuentra en los iconos o galerías de las catacumbas de Roma. Sin embargo no es hasta el siglo IV cuando Constantinopla se yergue como la capital imperial y el emperador bizantino Constantino “El Grande” unifica a su pueblo bajo la religión y la política creando el ambiente propicio para la propagación de las imágenes cristianas.<sup>129</sup> La iconología en un intento por negar la herencia pagana busca que sus propias imágenes influyan más que cualquier imagen de emperador, soberano, dios o quimera. Tal imagen debe ofrecer al espectador algo único, con poderío suficiente para provocar la renuncia y el olvido a otras imágenes. La solución la encuentran en la narración apócrifa de la verdadera génesis de una imagen sin intervención humana, esto es, la representación genuina y primera de la divinidad. Acontecimiento inscrito en la historia y a todas luces fantástico por su inexplicable aceptación como algo evidente.

[...] Jenófanes introduce la noción de *conveniencia*, cuyo alcance hasta nuestros días, resulta incalculable. Nada que provenga del hombre, apariencia, forma, ropas –pero también pasiones o costumbres–, *conviene* a la naturaleza divina [...] El concepto teológico de ‘lo que conviene a la naturaleza divina’ (*theopreprés*) fue heredado por los padres de la Iglesia, que lo convirtieron en pilar de la teología cristiana. La iconoclasia se funda en el hecho de que toda figura, y en particular una figura humana, y una figura hecha por la mano del hombre, es una inconveniencia y una blasfemia.<sup>130</sup>

Pero los cristianos inventaron un lienzo hecho por manos no humanas llamado *acheropoiatoi* o Mandylion que, según Nicéforo Calisto, es el pañuelo que Cristo envió

---

<sup>128</sup> M. Quenot, *L'Icone*, p. 21.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>130</sup> A. Besançon, *La imagen prohibida*, p. 35.

con su rostro impreso al rey Edesse Abgar; actualmente relacionado con el Lienzo de Verónica<sup>131</sup> y el Sudario de Turín. Pero esta “autoevidencia”, como dice Rajchman acerca de Foucault, es la ironía utilizada por el filósofo para hacer manifiesto el artificio de la experiencia visual que, no obstante, se insiste en asimilarla como natural haciéndola incuestionable.<sup>132</sup> El régimen de la mirada cristiano, para modificar espacios, arquitecturas y comportamientos, se asumió como el dueño de la única imagen divina que daba prueba de la autenticidad del poder exclusivo delegado por Dios a un pueblo. Sin duda, los efectos de verdad que produjo la ficción de la fábula del Mandylion no han dejado de sentirse incluso en la actualidad. Es decir, la fábula de la aparición del rostro de Jesús en un lienzo dio lugar a una historia aceptada como verdadera pero cuyo fundamento es la ficción.

El encuentro entre el objeto visto (Mandylion) y la palabra que lo enuncia (historia) es el propicio para que la arqueología se pregunte por la constitución del orden, en este caso, entre lo visible y lo decible. La fundación del primer icono es probablemente la mayor prueba del artificio visual y discursivo de occidente al constituirse como el ἀρχή del εἰκόν, el λόγος y el ἦθος. Aceptar el discurso y la materialidad verdadera del lienzo de Verónica o el Sudario viene a fortalecer la semejanza de los dos elementos del saber en la reproducción incesante de los iconos en series indistinguibles. En palabras de Foucault: “las similitudes se persiguen de círculo en círculo, reteniendo los extremos en su distancia (Dios y la Materia), acercándolos de

---

<sup>131</sup> De acuerdo con Gibson la Verónica es: “una figura apócrifa no citada por la Biblia, que se dice que enjugó el sudor de la cara del Salvador cuando se debatía bajo la Cruz, obteniendo de este modo en su velo una imagen milagrosa de sus rasgos”. (Walter S. Gibson, *El Bosco*, p. 127).

<sup>132</sup> Martin Jay, *Ojos abatidos*, p. 295.

manera que la voluntad del Todopoderoso penetre hasta los rincones más adormecidos”.<sup>133</sup>

El verbo hecho carne, narran los iconófilos, remite al término *persona* en un sentido básico: Cristo es la imagen de Dios, el hijo es imagen del padre, no obstante esta “persona” de la que hablan no es un cuerpo entero, sino apenas una espectral imagen de un rostro *verdadero*, es decir, de una máscara al infinito.<sup>134</sup> Nicolás de Cusa defensor del icono escribe: “Nadie puede verte sino en cuanto tú le concedes que seas visto. Y verte no es otra cosa que tú ves al que te ve”.<sup>135</sup> Para poder ver, argumenta Cusa, es necesario renunciar a la mirada humana y abrir los ojos del espíritu. Único modo para que el icono revele la verdad invisible del rostro divino: “el rostro de los rostros”, “espejo viviente”.<sup>136</sup> Pero la ausencia del cuerpo de Cristo, en este primer momento, parece ser la insinuación del cuerpo utópico divino que una vez representado tampoco será realmente topos del espíritu.

El pensamiento teológico y las actitudes monásticas condujeron, a menudo, a un rotundo rechazo de la pintura y la escultura, artes productoras de ‘ídolos’, sugiriendo que eran superfluas, tentadoras o incluso, demoníacas. No es de extrañar, por ello, que en ninguna otra época las corrientes iconoclastas alcanzaran un grado de articulación tan alto como en la Edad Media.<sup>137</sup>

Tanto la aparición milagrosa del cuasi retrato de Cristo y la insistencia de los teólogos iconófilos en aceptar el Mandylion como el único icono verdadero terminaron

---

<sup>133</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 28. “[...] et de cercles en cercles les similitudes se poursuivent retenant les extrêmes dans leur distance (Dieu et la matière), les rapprochant de manière que la volonté du Tout-Puissant pénétre jusqu’aux coins les plus endormis”. (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 34).

<sup>134</sup> Hans Belting, *La vraie image*, p. 72. Flaubert en voz del diablo argumenta a san Antonio por medio de silogismos que: “Él es [Dios], pues, tan indivisible como infinito; y si tuviera un cuerpo, estaría compuesto de partes, ya no sería uno, ya no sería infinito. ¡No es, pues, una persona!”. (Gustave Flaubert, *La tentación de san Antonio*, p. 189).

<sup>135</sup> Nicolás de Cusa, *La visión de Dios*, pp. 75–76, 78, 88.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>137</sup> M. Barasch, *Teorías del arte*, pp. 48–49.

por condicionar la aceptación y reproducción literaria y material de dicha imagen por parte de los iconoclastas.

## 1.2. LOS SILOGISMOS DE LA QUERRELLA ICONOCLASTA

La creación del icono único y verdadero en tanto saber que reúne un discurso histórico–ficcional con una imagen materializada en un lienzo desaparecido o de dudosa autenticidad ha reproducido los efectos de verdad tanto en la proliferación de discursos y comentarios de índole teológica y aún supuestamente científica como en la repetición en serie de imágenes icónicas autorizadas por la Iglesia. A partir del Mandylion la identidad ver–decir del icono se tornó incluso un ejercicio de poder en la pedagogía de los analfabetas y en las reglas disciplinarias de las órdenes monásticas. Por una parte los cristianos invitaron a la población a *leer* las imágenes, por el otro a ver en éstas no la materialidad del cuadro sino a contemplar con los ojos del espíritu, como dice Cusa, el reino de los cielos. Esto es, la imagen ayuda a comprender el texto sacro, pero además es una experiencia mística abierta a cualquiera que quiera y merezca con su comportamiento tal honra. El icono devino, entonces, un acontecimiento, principalmente visual, que transformó la manera de ver y decir lo invisible, pero además, consolidó la semejanza y la similitud de la prosa del mundo. Es decir, con la instauración oficial del icono único (Mandylion), copia fiel del original rostro de Jesús, se autorizó al mismo tiempo la reproducción infinita no de una copia–icono, sino de millones de simulacros–fantasmas de escenas, cristos, vírgenes y santos. Tal advertencia, recuerda Deleuze, ya la había hecho Platón.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> G. Deleuze, *La lógica del sentido*, p. 180.



Para llegar a éste punto, de manera sucinta se sopesarán algunos de los principales argumentos teológicos que condujeron a la llamada controversia iconoclasta dando por vencedores a los defensores de la imagen. El recuento hará posible entender la justificación silogística de la díada ver–decir en la iconografía cristiana que ha regido, en gran medida, la mirada del hombre occidental.

La querrela entre ambos grupos teológicos, iconóduos e iconoclastas, comienza al creer, primero, que ante la doble naturaleza de Cristo: Hombre–Dios, la divinidad se despoja de sus atributos divinos (herejía monofisista) para introducirse en un cuerpo terrenal (hipóstasis) y además imprime su rostro humano en un lienzo (doble simulacro). En segundo lugar, partiendo de la imposibilidad de representar a Dios mediante una imagen o signo con base en su palabra: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas, ni las honrarás”,<sup>139</sup> resulta una clara desobediencia a la literatura bíblica al desear representar la divinidad. Hasta entonces “Únicamente el arte decorativo, especialmente el de formas geométricas, expresaba el sentido de lo infinito, como vemos aún hoy entre judíos y musulmanes”.<sup>140</sup> De esta manera la representación de lo invisible, esto es, la irrupción de lo divino en la materia y, además, aceptar la imagen de Cristo como imagen verdadera en tanto icono son para los iconoclastas claras herejías, pero que para los iconófilos representaron una oportunidad para acercar al fiel a la mística cristiana. El verdadero peligro, de acuerdo con la iconoclasia, probablemente no se encuentra en la desviación que la imagen puede provocar, es decir, confundir la veneración con la adoración, sino en saber que las imágenes y signos cristianos no son más que eso. Un orden artificial y por ende vacío.

---

<sup>139</sup> Ex. 20, 4–5.

<sup>140</sup> Sor María Donadeo, *El icono*, p. 16.

La iconodulia responde: “La tarea del icono sería introducir el espíritu en una forma humana”.<sup>141</sup> Pero si el rostro de Cristo hecho hombre (Jesús) es la imagen que legitima todas las demás,<sup>142</sup> por ejemplo las de las vírgenes y los santos, la representación inevitablemente circunscribe (une en una identidad artificial pues se habla de dos naturalezas distintas) la carne (materia) y el verbo (palabra–divina) de Cristo y por ende, aseguran los iconoclastas, la de cualquier imagen cristiana.

[...] los iconódulos pueden elegir entre dos herejías. O bien mantienen la unidad de Cristo, y entonces deben admitir que “han circunscrito el Verbo con la carne”, que han confundido las naturalezas, lo cual es caer en el monofisismo, o bien admiten que sólo han pintado la naturaleza humana, y que esta naturaleza tiene un *prosopon* propio, y “entonces hacen de Cristo una simple criatura y la separan del Verbo divino que está unido a ella”, lo cual es caer en el nestorianismo.<sup>143</sup>

Los iconófilos afirman que Cristo en tanto verbo hecho carne ya se había circunscrito a sí mismo pues fue visible a los ojos de los hombres. Insisten en que no aceptar las imágenes es no aceptar que el Verbo se haya encarnado, lo cual hace visible a Dios a través del cuerpo de Cristo. Juan Damasceno, férreo protector de la imagen, asegura que la materia es solamente un intermediario para poder ver lo invisible, pues también la materia es creación divina, instrumento para acceder a lo intangible. En el siglo III, recuerda Quenot a favor de la iconofilia,<sup>144</sup> Plotino hablaba de la mirada interior capaz de ver la esencia de las cosas, es decir, si en la materia del mundo se encuentra el trazo de la mano de Dios el alma es como un espejo donde es posible “ver”

---

<sup>141</sup> A. Besançon, *La imagen prohibida*, p. 66.

<sup>142</sup> Cf. Zenia Yébenes Escardó, *Políticas de la (in)visibilidad: Lectura anacrónica y dialéctica de la controversia bizantina*.

<sup>143</sup> A. Besançon, *La imagen prohibida*, p. 160.

<sup>144</sup> M. Quenot, *L'icône*, p. 84.

a Dios, como si con un ojo interior se mirara la luz exterior,<sup>145</sup> y al mismo tiempo ese ver es la luz misma.

Los iconómulos niegan la circunscripción de la imagen (copia) al prototipo (original) como afirman los iconoclastas, se trata precisamente de una imitación (copia adecuada), y este icono que es semejanza no adquiere la naturaleza del prototipo. Es decir, aceptan que el cuerpo de Cristo no tuvo ninguna relación necesaria con su esencia divina, en otros términos, que no existe una identidad entre la materia y la idea: “[...] nos enfrentamos a un dilema: o una representación es verdadera, es decir, idéntica a su modelo, y entonces, no es una representación, o posee su carácter específico y existencia como icono, pero entonces no tiene una esencia común con su modelo; no es auténtico y no es, estrictamente hablando, una imagen *de* dicho modelo”.<sup>146</sup> Este problema obedece a la copia fiel y a una mala copia. En ambos casos se trata de una representación icono que puede o no tener la esencia del original. Y aunque los argumentos teológicos de los iconófilos en este caso afirmen que no hay circunscripción entre ambas naturalezas, más adelante mediante el triunfo de la imagen crística promoverán la reproducción no de iconos sino de simulacros benditos, auténticos y verdaderos, materias con un soplo de halo divino que cada individuo es capaz de poseer.

En efecto, ¿es posible que la carne sea el lugar donde lo invisible se hace visible? ¿Será ese cuerpo, ese rostro del Mandylion, el rostro de Dios, del Hijo, del Espíritu o de ninguno puesto que el cuerpo es parte de una hipóstasis cuya naturaleza es por completo ajena a la del Verbo? Las preguntas son válidas pues si no es posible definir mediante la teología la verdad del retrato del Lienzo de Verónica o el Sudario de

---

<sup>145</sup> A. Besançon, *op. cit.*, p. 69.

<sup>146</sup> M. Barasch, *Teorías del arte*, p. 56.

Turín, tampoco es válido tomar como original dicho rostro y la representación del lienzo como la copia–icono.

Como se ha venido advirtiendo, esta reproducción indefinida ya no es parte de la semejanza entre un original y una copia (ya sea fiel o de mala calidad), sino que ahora la similitud toma el lugar de la semejanza pues los simulacros han terminado por apoderarse del original y no es posible distinguir en la serie infinita cuál es la copia de cuál al no existir diferencias significativas entre ellos.

### 1.3. EL HÍBRIDO ICONO–SIMULACRO

Deleuze en *Lógica del sentido* escribe un texto titulado “Platón y el simulacro”.<sup>147</sup> En éste, a través de una lectura que no sigue el método dialéctico sino el de la división propuesto por Platón en el diálogo el *Sofista*,<sup>148</sup> muestra que el filósofo griego ya había advertido la diferencia existente entre la semejanza y la similitud. En el primer caso, la semejanza habita entre un original y su copia, o incluso, para decirlo en términos platónicos, entre la copia artística, la copia material y la idea universal. En este caso, por tanto, es posible distinguir entre el original y la copia fiel, también de la copia de la copia que ha perdido cierta calidad o tiene características diferentes, así como de las innumerables copias de las copia que pueden realizarse pero que muestran claramente las diferencias entre el arquetipo y la última de las copias. En este sentido se puede hablar de copias–icono. En segundo lugar la similitud complica, muchas veces impide, apreciar con certeza las diferencias entre los innumerables simulacros que nacen a partir de la reproducción indefinida, por ejemplo, de una imagen. Los simulacros, en tanto

---

<sup>147</sup> G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 180 y ss.

<sup>148</sup> Platón, “Sofista”, *Diálogos V*, p. 321 y ss.

serie, no dejan ver diferencias claras y específicas entre sí, tampoco saber si entre ellos existe un original. Los simulacros se reproducen masivamente, se copian, se imitan, se hacen idénticos entre sí y se pierde por completo la oportunidad de distinguir la esencia de la apariencia, la idea de la imagen y el modelo de la imagen. En este caso se habla de simulacros–fantasma.

Por una parte, la semejanza es privilegiada por Platón ya que la idea fundamenta a las copias adecuadamente, mientras que la similitud (desemejanza) provee simulacros que evitan pasar a través del modelo original. La diferencia entre las copia–icono y los simulacro–fantasma radica en que las primeras son eso: copias semejantes a la idea, en tanto los segundos no son copias puesto que para ello habría que existir un orden, degradación, división, diferencias evidentes que no se encuentran al ser miméticos entre sí. Deleuze señala que en el cristianismo esta diferencia se encuentra en la sentencia bíblica en la que el hombre había sido hecho a imagen y semejanza de Dios, es decir, el hombre era copia de la esencia divina, pero a causa del pecado la semejanza se perdió y los hombres se volvieron símiles, simulacros sin referente divino.<sup>149</sup> No obstante, los argumentos teológicos indicaron que la semejanza de lo Mismo se perdió entre los hombres, pero a pesar de volverse simulacros sí tuvieron un semejante, un modelo de reproducción demoníaco: lo Otro.

Platón promovía el triunfo de las copias–icono de lo Mismo y, en cambio, expulsar los simulacros–fantasma de lo Otro. Foucault, retomando el caso del cristianismo, explica que la teología natural se asemeja a la ilusión metafísica, mientras que la metafísica del fantasma es propia al ateísmo y la transgresión.<sup>150</sup> Conforme a los argumentos vistos anteriormente, esto es, por una parte los efectos de verdad que la

---

<sup>149</sup> G. Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 183.

<sup>150</sup> M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, p. 15.

ficción del discurso en torno al Madyllion y el lienzo como prueba material de la identidad necesaria entre lo decible y lo visible de la copia–icono, cuyos argumentos teológicos desataron la querrela iconoclasta; y por la otra, la generación ilimitada de simulacros–icono auspiciados por la teología pusieron de manifiesto que en el cristianismo los simulacros solamente serían demoniacos si fuesen adorados y no venerados, que estaba demostrado por medio de silogismos que el Mandyllion era la copia–icono del Hijo del Hombre y que todos los simulacros–icono producidos desde entonces son semejantes a lo Mismo. Por lo que cualquier copia–icono, simulacro–fantasma o el híbrido simulacro–icono que no siguiera los argumentos de la doctrina cristiana es semejante a lo Otro pagano–demoniaco.

El saber ver–decir del icono cristiano transformó la concepción del simulacro y del icono, pero al mismo tiempo, construyó todo un régimen de la mirada cuyos alcances éticos, estéticos, literarios e históricos modificaron las reglas de vida en la Edad Media.

#### **1.4. FÁBULA Y FICCIÓN DEL ICONO MANDYLION**

La controversia iconoclasta duró aproximadamente un siglo entre el 726 al 843. En un primer momento, del 730 al 787 León III, Constantino V y León IV combatió la iconodulia promovida por Irene, mientras que del 815 al 843 León V, Miguel II y Teófilo hicieron lo propio con Teodora. Las interminables discusiones entre ambos grupos teológicos obligaron en el año 721 al califa Yezid II y León III promover, correspondientemente, la iconoclasia y en consecuencia la destrucción de las imágenes

cristianas, incluida la imagen de Cristo que se encontraba en la Puerta de Bronce.<sup>151</sup> Pero la iglesia, con base en los concilios iconódulos de Quinisexto en 692 y el segundo de Nicea en 787<sup>152</sup> acordó eliminar los símbolos, como el cordero,<sup>153</sup> para dar paso a una iconografía en que se muestre al Verbo en la materialidad del icono. Asimismo, en los concilios se elaboraron reglas en torno a la creación, materiales, objetivos y usos de

---

<sup>151</sup> Vid., *Battistero di San Giovanni*, h. 1425–1452, Florencia, Toscana, Italia, (Cf. Vitoria Charles, *El Renacimiento*, pp. 8–9). Lorenzo Ghiberti es el creador de las célebres puertas de bronce del baptisterio de Florencia. Construidas sobre un muro de origen romano representan el ascenso del escultor Ghiberti como artista burgués florentino del siglo XIV y al mismo tiempo como erudito humanista del Renacimiento. (J. Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, p. 36). Las puertas han dado lugar a interminables anécdotas históricas, leyendas y relatos. Todavía en el siglo XX se puede leer el cuento que el escritor norteamericano del género negro Raymond Chandler le dedica: “Las puertas de bronce”.

<sup>152</sup> En el 325 Constantino convoca a un primer concilio ecuménico en Nicea para unificar la doctrina de la iglesia a través del Estado aceptando la ortodoxia trinitaria en que el Hijo es consustancial al Padre tal como promovió Atanasio. (Jesús Mosterín, *Los cristianos*, pp. 178–179).

<sup>153</sup> Para un exhaustivo estudio de la representación animal y fantástica de Cristo: vid. L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*. El autor presenta un estudio basado en la representación de Cristo principalmente en seres como el león, el toro, el águila y el humano; cada uno con su respectivo revés, esto es, el semejante referido al diablo. Vale la pena señalar las características generales tanto del cordero como del ciervo en tanto principales símbolos con que se ha cubierto el rostro verdadero de Cristo (*Ibid.*, pp. 157–175). Por un lado el cordero es quizá entre los cristianos la figura más celebre porque encuentra sustento (reflejo) en las escrituras (Juan, *Evangelio*, I, 29–36 y Juan, *Apocalipsis*, V, 8–14); en segundo lugar se considera una expresión auténticamente cristiana –y no pagana como prácticamente toda su estructura; finalmente porque, como aprecia Quenôt, el origen de la iconografía cristiana se basa en las representaciones de la cruz y el cordero de las catacumbas de Roma. Este animal es la representación del suplicio y la redención de la humanidad, signo de la eucaristía, dador de luz y sabiduría, purificador y garante de la virginidad, signo de triunfo, dominación y fidelidad. En contraparte se considera al jabalí y al oso (paganos célticos) símbolos del mal, aunque por gracia divina los cristianos de los primeros siglos terminaron aceptándolos, al igual que al león, como animales sumisos y obedientes. Sin embargo, señala Charbonneau-Lassay, vale repensar lo que hizo Durero en la representación del pesebre, con María y el Niño Dios, al suplantarlo al buey y la mula por el jabalí y el león. Por otra parte el ciervo cristiano (L. Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, pp. 241–267), como en la antigüedad griega (ritos dionisiacos y figura de Acteón), es la alegoría del combate y la caza. El cristianismo ve en la muerte que el ciervo provoca a la serpiente, el gran dragón, el triunfo de Jesucristo sobre el demonio. Esta creencia condujo durante gran parte de la Edad Media a la re-creación de narraciones, mitos y creencias populares en que el ciervo es más que reliquia motivo de ritos para alejar al mal, por lo que los teólogos intentaron ordenar la situación advirtiéndolo a los fieles de la posible herejía en que pueden incurrir si creen en el ciervo de manera equívoca. Por una parte el ciervo no debía tomarse más que como simulacro del simulacro Cristo, no como ídolo y mucho menos usarlo como remedio contra las serpientes. Por la otra, por ejemplo Tertuliano, se mostró a favor de tomar la figura del ciervo como un animal que debe afrontar la muerte y el martirio sin renunciar a la fe, al contrario de lo que hicieran los primeros cristianos que huyeron de los catafrigos a la velocidad del animal. Detalla Charbonneau-Lassay: “Un tema iconográfico de la época merovingia y que parece haberse extendido particularmente en la región de Aquitania, en la diócesis de Poitiers, Angers, Nantes, Tours, Angulema, Saintes y Burdeos, nos muestra la figura de un ciervo perseguido por perros, sin cazador, y que huye hacia una cruz detrás de la cual se inclina la palma, recompensa de los victoriosos”. Sin embargo habría que considerar, a la manera de Klossowski a Cristo-ciervo como una recreación del mito de Acteón-ciervo con la respectiva diferencia: o se busca la salvación (el que huye para seguir narrando lo que afirma haber visto) o se busca asistir al destino aunque en ello le venga la muerte (el que enmudece al ver para perpetuarse como simulacro).

los iconos, eliminando por completo cualquier argumento o propuesta iconoclasta.<sup>154</sup> Esto desató una nueva ola de violencia a comienzos del siglo IX.<sup>155</sup> El punto final a la querrela se dio el 11 de marzo de 843, día de la Ortodoxia. El triunfo de los iconófilos supuso la triada palabra (evangelios)–signos (liturgia)–iconos (visibilidad de lo invisible) en los diferentes ámbitos eclesiásticos;<sup>156</sup> literatura, estética y ética terminaron por conformar un dispositivo efectivo en la economía de las almas en derredor de la teofanía del icono primero y verdadero. Se trata, explica Foucault, de no distinguir más entre lo que se ve y se lee, entre lo que se contempla y lo que se relata con el fin de fortalecer el interminable cruce impune entre la mirada y el habla y, a la vez, consolidar el comentario al infinito que ordena a las palabras y las cosas.<sup>157</sup>

Como se ha visto, la invención del icono y su defensa teológica dejan ver, por una parte, la creación artificial de la identidad ver–decir de la imagen primera cristiana y, por la otra, el discurso (con tintes normativo–jurídicos) que la autoridad eclesiástica procuró a la imagen para ordenar en adelante la creación y reproducción, temas y usos de los iconos. De esta manera el cristianismo ha creado un orden definido entre las palabras y las cosas cuyas características a continuación se irán explicando junto con las consecuencias éticas que se manifestaron en la subjetividad artista y espectador.

---

<sup>154</sup> A. Besançon, *La imagen prohibida*, p. 157. Para Marie–José Mondzain entre iconoclastas e iconófilos no existe una contradicción tan férrea como ha querido sugerir la historia, por el contrario cada grupo por medio de argumentos teológicos diferentes persiguen un punto en común: la defensa del icono divino verdadero y la jerarquía ontológica que se le quiera adjudicar; esto es, los dos buscan combatir la idolatría. La diferencia estriba en que los iconoclastas critican el icono verdadero de los iconófilos porque simplemente de la imagen verdadera no puede existir más que como signo: “Se podría decir que lo que imita el icono no es la visión del hombre sobre las cosas, sino la mirada imaginada de Dios sobre los hombres” (Marie–José Mondzain, « Delenda est » El ídolo, *Iconoclasia*, p. 124).

<sup>155</sup> M. Quenot, *L’icône*, p. 38.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>157</sup> M. Foucault, *Le mots et les choses*, pp. 41, 55–57. “L’ouvre se définit moins par les éléments de la fable ou leur ordonnance que par les modes de la fiction, indiqués comme de biais par l’énoncé même de la fable. La fable d’un récit se loge à l’intérieur des possibilités mythiques de la culture ; son écriture se loge à l’intérieur des possibilités de la langue ; sa fiction, à l’intérieur des possibilités de l’acte de parole”. (M. Foucault, “L’arrière–fable”, *Dits et écrits I*, p. 534).



El cristianismo, auspiciado por la literatura y la historia en la invención del icono, ha fortalecido a la fábula y al archivo, a la ficción y al saber, pero sobre todo ha coadyuvado a la instauración de la creencia en una verdad velada en cada cuadro. Para abordar la constitución del saber iconográfico, en tanto archivo que vincula el ver y el decir y cuyas consecuencias éticas se perciben en forma de subjetividad, es necesario distinguir al interior del relato cristiano la fábula y la ficción. La fábula, explica Foucault, es propiamente lo que se cuenta, esto es, los acontecimientos; mientras que la ficción son los diferentes regímenes del habla y la vista, es decir, las voces que a lo largo del relato aparecen adoptando diversas posturas, incluso la ficción puede aparecer en uno y otro relato modificando la historia. Raymond Bellour explica que la ficción es un aspecto, entonces, de la fábula, siendo la trasfábula el cambio de voz en la trama de la ficción.<sup>158</sup> Al respecto añade Foucault: “La obra se define menos por los elementos de la fábula o de su ordenación que por los modos de la ficción, indicados como al bies por el enunciado mismo de la fábula. La fábula de un relato se aloja en el interior de las posibilidades míticas de la cultura; su escritura se aloja en el interior de las posibilidades de la lengua; su ficción, en el interior de las posibilidades del acto del habla”.<sup>159</sup>

Aclara Foucault que nunca en época alguna se han usado todos los modos posibles de ficción. Algunos se discriminan y otros se privilegian dando lugar a una norma. En el caso del icono cristiano existe una fábula tanto en la creación de la narración de la aparición del Mandylion como en lo que se cuenta de aquella imagen. Sin documentos históricos esta fábula, en tanto acontecimientos de un relato, se ha convertido en un paradigma literario en que la ficción, entendida como la trama dada

---

<sup>158</sup> Raymond Bellour, “Sobre la ficción”, *apud*, E. Balbier, *Michel Foucault, filósofo*, p. 146.

<sup>159</sup> M. Foucault, “La trasfábula”, *Entre filosofía y literatura*, pp. 289–290.

entre el lo que se ve y lo que se dice, encuentra posibilidades de producción de cosas y actitudes reales desde lo que no es real.<sup>160</sup> Blanchot complementa lo que Foucault entiende por ficción.

Las ficciones en Blanchot serán, antes que imágenes, la transformación, el desplazamiento, el intermediario neutro, el intersticio de las imágenes [...] Lo ficticio nunca está en las cosas ni en los hombres, sino en la verosimilitud imposible de lo que hay entre ambos: encuentros, proximidad de lo más lejano, absoluto disimulo en el lugar donde estamos. Lo ficticio consiste pues no en hacer ver lo invisible, sino en hacer ver hasta qué punto es invisible lo invisible de lo visible.<sup>161</sup>

Como apunta Bellour: “La ficción así entendida tiene una virtud en relación con la historia que ella es sin serlo. Hace surgir, no lo que ocurrió para que su efecto incida en el presente, sino hace surgir directamente lo que ocurre. También es, pues, más verdadera tocante al tiempo en que se ejerce, porque incorpora el desfase de los tiempos en su movimiento mismo y lo convierte en espacio (visible y legible)”.<sup>162</sup> Por tanto, continúa, el papel de la estética en la obra de Foucault atraviesa la ética (y bien se puede añadir la epistemología) para mostrar lo evidente en la construcción de un cuadro y devolver, según parece, al silencio (a la risa) la experiencia del espectador que mira. Por tanto, lo que aquí se pretende mostrar no es un reclamo al cristianismo por la fábula que por cientos de años ha reproducido en la memoria de los hombres, sino, por otra parte, exponer los alcances de su ficción.

---

<sup>160</sup> Cf. John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*. p. 185.

<sup>161</sup> M. Foucault, “El pensamiento del afuera”, *Entre filosofía y literatura*, p. 303.

<sup>162</sup> Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 149.

## 1.5. SABER VER–DECIR EL ICONO

Historia y literatura conducen al lector y al escritor a una experiencia colmada de relatos al infinito e imágenes fantasmagóricas en la puesta en escena de la verdad del cristianismo.

Las signaturas que ordenan la identidad del libro con el cuadro con base en la formación histórica del icono cristiano desarrollan, a la vez, el saber actual de la historia del arte cuya pretensión es descifrar la verdad de la obra en tanto *legenda*. La falsa conjunción ver–decir admite en su profunda hendidura la taxonomía artificial de la imagen y la palabra. El orden epistemológico de lo visible y lo decible, siempre fragmentado, conduce inexorablemente a pensar otro orden.<sup>163</sup>

La existencia del lenguaje en la época clásica es, a la vez, soberana y discreta. Soberana dado que sobre las palabras ha recaído la tarea y el poder de “representar el pensamiento”. Pero representar no quiere decir aquí traducir, proporcionar una versión visible, fabricar un doble material que sea capaz de reproducir, sobre la vertiente externa del cuerpo el pensamiento en toda su exactitud.<sup>164</sup>

La representación cristiana ha buscado instaurar en la imagen, la palabra y la norma un vínculo indisociable. Sin embargo el discurso teológico es el inicio y la fractura que da cuenta del ser del lenguaje que no habla sino de sí mismo, pues el lenguaje no es más que la representación de las palabras, tal como la representación de

---

<sup>163</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 64.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 83. “L’existence du langage à l’âge classique est à la fois souveraine et discrète. Souveraine, puisque les mots ont reçu la tâche et le pouvoir de « représenter la pensée ». Mais représenter ne veut pas dire ici traduire, donner une version visible, fabriquer un double matériel qui puisse, sur le versant externe du corps, reproduire la pensée en son exactitude”. (*Ibid.*, p. 92).

la naturaleza son los seres y “la necesidad no es más que la representación de la necesidad”.<sup>165</sup>

La teología toma el cuerpo de Cristo como el lugar de la escritura, en él se encarna el verbo, la palabra que ya es posible ver.<sup>166</sup> Por ello Teodoro Studita afirma que el icono es la persona misma. “Sí, el icono circunscribe al Verbo de Dios, pero Dios se circunscribió a sí mismo al hacerse hombre, y aún más, individuo [...] No duda [Teodoro] en afirmar que la hipóstasis está realmente en la imagen, que el icono posee la ‘misma hipóstasis’ que Cristo. Incluso exige que no se escriba en el icono ‘imagen de Cristo’, sino simplemente ‘Cristo’ [...] Sí, al contemplar el icono contemplamos a Cristo”.<sup>167</sup> El nombre es el que le da a la imagen su calidad hipostática: “finalmente da nombre al icono en una inscripción. Gracias a este nombre la pintura se convierte en icono y establece un vínculo hipostático (o sustancial, según se siga una u otra teología) con su prototipo. No se dice ‘pintar’ un icono, sino ‘escribir’ un icono: la escritura no sólo remite a la inscripción del nombre, sino a toda la enseñanza del icono, comparable a la de las escrituras”.<sup>168</sup> En el siglo VII el papa Gregorio ordenó que aquello que aprendieran los letrados en los textos lo hicieran los ignorantes a través de la imagen, de manera que el verbo encarnado, Dios hecho hombre, en tanto representación de lo invisible fuera un intermediario entre los hombres y Dios. En otras palabras, si bien el texto bíblico era el tabernáculo donde se posaba la esencia divina a través de la palabra,<sup>169</sup> al mismo tiempo “Se reconocía a la imagen una virtud educativa (es *la escritura de los iletrados*), más a través de los sentimientos que inspira que de las

---

<sup>165</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 207. “[...] le besoin n’est que la représentation du besoin”. (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 222).

<sup>166</sup> H. Belting, *La vraie image*, p. 121.

<sup>167</sup> A. Besançon, *La imagen prohibida*, pp. 165–166.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>169</sup> G. Duby, *Arte y sociedad en la Edad Media*, p. 32.

verdades que esconde, así como una virtud ornamental, un acompañamiento indispensable de la liturgia”.<sup>170</sup> En consecuencia, de modo inexorable, se llegó a pensar que entre la literatura y el arte existe de suyo una comunión armónica, por lo que toda obra de arte se piensa debe explicarse con un texto que funcione como traducción de la misma.<sup>171</sup>

Lo que para Foucault es el papel fundamental de la prosa del mundo en la época clásica, pero que como se aprecia, encuentra su irrupción en la iconografía cristiana: “La pintura imitaba el espacio. Y la representación –ya fuera fiesta o saber– se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he aquí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar”.<sup>172</sup>

En este tenor, la relación que se da entre la literatura y el arte se tiende a pensar, por un lado, que la literatura, todo el trabajo verbal y escrito, provee al arte de ideas y temas. Por ejemplo, a decir de Gustave Cohen,<sup>173</sup> el artista medieval es un imitador plástico de lo que dice la Biblia: ilustra pasajes clave de los libros proféticos, históricos y evangélicos. Por el otro, en cambio, se piensa que es el arte el lenguaje supremo y universal que dota de motivos a los letrados para hacer discursos y narraciones en torno a lo que se ve. Al respecto afirma Louis Réau que la Edad Media utiliza la piedra y el color como el vehículo del lenguaje vulgar capaz de hacer llegar a los individuos iletrados un mensaje, es decir, primero se ve, luego se asimila mediante la palabra.

---

<sup>170</sup> Michel Melot, *Breve historia de la imagen*, p. 34.

<sup>171</sup> L. Réau y G. Cohen, *El arte de la Edad Media*, p. 3.

<sup>172</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 26. “La peinture imitait l’espace. Et la représentation – qu’elle fût fête ou savoir – se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde, c’était là le titre de tout langage, sa manière de s’annoncer et de formuler son droit à parler”. (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 32).

<sup>173</sup> L. Réau y G. Cohen, “Prólogo”, *op. cit.*, pp. VIII–XIV.

El mundo entero es un sistema de símbolos o imágenes; cada uno de ellos sugiere lo invisible que tiene detrás y de lo cual participa. Incluso las Sagradas Escrituras son un símil o una imagen de lo Divino [...] El icono es un auténtico cauce entre lo humano y lo divino, entre lo terrenal y lo celestial, y esto, a su vez, nos retrotrae al concepto teológico de participación.<sup>174</sup>

Por ello el artista medieval debe obedecer no su instinto creador, sino las reglas del rito eclesiástico, debe hacer aparecer en la imagen la realidad del texto sacro. Pero el artista no es más que un artesano en el mejor de los casos, pues se trata no más que de un obrero,<sup>175</sup> el único artista es Dios, sólo Él es capaz de crear:<sup>176</sup> “Más aún, cada una de las artes visuales fue separada de las demás y considerada en contenidos totalmente diferentes: a los pintores se les agrupó frecuentemente con los farmacéuticos que les preparaban sus pinturas; a los escultores se les asoció, o con los orfebres, o con los albañiles”.<sup>177</sup> Aún con ello el artista debía llevar una vida ascética, conforme a los valores de Cristo, para poder escribir iconos.

Duby en el tomo I de la *Histoire artistique de l'Europe* expone brevemente la función primordial del arte medieval, a saber, que las obras artísticas sean útiles a quien las mira: “Para los hombres de la época, esos monumentos, esos objetos, esas imágenes eran ante todo funcionales. Servían para algo. En una sociedad muy jerarquizada, que atribuía a lo invisible la misma realidad que a lo visible [...]”<sup>178</sup> A decir de Francisco de Asís,<sup>179</sup> las iglesias debían estar decoradas conforme al reino de Dios, es decir, en el mundo terrenal las iglesias son el reflejo o al menos una aproximación a la patria celestial, la de Cristo y los ángeles. De modo que sea posible, por un lado, mostrar a los

---

<sup>174</sup> M. Barasch, *Teorías del arte*, p. 58.

<sup>175</sup> J. Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, p. 38–39.

<sup>176</sup> M. Quenot, *L'icône*, p. 88. “Le peintre d'icônes doit être humble, doux, pieux, ni bavard, ni rieur, ni litigieux, ni envieux, ni buveur, ni voleur ; il doit Observer la pureté spirituelle et corporelle”.

<sup>177</sup> M. Barasch, *Teorías del arte*, p. 48.

<sup>178</sup> G. Duby, *Arte y sociedad en la Edad Media*, p. 9.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 12.

analfabetas las cosas en las que debían creer; por el otro conducir el espíritu de los devotos de lo visible a lo invisible, de lo material e inmediato a lo supraterrrenal y divino. La obra de arte es un objeto útil para la fe, mientras que su creador, el artista es quien pone en práctica la técnica, el *ars*,<sup>180</sup> para materializar en un lienzo la imagen ordenada. Explica Foucault:

El sistema de signaturas invierte la relación de lo visible con lo invisible. La semejanza era la forma invisible de lo que, en el fondo mundo, hacía que las cosas fueran visibles; sin embargo, para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad. Por esto, el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras –de “jeroglíficos”, según decía Turner. Y el espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafismos; todo a lo largo de la página se ven figuras extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo único que hay que hacer es descifrarlas [...] El gran espejo tranquilo en cuyo fondo se miran las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes, está en realidad rumoroso de palabras.<sup>181</sup>

La verdad de estas similitudes en forma de marcas, prosigue Foucault, aún cuando alcancen la naturaleza en la episteme del siglo XVI o se manifiesten en las bibliotecas en forma de pergaminos o en cientos de libros es siempre inalterable: es tan vetusta como la institución de Dios. En este sentido entre el signo y la palabra se juega un intercambio infinito entre la naturaleza y el verbo invitando a quien supiera leer, ver en el mundo un gran texto único.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> M. Barasch, *op. cit.*, p. 48. “Para una mentalidad medieval, *ars* significaba un cuerpo de conocimientos o un sistema de reglas que podían ser transmitidas”.

<sup>181</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 35. “Le système des signatures renverse le rapport du visible à l’invisible. La ressemblance était la forme invisible de ce qui, du fond du monde, rendait les choses visibles ; mais pour que cette forme à son tour vienne jusqu’à la lumière, il faut une figure visible qui la tire de sa profonde invisibilité. C’est pourquoi le visage du monde est couvert de blasons, de caractères, de chiffres, de mots obscures, – de « hiéroglyphes », disait Turner. Et l’espace des immédiates ressemblances devient comme un grand livre ouvert ; il est hérissé de graphismes ; on voit tout au long de la page des figures étrangères qui s’entrecroisent et parfois se répètent. In n’est plus que de les déchiffrer [...] Le grand miroir calme au fond duquel les choses se miraient et se renvoyaient, l’une l’autre leurs images, est en réalité tout bruissant de paroles”. (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 42).

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 49.

No obstante el arte sacro que relaciona las referencias bíblicas con la realidad material de la iconografía no deja de ser una trampa, el revés del diablo que pretende hacer caer a los fieles en la tentación de leer imágenes, de ver y decir lo divino. La iconografía hecha por manos humanas responde a una práctica pagana adecuada al cristianismo para que Cristo se *lea* y se *vea* como sufrimiento y milagro. Aunque el artista haga que lo invisible permanezca intangible a la mirada feligrés no significa que se trate de una mala representación artística, sino que sólo quienes aceptan el misterio de la Cruz pueden ver lo invisible en la imagen. La cruz es un ejemplo de signo desprovisto de la presencia de Cristo pero que evoca la imagen del ausente, como el santo que yace en el cementerio y se vuelve reliquia.<sup>183</sup> La imagen y el signo son los

---

<sup>183</sup> H. Belting, *La vraie image*, p. 171. De acuerdo con Belting esta tradición del uso de la cruz del signo se encuentra enmarcado por el poder militar e imperial de Constantino al vencer a Maxence y declarar al cristianismo como vencedor: la cruz signo de victoria bélica y conquista. Por otra parte, respecto a la reliquia y el icono, la propagación y reproducción de las imágenes se volvió una práctica común para la devoción personal: “Los iconos presiden los juegos del hipódromo, marchan a las batallas a la cabeza de los ejércitos [...] Había iconos en las alcobas, las tiendas, los mercados, los libros, las ropas, los utensilios de cocina, las joyas, los jarrones, las murallas, los sellos; la gente los llevaba en sus viajes, creía que hablaban, sangraban, cruzaban los mares, volaban por los aires, se aparecían en sueños. Los sacerdotes raspaban los iconos –pero era una costumbre condenada– para que algunas partículas cayeran en los vasos sagrados y se mezclaran con las especies eucarísticas, como para reforzar la Presencia real gracias a la presencia milagrosa del icono” (A. Besançon, *La imagen prohibida*, pp. 146–147). La popularización y comercialización del icono como objeto personal, vínculo con los santos y que cobra una fuerza especial entre ricos y pobres durante el mandato de Guillermo “El Conquistador” al ordenar propagar entre los individuos un poco de los restos de los santos, dio lugar en breve a considerar como la reliquia más preciada el libro o salterio, pues constituía en sí mismo una capilla con textos e imágenes en donde el encuentro del fiel con Dios era de frente, sin intermediarios, a solas y en cualquier parte. La pretensión por producir iconos en sincronía con la vida religiosa del iconógrafo para garantizar de cierto modo la originalidad de cada uno resulta un supuesto fracaso. Inevitablemente se crean talleres de iconos que representan en serie la divinidad, pasajes bíblicos y santos; Cristo y la Trinidad son imágenes repetidas y vendidas indefinidamente; en Rusia hubo la mayor aparición de talleres apócrifos donde se creaban *imitaciones*: copias de la copia del prototipo icono. A pesar de la industrialización y falsificación del icono la iconografía cristiana presume que la literatura de la imagen le otorga el suficiente poder a la reliquia industrial. El tema de los iconos en tanto reliquia sigue siendo un tema constante tanto en el arte como en la política actuales. Nicolás Sánchez Durá en su ensayo “Los asesinos de lo bello” explica que alrededor de 1914 las tropas alemanas destruyeron muchas iglesias consideradas, además de templos, obras de arte irrecuperables, memorias históricas invaluable. Por lo que los franceses al denunciar la guerra alemana –la emprendida contra el patrimonio cultural– en el libro de E. Friedrich: *Les Allemands destructeurs de cathédrales et de trésors du passé*, hacen un llamado a hacer una defensa de la historia, el arte y la cultura, o como dice el autor, *Guerre à la guerre!* (Nicolás Sánchez Durá, “Los asesinos de lo bello. De un uso de la imagen iconoclasta en la época de la técnica”, *apud* Pedro G. Romero, *En el ojo de la batalla*, pp. 25–28). Sin embargo, continúa, esta defensa no obedece únicamente a los anteriores motivos, sino que, inevitablemente, estos actos recuerdan la destrucción de imágenes por parte de los iconoclastas en el Imperio Bizantino. El problema es que Sánchez Durá afirma que tanto en los antiguos



elementos con que los feligreses pueden experimentar, sentir y compartir el sufrimiento del Hijo de Hombre por medio del testimonio (narración–discurso) de la experiencia revelada en la materia: “El icono es una escritura. Toma prestados sus temas de la Biblia, los apócrifos, la liturgia, la hagiografía, los sermones de los padres. Se ajusta a los géneros literarios. El icono ya no representa personas, sino que ilustra tratados”.<sup>184</sup>

---

como en los “recientes” iconoclastas existe una coincidencia en mayor o menor grado: la destrucción de templos e iconos. Pedro G. Romero en pleno siglo XX hace una apología de la iconodulia por medio de una serie de fotografías en que se aprecian diversas imágenes religiosas mutiladas a causa de un solo culpable: el comunismo, sistema iconoclasta y demoníaco (*Ibid.*, pp. 57–208). El tema por un lado revive los viejos argumentos referentes a la controversia iconoclasta, pero que resultan de cierto modo interesantes al pretender adaptarlos al siglo XX en el marco de las guerras mundiales y la dicotomía mundial capitalismo–comunismo; por otro lado, sin embargo, Teresa Grandas ha sugerido la presencia de Bataille en el ensayo que clausura la obra. La revista *Acéfalo* es probablemente el puente que se tiende con los iconos mutilados. La figura carente de cabeza es en Bataille, a decir de Grandas, una contradicción en sí misma, es religión pero a la vez violencia, es placer y al mismo tiempo sufrimiento, es la religión y la verdad convertidas en la muerte.

<sup>184</sup> A. Besançon, *La imagen prohibida*, p. 172.



El Bosco, *La tentación de san Antonio*. (Detalle).

## CAPÍTULO 2

### LA CONTRACONDUCTA MONACAL Y LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO

La arqueología es la herramienta *metodológica* que propone Michel Foucault para abordar diferentes fisuras históricas a través de cuadros *singulares* que irrumpen la linealidad de la historia del arte y el pensamiento propio a una época. Para tal efecto primero se ha abordado la invención y construcción del icono por tratarse de un archivo *visual* en que la falsa identidad ver–decir dio cause a intensas controversias teológicas, pero a la vez y de manera más importante, a una nueva reglamentación y normativa de la imagen cristiana con base en la defensa de la reproducción icónica. Esto significó que el icono, hasta la actualidad, haya sido tomado como una traducción y a la vez ilustración de las Sagradas Escrituras capaz de educar a los iletrados, además de promover un modo de comportamiento ante la imagen –y en los espacios cotidianos– tanto para quien las crea como para quien las ve (lee). En este sentido el iconógrafo ejercitaba a diario una conducta intachable para tener el privilegio (trabajo) de reproducir las imágenes y reliquias santas. El orden instaurado por el icono del cristianismo manifestará su poder de dominio en la estética y en la ética, es decir, en la creación de los iconos y en la conducta de los fieles. Sin embargo, el mundo ordenado de las semejanzas entre las palabras y las cosas se mantendrá presente en el umbral de la Edad Media y el Renacimiento en los ámbitos de la literatura, la pintura y en el modo de subjetividad del eremita. La figura del santo permite aproximarse a una *vuelta de tuerca* en los comportamientos de la regla cristiana y, en consecuencia, reivindicar la soberanía de lo visible ante lo decible, no por su separación definitiva, sino porque la unión de

ambos en el espacio de la fábula y la ficción despierta una nueva taxonomía en el mundo.

El cristianismo se dio a la tarea de imitar y neutralizar el poder de las imágenes paganas con base en el lenguaje teológico a partir, entre otras herejías señaladas por los iconoclastas, de la univocidad del icono auténtico, la hipóstasis espíritu-cuerpo, la identidad imposible ver-decir en la materia y la industrialización de la imagen. En este sentido la catequesis de los fieles dio a los teólogos la oportunidad de sellar el vacío icónico al hacer obligatoria la visibilidad de la escritura en la decibilidad de los cuadros al tiempo que fomentó conductas y límites en el iconógrafo, el religioso y el creyente. No obstante, algunos beatos eremitas lejos de permanecer en órdenes disciplinarias optaron por la conducta con la finalidad de leer la Biblia sin intermediarios y poder *ver* en la soledad de *otro* espacio lo inefable.

La teofanía de Cristo incumplió la promesa de ver y decir lo divino al espectador de iconos. Para san Antonio, según la *historia* de Atanasio, fue el primer santo que abandonó la intersubjetividad para provocar un encuentro verdaderamente íntimo con Dios en el espacio de la naturaleza. Asceta y contraconductual, sabio y loco, el santo lee para ver. Pero el fervor de su fe se verá suspendido en un cuadro pletórico de vida ante la maravillosa fantasía que el diablo, tal vez Dios, le muestra en el cuadro: *La variedad del mundo*<sup>185</sup>. Imágenes que se escapan a la descripción denotativa para, en cambio, silenciosamente manifestar el desorden de las clasificaciones.

---

<sup>185</sup> Título aparentemente original del cuadro de El Bosco conocido actualmente como *El jardín de las delicias*.

## 2.1. LA CONTRACONDUCTA MONACAL

La pedagogía iconódula no se reduce a un encuentro con la imagen de Cristo para encontrar el camino místico hacia el mundo de los cielos. La importancia de enseñar a leer las imágenes encuentra su mejor expresión en la unión de la estética (iconos) con la literatura (Biblia) y la ética (obediencia) por parte del fiel conforme a las reglas cristianas de vida. La *oikonomia*, gobierno y administración de una casa, es a la vez y este es el caso, dirección de la conducta de uno y los otros por medio de diversas prácticas fortalecidas, incluso, por la lectura de las imágenes. El modelo socrático de parresía, el que relaciona logos y bios,<sup>186</sup> posteriormente se ve adoptado y adaptado a

---

<sup>186</sup> Foucault *desempolva* el término parresía que aunque evidente se ha hecho invisible a la mirada de quien habla. La palabra aparece por vez primera, de acuerdo con Foucault, en las obras de Eurípides, cuya acepción original significa “decir todo” (M. Foucault, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, p. 35). Sin embargo esto no significa que cualquiera ni todo el mundo pueda hacer uso de la palabra de modo irreflexivo. Existe de suyo una especie de legislación retórica, política y filosófica que dicta conforme a ciertas normas quién y cómo puede hablar. La parresía, asimismo, se entiende como un decir la verdad y asumir el peligro que conlleva enunciarla. En la discusión del término Foucault hace alusión principalmente a dos textos, por un lado “El discurso fúnebre de Pericles” recuperado por Tucídides, y por el otro, al “Ion” de Eurípides, ambos vinculados con la democracia y la libertad. En el primer caso Tucídides, siguiendo el discurso de Pericles con motivo de los caídos en el conflicto bélico del Peloponeso, enumera diversas cualidades que hacen de la democracia ateniense algo invaluable (Tucídides, *El discurso fúnebre de Pericles*, pp. 66–81), siendo el sustento de sus palabras la adecuación de los hechos con la verdad, con lo que deslinda de los poetas que dedican su tiempo a adornar los discursos y no a darles solidez mediante los hechos. En segundo lugar el texto de Eurípides, en términos muy generales, expone la travesía que Ion tiene que experimentar para poder hacer uso de la palabra. Ion, muestra Foucault, es un individuo que por naturaleza es parresiástico y sin embargo, por apego a la ley, debe guardar silencio al no ser un auténtico ciudadano ateniense. Solamente la verdad dicha por Créusa puede devolverle a Ion su derecho a hablar. Con base en las dos lecturas se entiende que la palabra en la vida democrática helena no es para todos, lo es para Pericles, quien habla al último por ser el primero de los ciudadanos, lo es también para quienes tienen fortuna, jerarquía, ciudadanía. A esa línea quiso llegar Ion, es decir, más allá que la mayoría, el pueblo, los grupos y las castas. Sin embargo surge una pregunta obligada: cómo es posible saber si en efecto Pericles o Ion dicen la verdad y no hacen pasar la adulación y el falso discurso como verdadero, Foucault contestará que en la Grecia antigua existe cohesión y coherencia entre creencia y verdad. Si bien es cierto que a partir de Descartes es necesario separar la creencia de la verdad por medio del examen escéptico, para los griegos no es dado dudar de aquello que cada quien dice, pues la opinión particular es ya una verdad. Para los griegos la prueba que garantiza la veracidad del discurso se basa en el peligro que asume la persona al hablar (criticar) ya sea al maestro, a la polis o al soberano. En este sentido no se trata de enunciar una verdad como si fuera un juicio de valor cualquiera, es decir, como enunciados declarativos que solamente exigen decir si son falsos o verdaderos para que valgan en un silogismo, sino que la palabra debe ser a la vez que crítica, peligrosa. El parresiastés auténtico entonces es el que siente el deber de decir la verdad para ayudarse a él y a los otros, aunque ello le cause la desgracia (M. Foucault, *op. cit.*, p. 41). Empero la parresía sufrirá mutaciones que no cesarán de conjugarse unas con otras, por ejemplo, en la diferenciación entre quien hace uso del logos

ciertas *reglas del espíritu* y el cuerpo –prácticas grecolatinas, luego cristianas– que buscan sanar el alma con el diario ejercicio individual. Se trata de una *askesis* que pasa por los pitagóricos, socráticos y cínicos conformada por prácticas como la memorización, la meditación, el silencio, la escucha y el examen de conciencia para cuidar de sí. Por ejemplo, Séneca puso énfasis en la lectura mientras que Atanasio y Casiano en la escritura: “Pues, ¿quién, desea ser visto mientras peca? ¿quién, después de haber pecado, no miente para ocultarse? Del mismo modo que viéndonos unos a otros no fornicamos, así, si escribimos nuestros pensamientos como si debiéramos revelárnoslos los unos a los otros, nos guardaremos con fuerza de los pensamientos impuros por la vergüenza de que otros los conozcan”.<sup>187</sup> Asimismo entre la lectura y la escritura queda siempre sitio para el diálogo como eje fundamental en las prácticas

---

falso (sofística) y el logos verdadero (filosofía), por medio de un lenguaje retórico–político o filosófico–individual, para el gobierno del demos (ágora) o de sí mismo (espacio íntimo). Si se compara el discurso de Pericles con la apología del propio Sócrates aparecen dos discursos eróticos, uno valiente, austero y encaminado a conquistar la pasión del pueblo; el otro con coraje pero dispuesto al amante del conocimiento; el primero para ser escuchado en una relación vertical soberano–pueblo, el segundo dialéctico en una situación de amistad entre dos. La situación se complica cuando Sócrates pronuncia su defensa, acaso política, en el ágora, frente al pueblo y los jueces (M. Foucault, *El gobierno de sí y de los otros*, pp. 317–322). En el juicio no acepta leer un discurso oficial escrito por un juez o logógrafo. Él decide hacer uso de la parresía y de inicio aclara que él no sabe de asuntos legales a pesar de tener 70 años, tampoco ha sido acusado ni acusador, no ha procurado el mal a sus enemigos y a pesar de aceptar ser un excelente orador indica que no está en la línea de los acusadores, por lo que él es un extranjero en el logos de la política; en cambio él mostrará la verdad, enmarcado por el coraje, con un discurso constituido por términos del lenguaje cotidiano; tampoco acudirá a los artificios del lenguaje para hacer pasar a la mentira por verdad o leer lo que un diestro en el derecho le dicte, por el contrario él prefiere hablar sinceramente, conforme las palabras le van asistiendo el espíritu; finalmente en una especie de pacto entre lo que él dice y su misma persona, evidente fe en la coherencia, hará aparecer únicamente lo que es justo. El punto es importante pues expresa una diferencia sustancial con la política: la comunicación del discurso con la vida, es decir, la armonía entre logos y bios; así la parresía socrática basada no en el genos ni en el logos adulator busca, en cambio, el conocimiento de sí mismo conforme a determinadas prácticas que permitan, por medio de la amistad, persuadir al otro sobre los cambios que deben darse en su vida para ser justo. En el *Fedón* de Platón Cebes argumenta que es un necio quien se alegra de la muerte y sabio quien la rechaza, pero Sócrates demuestra que el filósofo es quien realmente tiene una actitud coherente al aceptar morir en aras de que el alma alcance la sabiduría verdadera, por lo que elabora una segunda apología, esta vez de la inmortalidad del alma, no ante los jueces, sino ante sus amigos (62d–68e). Por tanto, Al parecer lo que se privilegia es la relación: logos–nomos–bios que tendrá más tarde resonancias en la ascesis cristiana. Explica Foucault: “Vemos cómo el ascetismo cristiano, al igual que la filosofía antigua, se sitúa bajo el signo del cuidado de sí y hace de la obligación de tener que conocerse uno de los elementos de esta preocupación esencial” (M. Foucault, “La hermenéutica del sujeto”, *Estética, ética y hermenéutica*, p. 276). De esta manera la parresía, el cuidado de sí y de los otros, se busca sea un sustituto de la pedagogía que constantemente comete graves errores adoptando un modelo cercano a la medicina.

<sup>187</sup> Atanasio, *Vida de Antonio*, apud M. Foucault, “La escritura de sí”, *op. cit.*, p. 289.

ascéticas para el arte de gobernarse (conocerse y ejercer poder) a sí mismo y a los otros (amigos y conciudadanos), como rey (político) y pueblo (polis), pero que en la versión medieval cristiana dicha ascesis se torna aparentemente más íntima al entender el cuidado de sí y los otros bajo la figura del pastor y el rebaño. Resume Foucault: “En suma, el problema político es el de la relación entre el uno y la multitud en el marco de la ciudad y de sus ciudadanos. [Mientras que] El problema pastoral concierne a la vida de los individuos”.<sup>188</sup>

El pastor cuida, alimenta, enseña y corrige las actitudes de las ovejas que buscan la salvación. El rebaño guarda total sumisión y obediencia al pastor porque él es el intermediario entre Dios, pastor de pastores, y los hombres que viven en pecado. El pastor no solamente adquiere el rol de guía, también es maestro, padre, interprete de señales, hermano; es quien posee el saber respecto a las escrituras, las imágenes y la conducta.<sup>189</sup> Este poder pastoral recupera las viejas preguntas filosóficas griegas y sus correspondientes respuestas: ¿cómo es correcto conducirse?, ¿cuáles son las mejores reglas para administrarse a sí mismo y a la familia?, ¿cómo convivir con los otros, el soberano y la ley? Estas preguntas ético–filosóficas fueron respondidas en la Edad Media con base en el principio de la responsabilidad analítica, el principio de la transferencia exhaustiva e instantánea, el principio de la inversión del sacrificio y el principio de la correspondencia alternada. En otros términos la respuesta se basa en toda

---

<sup>188</sup> M. Foucault, *La vida de los hombres infames*, p. 188. “Bref, le problème politique est celui de la relation entre l’un et la multitude dans le cadre de la cité et de ses citoyens. Le problème pastoral concerne la vie des individus”. (M. Foucault, “« Omnes et singulatum »: vers une critique de la raison politique”, *Dits et écrits II*, p. 963).

<sup>189</sup> M. Foucault, “Sexualidad y poder”, *Estética, ética y hermenéutica*, p. 141. Apunta Foucault: “[...] le berger doit être informé des besoins matériels de chaque membre du troupeau, et y pourvoir quand c’est nécessaire. Il doit savoir ce qui se passe, ce que fait chacun d’eux –ses péchés publics. *Last and no least*, il doit savoir ce qui se passe dans l’âme de chacun d’eux, connaître ses péchés secrets, sa progression sur la voie de la sainteté. (M. Foucault, “« Omnes et singulatum »: vers une critique de la raison politique”, *op. cit.*, p. 965).

una *oikonomia psychon*, como la define san Gregorio Nacianceno, en que el pastorado se deja gobernar conforme a una administración del alma.<sup>190</sup>

El pastor gobierna sobre un grupo y a la vez de manera particular en cada oveja; comparte la alegría, sufrimiento, aciertos y errores de los miembros; se sacrifica así sea por una sola oveja que se extravía o yerra su paso hacia la salvación; por último se muestra humilde, como una oveja más al interior del rebaño, comparte sus errores y tentaciones pues él mismo sigue al pastor de pastores. En suma, el poder pastoral se propone salvar el alma del prójimo a través del orden que proyecta en su alma la economía. Las ovejas aceptan el régimen del alma para la propia salud y salvación. Obedecen, leen, escuchan, miran en su interior, examinan su conciencia y manifiestan la verdad de su comportamiento y pensamiento al pastor o al obispo, en el baptisterio o en la orden; pero además, por recomendación de los sacerdotes, los creyentes fortalecen su propia sumisión al jurar y prometer ante las reliquias, los iconos y los simulacros de los templos.

En los cincuenta o sesenta años que rodean al año mil, parece como si se hubiera celebrado una especie de contrato social a base de juramentos y solemnes promesas, sobre todo en esas grandes asambleas de paz a las que, provincia tras provincia, llamada por los príncipes y los obispos, acudía la población entera para comprometerse, ante los relicarios, a respetar las reglas de una disciplina aceptada. Dos imágenes servían de referencia a esa moral civil que en cierto modo se estaba estableciendo. La imagen de la casa que reúne a los hermanos bajo la autoridad del padre, y la de una jerarquía que, tras incluir a los cabezas de familia en una familia más amplia, la casa de su señor común, y después a los señores en la casa el rey o príncipe, culmina finalmente, más allá del poroso límite entre el mundo visible y el invisible, en Dios Padre, sentado en lo más alto de los cielos, rodeado de los miembros de su “casa” que son los ángeles y los santos.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> M. Foucault, *Seguridad, territorio, población*, p. 153.

<sup>191</sup> G. Duby, *Arte y sociedad en la Edad Media*, p. 42. Cf. J. L. Borges, “La cámara de las estatuas”, *Historia universal de la infamia*, pp. 114–117.



De manera similar a las monarquías, las congregaciones religiosas concentraron en sus manos tanto los medios de producción como la actividad artística del siglo XI. La orden de Cluny, fundada en 919 en Máconnais, y diferente a la de Cister que se desprende de la Regla de san Benito,<sup>192</sup> establece como actividad primordial el oficio litúrgico.<sup>193</sup> En la abadía colocaban justo a la entrada una escultura de piedra, a decir de Bernardo,<sup>194</sup> un simulacro bajo el que se postraban los campesinos dirigiendo sus plegarias.

Los monjes colocaban allí, esculpido en piedra, un signo, soberbio, el signo de un tránsito. Pedían a los que labraban imágenes que representaran, como desde mucho tiempo atrás venían haciéndolo los pintores en las páginas de los libros sagrados, ilustrando textos de los Evangelios y el Apocalipsis, la

---

<sup>192</sup> La regla de san Benito se caracteriza por ser un aparato disciplinario medieval encaminado a la obediencia, la vigilancia y el castigo como parte esencial de la correcta organización del monasterio. Las normas se basan en una auténtica economía: actitudes y maneras de conducirse en los espacios y tiempos establecidos por el Abad, por ejemplo, la lectura, la hora de dormir y la comida, el recibimiento de cartas o la propiedad privada son escrupulosamente controlados. En la regla XIX: “Nuestra actitud durante la salmodia” (San Benito, “De disciplina psallendi”, *La regla de San Benito*, p. 113) Benito hace manifiesta la omnipresencia de Dios quien perpetuamente mira y vigila actos, palabras y pensamientos, por lo que es menester guardar identidad entre lo que se habla, el salmo, y el pensamiento. En la regla XXII: “Cómo han de dormir los monjes” (“Quomodo dormiant monachi”, p. 116) ordena que la manera adecuada de dormir de cada monje corresponderá, en primer lugar, con una cama en consonancia con su manera de vida, luego deben estar vestidos y sin cullillos para no herir a nadie mientras se sueña y al despertar todos estarán prestos y sin sueño para acudir a la obra de Dios. Por otra parte, en actos comunes como beber (XL “La ración de bebida” [“De mesura potus”], p. 137) sugiere que cada monje si se abstiene de beber recibirá una mayor recompensa a que si lo hace, no obstante se le permite una hemina de vino al día con la posibilidad de beber más a causa del clima, el calor del verano o el trabajo, sin llegar al exceso de la embriaguez, pues el vino puede hacer claudicar al más sensato (“quia «vinum apostatare facit etiam sapientes»”). Una de las reglas más significativas del santo es la de no poseer objeto alguno: “[...] absolutamente nada: ni un libro, ni tablilla, ni estilete, nada absolutamente, puesto que ni siquiera les está permitido [a los monjes] disponer libremente ni de su propio cuerpo ni de su propia voluntad” (“[...] nullam omnino rem, neque codicem, neque tabulas, neque graphium, sed nihil omnino, quippe quibus nec corpora sua nec voluntates licet habere in propria voluntate; omnia vero a patre sperare monasterii, nec quidquam liceat habere quod abbas non dederit aut permiserit” p. 19). Los alcances de la regla culminan en la autorización para que el monje salga al desierto a enfrentarse al demonio.

<sup>193</sup> Sus reglas se basan, de manera muy similar a la Regla de san Benito, en el trabajo, la pobreza, la distribución regulada del alimento y el sueño con base en lo determinado por la jerarquía en turno, por lo general el Abad. (M. Foucault, *El poder psiquiátrico*, pp. 81–90). Al respecto explica Gimpel: “¿No es acaso un movimiento iconoclasta el de los monjes cistercienses que se levantaron, a comienzos del siglo XII, contra el lujo y la decadencia de la orden de Cluny? Los pintores y escultores, los que hoy llamamos artistas, serán expulsados de los monasterios de Cister porque la orden prohíbe no solo toda representación sino cualquier color. Los muros de la Iglesia quedarán desnudos” (J. Gimpel, *op. cit.*, p. 60). La orden de Cluny, como la jesuita, apuesta por el esplendor, el oro y la vanidad, mientras que, como les señala Bernardo, el pobre muere de hambre en derredor de la iglesia.

<sup>194</sup> G. Duby, *Arte y sociedad en la Edad Media*, p. 55.

escena de la Ascensión de Cristo, o la de su regreso a la tierra para juzgar a los vivos y a los muertos.<sup>195</sup>

Sin embargo la orden de Cister se opuso con vehemencia a esta manera de vivir. En la congregación retornaron a la regla de san Benito para vencer el orgullo, la vanidad y el deseo impetuoso de ver lo invisible, por lo que dieron a las imágenes un uso estrictamente pedagógico.<sup>196</sup> “¿En qué pensaban exactamente los autores medievales cuando decían que el iletrado puede aprender de las pinturas lo que aquéllos que saben leer pueden aprender de la palabra escrita?”.<sup>197</sup> No era el aprendizaje o la obtención de conocimiento sino la familiaridad del vulgo con el texto sagrado podía hacer posible que todo mundo “leyera” las imágenes. “Las pinturas son, por tanto, un estímulo hacia un tipo de experiencia que guía el comportamiento de cada uno”.<sup>198</sup> La imagen es más conmovedora que escuchar la lectura de un texto o el sermón de algún jerarca eclesiástico.<sup>199</sup>

Esas imágenes instruyen: cuentan, como lo hacía públicamente la estatuaria de la catedral, la vida de Cristo, la de la Virgen, la de los santos [...] recuerdan que la muerte, imprevisible, está merodeando, que hay que estar siempre preparados y a qué se arriesgan los que no lo están [...] Las imágenes también reconfortan; muestran los refugios [...] Y la función de las imágenes, de todas las imágenes, pintadas en las páginas de los libros, en los muros de la capilla o en los paneles de los retablos, esculpidas en el marfil de esos dípticos que se le llevan encima, la función de estatuillas que

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 66–67.

<sup>197</sup> M. Barasch, *Teorías del arte*, p. 64.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>199</sup> Escribe Quenot: “Dernier volet de ce chapitre, la question se pose de savoir quel est l’impact de la vision sur l’audition et réciproquement de l’audition sur la vision. Le sujet est d’importance si l’on se souvient que Parole (Évangile), textes liturgiques et icônes vont de pair dans l’Orthodoxie. Comment ne pas être saisi par la proclamation de l’Évangile relatant la Nativité lorsque l’on en contemple simultanément l’icône ? La Parole y trouve un support irremplaçable d’une part, mais l’icône offre surtout une plus grande révélation du mystère proclamé. La Parole est, en quelque sorte, assimilée par la vue comme nous le suggérions lors de l’étude de la couleur or. La science confirme d’ailleurs que la moitié de l’audition se fait par le regard. En outre, toute lecture sacrée prend, pour le croyant imprégné des icônes, une dimension nouvelle qui est « résonance visuelle »”. (M. Quenot, *L’icône*, p. 154).

representan a los seres invisibles a los que hay que temer y amar, es emocionan, tocar la fibra sensible, despertar el terror sagrado, el arrepentimiento.<sup>200</sup>

Hegel explica que el arte tiene una función moralizadora que, por medio de la racionalidad, expresa un contenido capaz de someter las pasiones y fortalecer, en cambio, el alma y el espíritu.<sup>201</sup> En este sentido se comprende que la administración de la idolatría por parte de la iglesia se basa en alentar en el fiel la *casi* adoración a los iconos, esto es, desarrolla junto con la gestión de la imagen cristiana un conjunto de conductas dispuestas a merecer entre otras cosas la salvación. Si tanto al artista cristiano se le exigía un modelo de vida conforme a las reglas de Cristo para hacerse merecedor del título “iconógrafo”,<sup>202</sup> como al religioso que ordenaba e interpretaba las escrituras y

---

<sup>200</sup> G. Duby, *Arte y sociedad en la Edad Media*, pp. 117–118.

<sup>201</sup> G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, p. 47.

<sup>202</sup> Quizá los iconoclastas no solamente son los teólogos enemigos de las imágenes y aquellos que creían poseer con la mirada lo divino y finalmente descubren el vacío fantasmagórico de su imagen, al parecer, como sugiere Gimpel, los artistas creadores de imágenes al servicio de la iglesia también algunos se vieron obligados a convertirse a la iconoclasia. Por una parte se pueden considerar iconoclastas los pintores que no terminan sus cuadros: “imágenes” en suspenso que como un guiño al espectador no dejan ver el fin último (relatos de Klossowski). Por la otra hay quienes, consecuencia de la reforma (contraconducta), se vieron obligados a elegir entre Lutero y Roma. Miguel Ángel, entre las dos espadas, pinta de 1534 a 1541 por orden de Clemente VII un fresco encima del altar de la Capilla Sixtina. Es el Juicio final que a pesar de estar dedicado a la iglesia mantiene una clara influencia neoplatónica. Aún no está terminado el muro, Messer Biagio de Cesena supervisa el trabajo. Con el recién aprobado Concilio de Trento, la reinstalación de la inquisición y la radicalización de la iconolatría el maestro de ceremonias se disgusta con la imagen: los desnudos son dignos de una posada o de un baño pero nunca de una capilla papal. Miguel Ángel el divino, al que se le permitía cualquier cosa, ahora retornaba desde las altas esferas eclesiásticas al mundo terrenal. El fresco ya ni siquiera fue el problema, sino el que entre las figuras que habitan el Juicio Final, desnudo y en la figura de Minos en los infiernos aparece Messer Biagio. El hecho, siguiendo a Gimpel, obligó al pintor a tomar una decisión: “De desesperación, dejará prácticamente de esculpir y de pintar en los últimos años de su vida. Abandonará el arte por la mística; él mismo lo escribe en uno de sus poemas. Se une así a los grandes iconoclastas. El hombre que el mundo del arte venera como el tipo mismo del artista, condena el arte. ‘El curso de mi vida ha llegado, sobre el mar tempestuoso, con una frágil barca, al puerto común donde se desembarca para rendir cuentas y razones de toda obra pía e impía [...]’” (J. Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, p. 66). El artista al parecer se arrepiente de su fresco porque en el fondo es partidario de la contrarreforma, por lo que no impide las *reformas* a su obra: los personajes paulatinamente son vestidos para evitar la impudicia del desnudo. Por una parte, Deleuze aprecia en esta anécdota un cambio en la figura del pintor: ya no se trata de alguien que obedece a ciegas los mandatos de la Iglesia, sino que él convence al Papa de dejarlo hacer una obra que no encuentra referencia *literal* en la Biblia y, por el contrario, renuncia a los temas *cliché* (G. Deleuze, *Pintura*, pp. 63–64). Por otra parte, a partir de ese momento, tras revisar el Juicio Final donde hay ángeles sin alas y que Cristo está de pie siendo que debiera estar sentado en su trono, la inquisición impuso nuevas normas de conducta y reglas de trabajo para todo artista. La inquisición en cierta ocasión llamó a juicio a Pablo el Veronés porque en su cuadro “La comida en casa de Simón”

los cuadros terminados se le señalaban las reglas de vida y conducta, al espectador, iletrado o no, se le pide de la misma manera que aprenda los pasajes de la historia bíblica, obedezca los sacramentos e imite la vida de los beatos dispuestos en la imagen, es decir, se le demanda ser ético.

Sin embargo, junto con el poder del pastorado, la fuerte disciplina de las congregaciones y la veloz reproducción de iconos y reliquias, apareció de un lado un movimiento popular de contraconducta<sup>203</sup> que desembocó en la Reforma, y del otro, individuos que radicalizaron su conducta y lectura sacra con el fin de encontrar en soledad una experiencia verdaderamente mística. Los primeros fueron animados por considerar al pastor como alguien que no tenía un real vínculo con Dios que lo hiciera vocero ante las ovejas, por el poder político y económico que adquirió la iglesia con base en la administración de los feudos y el trabajo de los hombres laicos y, finalmente, por detentar iglesia y pastor la potestad para dictaminar, entre otras puniciones, la muerte a quien consideraran ofensor.<sup>204</sup> Los segundos se ubican en las fracturas de la iglesia con órdenes como la de Juan Hus por diferencias doctrinales, por ejemplo, esta congregación buscaba el cumplimiento de los Cuatro Artículos de Praga, a saber: libre predicación de la escritura, comunión de las dos especies (los comulgantes debían además de comer la hostia beber el vino), voto de pobreza para toda la iglesia y finalmente castigo del pecado mortal para cualquier individuo sin excepción de edad,

---

aparecen enanos, borrachos y bufones en lugar de Cristo y los apóstoles. Los jesuitas hacen “arte dirigido”, esto es, supervisan cada detalle de los lienzos que privilegian el suplicio de los cristianos, por lo que se vuelven expertos en el retrato e invención del horror; asimismo influirán en la necesidad de hacer de las iglesias un “espejo del cielo”, ordenan entonces colocar mármol en las paredes, usar lapislázuli, bronce y oro en las imágenes y detalles arquitectónicos y reproducir en mucho mayor número la iconografía. Así los fieles quedarán deslumbrados con tal esplendor y abandonarán la inquietud de sumarse a la Reforma.

<sup>203</sup> M. Foucault, *Seguridad, territorio, población*, p. 199.

<sup>204</sup> *Ibid.*, pp. 200–201.

nación o rango. La iglesia consideró el movimiento hereje y dictó cinco cruzadas contra sus partidarios durante dieciocho años.

Las órdenes y hombres particulares que manifestaron su adhesión a la contraconducta como respuesta a la economía de las almas se basa, según el esquema de Foucault, en cinco puntos principales.<sup>205</sup> El primero es la ascesis. En este punto las cofradías cristianas se distinguieron por el ejercicio del poder disciplinario a través de la administración del tiempo y el espacio, por una parte del cuerpo, pero sobre todo del alma y el pensamiento, siendo el eje la obediencia al superior. Pero la auténtica ascesis, como la antigua, busca que las prácticas sean de sí hacia sí mismo, por lo que al existir plena subordinación a un pastor no es posible meditar, actuar, sufrir, vencer la materia y alcanzar el dominio de sí en libertad. Por lo que la voluntad sometida a la obediencia impuesta por el cristianismo impide cualquier ejercicio ascético y experiencia mística.

En segundo lugar se niega la noción de comunidad por considerar a la iglesia la nueva Babilonia y hogar del anticristo representada por los sacerdotes a quienes no se les ha cuestionado de dónde viene su poder para someter y exigir franca sujeción. A ellos se debe preguntar si su poder radica en una marca perpetua, deben obediencia a su vez a otro principal, su investidura guarda relación con la propia conducta o puede incluso considerárseles intachables a pesar de estar sujetos a pecado mortal. En consecuencia, insinúa Juan Hus, en ocasiones resulta justo no obedecer a quienes se dicen superiores, pues ya en la obediencia misma habita la herejía. Por tanto, la iglesia promueve la conformación de comunidades con sacerdotes a la cabeza, mientras que la contraconducta piensa en la individuación.

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, pp. 203–218.

En tercer lugar el poder pastoral ha procurado enseñar a leer iconos, administrar la conducta, fomentar la comunidad y la obediencia, pero ciertamente cierra las posibilidades a la experiencia mística. Ésta, señalan los detractores, no es posible hacerla visible al sacerdote por medio del examen y la confesión. En la mística el alma mantiene un diálogo de frente con Dios, camina desde la ignorancia hasta el conocimiento que es a la vez yerro, experimenta noches iluminadas por el silencio del pensamiento, siente en el cuerpo y hasta hospeda en éste la sustancia divina en tanto presencia real (hipóstasis). En una experiencia de tal índole no hay pastor de los límites.

En cuarto término se encuentra la lectura de la Biblia. Actividad dominada exclusivamente por los pastores y los iconógrafos, como se ha comentado, para enseñar la escritura al iletrado, objetivo cumplido al grado de que los nuevos lectores prescindieron de la catequesis pastoral y al contrario se vieron alentados a leer por sí mismos las sagradas escrituras. Con ello aparecieron las dudas y nuevas interpretaciones. Por supuesto hubo quien se atrevió a reescribir los textos y la historia. Detalla Foucault: “El papel de la escritura es constituir, con todo lo que la lectura ha constituido, un «cuerpo» (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*). Y dicho cuerpo ha de comprender no como un cuerpo de doctrina, sino –de acuerdo con la metáfora tan frecuentemente evocada de la digestión– como el propio cuerpo de quien, al transcribir sus lecturas, se las apropia y las hace suyas de verdad: la escritura transforma la cosa vista u oída «en fuerzas y en sangre» (*in vires, in sanguinem*).<sup>206</sup> “Escribir es, por tanto, «mostrarse», hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro”.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> M. Foucault, “La escritura de sí”, *Estética, ética y hermenéutica*, p. 296.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 300.

Finalmente, en quinto lugar, la creencia escatológica confía en la vuelta del verdadero y único pastor acompañado del Espíritu Santo para manifestarse en cada uno.

Los motivos de la contraconducta enunciada por Foucault propiciaron que religiosos y laicos invirtieran, como si se tratara de un carnaval, la comunidad, la obediencia, la lectura y la escritura. A veces en grupo, muchas veces en soledad, estos hombres quemaron las naves y se embarcaron en búsqueda de otros espacios donde fuera posible vivir ascéticamente el camino hacia la mística. De pronto los espacios heterotópicos como el cementerio, la biblioteca y hasta la abadía se descubren en fragmentos de poder, vigilancia y coerción, por lo que diferentes grupos de la contraconducta optaron por hacer del topos común, como el pueblo y la ciudad, el espacio para vivir de la caridad pregonando su propia liturgia. Al mismo tiempo, otros individuos hicieron suyo el desierto y el bosque convirtiéndolo en el espacio adecuado para la lectura, el encuentro místico y el ascetismo. Estos lugares heterotópicos funcionaron para encontrar a Dios y enfrentarse al diablo, pero también para vivir sin pertenencia alguna, en armonía con la ontología animal y natural del espacio, para no volver jamás y hacerse ausente, fantasmal.

Una de las figuras más osadas en la contraconducta es la del santo,<sup>208</sup> personaje que al partir y no volver a la comunidad probablemente permanece en la memoria de la gente como un relato místico; pero que si alguna vez retorna a la ciudad por lo general era tomado por objeto de burla ante el desquicio de sus actos. Certeau sabe bien que el

---

<sup>208</sup> Cuando desaparecen los mártires en el cristianismo se da paso a los ascetas, quienes emigraron al desierto como el topos ideal de la purificación y el encuentro verdadero: “Se llamaban anacoretas (de *anakhōrēō*, retirarse) eremitas (de *érēmos*, desierto) o ascetas (de *áskēsis*, entrenamiento) o monjes (de *monakhos*, solitario)”. El primer monje fue san Antonio, egipcio cuya búsqueda lo llevo a vivir en soledad en el cementerio y luego en el desierto, incluso fundó una comunidad en el monte Colzim. Su vida es relatada por Atanasio, pintada por El Bosco y novelada por Flaubert. (J. Mosterín, *Los cristianos*, pp. 218–219).

sabio y el loco se difuminan en la frontera del exceso.<sup>209</sup> La soledad de los eremitas es ya un desafío a las órdenes y reglas monásticas, pero en ocasiones el anacoreta, iluminado, aparece de nuevo en la multitud para ser él quien ría de los demás. En el siglo VI, narra Certeau,<sup>210</sup> el anacoreta Simeón de Emesa se enfrentó a la ciudad donde todo le era permitido, no por ser un santo, sino por ser considerado un idiota. De manera semejante a los cínicos helenos, Simeón se desnudaba en público, besaba a los infantes, fingía violar a una mujer casada, bailaba con las prostitutas y comía carne en jueves santo. Pero a pesar de irritar o divertir a los ciudadanos el asceta, al parecer, no cumple con su cometido: derrumbar las edificaciones y estructuras existentes y provocar la reconstrucción. No seduce con su conducta y no lleva el lenguaje, como Sade o Klossowski, a lo que no tiene lugar:

Todos travestidos, hombres o mujeres, sabios o locos, máscaras e irrisiones de identidades, *desaparecen* en un intersticio público y común. Lo esencial no es pues la trasgresión de un orden (que, en efecto, se impone siempre distinguiendo lugares), sino la *pérdida* de lo definido en un *no-lugar* en el que las identidades actúan entre ellas como apariencias. La multitud, abismo en el que las diferencias se borran, es el eclipse del sexo (masculino o femenino) y el eclipse del logos (sabio o loco).<sup>211</sup>

La figura del idiota confundido con el sabio resulta divertida para el público, pero a los eruditos les infunde temor su presencia. El santo satisface con sus actos, por un momento, la hilaridad entre miradas de asombro, cansancio e incluso de lástima; no

---

<sup>209</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique*, p. 54.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>211</sup> *Ibid.*, Michel de Certeau, *La fábula mística*, pp. 51–52. “Tous travestis, hommes ou femmes, sages ou fous, masques et désirions d’identités, *disparaissent* dans un entre-deux public et commun. L’essentiel n’est donc pas la transgression d’un ordre (qui, en effet, s’impose toujours en distinguant des places), mais la *perte* du défini dans un *non-lieu* où les identités jouent entre elles comme des semblants. La foule, gouffre où les différences s’effacent, est l’éclipse du sexe (masculin ou féminin) et l’éclipse du logos (sages ou fou)”. (M. De Certeau, *La Fable mystique*, p. 64).



obstante pronto vuelve al silencio de su morada en el bosque o el desierto para continuar con el rigor de su vida.

Casos similares al de Simeón se encuentran en distintos lugares y épocas, sin embargo el de san Antonio merece un trato aparte. Se sabe, por la narración que de su existencia hace san Atanasio, que nació en Egipto hacia el año 251 y fue santo toda su vida, que de muy joven renunció a los bienes materiales, prefirió la vida eremita a la de la comunidad, vivió en una tumba y ayudó a otros ascetas a lograr el camino de la iluminación, aunque finalmente se encerró en sí mismo viviendo en el absoluto retiro. Posiblemente la más célebre anécdota, histórica o retórica, es la que narra las reiteradas ocasiones que fue tentado por el demonio y que dio lugar, por un lado, a numerosos cuadros que retratan este episodio,<sup>212</sup> por el otro, a la recreación literaria de escritores como Flaubert.<sup>213</sup> Imagen y palabra del arte recrean la ficción de san Antonio: cuadros vivos por visibles e indecibles y textos que narran con imágenes nítidas la teofanía del eremita. Pregunta Foucault: “¿por qué hacia el siglo XV aparece tan bruscamente la formulación del tema en la literatura y la iconografía?” y continúa: “Entre el verbo y la imagen, entre aquello que pinta el lenguaje y lo que dice la plástica, la bella unidad

---

<sup>212</sup> El Bosco dedicó algunos cuadros a la práctica de los santos: *San Jerónimo orando* (Bosco, *San Jerónimo orando*, h. 1482. Museo de Bellas Artes de Gante, Gante, Bélgica); *Santos ermitaños* (Bosco, *Tríptico de los ermitaños* o *El retablo de los eremitas*, h. 1493. Palacio Ducal, Venecia, Italia); *San Juan Bautista en el desierto* (Bosco, *San Juan Bautista en el desierto*, h. 1489, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, España); y *La tentación de San Antonio* (El Bosco, *Tríptico de las tentaciones de San Antonio*, h. 1501. Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa, Portugal y *Las tentaciones de San Antonio*, h. 1500–1510. Museo del Prado, Madrid, España).<sup>212</sup> Asimismo entre otras numerosas e importantes obras que interpretan *Las tentaciones de San Antonio* vid.: Bernardo Parentino, 1494, Galleria Doria Pamphili, Roma, Italia; Martin Schongauer, h. 1470–1475, Museo del Louvre, París, Francia; Matthias Grünewald, h. 1512–1516, Museo de Unterlinden, Colmar, Francia; Pieter Brueghel El viejo, 1557, National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos; Salvator Rosa, 1645, Palacio Pitti, Florencia, Italia; Paul Cézanne, 1873–1877, Museo d’Orsay, París, Francia; Max Ernst, *Tentación de San Antonio*, 1945, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg, Alemania; y Diego Rivera, 1947, Museo Nacional de Arte, MUNAL–INBA, México, México. (Cf. José María Blázquez Martínez, *Las tentaciones de San Antonio en el arte contemporáneo*).

<sup>213</sup> Cf. M. Foucault, “Prólogo” apud G. Flaubert, *La tentación de San Antonio*. El dibujante Odilon Rendon realizó a fines del siglo XIX diez litografías inspiradas en las descripciones del libro de Flaubert.

empieza a separarse; una sola e igual significación no les es inmediatamente común”.<sup>214</sup>

El Bosco dedicó cuadros a la otra práctica de los santos: *San Jerónimo orando*,<sup>215</sup> *Santos ermitaños*,<sup>216</sup> *San Juan Bautista en el desierto*,<sup>217</sup> *San Juan evangelista en Patmos* y por supuesto *La tentación de San Antonio*.<sup>218</sup>

Pero, ¿acaso es posible pensar que una tabla *encriptada* de El Bosco puede arrojar luz sobre lo que padeció el santo? Para Delevoy es posible si se hace una interpretación acorde a la historia del arte casi siempre sujeta a la moral y a los símbolos y arquetipos de la época.<sup>219</sup> Aunque, añade, se podría a la vez pensar que el pintor tomó el pincel bajo el influjo de alguna droga o dibujó pensando como miembro de la orden contraconductual del “Libre Esprit”.<sup>220</sup> Por su parte Foucault apunta: “*La Tentación*

---

<sup>214</sup> M. Foucault, *Historia de la locura*, pp. 28 y 34. “[...] pourquoi, si brusquement, vers le XVe siècle, cette soudaine formulation du thème, dans la littérature et dans l’iconographie ? [...] Entre le verbe et l’image, entre ce qui est figuré par le langage et ce qui est dit par la plastique, la belle unité commence à se dénouer ; une seule et même signification ne leur est pas immédiatement commune”. (M. Foucault, *Histoire de la folie*, pp. 28–33). Apunta Abraham: “Es un hecho esencial de nuestra cultura el que cada cuadro o texto pertenezca a la pintura y a la escritura. La pintura es una superficie cuadrículada y la escritura un murmullo al que se prenden las obras como medallones en una red”. (T. Abraham, *op. cit.*, p. 15).

<sup>215</sup> El Bosco, *San Jerónimo orando*, h. 1482. Museo de Bellas Artes de Gante, Gante, Bélgica.

<sup>216</sup> El Bosco, *Triptico de los ermitaños* o *El retablo de los eremitas*, h. 1493. Palacio Ducal, Venecia, Italia.

<sup>217</sup> El Bosco, *San Juan Bautista en el desierto*, Museo Lázaro Galdiano, h. 1489. Staatliche Museen, Berlín, Alemania.

<sup>218</sup> El Bosco, *Triptico de las tentaciones de San Antonio*, h. 1501. Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa, Portugal y *Las tentaciones de San Antonio*, h. 1500–1510. Museo del Prado, Madrid, España.

<sup>219</sup> “De surcroît, nous ne pouvons perdre de vue que les images canalisées par les donnés thématiques, suggérées par les textes, converties en termes plastiques et enfin surchargées de significations. Una symbolique consciente s’installe parmi quelques archétypes qui, comme Jung l’a montré, appartiennent à l’inconscient collectif de l’humanité”. (Robert L. Delevoy, *Bosch*, p. 70). Cierta interpretación afirma que la pintura holandesa del siglo XV se caracterizaba por narrar con imágenes llenas de luz diversos pasajes de la Biblia, e Hieronymus al ser parte del Brabante recibió la influencia los maestros del gótico: Roberto Campin y Rogelio van der Weyden. (Walter Bosing, *El Bosco, 1450(?)–1516*, p. 17).

<sup>220</sup> Robert L. Delevoy, *Bosch*, pp. 73 y 98. Esta orden es asociada con los begardos. Éstos solían vivir en pobreza y de la caridad, despreciaban la disciplina monacal por considerar que las virtudes ya estaban dadas en ellos por lo que incluso podían satisfacer cualquier demanda corporal. Predicaban sin permiso y con gran éxito entre el pueblo; fueron perseguidos por cerca de cincuenta años. Asimismo, las beguinas eran mujeres generalmente procedentes de familia acomodada que, aunque vestían hábitos como las monjas, practicaban la pobreza, la sanación de enfermos, la asistencia al prójimo y la libertad de conducta. Esto es, no se sumaron a ninguna orden, pastor o disciplina religiosa, por el contrario algunas tenían familia, vivían de su propio trabajo o de la caridad, pero en cualquier caso buscaban una experiencia mística auténtica. Ambos movimientos fueron considerados heresiarcas por la iglesia. (M.

puede leerse sin duda como el protocolo de una ensoñación liberada. [Sería para la literatura lo que Bosch, Brueghel o el Goya de los *Caprichos* fueron para la pintura.]”<sup>221</sup>

En cualquier caso la misma obra de El Bosco, continua Delevoy, no se sabe ciertamente cómo comienza, pues aparece amputada víctima de las sucesivas cóleras iconoclastas.<sup>222</sup>

Sin embargo se debe tomar en cuenta que la pintura trunca del artista se basa asimismo en la propia mutilación del relato de vida y experiencia del santo, material suficiente para contribuir a los niveles de la imaginación literaria; en efecto, Foucault intuye que Flaubert elabora –reelabora– las tentaciones con sueños, locura y fantasía. Con estos tres elementos se puede comenzar, siempre en el margen, una flexión en torno a las tres tentaciones del eremita. En otras palabras, la ficción narrativa de la historia de san Antonio manifiesta nuevos efectos de verdad que opacan, posiblemente, su interés por la contraconducta al optar por una auténtica experiencia mística sin las imágenes del icono y sin la lectura normada del monasterio.

---

Foucault, *Seguridad, territorio, población*, nn. 41 y 42, p. 202). Lo anterior explicaría que los supuestos religiosos que pinta El Bosco en sus tablas no obedecen a una sátira de los vicios de la iglesia de la época, sino posiblemente son una abierta insinuación de los miembros de la contraconducta. En otro sentido, se le ve a El Bosco como un hombre de prudencia, conforme a Felipe de Guevara, su primer crítico; Van Mander lo señala como el especialista de monstruos; Carduchos lo ubica como especialista de la noche y el sueño; Lope de Vega como un pintor de la moral. Benazit y Zwanikken dudan de su capacidad mental y se le comienzan a atribuir enfermedades como una neurosis obsesiva.

<sup>221</sup> M. Foucault, “Sin título”, *Entre filosofía y literatura*, p. 216. “On lit volontiers *La Tentation* comme le protocole d’une rêverie libérée. [Elle serait à la littérature ce que Boch, Brueguel ou le Goya des *Capriches* ont pu être à la peinture.]” (M. Foucault, “(Sans titre)”, *Dits et écrits I*, p. 322).

<sup>222</sup> Robert L. Delevoy, *Bosch*, p. 17.

## 2.2. SAN ANTONIO: LA NOVELA (FLAUBERT) Y EL CUADRO (EL BOSCO)

Las tres tentaciones descritas por Atanasio<sup>223</sup> constantemente son reconfiguradas en la tabla y el texto. Por una parte Peñalver,<sup>224</sup> siguiendo a Castelli, se detiene en algunos de los caminos abiertos por los cuadros dedicados a san Antonio por parte de El Bosco.

La primera tentación a la que se enfrenta el eremita es el saber. Desde Adán y Eva el límite fue marcado por el no-conocimiento, negativa de Dios a los hombres a interrogar, ser curiosos y saber. Pero san Antonio se ve tentado por acercarse a la ciencia de Dios. Únicamente con la Biblia en mano se ve situado en las fronteras de la sabiduría y la locura, sabe y sueña, va al límite y entonces se le muestra la imagen de lo prohibido, lo verdaderamente demoníaco: el sin sentido, la ficción del orden gramatical de Dios, el vacío de las escrituras, los iconos y las reliquias, lo Otro.

Por una parte siguiendo la narrativa de san Atanasio y observando las tablas de Hieronymus existe una especie de *leitmotiv* entre los objetos asociados al ermitaño, tal vez se trate de la única pertenencia valiosa además de las vestimentas que pronto serán reliquias, es el libro-objeto de la palabra de Dios que trajo consigo desde el comienzo del viaje. Foucault entiende que se trata de un libro al que se acude para hacer cesar las fantasías malignas a través de las plegarias, también para ahuyentar las tentaciones demoníacas tanto en forma de mujeres desnudas como petulancia humana por resolver los misterios de la naturaleza; y no obstante es el libro el que ha incitado a Antonio a llegar a donde se encuentra, solo, leyendo, soñando con la experiencia mística que

---

<sup>223</sup> La primera cuando el ermitaño habita en una tumba, la segunda al vivir en el desierto y la tercera al establecerse a orillas del Mar Rojo. Las figuras que toma el demonio en el relato son o bien mujeres desnudas o de diversos animales, prevaleciendo la serpiente.

<sup>224</sup> L. Peñalver Alhambra, *Los monstruos de El Bosco*, pp. 155–170.

revele a su humilde persona la manifestación de Dios. Para su suerte la teofanía se consume.

Foucault al leer a Flaubert, tal vez tocado por los versos de Valery,<sup>225</sup> acepta que la repetición del acto de escribir las tentaciones intensifica la comunicación que sostienen el conocimiento y el sueño. Se debe entender que la experiencia onírica en la novela no es el sueño de los justos e inocentes, es en contraparte el conocimiento mismo; como indica Foucault: “Puede extrañar que tanta meticulosidad erudita deje tal impresión de fantasmagoría; más precisamente que el propio Flaubert haya sentido como vivacidad de una imaginación en delirio lo que de modo tan manifiesto pertenecía a la paciencia del saber”.<sup>226</sup> Es la razón la que sueña y produce el saber que a la vez crea fantasías, mundos posibles, otros órdenes. El sabio, ávido lector, sueña con las imágenes, los detalles y los entrecruces de los textos, pocas veces nítidos, las más de las veces desconocidos, increíbles, monstruosos. Pero cabe preguntar, cuándo es que dichas imágenes que produce el saber deben desaparecer, quizá al despertar por la mañana; no obstante el leer es soñar y soñar es conocer, si se abandona la lectura la fantasía desaparecerá junto con la sabiduría, pues si acaso la sabiduría no fuera otra cosa más

---

<sup>225</sup> “O récompense après une pensée / Qu’un long regard sur le calme des dieux / Quel pur travail de fins éclairs consume / Maint diamant d’imperceptible écume, / Et quelle paix semble se concevoir! / Quand sur l’abîme un soleil se repose, / Ouvrages purs d’une éternelle cause, / Le Temps scintille et le song est savoir”. “¡Recompensa después de un pensamiento / Mirar por fin la calma de los dioses! / ¡Qué labor de relámpagos consume / Tantos diamantes de invisible espuma, / Y qué paz, ah, parece concebirse! / Cuando sobre el abismo un sol reposa / Trabajos puros de una eterna causa, / Refulge el tiempo y soñar es saber”. Valery se aclara: “Así, pues, si se me interroga, si preocupa saber (como suele suceder, y a veces vivamente) lo que yo «he querido decir» en un determinado poema, contesto que no *he querido decir*, sino *querido hacer*, y que fue la intención de *hacer* la que ha *querido* lo que he dicho [...] mi única intención fue tomar de la filosofía un poco de su *color*” (Paul Valery, *El cementerio marino*, 41–43, 23, 29).

<sup>226</sup> M. Foucault, “Prólogo”, *La tentación de san Antonio*, p. 11. “On peut s’étonner que tant de méticulosité érudite laisse une telle impression de fantasmagorie. Plus précisément que Flaubert ait éprouvé lui-même comme vivacité d’une imagination en délire ce qui appartenait d’une façon si manifeste à la patience du savoir”. (M. Foucault, “(Sans titre)”, *Dits et écrits I*, p. 325).

que el delirio del lector fatigado, pretender dormir para evitar el sueño no evitaría que todo desapareciera como si se tratara del caballero–sueño de Papini.<sup>227</sup>

Por otro lado tal vez el lector, san Antonio, prefiera caer en la tentación de leer para soñar y de saber para fantasear, de no volver a dormir, es decir, no cerrar el libro para que aparezca en todo su espectáculo la luz en lo visible. En otros términos, san Antonio en primer lugar es tentado por el conocimiento verdadero de la experiencia mística cristiana, pero, en segundo lugar, tiene la tentación de *abandonar*, de no saber, de cerrar el libro para ya no ver. Busca asimismo *ser otro* con la lectura, experiencia límite del lector que a cada página, a cada frase, es des–subjetivado y al levantar el rostro se da cuenta que ya no encuentra cabida en el mundo del orden clásico, en cambio, obtiene lo imposible: el objeto de culto, es decir, otro orden. Escribe Foucault: “Lo imaginario se aposenta entre el libro y la lámpara [...] Para soñar, no es preciso cerrar los ojos, basta con leer. La verdadera imagen es conocimiento”.<sup>228</sup> Es como si Flaubert hubiera pretendido escribir y llevar al límite lo que pudo ver en la pintura de Brueghel el viejo: san Antonio ensimismado en el libro mientras en su rededor conviven mujeres desnudas, seres multiformes sin nombre, ciudades ardiendo y una barca ubicada en la línea que divide a la tierra del mar.<sup>229</sup> Sin embargo, o se lee a Flaubert o se mira a Brueghel.

---

<sup>227</sup> Cf. Giovanni Papini, *La última visita del caballero enfermo*. En el cuento la existencia del caballero enfermo depende de aquel que lo sueña. Y a pesar de no ser más que una imaginación, un huésped de las fantasías de la noche del soñador, es soñado con tal fuerza que su dueño lo ha hecho visible a los hombres despiertos. Antes de su desaparición y ser recordado por sus sonrisas dijo: “El hecho de ser el actor de un sueño no es lo que más me atormenta. Hay poetas que han dicho que la vida de los hombres la sombra de un sueño es y hay filósofos que han sugerido que la realidad toda es alucinación. A mí, en cambio, me persigue una idea diferente: ¿quién es aquél que me sueña? [...] Sus sueños deben ser tan vivos, fuertes y profundos que pueden proyectar las imágenes al exterior de manera que se aparecen como cosas reales”.

<sup>228</sup> M. Foucault, “Prólogo”, *La tentación de san Antonio*, p. 12. “L’imaginaire se loge entre le libre et la lampe [...] Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire”. (M. Foucault, “(Sans titre)”, *Dits et écrits I*, p. 322).

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 328.

Flaubert, re–escritor, reinicia el relato con un lector que comienza la lectura de un libro dedicado a las tentaciones que padeció san Antonio, posteriormente el lector se convierte en espectador que admira una escena al interior del libro; en la representación un personaje toma un libro, es decir, hasta aquí un nuevo lector que inicia una lectura aparece al interior de la representación del primer lector que se vuelve espectador; el lector que se ve en escena deja de ser lector para ver el espectáculo donde hay seres inimaginables en una fiesta, tal vez, pagana; estos personajes se apoderan de la palabra para describir, crear nuevas imágenes de sus locuras y desenfrenos. Explica Foucault:

A partir del lector real, se tienen, por lo tanto, cinco niveles diferentes, cinco « regímenes » del lenguaje [...]: libro, teatro, texto sagrado, visiones y visiones de las visiones; se tienen también cinco series de personajes marcados por las cifras simples: el espectador invisible, san Antonio en su retiro, Hilarión, luego los herejes, los dioses y los monstruos, finalmente las sombras que nacen de sus discursos o de su memoria.<sup>230</sup>

Existe una imagen primera que pareciera desvanecerse desde el primer lector hasta las visiones de las visiones. Es de suponer que en un primer momento de la lectura aquella debiera ser nítida y éstas, las últimas, fantasmagóricas. Sin embargo ocurre lo contrario, para el lector inicial que mira por detrás de cada uno de los niveles le es fácil advertir el color y el volumen de las visiones más lejanas. Se hacen presentes, dejan asomar la luz, a través del discurso ficticio: “lo que hay de más indirecto y más oculto en el espectáculo se da con todo el esplendor del primer plano”.<sup>231</sup> Es como el sueño

---

<sup>230</sup> M. Foucault, “Prólogo”, *La tentación de san Antonio*, p. 19. “À partir du lecteur réel, on a donc cinq niveaux différents, cinq « régimes » de langage [...] livre, théâtre, texte sacré, visions et visions de visions ; on a aussi cinq séries de personnages, de figures, de paysages et de formes : le spectateur invisible, saint Antoine, dans sa retraite, Hilarion, puis les hérétiques, les dieux et les monstres, enfin les ombres que naissent de leur discours ou de leurs mémoires”(M. Foucault, “(Sans titre)”, *Dits et écrits I*, p. 330).

<sup>231</sup> M. Foucault, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 21. “[...] ce qu’il y a de plus indirect et de plus enveloppé dans la vision se donne avec tout l’éclat du premier plan”(M. Foucault, “(Sans titre)”, *op. cit.*, p. 331).

realizado del icono, el de hacer nítidas las imágenes más fantasmagóricas e invisibles producto de otras tantas lecturas y escrituras.<sup>232</sup>

Lo imaginario se reproduce continuamente entre libros, citas y comentarios, es decir, se reproduce en las bibliotecas cuyos libros tienden puentes invisibles: El Quijote con las antiguas novelas de caballería y los escritos de Sade con la novela moralista. El libro de Flaubert, explica Foucault, no es solamente un libro que haya soñado escribir, sino que es el sueño de otros libros, ya sea cortados, mutilados, expandidos, prohibidos, soñados, libros que provocaron sueños. Entre ellos se encuentran el que habla de san Antonio y el que él mismo tiene entre sus manos. La lectura que éste hace renuncia a ser simple prosa, se anuncia como diálogo entre quien mira y el objeto contemplado, entre el lector y la obra para hacer brotar el espectáculo de la lectura en la vida: representación teatral en el cuadro vivo del que san Antonio es un miembro entre otros. Sin embargo la lectura que se hace del libro de Flaubert en que él a la vez hace una lectura representativa, no involucra al lector externo, lo sitúa como espectador pasivo. Todavía en estos primeros niveles de lectura bien se pueden trasladar al santo las

---

<sup>232</sup> El icono tradicional teofánico se ha preocupado por hacer visible la presencia invisible pero sin acudir a las herramientas del Quattrocento, a saber: la introducción de la perspectiva, la anamorfosis, la profundidad y el realismo de los personajes. Si bien las pinturas carecen de profundidad y relieve, por tanto de “naturalidad” e incluso se muestran “inmateriales” al no expresar volumen y anchura, expresan la literatura. La ausencia del realismo es menester para señalar la espiritualidad del cuadro. La mirada del espectador no ha de basarse en la copia del mundo en rededor, por el contrario, la perspectiva, la profundidad, el mundo vegetal y animal carecen de la “lógica” al que la pintura renacentista acostumbró al hombre. El icono muestra, desde esta perspectiva, formas, escenas y rostros que al ojo común le resultan extrañas. Ejemplo de ello es el rostro de Cristo que por lo general aparece de frente, Cristo Pantocrátor, y raramente de perfil, como en “El beso de Judas” de Giotto (*Vid.*, Giotto di Bondone, “El beso de Judas”, h. 1304–1313, Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia). Esto obedece al encuentro espiritual que debe guardar Cristo con el fiel, un encuentro espiritual de frente, encuentro de miradas, lectura mística de la imagen. (M. Quenot, *L'icône*, pp. 110–121). Asimismo Pável Florenzki defiende la falta de perspectiva o supuestos “errores” cometidos en la creación de iconos, porque es precisamente el alejamiento de la realidad lo que le da vida al cuadro y provoca en el espectador emoción, gusto y calidez; mientras que los cuadros que son correctamente conformes a los cánones de la academia son aburridos y fríos. El icono, en este sentido, sería una clara transgresión a las normas de la geometría y a la gramática pictórica (Pável Florenski, *La perspectiva invertida*, pp. 22–23, 35). El icono da cuenta de otro espacio de la realidad, es una mirada diferente que representa lo invisible conforme a su propia perspectiva. Se podría decir, de acuerdo con el autor, que los iconos son un acto de rebeldía ante las pretensiones de una mirada única del mundo.



palabras del relato de Blanchot: “No tengo la lepra, no estoy ciego, veo el mundo, una suerte extraordinaria. Yo la veo, esta luz fuera de la cual no hay nada. ¿Quién podría quitarme eso? Y cuando esta luz se oscurezca, me oscureceré con ella, pensamiento, certeza que me arrebatara”.<sup>233</sup>

Sin embargo la luz no se oscureció, por otra parte se volvió loca y junto con ella el eremita. La razón alienta la creación de los monstruos. De nuevo, de manera arbitraria, trazando puentes entre los libros, el de Blanchot y el de Flaubert, san Antonio podría decir: “A la larga, me fui convenciendo de que me veía cara a cara a la locura de la luz; esa era la verdad: la luz se volvía loca, la claridad había perdido el sentido; me acosaba irracionalmente, sin regla, sin objetivo. Este descubrimiento fue una dentellada en mi vida”.<sup>234</sup>

San Antonio cede a la segunda tentación: la subversión de la fe que se aferra a la lectura, fuente de conocimiento, intentando encontrar al mismo tiempo una conjura contra el delirio que gobierna el espacio heterotópico donde ahora habita; pero esos seres inencontrables, no escritos, que se multiplican y se acercan al santo son quizá parte de los sueños del mismo libro que consulta. Para Delevoy san Antonio en soledad parece encontrar la paz digna de quien santifica su alma: no hace caso al tumulto, se muestra indiferente a las tentaciones malignas, se cierra a la herejía, resiste con fe inquebrantable. El cuadro del beato pintado por El Bosco en la versión de El Prado evidencia al santo envuelto por colores vivos, nítidos y naturales en las plantas, el cielo y el río. Reflejo de la concentración moral de San Antonio en ese instante preciso.<sup>235</sup> Sin embargo, a pesar de ello, los monstruos y el desorden ontológico hacen dudar al santo quien no sabe si rezar con la Biblia o cerrar el libro sagrado para que las fantasías

---

<sup>233</sup> M. Blanchot, *El instante de mi muerte. La locura de la luz*, p. 32.

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 46–47.

<sup>235</sup> Robert L. Delevoy, *Bosch*, pp. 78 y 127.

desaparezcan. A pesar de orar, san Antonio mira con desconsuelo que aquél desorden no desaparece. Dice Foucault: “Más fecundo que el sueño de la razón, el libro engendra quizá el infierno de los monstruos”.<sup>236</sup> En este sentido, señala Peñalver, la lectura de la Biblia encuentra su revés en El Bosco. Cabe preguntar, ¿cuál es exactamente la tentación de la que habla Peñalver? ¿La tentación por abandonar a Dios y unirse a la liturgia negra, o la de negarse a seguir leyendo, no conocer, para evitar las fantasías que inevitablemente, ahora lo sabe, son Dios? El cristianismo terminó por absorber el dualismo gnóstico en la concepción del mal que, hasta el presente, impregna el pensamiento que organiza conforme al orden eclesiástico los distintos desórdenes.<sup>237</sup>

El cristianismo occidental condenó la gnosis; pero guarda de ella una forma ligera y prometedora de reconciliación; ha mantenido mucho tiempo en sus fantasías los duelos simplificados de la Tentación: mediante los bostezos del mundo, todo un pueblo de animales extraños se alza ante los ojos semicerrados del anacoreta arrodillado –figuras sin edad de la materia.<sup>238</sup>

Foucault, sobre este punto, invita a sospechar del maniqueísmo cristiano y pensar si no se trata, por otra parte, de la tentación como juego del Doble en el espacio del espejo. Tal vez el santo asiste en realidad a la asfixia de lo indiscernible que en algún momento lo obliga a dudar si realmente lo Otro es quien tienta su fe o es lo Mismo el que constantemente le presenta, incluso por medio de las santas escrituras, seres monstruos que ponen a prueba la poca creencia en Dios. En otros términos, cómo saber si es el Diablo quien se disfraza de Dios y atrae al santo o es Dios quien toma el

---

<sup>236</sup> M. Foucault, “Prólogo”, *La tentación de san Antonio*, p. 16. “Plus fécond que le sommeil de la raison, le livre engendre peut-être l’infini des monstres” (M. Foucault, “(Sans titre)”, *Dits et écrits I*, p. 328).

<sup>237</sup> M. Foucault, “La prose d’Acteón”, *Dit et écrits I*, p. 354.

<sup>238</sup> M. Foucault, “La prosa de Acteón”, *Entre filosofía y literatura*, p. 181. “Le christianisme occidentale a condamné la gnose ; mais il en a gardé une forme légère et prometteuse de réconciliation ; longtemps, il a maintenu en ses fantômes les duels simplifiés de la Tentation : par les bâillements du monde, tout un peuple d’animaux étranges s’élève devant les yeux mi-clos de l’anachorète agenouillé – figures sans âge de la matière”. (M. Foucault, “La prose d’Acteón”, *op. cit.*, p. 354).

rostro del mal para poner a prueba la fe de san Antonio. En la primera meditación metafísica cartesiana aparece el genio maligno, representación de los errores del hombre, el cual es el mejor imitador de Dios.<sup>239</sup> Y es, asimismo, la verdad revelada por Valentín a san Antonio: “El mundo es la obra de un dios delirante”.<sup>240</sup>

En la tercera y última tentación el asceta se abandona a sí mismo, esto es, renuncia a su identidad. No solamente sucumbió a la tentación de leer para soñar y encontrarse con el desorden de los seres, los espacios, los nombres y los objetos; sino que está descolocado en el espacio de un mundo que no es el suyo porque él ya no es san Antonio sanador,<sup>241</sup> es otro enfermo, es el no-asceta que comió del fruto prohibido del árbol de la ciencia y se perdió en el vacío de la incoherencia, por tanto, se encuentra –como escribe Foucault– en: “la experiencia del doble, de la exterioridad de los simulacros, de la multiplicación teatral y demente del Yo [*Moi*]”.<sup>242</sup> Ahora él es un objeto dispuesto al examen visual de los seres del mundo al que ahora pertenece, pero en breve quizá él mismo pierda la coherencia del cuerpo que ocupa, quizá se transforme, algo que El Bosco no ha expresado con el pincel, pues ha preferido dejar en suspenso las miradas, el mundo, la identidad y, por supuesto, lo decible.

El santo que mira una y otra vez, quizá asombrado, con terror o abandono hacia el afuera del cuadro, es mirado en el tríptico de El Bosco de Lisboa por la grylla del

---

<sup>239</sup> René Descartes, *Meditaciones metafísicas*, p. 123. “Supondré, pues, no que Dios, que es la bondad suma y la fuente suprema de la verdad, me engaña, sino que cierto genio o espíritu maligno, no menos astuto y burlador que poderoso, ha puesto su industria toda en engañarme [...]”

<sup>240</sup> G. Flaubert, *La tentación de San Antonio*, pp. 89, 284. “Le monde est l’œuvre d’un Dieu en délire”. (G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, p. 102).

<sup>241</sup> La enfermedad conocida como ergotismo presenta como síntomas alucinaciones de monstruos y bestias terribles que atacan sin piedad al individuo, el padecimiento también conocido como “El fuego de San Antonio” solamente se remedia acudiendo al santo (W. S. Gibson, *El Bosco*, p. 145). Peñalver explica que San Antonio tuvo su época de auge en los siglos XV y XVI. La orden hospitalaria de los antoninos se dedicó a sanar la lepra, la peste, la sífilis y el mencionado ergotismo, causado por el veneno expedido por el hongo parásito del pan de centeno (L. Peñalver Alhambra, *Los monstruos de El Bosco*, pp. 160–161).

<sup>242</sup> M. Foucault, “El pensamiento del afuera”, *Entre filosofía y literatura*, p. 285. “[...] chez Klossowski, avec l’expérience du double, de l’extériorité des simulacres, de la multiplication théâtrale et demente du Moi”. M. Foucault, “La pensée du dehors”, *Dits et écrits I*, p. 550.

turbante, la cual sonríe ante la contrariedad del santo: “En la grylla que mira insistentemente al santo [...] en ella se reflejan las tentaciones del eremita condensadas por la fantasía del pintor en imágenes delirantes. No hay lugar alguno para el orden o el concierto, ni continuidad que asegure un criterio de demarcación entre el sueño y la vigilia”.<sup>243</sup> ¿Acaso la irrupción de los seres monstruosos, fuera de todo género y especie, además de desafiar la inteligencia y la cordura no acaso son las fantasías del santo, la materialización demoníaca de sus propios deseos? ¿No fue san Antonio, como Acteón,<sup>244</sup> a buscar y provocar el encuentro con Dios para satisfacer su curiosidad por ver desde la lectura, esto es, por guardar la identidad entre lo visible y lo decible de lo oculto, lo divino interdicto?

El cuadro bosquiano presenta, además del desorden ontológico (aquél que conjuga, sin ninguna coherencia, partes de animales con objetos e incluso hombres), escenas dentro de la escena principal. Por ejemplo, en la versión de Lisboa el cielo que es el lugar por excelencia del Reino de Dios se ve poblado de monstruos que llevan por los aires al eremita, la entrada a una fortaleza está envuelto en llamas, la boca de un jarrón es la cabeza del cuerpo que se desplaza con sus propias patas. Cada detalle, cada situación y escena al parecer juega con el espacio y con el tiempo en el desierto colmado de imágenes.<sup>245</sup>

San Antonio deseaba la auténtica experiencia mística por medio de una relectura en soledad del texto sacro, sin embargo no encontró a Dios por ninguna parte, solamente vio surgir monstruos por doquier. No es casualidad que El Bosco, al pintar a san Antonio, muestre a Dios en el sentido tradicional cristiano, creador de la palabra.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> L. Peñalver Alhambra, *op. cit.*, p. 167.

<sup>244</sup> Pierre Klossowski, *El baño de Diana*.

<sup>245</sup> Antonio Tabuchi, *Las tentaciones de Jerónimo Bosco*. pp. 32, 37, 41–43.

<sup>246</sup> W. S. Gibson, *El Bosco*, p. 92.

Por lo que es dado saber que tales seres absurdos no son más que la palabra de Dios mostrándole al santo su verdadero rostro: el del desorden, el de la hipóstasis sin fin entre espíritus y cuerpos, el de la anormalidad en los animales, las cosas y los hombres que se confunden en otra gramática y que obligan al espectador –san Antonio y quien lee a Flaubert (¿o a Foucault?)– a continuar mirando en silencio.

El libro de Flaubert es un texto erudito en teología, también en el conocimiento exhausto de la contraconducta cristiana. Él hace cuerpos con la palabra y visiones que hablan, como un espectáculo cuya luz nace desde el interior mismo del relato. Pero el texto se compone de otros muchos escritos ya existentes: todos los libros; encierra en sí mismo al espacio heterotópico del tiempo,<sup>247</sup> la biblioteca en llamas que por su pluma ha sido reescrita y repetida.<sup>248</sup> Entre sus libreros está la Biblia, libro que soñó con ser el libro de libros, pero que con Flaubert es un ejemplar más de la biblioteca, uno que también es repetido y reescrito en el libro que soñó el autor. El santo, por su parte, quizá hubiera acogido con resignación el relato disciplinario que las órdenes hacen de la Biblia, de esta manera hubiera sido salvado de la teofanía. Pero decidió seguir su vocación, quiso conocer a Dios y seguirse a sí mismo en uno de los mayores ejemplos de la contraconducta pastoral. La tentación consistió en conocer, seguir leyendo y perderse, pues el lector que cree en el lenguaje del libro quiere ser lo que ve y desea ver materializado el sueño de las palabras. Apunta Blanchot:

Incluso sano, dudaba de estarlo. No podía ni leer ni escribir. Estaba rodeado de un norte brumoso. Pero he aquí lo extraño: aunque recordase el contacto atroz,

---

<sup>247</sup> M. Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 26. “[...] puede decirse que hay heterotopías que son heterotopías del tiempo cuando éste se acumula al infinito: los museos y las bibliotecas, por ejemplo”. Esta concepción del tiempo al infinito en el espacio heterotópico coincide con la analogía que subraya Foucault entre Flaubert y Manet: “Flaubert est à la bibliothèque ce que Manet test au musée”. (M. Foucault, “Sans titre”, *Dits et écrits I*, p. 327).

<sup>248</sup> M. Foucault, “Prólogo”, *La tentación de san Antonio*, p. 30.

languidecía viviendo tras unas cortinas y cristales ahumados. Yo quería ver algo a pleno día; estaba harto del agrado y confort de la penumbra; tenía para con la luz un deseo de agua y de aire. Y si ver significaba el fuego, yo exigía la plenitud del fuego, y si ver significaba el contagio de la locura, deseaba locamente esta locura.<sup>249</sup>

San Antonio paradójicamente se ha convertido en un asceta admirable, leíble en los relatos de la historia guardados en el espacio de la biblioteca y visible en los cuadros de El Bosco exhibidos en el espacio del museo. Preso de la heterotopía del cuadro el eremita terminó por abandonar su lectura para aceptar vivir entre las criaturas sin nombre, es decir, para habitar con un gesto suspendido un espacio gobernado por seres innombrables. Aparentemente se convirtió en el punto ciego entre la Edad Media y el Renacimiento donde la prosa del mundo y la representación de lo semejante sufrieron una dislocación que se traduciría en un nuevo orden del espacio signado por la luz de la racionalidad.

Nietzsche decía que “De vez en cuando necesitamos descansar de nosotros mismos, mirarnos desde lo alto, en la lejanía del arte, para reír y llorar por los otros [...] Debemos aspirar a colocarnos por encima de la moral, y no sólo a colocarnos encima con la medrosa rigidez del que teme a cada instante escurrirse y caer, sino volar y jugar por encima de ella. ¿Cómo podríamos hacerlo sin arte, sin locos?”.<sup>250</sup> Es el caso del ermitaño. El relato de la experiencia mística escrita por el Bosco y pintada por Flaubert podrían resumirse en la línea de Foucault: “[...] una experiencia no es «verdadera» ni «falsa»: es siempre una ficción, algo que se construye, que sólo existe una vez que se la tuvo, no antes; «no es algo verdadero», pero ha sido una realidad”.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> M. Blanchot, *El instante de mi muerte. La locura de la luz*, p. 47–48.

<sup>250</sup> Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 113.

<sup>251</sup> D. Trombadori, *Conversaciones con Foucault*, p. 49.



El Bosco, *El jardín de las delicias*. (Detalle).





El Bosco, *La nave de los locos*.



### CAPÍTULO 3

#### LA *STULTIA* Y LA POLÉMICA DERRIDA–FOUCAULT

La arqueología permite problematizar la iconografía cristiana en su dimensión literaria, ética y estética, cuestionando el orden e identidad que entre lo decible y lo visible reside en el icono. En la cultura occidental el cristianismo se apoderó de las imágenes y los relatos, del sentido último y la verdad, de la mirada, la palabra y el comportamiento en derredor del lienzo. Toda una maquinaria de poder se desarrolló conforme a un régimen de la mirada religiosa.

Siguiendo a Foucault es posible entrever en el umbral de la Edad Media las consecuencias de dicha relación tripartita, por ejemplo, al mostrar que la literatura cristiana no pudo traducir las imágenes icónicas de escenas aparentemente destinadas a la advertencia moral de los hombres. Tal es el caso de las tentaciones que padeciera san Antonio y que fueron *dibujadas* por El Bosco y *escritas* por Flaubert, pero ficcionadas desde la historia con san Atanasio. Esto es, la narración de la vida y obra de san Antonio al pertenecer al orden de la ficción no es posible vincularla con un cuadro o un texto de manera necesaria, sino únicamente como unión arbitraria para constituir un saber, es decir, un archivo pictórico.

Los cuadros de El Bosco que muestran al santo enfrentando el desorden y la variedad del mundo no guardan identidad alguna con la narración san Atanasio, pero tampoco con la de Flaubert quien, desde el tranco de la Época Clásica y la Modernidad, reescribió las tentaciones o, para decirlo con Foucault, la fábula y ficción en diferentes niveles de lectura. Recíprocamente, la recreación teológica–literaria de Flaubert no enunció las imágenes de El Bosco o Brueghel el Viejo, en cambio habló de las

tentaciones, no escritas hasta entonces, como lo fue leer la Biblia para ver y en consecuencia conocer en el espacio heterotópico del desierto el espectáculo que brotó de la luz del árbol de la ciencia.

La historia oscura de las tentaciones que padeció san Antonio y que han sido retomadas por Foucault (lector y espectador), El Bosco (pintor) y Flaubert (escritor) contemplan asimismo un trazo ético, una práctica que termina por mezclarse con la visibilidad y la decibilidad. Se trata de la contraconducta de quienes optaron por leer de *otra* manera el Viejo y Nuevo Testamento sin la intervención y dirección de un ministro religioso; de aquellos que quisieron mirar a Dios sin necesidad de pactar con imágenes profanas como los iconos; también de quienes al sentir la necesidad de tener una experiencia mística genuina se vieron obligados a abandonar la norma monacal e incluso a sí mismos. Por vez primera la ética procurada desde la literatura y la estética cristiana encontró resistencia en grupos como las Beguinas y en algunos santos. Por tanto, una de las consecuencias que Foucault muestra al hacer el diagnóstico del icono a la luz de la contraconducta medieval, tomando como ejemplo del saber el archivo pictórico “La tentación de san Antonio” de El Bosco es pensar, además de la teofanía del desorden y la pérdida de la identidad, la incapacidad para distinguir la sapiencia o locura del beato.

En este sentido, las pinturas de El Bosco han sido objeto de una interpretación moral que indica que sus imágenes son el resultado de una preocupación por representar las consecuencias de la desobediencia humana a la regla de Dios. No obstante, al parecer, El Bosco más bien jugó con la iconografía cristiana para crear iconos, no místicos, sino diferentes en la taxonomía del mundo haciendo visible lo que aún no se puede encerrar en discursos morales o artísticos. Por tanto, es válido plantearse la

posibilidad de que El Bosco sea un creador de iconos hilarantes por mostrar un orden y una clasificación de las cosas diferente al modelo coherente heredado por la iconografía medieval. Por ejemplo, *El jardín de las delicias* carece de un referente literario pues, simplemente, la Biblia no habla de ese paraíso perdido que El Bosco sí hace visible en el lienzo. Escribe Bosing: “[...] a esta fauna infernal mas o menos convencional, el Bosco agregó especies nuevas y más espeluznantes, cuyas formas complejas se resisten a una descripción precisa. Muchas despliegan fusiones extravagantes de elementos animales y humanos, combinados a veces con objetos inanimados”.<sup>252</sup> Esta taxonomía de lo Otro resonará en la propia clasificación de Borges al leer cierta enciclopedia china.

El orden del espacio pictórico, como se ha visto, no es natural, divino o producto de la historia lineal, es un archivo que ordena a la mirada y conjura en todo momento el caos del desorden. La arqueología *desempolva* la evidente discontinuidad entre lo visible y lo decible, esto es, analiza los umbrales de lo que aquí se podría llamar cuadros heterotópicos: aquellos que abren su propio espacio a otros órdenes y taxonomías provocando, a la vez, miradas y pensamientos distintos. Cuadros de este estilo inquietan la mirada, el lenguaje, la reflexión. El Bosco inquieta porque aún no se le ha podido ubicar con certeza en el orden de la historia del arte; el sentido y verdad de sus imágenes nítidas devienen, en el mejor de los casos, fantasmagóricos. Qué hacer con los cuadros de El Bosco de quien apenas quedan algunos documentos, no hay biografía, ni sueños, acaso rumores que incumben sectas, religión, parentescos lejanos. El relato de los cuadros bosquianos no encuentra un análisis simbólico satisfactorio, mucho menos un encuadre con la literatura propia a su tiempo. Foucault sabe que la obra del pintor se encuentra en el umbral de una arqueología del silencio.

---

<sup>252</sup> Walter Bosing, *El Bosco, 1450(?)–1516*, p. 35.

Como se mencionó, existe cierta dificultad, quizá la imposibilidad, de distinguir al sabio del loco. En esta difuminada frontera El Bosco se ocupa de la locura, principalmente, en un pequeño cuadro llamado *La nave de los locos*, tabla que exige repensarse con Foucault sobre todo como una suerte de icono que expresa la diferencia entre la *stultia* (necedad) y la *askesis* (cuidado de sí), de manera que, mediante un breve recorrido por algunas obras del pintor flamenco, será posible distinguir en ellas temas sacros en ambientes cotidianos e incluso algunos elementos de la iconoclasia. Una vez expuesto dicho análisis será posible acercarse a la polémica Derrida–Foucault donde la locura y el sueño serán examinados según el error en las meditaciones cartesianas. El objetivo del capítulo es continuar estudiando la mirada de Foucault respecto a la obra de El Bosco partiendo de que el cuadro, el texto y el comportamiento medieval cristiano se presentan juntos, asimismo, en la locura.

### **3.1. LA STULTIA Y LA ASKESIS**

El Bosco y Flaubert, a través de la figura de san Antonio, han puesto en cuestión la sabiduría o locura del eremita. Es necesario, en este sentido, aproximarse al análisis que realiza Foucault respecto a la *askesis* –cuidado de sí por medio de la filosofía y la verdad– y la *stultia* –necedad del espíritu para conocer correctamente y que tiende irremediablemente al desvarío. En primer lugar, la diferencia entre ambas categorías radica en la representación de las cosas que aparecen en el mundo por medio del análisis certero de las imágenes que acuden a la mente del individuo (ver) y dar el nombre que le corresponde a cada imagen (decir) con el objetivo de tener una memoria sana y un comportamiento coherente que lo conduzcan al conocimiento verdadero de sí, de los

otros y del mundo. De esta manera se entenderá, por una parte, que la frontera entre las dos conductas en diversas ocasiones termina por desvanecerse –tal como se vio con san Antonio–; por la otra, la *stultia* abrirá el camino para aproximarse al cuadro de El Bosco *La nave de los locos*, así como al primer capítulo de la *Historia de la locura* de Foucault titulado “Stultifera navis”.

Foucault al comentar a Marco Aurelio<sup>253</sup> explica que la descripción y definición de una imagen (*phantasia*) que se presenta a la mente cuando el sujeto examina las cosas debe hacerse mediante reglas a fin de evitar el error. Para ello cuando la imagen acude al sujeto es necesario definirla, describirla y limitarla conforme a la filosofía, la lógica y la gramática buscando siempre evitar las representaciones equívocas. Uno de los primeros ejercicios espirituales de la Antigüedad dedicado al reconocimiento correcto de las imágenes consistía en dejar aparecer en libertad las representaciones en la mente del individuo hasta que fuera posible descubrir un hilo espontáneo entre ellas; en contraparte a este ejercicio espiritual, el ejercicio intelectual desde un inicio procuraba que las imágenes conformaran representaciones ordenadas, lógicas y coherentes. Por ejemplo, a decir de Foucault, Descartes<sup>254</sup> se encontraría del lado del ejercicio intelectual porque duda de cualquier representación, sensación e idea tomada por verdadera y las somete a un examen para identificar solamente aquellas que sean claras y distintas. Descartes en la regla II de las *Reglas para la dirección del espíritu* explica: “[..] rechazamos todos los conocimientos tan sólo probables y establecemos que no se debe dar asentimiento sino a los perfectamente conocidos y respecto de los cuales no cabe dudar” y añade en la regla IX:

---

<sup>253</sup> Marco Aurelio, *Pensées*, VI, 3, apud M. Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, pp. 280–285.

<sup>254</sup> Cf. René Descartes, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*.

[...] es un defecto de los mortales ver las cosas difíciles como las más bellas, y la mayor parte juzgan que no saben nada cuando ven la causa clarísima y sencilla de alguna cosa, mientras que admiran ciertas lucubraciones sublimes y profundas de los filósofos, aunque, como casi siempre, se apoyen en fundamentos que nadie ha examinado suficientemente nunca; ¡insensatos son, en verdad, al preferir las tinieblas a la luz.<sup>255</sup>

Quien no sigue las reglas de los ejercicios espirituales e intelectuales es porque no tiene cuidado alguno al mirar, representar y nombrar, por lo que su comportamiento será, en correspondencia, erróneo. A este fenómeno se le conoce como *stultia*, es decir, es la palabra que se refiere a la persona que no tiene cuidado de sí y que se asocia a la necesidad y al delirio. Al contrario, *parastema* es aquello que se tiene a la vista (previamente examinado y descrito) que, en tanto enunciado, es capaz de definir una conducta coherente en el individuo. Esto quiere decir que la mirada del sujeto que se coloca sobre el objeto a representar debe extraer su esencia evitando en todo momento que un elemento o detalle escape al examen del ojo, pero además debe nombrar a cada parte y la totalidad del objeto.

Siguiendo a Foucault, el ejercicio se compone de la meditación eidética (idea–memoria) y la meditación onomástica (nombres). Dicotomía que posiblemente en términos foucaultianos se podría entender como el régimen de la mirada y el régimen del enunciado en tanto elementos del archivo. El escrutinio visual desemboca en la verbalización del objeto para identificar la representación de la cosa con su nombre, no solamente para fines de memorización, sino también para que el sujeto pueda conducirse con normalidad. Aclara Foucault: “Es preciso ver y nombrar. Mirada y memoria deben estar ligadas una con la otra en un solo movimiento del espíritu que, por

---

<sup>255</sup> R. Descartes, *Dos opúsculos*, p. 94 y 132.

un lado, dirige [la] mirada hacia las cosas y, por el otro, reactiva en [la] memoria el nombre de estas diferentes cosas.”<sup>256</sup>

Casiano se suma al ejercicio para enfatizar la pureza de una representación, esto es, el origen de la idea.<sup>257</sup> Él desea saber si la imagen o idea se encuentra libre de concupiscencia, si procede del mundo real o es una ilusión y, finalmente, si procede de Satán o de Dios. La importancia de la aportación de Casiano radica en que al preguntarse por el origen de la representación pretende definir si pertenece al orden del mundo o si por el contrario se puede definir como *stultia*: mirada equívoca, enunciado erróneo. Si la representación está libre de pasiones, ilusiones y además proviene de Dios entonces pertenece al orden. En caso contrario, se asume que la idea proviene de un ser maligno que engaña el intelecto y espíritu del sujeto.

Con las consideraciones de ambos autores, Marco Aurelio y Casiano, se puede apreciar que la mirada y el enunciado referidos a la representación y el comportamiento que busca el cuidado de sí son elementos de las reglas de la *askesis*; así lo entiende Foucault: “los antiguos del periodo griego, helenístico y romano interpretaban la constitución de un saber sobre el mundo como experiencia espiritual del sujeto”.<sup>258</sup> Se trata, pues, de una práctica apegada a la verdad que comienza con el escrutinio de las imágenes con que se representa el mundo antes de darles nombre y almacenarlas en la memoria, por lo que la *askesis*, más que un renunciamiento de sí, es el resultado de la constitución y dominio de uno mismo para estar preparados (*paraskeue*) ante cualquier contingencia que presente la vida.

En otras palabras, para enfrentar los embates inesperados de la vida es necesario adquirir discursos y prácticas de verdad que provoquen transfiguraciones en el

---

<sup>256</sup> M. Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, p. 285.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 305.

individuo: se debe apostar por la subjetivación del discurso de verdad. Dice Foucault: “Hacer propia la verdad; convertirse en sujeto de enunciación del discurso de verdad; ése es, a mi juicio, el corazón mismo de esta ascesis filosófica”.<sup>259</sup> Retomando el caso de san Antonio, es evidente que él se ejercitó en la regla monacal, pero le resultó insuficiente en su propósito teofánico, por lo que llevó a sus últimas consecuencias la *askesis* en el espacio heterotópico del desierto. No obstante, no queda claro si el santo, en efecto, fue tan disciplinado en su conducta asceta que se convirtió en un sabio o si las imágenes le provocaron representaciones erradas incapaces de ser nombradas y por ende debe considerársele un *stulto*, esto es, un necio.

Foucault, al leer a Séneca (carta 52 a Lucilo),<sup>260</sup> pone especial interés en la idea de *stultia*. Ésta trata de la despreocupación por uno mismo dejando que las representaciones lleguen sin orden ni examen alguno. La confusión de pasiones, ideas, ilusiones y pensamientos que se albergan en el espíritu del sujeto ocasionan desaciertos en los juicios, se desconoce el tiempo en que se vive, la memoria no es confiable y no existe un proyecto de vida que se enfoque en la futura vejez. Advierte Foucault que si no media el consejo de un filósofo la voluntad del *stultus* permanecerá atrapada en el relativismo: “El *stultus* es en esencia quien no quiere, quien no se quiere a sí mismo, quien no quiere el yo, cuya voluntad no está encausada hacia ese único objeto que se puede querer libremente, absolutamente y siempre, y que es el sí mismo”.<sup>261</sup> Sin embargo, no solamente en la mente del individuo se expresa la *stultia*, también su cuerpo es un espacio que evidencia las anomalías de su espíritu. El movimiento discontinuo del cuerpo, los gestos desordenados e incontrolados, malas posturas e

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>260</sup> Séneca, *Lettres à Lucilius*, tomo II, libro V, carta 52, *apud* M. Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, p. 134.

<sup>261</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 137.



incluso las maneras afeminadas son la manifestación carnal de la moral desorientada.<sup>262</sup>

El cuerpo deforme muestra un espíritu enfermo que no escucha, no habla y no aprende, más bien acepta como verdaderas las imágenes irracionales, ilógicas y tal vez malignas; no guarda identidad correcta entre lo que se ve y los que se nombra. La *stultia*, por tanto, es una desviación respecto a la normalidad.

La insanidad del necio impide que por sí mismo salga del estado de abandono en que se encuentra a no ser por la ayuda (*educere*) de un maestro (*sapiens*). La salvación del *stultus* sólo es posible si alguien lo cuida y a la vez él cuida de sí mismo, si permanece alerta, con pleno dominio de sí y fuerte ante los acontecimientos del mundo, es decir, en un estado de ataraxia y autarquía.<sup>263</sup> Los representantes de la *stultia*, en suma, son los delirantes, los necios, los locos; mientras que los de la *askesis* cristiana son los santos, los mártires, los pastores.<sup>264</sup>

Como se dijo en el capítulo anterior, el ascetismo cristiano se caracteriza por diluir la *askesis* de la Antigüedad que consistía en el arte de escuchar, leer y escribir únicamente el habla, pero no desde sí mismo, sino a partir del pastor. La palabra cristiana, a diferencia de la *parresía* de la Antigüedad, encuentra en todo momento la palabra de Dios, la cual debe escucharse, leerse, *mirarse*, escribirse, pero sobre todo, repetirse. No hay palabra más importante y fundamental que la del texto sagrado. Decir verdad es repetir, enseñar y llevar la palabra de Dios a todo el mundo, pero para hacerlo el fiel debe confesarse con el pastor buscando ajustar su vida (imágenes, palabras y

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, pp. 328–329.

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 183–184.

<sup>264</sup> Foucault recuerda que san Vicente de Paúl señaló a los feligreses que la encarnación del Hijo del Hombre incitó a mendigos, locos y posesos a rodearle; incluso, Jesús pasó por ser un *stulto* como si fuera ésta la última de las miserias que recorrió durante su paso por esta vida mortal. Si Cristo sufrió todas las aflicciones es porque no se debe menospreciar a quien está en tal estado, por el contrario, la compasión debe dirigirse a ellos, presas de la pasión y el furor, pues merecen respeto y alivio. El argumento de san Vicente llama a *comprender* al necio y tratarlo como si de Jesús mismo se tratase en un intento, según parece, por normalizar a los locos a través del humanismo cristiano. (M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, pp. 244–245).

actos) a las reglas cristianas.<sup>265</sup> Cabe recordar que la lectura de la Biblia depende en gran medida de la comprensión de la iconografía y viceversa, lo cual significa de inicio llevar a examen las imágenes para evitar convertirse en un idólatra o, peor aún, un *stulto*. Por ello, no es de extrañar que Foucault considere a la teología como un conocimiento racional que le permite al sujeto acceder a la verdad de Dios a través de elucubraciones lógicas.<sup>266</sup> La controversia iconoclasta sería ejemplo de ello.

Por su parte, El Bosco, más que moralizar, trabaja con las imágenes de la *stultia* al presentar en sus tablas –posiblemente iconos– cuerpos deformes y extravagantes, personajes pasionales, sordos y ciegos a la razón, siempre errantes, capaces de extraviar la mirada e inquietar la palabra del espectador. Incluso algunas de sus creaciones, al parecer, hacen referencia a la iconoclasia y, además, introduce temas divinos en situaciones mundanas, lo que más adelante realizarán en su justa dimensión Velázquez y Manet.

## 3.2. LOS ICONOS DE EL BOSCO

### 3.2.1. IRREVERENCIA E ICONOCLASIA

El Bosco, probablemente, debe ser considerado un creador de iconos –dípticos y trípticos– que invitan a mirar en silencio escenas más cercanas al paganismo que a la religión.<sup>267</sup> Cuando se contempla alguna obra de El Bosco se podría considerar

---

<sup>265</sup> M. Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, pp. 345–346.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>267</sup> Dice Hans Belting: “Los historiadores del arte no se cansan de decir, poco menos que irritados, que, a pesar de ser un tríptico, la obra no era, con seguridad, un retablo de altar. Pero esta certeza no hace más que confirmar que El Bosco utilizó la forma del retablo de altar sin pintar nada destinado a un altar”. (Hans Belting, *El Bosco. El jardín de las delicias*, p. 8). Y añade que los verdaderos trípticos tienen una secuencia que por lo general culminan con el juicio final. No obstante, al observar el tríptico de Lisboa con las tentaciones de san Antonio se asiste no a un recorrido por cada tentación, sino a

ofensivo, por ejemplo, ver a Jesús compartiendo la mesa en una taberna o, en otro caso, desconcierta apreciar paisajes dedicados por completo a la *stultia*. Incluso, el espectador que plácidamente se ubica en el espacio de la mirada escrutadora, no es sino el espectáculo de algunos personajes del cuadro como parte de un juego de miradas que se cruzan incesantemente. Tradicionalmente, no obstante, la historia del arte y el cristianismo por lo general interpretan las obras del pintor como un espejo moral de la humanidad, pues sus cuadros muestran los vicios del hombre en la vida cotidiana, advierten de los castigos del infierno si persiste en comportarse como un necio e invitan a la contrición para retomar el camino de la ascesis. También argumentan que, efectivamente, las obras de El Bosco no nacen exactamente de la Biblia, pero sí de la literatura y simbolismo de su tiempo.

El *Tablero de los siete pecados capitales y de las cuatro postrimerías*<sup>268</sup> representa en los círculos fuera del tablero la muerte, el juicio, el infierno y la gloria; en ellos el hombre pasa de la muerte a enfrentar el final de los tiempos en que se juzgan los pecados cometidos a lo largo de la vida. En el centro del tablero dice: “Atención, atención, Dios ve”.<sup>269</sup> La mirada de Dios se encuentra en el centro de la vida cotidiana, todo el tiempo el ojo de Dios está atento al comportamiento humano para, finalmente, darle un juicio justo: ya sea una vida eterna en el paraíso o, por el contrario, el sufrimiento eterno en los confines del infierno. Explica Bosing: “Con el ‘Ojo de Dios’ [...] al reflejar los siete pecados capitales, funciona como un espejo en el cual el espectador se confronta con su propia alma desfigurada por el vicio”.<sup>270</sup> Pero la mesa de

---

la repetición de las tentaciones en cada panel, como si fuera una serie: “en realidad [El Bosco] narra tres veces la misma historia o leyenda y en el mismo escenario” (*Ibid.*, p. 85).

<sup>268</sup> El Bosco, *Tablero de los siete pecados capitales y de las cuatro postrimerías*, 1485. Museo del Prado, Madrid, España.

<sup>269</sup> W. Bosing, *El Bosco 1450(i)–1516*, p. 25.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 26.

los pecados parece, más que el espejo moral o la perpetua vigilancia del ojo de Dios a los actos del hombre, una manifestación del continuo movimiento del pecado como parte de la cotidianeidad en el mundo, mientras que la mirada de Dios está petrificada.<sup>271</sup> Los personajes que aparecen en cada casilla quizá no denuncian el vicio y advierten a los hombres que la mirada de Dios está atenta, sino que muestran el carácter jovial de la vida cotidiana, como si en lugar de llamar a la regla moral se pretendiera provocar la hilaridad al mirar el comportamiento común de los necios.

Junto con lo anterior se debe considerar que El Bosco, desde cierta arista, recupera una de las *herejías* denunciadas por los iconoclastas: el sufrimiento del cuerpo del Hijo del Hombre no es más que un simulacro. En el *Cristo con la cruz auestas*,<sup>272</sup> al parecer, Jesús se olvida de los personajes necios, algunos deformes y monstruosos que se encuentran en derredor, para concentrar la mirada en el espectador. Su mirada hacia el afuera es tranquila y pasiva, demostrando que el dolor en su cuerpo no es real. Asimismo, en las dos versiones de *La coronación de espinas*<sup>273</sup> presenta un juego de miradas similar: Jesús se desentiende del adentro del cuadro para introducir a través de la mirada, como en los íconos más antiguos, al espectador en el espacio de la tabla, o tal vez para él salir del cuadro e instalarse en el afuera del espectador. En la versión *Cristo con la cruz auestas* de Gante, aparece con la cabeza gacha y los ojos cerrados en una actitud de paz espiritual que contrasta tanto con el dolor que debiera experimentar su cuerpo y la agresión que sufre por parte de los *stultos* que lo acompañan.

---

<sup>271</sup> L. Peñalver Alhambra, *Los monstruos de El Bosco*, p. 87–88.

<sup>272</sup> El Bosco, *Cristo con la cruz auestas*, h. 1515–1516, Real Monasterio de San Lorenzo El Escorial, Madrid, España.

<sup>273</sup> El Bosco, *La coronación de espinas*, h. 1485. National Gallery de Londres, Londres, Reino Unido; *Cristo coronado de espinas*, h. 1510. Monasterio de San Lorenzo de El escorial, San Lorenzo de El escorial, España y *Cristo con la cruz auestas*, h. 1510–1535. Museo de Bellas Artes de Gante, Gante, Bélgica.

En *Las bodas de Caná*<sup>274</sup> se aprecia algo parecido. En la parte inferior del cuadro y a la derecha, según las glosas comunes, se puede ver el milagro del vino, Cristo encabeza el banquete en una mesa en forma de “L” con invitados a ambos lados, sin embargo por el tapiz que se encuentra atrás de Jesús es posible saber que este preciso lugar lo debería ocupar la novia y su prometido, pero permanecen invisibles en el lienzo, si acaso se quiere vincular la imagen con el relato. Algunas interpretaciones indican que el novio era el misterioso “discípulo amado” y la esposa era María Magdalena, por lo que el cuadro representa una boda con la divinidad, ajena a la carne y a la pareja mundana, es decir, la unión verdadera no se encuentra en la carne, sino en la unión casta del hombre con Dios.<sup>275</sup> Siguiendo un análisis simbólico, como sugieren diferentes intérpretes, se pueden apreciar algunas escenas: varios comensales beben vino, otros platican y la música proviene del gaitero que se encuentra en el lado superior izquierdo de la obra. En las columnas un diablo es obligado a huir por la flecha que otro demonio le lanza, abajo dos platillos con animales paganos escupen fuego por la boca: un jabalí y un cisne, símbolos negativos en la Edad Media por representar entre otras cosas gula y lujuria, mientras que en el aparador un pelícano que simboliza a Cristo aparece con mujeres desnudas al lado.

No obstante, un análisis de tal característica se esfuerza por entender

---

<sup>274</sup> Juan 2, 1–11. “Al tercer día hubo una boda en Caná, un pueblo de Galilea. La madre de Jesús estaba allí, y Jesús y sus discípulos fueron también invitados a la boda. Se acabó el vino, y la madre de Jesús le dijo: –Ya no tienen vino. Jesús le contestó: –Mujer, ¿por qué me dices esto? Mi hora no ha llegado todavía. Ella dijo a los que estaban sirviendo: –Hagan todo lo que él les diga. Había allí seis tinajas de piedra, para el agua que usan los judíos en sus ceremonias de purificación. En cada tinaja cabían de cincuenta a setenta litros de agua. Jesús dijo a los sirvientes: –Llenen de agua estas tinajas. Las llenaron hasta arriba, y Jesús les dijo: –Ahora saquen un poco y llévenselo al encargado de la fiesta. Así lo hicieron. El encargado de la fiesta probó el agua convertida en vino, sin saber de dónde había salido; sólo los sirvientes lo sabían, pues ellos habían sacado el agua. Así que el encargado llamó al novio y le dijo: –Todo el mundo sirve primero el mejor vino, y cuando los invitados ya han bebido bastante, entonces se sirve el vino más corriente. Pero tú has guardado el mejor vino hasta ahora. Esto que hizo Jesús en Caná de Galilea fue la primera señal milagrosa con la cual mostró su gloria; y sus discípulos creyeron en él”.

<sup>275</sup> W. Bosing, *El Bosco 1450(i)–1516*, p. 22.

moralmente a El Bosco y no se detiene en la distancia que existe entre el título del cuadro y el espacio donde se desarrolla la escena. Esto es, el pintor sitúa la boda de Caná al interior de una taberna con hombres comunes y pasionales.<sup>276</sup> Si se hace caso a la boda bíblica, se pensaría entonces que El Bosco comete cierta irreverencia al ubicar un tema religioso, tópico en los milagros de Jesús, en un lugar profano y, además, si bien el título remite a la literatura sacra, en la imagen la boda es invisible. En cambio el vino, la música, la comida, los animales, los seres sin nombre y los invitados comunes componen una escena más bien festiva y no religiosa.<sup>277</sup> El problema, como menciona Belting, es pensar si en efecto El Bosco pudo ser tan osado en una época sumamente vigilada por la inquisición respecto a los temas religiosos–teológicos en el arte.<sup>278</sup> El pintor aparentó ilustrar la Biblia cuando, por otra parte, se preocupó por pintar lo que precisamente no dice. Es decir, se dedicó a ficcionar lo que la teología celosamente guardaba en la identidad ver–decir y no obstante sorteó las normas eclesiásticas probablemente con señuelos: frases, imágenes, temas y motivos que *simulaban* pertenecer a la teología.

El Bosco, quizá, merece ser pensado al margen de las interpretaciones religiosas auspiciadas por la historia del arte y, en cambio, tratado como un pintor que a través de los iconos presenta a la humanidad en su comportamiento habitual, esto es, con vicios y pasiones risibles mientras la mirada de Dios, como el cuerpo de Jesús permanecía ingrávito al sufrimiento corporal, se mantiene estática y ajena.

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>277</sup> Un elemento muy importante en el cuadro es el uso de la perspectiva: es plana y bidimensional tal como se exige en los iconos, pero además porque, al parecer, más adelante Manet recuperará esta forma estricta de la tabla.

<sup>278</sup> H. Belting, *El Bosco*, pp. 85–89.

### 3.2.2. EL JARDÍN Y LA VARIEDAD DEL MUNDO

Mención aparte merece una de las obras más celebres de El Bosco, se trata del tríptico conocido como *El jardín de las delicias*<sup>279</sup> o *La variedad del mundo* (el nombre y tema originales se desconocen por completo) por ofrecer elementos suficientes que reivindican la irreductibilidad entre lo visible y lo decible. De inicio, es menester conocer las referencias literarias con que se asocia la obra de acuerdo a las disquisiciones de la historia del arte y enseguida realizar una crítica desde Michel de Certeau.

Walter Gibson siguiendo de cerca el estudio de Dirk Bax encuentra principalmente en el panel central del tríptico *El jardín de las delicias* un conjunto de símbolos que encuentran su semejante, quizá su origen, en narraciones y canciones de la Holanda medieval. El hecho de ilustrar el jardín, sitio predilecto de los amantes, probablemente pertenezca al interés de El Bosco por el poema del siglo XIII: *El*

---

<sup>279</sup> El Bosco, *El jardín de las delicias*, h. 1500–1505, Museo del Prado, Madrid, España. No es posible definir si el tríptico realizado para la casa de Nassau lo mando hacer Engelberto II de Nassau o Enrique III, lo cierto es que a la muerte de éstos pasó a manos de Enrique de Châlons y posteriormente a Guillermo de Orange. En 1568 los españoles lo confiscaron y quedó bajo la custodia de Fernando de Toledo. Felipe II en 1593 lo envió a El Escorial donde lo registraron como: “una pintura de la variedad del mundo, que llaman del Madroño”. Sobre este punto, agrega Belting, el bibliotecario de El Escorial recurrió a la imagen de la fresa que aparece a lo largo del cuadro para identificarla como un símbolo de la insensatez y la inestabilidad en un mundo malo (H. Belting, *El Bosco*, p. 14). Después de la Guerra Civil española la tabla se envió al Museo del Prado donde se le dio el nombre: “El jardín de las delicias”. Por una parte, se piensa que si Enrique III fue el comitente del cuadro, se debió a que alrededor de 1503 contrajo nupcias con su primera esposa, siendo el tema de la obra el matrimonio. Por la otra, si fue un encargo de Engelberto III el motivo está en la amistad que sostuvo con El Bosco a razón de que ambos eran miembros de la Cofradía de la Virgen de Hertogenboch (Ilustre hermandad de nuestra Señora) que estaba formada por ciudadanos muy influyentes y respetables que, en tanto laicos, se dedicaban a la caridad (M. Certeau, *La fábula mística*, p. 65). Algunos historiadores afirman que la cofradía tenía tintes místicos prerreformistas. En consecuencia, las narraciones en torno a los orígenes del tríptico obligan a aceptar que los títulos de la obra han sido arbitrarios y que su origen se asocia a una cofradía laica. Finalmente, el relato bíblico con el que se ha pretendido asociar la obra se encuentra en Génesis 2, 11. “Después Dios el señor plantó un jardín en la región de Edén, en el oriente, y puso allí al hombre que había formado. Hizo crecer toda clase de árboles hermosos que daban fruto bueno para comer. En medio del jardín puso también el árbol de la vida y el árbol del conocimiento del bien y del mal. En Edén nacía un río que regaba el jardín y que de allí se dividía en cuatro”. Para abundar en este punto *vid.*, Ignacio Gómez de Llaño, *La variedad del mundo*.

*romance de una rosa*<sup>280</sup> en cuyos versos se dibujan amantes, flores, pájaros y una fuente. El erotismo de la tabla se acompaña asimismo con una especie de carnaval frenético y circular, como el que dibuja Israhel Van Meckenem en su *Danza de Morris*, con la diferencia de que la alegoría de Jerónimo al parecer insinúa la locura de los danzantes (jinetes desnudos) que corren en derredor del lago donde las mujeres desnudas bañan sus cuerpos, quizá para mostrar a los espectadores que el mal se presenta bajo las formas más hermosas induciendo la lujuria entre los hombres entregados al pecado. Si se atiende esta interpretación es dado pensar que tanto *El carro de heno* como *El jardín de las delicias* resultan ser un espejo de la *stultia* humana.<sup>281</sup> No obstante el jardín de El Bosco es, por mucho, más complicado que cualquier libro o poema de la época: “Por los temas, es poco probable que *El jardín de las Delicias* y *El carro de heno* estuvieran destinados a una iglesia o un monasterio, aun cuando su formato de tríptico había sido el tradicional de los retablos de altar neerlandeses”.<sup>282</sup> Tradicionalmente el tríptico se aprecia en sus tres paneles cuyo destino no fue una iglesia sino para formar parte de una colección particular de la casa de Nassau.

Cuando se tiene la oportunidad de apreciar el tríptico cerrado, éste se convierte en un díptico grisáceo donde Dios aparece en la parte superior izquierda con un libro abierto mientras contempla o sigue creando el mundo aún en despoblado, sin luz solar ni color. A decir de Belting, en la escena pareciera que Dios necesitase de un guión, de una palabra, para poder crear.<sup>283</sup> Y aún cuando necesitase de la Biblia, la inscripción que aparece en la parte superior del díptico no encuentra referencia en algún texto bíblico. En el panel se puede leer un texto en letras doradas que pertenece a Salmos 32,

---

<sup>280</sup> Walter S. Gibson, *El Bosco*, pp. 82–83.

<sup>281</sup> *Ibid.*, pp. 87.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>283</sup> H. Belting, *El Bosco*, p. 22.



9: “Él mismo lo dijo y todo fue creado” (“Ipsse mandavit et creata sunt”), la tierra aparece plana con agua alrededor y vegetación. Continúa Belting:

A cualquier espectador de la época le habría extrañado la pintura incolora de El Bosco, la cual era normal en las caras exteriores de los retablos plegables de más de tres hojas. Pero El Bosco la empleaba en un sentido contrario, pues lo habitual era que representara, junto con el retrato del autor y el *trompe l'œil* de las cosas materiales, el mundo de los hombres, mientras que la de El Bosco imagina el mundo antes de la Creación del hombre. Ninguna tabla había representado antes este tema. En la de El Bosco no se representa el acto de la Creación, sino el cosmos, y como un globo de vidrio en cuyas paredes la luz se refracta.<sup>284</sup>

Al abrirlo, el tríptico dota de color y variedad de personajes y escenas la mirada del espectador quien, intuitivamente, inicia la lectura narrativa de izquierda a derecha ubicando en el primer panel a los primeros seres humanos en compañía de Jesús. No obstante, no sabe dónde colocar la mirada. Va de un lado a otro en busca de la lógica del relato, del camino seguro, del principio y del fin, de lo re-conocible. Pero parece que El Bosco desubica el régimen de la mirada enriqueciéndola con la variedad del mundo, como si fuera una mirada inocente, primera, siempre nueva. Al espectador no le queda más que comenzar a *leer* el primer panel como el jardín del Edén en el cielo, en el segundo y más grande el paraíso perdido y, finalmente en el tercer panel, considera se trata del infierno. Aunque, como sugiere Belting, con la particularidad de ubicarse en el espacio de las invenciones humanas como las ciudades, la música o el juego de azar. Asimismo, la perspectiva plana que ofrece la tabla, al igual que otras obras, impide saber con certeza cómo es la distribución del espacio.<sup>285</sup> Detalla Certeau:

---

<sup>284</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>285</sup> No debe pasarse por alto que El Bosco es contemporáneo de los grandes maestros renacentistas italianos como son Leonardo y Rafael y ellos ya usan la perspectiva para dedicar a una sola mirada el privilegio de la imagen correcta. El Bosco en cambio, juega con el paraíso indecible, nunca (d)escrito, para dibujar lo invisible en dos dimensiones.

Ser expulsado de ese paraíso, ¿sería, pues, la condición del discurso? Sería necesario haberlo perdido para convertirlo en un texto. Al articularlo en un lenguaje, no hacemos sino probar que ya no está allí. En vano le busco un comienzo para construir un desarrollo lineal del sentido [...] El “Jardín” no puede reducirse a la univocidad. Ofrece una multitud de itinerarios posibles, cuyos trazos, como en un laberinto, formarían historias hasta llegar a sentidos prohibidos. Pero aquí hay algo más: el cuadro se organiza de manera que *provoca y decepciona* a cada una de las trayectorias interpretativas. No se establece solamente en una *diferencia* en relación con todo sentido; él mismo *produce* su diferencia *haciendo creer que oculta* sentido.<sup>286</sup>

Lo oculto es la *trompe-l’oeil* por el que la imagen aparentemente hace ver algo que debe ser descifrado por medio del comentario y el discurso. En palabras de Belting, la imagen más que organizar las numerosas escenas heterogéneas en la coherencia de un texto, El Bosco invita al espectador a perderse en el laberinto de las miradas y organizar de manera diferente el pensamiento.<sup>287</sup> Certeau no se equivoca al ver el cuadro sin necesidad de echar a andar las maquinarias de significados, sentidos y discursos, por el contrario, sabe bien que las prosas del mundo de las que habla Foucault no encuentran relación con el espacio heterotópico del cuadro. Pero además de la autonomía del tríptico que desorienta la mirada ante la ausencia de perspectiva y obliga a guardar silencio, es necesario tomar en cuenta que es un cuadro –anterior a *Las Meninas* de Velázquez (1656)– que como en el *Cristo con la cruz auestas* aparece una mirada desde el interior que se posa sobre el espectador. Es más, en el *Jardín de las delicias* no se trata de una sola mirada, son tres (Certeau asegura que contó al menos ocho o nueve), una por cada panel, sigilosas, casi imperceptibles. Además, no pertenecen a Dios o a Cristo, se trata de miradas plenamente mundanas. El espectador que ve, es mirado.

---

<sup>286</sup> M. Certeau, *La fábula mística*, p. 67.

<sup>287</sup> H. Belting, *El Bosco*, p. 20.

En el panel izquierdo, afirma Certeau,<sup>288</sup> desde la fuente circular roja, en medio de la oscuridad, un búho fija su vista en el espectador que mira de un lado a otro en busca del orden preciso. En el panel central, al interior del lago–espejo ubicado justo arriba de la danza de los jinetes, en una gran esfera azul, fuente de vida, aparece en la única línea horizontal del cuadro un hombre envuelto por una sombra que toca el sexo de una mujer, ese hombre en un instante se percata de la presencia del espectador y lo mira fijamente.<sup>289</sup> Finalmente en el panel derecho un cuerpo está envuelto en una deformidad en forma de árbol; la mirada tranquila del hombre es evidente (¿es El Bosco?); observa atentamente al espectador que está a punto de continuar su camino. ¿Acaso aquellas miradas son diabólicas, divinas, místicas, dignas de algunos iniciados? Lo cierto es que, como en *La tentación de san Antonio*, quien pretendía ver terminó siendo el espectáculo del cuadro donde lo Mismo y lo Otro se confunden en el intercambio de miradas. Lejanas suenan las palabras de Cusa quien afirmaba que para mirar era necesario hacerlo con espíritu y, a la vez, se debía estar en alerta pues la omnisciente mirada de Dios vigila los actos y pensamientos de cada individuo.

Si es imperioso leer para conocer el sentido de la imagen, como hizo san Antonio, entonces será ineludible saber qué dicen los textos y libros que están leyendo algunos personajes del tríptico. En el panel derecho un hombre–delfín–pato (debajo de quienes parecen ser Jesús, Adán y Eva) lee en solitario un libro; en el centro, un hombre

---

<sup>288</sup> M. Certeau, *La fábula mística*, pp. 69–70.

<sup>289</sup> En una imagen más nítida, al parecer, no es el hombre quien mira al espectador, sino la mujer cuya mano se acerca a las nalgas de otro personaje. Asimismo, en la parte inferior del panel central, tres hombres aparecen juntos, a la izquierda uno de ellos devora una fresa gigante, a la derecha con los ojos cerrados otro hombre se arrodilla antes una fresa que derrama frutos que parecen ser uvas y ciruelas. El del centro es quien antes de comer una ciruela mira al espectador. Justo arriba de él, agachado y oculto entre diversas piernas y cuerpos desnudos un hombre mira hacia fuera. También a la izquierda y antes de llegar a la mitad de la tabla, junto a un conjunto de pájaros un hombre y una mujer están suspendidos en un gesto en el que no es posible saber si ella lo rechaza o lo invita, él la sujeta por la muñeca y la cintura al tiempo que voltea rápidamente hacia la sorpresiva aparición del espectador. Estas miradas, quizá, son más claras que a las que hace alusión Certeau.

señala a una mujer que tiene cerrada la boca con un sello; en el panel derecho un hombre que está en el agua con una capucha azul lee un libro, abajo en la esquina un cerdo con un hábito se acerca a un hombre que tiene en sus piernas unas hojas con algo escrito listo para firmarse, frente a ellos un extraño ser con casco de caballero presenta la tinta y la pluma, atrás un hombre apresurado lleva unos documentos. Inclusive, donde se encuentra el carnaval musical, al pie del arpa-guitarra morisca, un libro abierto sostiene el instrumento y a un hombre en cuyas nalgas están escritas unas notas musicales. Todo ello permanece evidente pero ilegible.

La iconografía de El Bosco, *ergo*, no deja ver ni leer, por lo que tampoco es posible escribir. Todos estos verbos, dice Certeau, impiden conocer el sentido: ¿por qué el hombre señala a la mujer que no puede hablar? ¿De qué quiere advertir al espectador? ¿Cuál es el pacto que al parecer se quiere obligar a firmar a un hombre? ¿Qué están leyendo los dos seres encapuchados, uno en cada extremo del tríptico? Efectivamente, al espectador, sin que lo sepa, se le observa. No sabe quién lo ve ni qué se enseña en el cuadro.<sup>290</sup> De lo único que se puede hacer mención es de la ausencia de semejanza que presume la iconografía cristiana, con El Bosco aparecen, aún no similitudes, pero sí series fantásticas, clasificaciones que pertenecen a otros órdenes a partir de las transformaciones que han sufrido los mamíferos, las aves, las hortalizas, los instrumentos, las personas, los lagos, las fuentes, los objetos.

A la ‘leyenda’ del viejo mundo (lo que ‘es necesario leer’ de las cosas en sus signos), El Bosco la deconstruye al mover pieza por pieza las unidades significantes y al perturbar, con sus híbridos o sus cambios de proporción, el orden clasificador que se construía al articularlas, como una frase se produce articulando palabras. El Bosco insinúa por todas partes el lapsus, la desmesura, la inversión”.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, pp. 72–73.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 76.

El espacio del tríptico muestra más que utopías, espacios heterotópicos en que se ven significados (reales o ficticios) carentes de significante. En consecuencia, no es posible pensarlos, tampoco decirlos. De ahí la importancia de un pintor como El Bosco quien devuelve desde el espacio iconográfico lo visible y lo decible a su correspondiente paradigma. Se trata de una invitación a ver y ser mirado en silencio, sin la preocupación intelectual de representar correctamente según los cánones de la *askesis* la imagen y el nombre. Ser espectador observado en el *Jardín de las delicias* implica de suyo viajar con la mirada por quizá cientos de instantáneas, Como dice Certeau: “La estética del *Jardín* no consiste en fomentar las brillanteces nuevas de una inteligibilidad, sino en extinguirla”.<sup>292</sup> En efecto, El Bosco se ha dado la libertad de jugar con lo que solamente puede ser visto en una pintura y no leído en ninguna otra parte, tal como de manera análoga Tomás Moro redactó una *Utopía* ubicada en el Nuevo Mundo, cuyo referente nunca existió en la realidad pues la felicidad y organización social que aparecen en el texto no se corresponden con el paisaje de la conquista y, sin embargo, el efecto de verdad que provocó su ficción gozó de gran reputación por largo tiempo: basta con viajar para encontrar un mundo mejor.<sup>293</sup>

### **3.3. LA NAVE Y LA STULTIA**

#### **3.3.1. LA NAVE DE LOS LOCOS: UN TRÍPTICO**

*La nave de los locos* de El Bosco es un cuadro pequeño, dañado, oscurecido por el barniz y modesto en sus dimensiones (57.8 por 32.5 cm.) que fue adquirido en 1918 por el Museo del Louvre a través del conservador Camille Benôit. La importancia de la

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>293</sup> H. Belting, *El Bosco*, p. 107–112, 123.

tabla para la presente investigación radica en el análisis de la *stultia* que aparece en la imagen y que Michel Foucault desarrolló en el inicio de su libro *Historia de la locura*. Por lo que en primer lugar se describirá su composición, enseguida la hipótesis que considera no se trata de una obra independiente, sino un fragmento de un panel que pertenecía a un icono-tríptico cuyo centro está extraviado. Posteriormente, se hará referencia a la literatura con que tradicionalmente se reconoce a la obra.

Alain Jaubert detalla que en el cuadro aparecen doce personajes *stultos* en torno a una nave. Ésta parece navegar sobre un río con dos árboles, uno, el más pequeño, enclavado a un barril; el otro, mucho más alto, da la impresión de ser un mástil. Posiblemente en este lado de la nave se encuentre la proa, aunque no existe un timón visible que confirme esta hipótesis, tampoco es visible una vela que indique la dirección del viento. Entre los personajes que se encuentran en la barca, a la izquierda, se aprecia a una mujer que posiblemente sea una religiosa o una campesina, incluso puede tratarse de una miembro de una contraorden como las beguinas. Escribe Foucault: “[...] a veces encontramos especies de asociaciones laicas que imitan la vida y la vestimenta de las congregaciones, pero sin formar parte de ellas”.<sup>294</sup>

Ella sostiene en su mano derecha una jarra, tal vez con vino, y con la otra toca el hombro de un individuo agachado y con el rostro atontado, quizá ebrio, que la mira mientras sostiene con una mano otra jarra que afuera de la nave se suspende en el agua. De acuerdo con Jaubert es posible pensar que la mujer invita al hombre a seguir bebiendo. En el centro aparece una tabla que simula ser una mesa, en cada costado aparece nuevamente una mujer y un hombre que tampoco es dado aceptar que en efecto se trate de dos religiosos. La mujer lleva un velo y un atuendo muy parecido al de las

---

<sup>294</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, pp. 75–76. “[...] parfois des sortes d’associations laïques qui imitent la vie et le costume des congrégations mais n’en font point partie”.

religiosas, el hombre por su vestimenta y corte de cabello hace pensar que es un monje franciscano. Ella toca un laud y ambos cantan. Entre sus rostros se dibuja un objeto casi redondo de color naranja que se suspende con una cuerda. Sobre la mesa quizá un cubilete y algunos frutos rojos sobre un plato, acaso cerezas. Atrás en segundo plano, tres personajes, dos vestidos de color rojo y el de en medio de marrón.

Quienes se encuentran a los costados posiblemente acompañan el canto, mientras que el rostro del personaje central, tal como su compañero de la izquierda, aparece con los ojos cerrados y no es posible definir si se une a la algarabía con su canto. A la izquierda el personaje tiene en equilibrio un vaso sobre su cabeza y aparece sobre él y en equilibrio una rama con un jarrón verde invertido, su mano derecha apunta hacia el mástil. A la derecha, el hombre sostiene un remo que iría en sentido contrario al sugerido por la proa. Junto al árbol pequeño enclavado al barril un sujeto de vestimenta verde se asoma por el frente de la barca para probablemente vomitar. Justo frente a su rostro un pescado está sujeto a una de las ramas del árbol. Arriba, un bufón muy delgado bebe alegremente de una copa.

Por encima de todos aparece un hombre con sombrero y un cuchillo intentando desatar el pollo rostizado que se encuentra bajo el estandarte y lo que tal vez sea la cabeza de un búho. En la parte inferior del lienzo, en la aguas verdes y oscuras, aparecen dos nadadores, el primero de ellos sostiene con ambas manos una copa como buscando recibir un poco de bebida, el segundo se aferra con sus manos a la nave y contempla la escena. El paisaje se compone de aguas casi negras por donde navegan los locos, atrás una pradera verde anuncia las faldas de una montaña. El cielo se muestra claro, amarillo y blanco, que a medida que se levanta se va oscureciendo por la combinación con otros colores.

Peñalver recuerda que en el poema alegórico de Guillermo de Daguilleville *Peregrinaje de la vida del hombre*<sup>295</sup> el mástil es una cruz, misma que es reemplazada en la obra de El Bosco por un árbol de Mayo, símbolo de las fiestas de primavera en que las costumbres y la moral gozaban de cierta libertad. Por ello la tripulación no piensa en la salvación del alma, sino que se entregan al mundo de los placeres y las delicias: hay canto y vino que propician la despreocupación por la inestabilidad de la barca.

El bufón con orejas de burro, cercano a la lechuza, elemento constante en las obras de El Bosco, se embriaga y trepa por el mástil; ahora no hacer reír, sino que cual *stulto* se muestra irreverente a los valores ascéticos cristianos. Vestido conforme a su papel, figura inversa al rey, delata un cuerpo deforme, monstruoso, antinatura.

Con los elementos descritos resulta por demás interesante considerar la hipótesis de Alain Jaubert, Bernard Vermet y Hans Belting al pensar *La nave de los locos* como parte de un tríptico hoy en día separado y cuyo panel central está extraviado. Según Jaubert es posible aventurarse a pensar que el panel fue cortado pues la parte inferior del cuadro muestra la parte superior de otro lienzo atribuido a El Bosco hoy en día resguardado en la Universidad de Yale en New Have, Estados Unidos, y que lleva por título: *Alegoría de los placeres*. Al parecer la obra también pertenece a la época de 1490–1500, presenta dimensiones de 35 por 31 cm., con ligeras reducciones a causa de las restauraciones, pero que coincide con los 32.5 cm de *La nave de los locos*, asimismo al ver la imagen se aprecia a un hombre glotón arriba de un barril con un embudo en la cabeza, cuya punta de acuerdo a las radiografías aparece en la parte inferior del cuadro de la nave los necios. Entre los rasgos más característicos que presenta *La alegoría de los placeres* se encuentra un grupo de nadadores que sobre un río —¿o acaso la rivera o

---

<sup>295</sup> Luis Peñalver, *Los monstruos de El Bosco*, p. 106.



mar por donde pasa la nave de los necios?– empuja y acompaña el barril con el hombre obeso que toca una especie de trompeta. En sentido contrario a los nadadores y el barril otro nadador también desnudo soporta sobre su cabeza un plato con lo que parece ser un alimento hecho con carne de pato. En la orilla una tienda de largas telas deja ver en su interior a un hombre y una mujer aparentemente religiosos, conversando y sosteniendo una copa. Frente a ellos una mesa, quizá un buró y por fuera un par de zapatos.

Si se juntan ambos cuadros se obtiene una tabla aproximadamente de 92 cm. Por lo que al buscar en la vasta producción de El Bosco otro panel con tales dimensiones de inmediato se hace alusión a *La muerte del avaro*, conservado actualmente en la Galería Nacional de Washington. En esta imagen se aprecia una habitación donde un hombre moribundo en su cama ve entrar por la puerta a la muerte, mientras que un ser extraño desde detrás de las cortinas se acerca al individuo para ofrecerle un saco probablemente lleno de oro, sin embargo un ángel lo protege de los dos seres y de un tercero que se desliza desde lo alto del camastro, al tiempo que un rayo de luz se desprende de un crucifijo colocado frente a una pequeña ventana ubicada entre lo alto de la pared y el comienzo del techo abovedado. El ángel señala al hombre la luz. A los pies de la cama se sitúan otros cuatro seres monstruosos. Uno de ellos sale debajo de un baúl con lo que parece ser una carta o tal vez dinero, dentro del baúl otro ser sostiene un saco repleto de monedas de oro que es llenado quizá por el mismo hombre avaro que aparece envejecido, con bastón, un rosario en la mano, un pequeño saco que cuelga de su cintura y la llave del baúl donde guarda su tesoro máspreciado: el dinero. En la parte baja del cuadro otro monstruo está ubicado entre las dos columnas del cuarto, detrás de unas telas y mira hacia la izquierda, hacia donde parece ser el afuera de la habitación del avaro. Tirados sobre la tierra una espada, un escudo, una lanza y una armadura. La

escena, posiblemente, manifiesta varias edades y tiempos de aquel hombre que al fondo de la escena aguarda la muerte no sabiendo si acepta la luz de la religión cristiana para salvarse o vender su alma a aquellos seres. En otra interpretación bien puede pensarse que el hombre quiere librar una última batalla ante los seres *infernales* que le están robando el dinero. Tal vez simplemente trabajó toda su vida para ellos.

La unión de los cuadros insinúa que son los paneles laterales del tríptico, pero haría falta el central para terminar de darle sentido al tríptico. El tema sería una variación de *La mesa de los pecados capitales*. Si *La nave de los locos* y *La alegoría de los placeres* muestran la lujuria, la glotonería, la avaricia, de cualquier modo harían falta la ira, la pereza, la envidia y la soberbia. Forzando mucho más esta idea incluso se pensaría que ambos cuadros, en tanto díptico, dejan ver en cada detalle de los personajes los siete pecados: “*La Mort de l’avare et La Nef des fous* auraient pu être aussi le recto y le verso d’un panneau scié en deux dans l’épaisseur”. La idea de un díptico cuyas obras citadas constituyen el anverso y el reverso del mismo resulta por demás atractiva, más adelante Foucault interpretará que los cuadros de Manet, precisamente, invitan a ser mirados a través del envés y el revés de una tabla bidimensional que presenta no copias sino variaciones de antiguos cuadros.<sup>296</sup>

Aunque se acepte comúnmente que estas imágenes de El Bosco son el reflejo de los proverbios y dichos de la época, de las narraciones morales de Brant o que representan un llamado ético a los hombres para comportarse de acuerdo a la *askesis* cristiana, quizá por otra parte como apunta Jaubert, la barca sin rumbo presenta una sociedad disparatada y jovial propia a un carnaval y, por tanto, sus diferentes *lecturas*, ya sea sabias o delirantes, prolongan sus efectos cómicos. Como dice Foucault: “Para

---

<sup>296</sup> Alain Jaubert, “Délires et dérives”, *Lumière de l’image*, p. 41. *Vid., infra* Capítulo 4, 4.3 Manet y la mirada de luz.

sus contemporáneos y para las generaciones que van a seguirlos, las obras del Bosco ofrecen una lección de moral: todas esas figuras que nacen del mundo, ¿no revelan, igualmente, a los monstruos del corazón?”<sup>297</sup> Ciertamente, como apunta Belting, El Bosco creó un mercado de temas satíricos como la necesidad y torpeza humanas que, al contrario de lo que se piensa tradicionalmente, rivalizan con la literatura de su tiempo.<sup>298</sup> Los monstruos de El Bosco que se acompañan de un padre devorando a su hijo<sup>299</sup> y los horrores de la guerra<sup>300</sup> merecen, quizá, la frase de Baudelaire citando a Bossuet: el sabio ríe solamente temblando.<sup>301</sup>

### 3.3.2. EL BARCO QUE SE VE, EL BARCO QUE SE DICE

Como se ha argumentado anteriormente, con *La nave de los locos*, cuadro independiente o fragmento de un conjunto perdido, la historia del arte nuevamente pretendió reconocer en El Bosco a un astrólogo, alquimista, Rosacruz, místico cristiano, hereje, Espíritu-Libre y hasta precursor de la Reforma, del psicoanálisis y del surrealismo.<sup>302</sup> Pero, como dice Jaubert, los personajes y las escenas son muestra del genio del pintor: imágenes asombrosas con locos, plantas, objetos monstruosos inmersos en incendios y suplicios. *La nave de los locos* es una obra aparentemente simple, pero su desciframiento se escapa a cada mirada y discurso. No solamente por los personajes, acciones y objetos que se aprecian en el cuadro, sino por la falta de

---

<sup>297</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, pp. 44–45. “Pour ses contemporains et pour les générations qui vont suivre, c’est une leçon de morale que portent les œuvres de Bosch : toutes ces figures qui naissent du monde, ne dénoncent-elles pas, tout aussi bien, les monstres du cœur ?”

<sup>298</sup> H. Belting, *El Bosco. El jardín de las delicias*, pp. 67–68.

<sup>299</sup> Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo*, 1820–1823, Museo del Prado, Madrid, España.

<sup>300</sup> Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

<sup>301</sup> N. Laneyrie-Dagen, *Leer la pintura*, p. 177.

<sup>302</sup> A. Jaubert, “Délires et dérives”, *Lumière de l'image*, pp. 33–34.

coherencia que muestra en su composición. En este sentido, diversos estudios se han dedicado a indagar la vasta genealogía literaria y simbólica que rodea la producción de *La nave de los locos*.

Por ejemplo, de acuerdo al estudio de Ivars Castelló,<sup>303</sup> se deben tomar en cuenta dos interpretaciones de *La nave de los locos*, la primera –muy célebre– es que la obra nace de la literatura, propiamente del *Narrenschiff* de Sebastian Brant; sin embargo Demorts en 1919 interpretó el cuadro como una sátira de la gula y la relacionó con una imagen de Josse Bade creada en 1498. (Cabe señalar que la obra de El Bosco se piensa fue creada entre 1503–1504, aunque la mayoría acepta simplemente que es posterior a 1490).

La segunda es que su origen, también literario, obedece al poema *El barco azul* de Jacobo Von Oestvoren de Zuland. Al respecto Enklaar hace referencia al texto *Schönburbusch* del siglo XVI en que se describen las sociedades del Barco azul, transportes en que se montaban bohemios de todas las clases sociales para realizar carnavales. Este barco se distingue por llevar un gallardete con una luna creciente, similar a la que El Bosco plasma en su lienzo. Por su parte Bax en 1948 interpreta la obra como una alegoría del Árbol de mayo en que se manifiesta la corrupción y vicios humanos. Para 1961 Hélène Adhimar en la creación de El Bosco solamente una persona tiene un traje de loco, por lo que no se trata de una nave con locos, sino una crítica a los clérigos y a la iglesia en general. El propio Ivars afirma que el lienzo pertenece a temas y motivos propios de su tiempo; hacia 1470 las ilustraciones de los *Miraglos de Notre Dame* de Brugges albergan una imagen en que se aprecia a unas monjas en un barco que rezan por un apóstata que es llevado por el demonio. Otro texto contemporáneo a éste

---

<sup>303</sup> Las referencias literarias que a continuación se citan pertenecen al siguiente estudio: José–Francisco Ivars Castelló, *Hieronimus Bosch: “Narrenschiff”*, pp. 8–14.

conocido como *Visitacion* tiene una ilustración donde aparecen jóvenes parejas y ramas de árboles, imagen que también es reproducida en el calendario del monje de mayo, pero a la que se le han agregado instrumentos musicales.

A inicios del siglo XVI la imagen del Calendario de mayo es muy trabajada por el taller de Simón Bening, quien popularizó aún más la ilustración en manuscritos como *El Breviario*, *El libro de Golf*, *Las Horas de Henessy* y *Las horas de Da Costa*. A estas miniaturas que probablemente influyeron en El Bosco se añade, continúa el autor, el manuscrito moral *La somme le roi*, muy popular en la Holanda de entre 1478 y 1488. Asimismo, existen diversas ilustraciones, sobre todo conservadas en el Oratorio de París, referentes al texto, en las que se aprecia a un hombre vomitando en la mesa del rey; imagen que hace franca alusión a la glotonería. El autor concluye que tanto el *Narrenschiff* (la imagen que se atribuye a Durero muestra a un loco con gorro, similar al que aparece en la obra bosquiana) como *Le somme le roi* son la literatura que marcó a El Bosco para, asimismo, hacer un cuadro moralizador en que la glotonería y la lujuria son evidenciados.

Toda esta gama de referencias literarias e icónicas constituyen la interpretación de Ivars Castelló —enmarcada por los postulados de Panofsky, según las palabras del propio autor— que sugieren entender *La nave de los locos* como una mezcla de tantas otras obras literarias, simbólicas y gráficas. Esta conexión de libros y xilografías que inquietan el sentido de la *La nave de los locos* de El Bosco, Foucault la entiende del siguiente modo:

[...] una sucesión de fechas habla por sí misma: la Danza Macabra del cementerio de los Inocentes data sin duda de los primeros años del siglo XV; la de la Chaise-Dieu debió ser compuesta alrededor de 1460, y en 1485 Guyot Marchand publica su *Dance Macabre*. Estos sesenta años, seguramente, vieron

el triunfo de esta imagería burlona, relativa a la muerte. En 1492 Brant escribe el *Narrenschiff*; cinco años más tarde es traducido al latín; en los últimos años del siglo, Bosco compone su *Nave de los locos*. El *Elogio de la locura* es de 1509. El orden de sucesión es claro”.<sup>304</sup>

Sin embargo, advierte Foucault, no hay que dejarse engañar por una supuesta sucesión que invita a pensar que el texto y el cuadro se reflejan el uno en el otro, ni hay que tomar la obra de El Bosco como una imagen más que ilustra el escrito de Brant. En efecto, generalmente se ha asociado el cuadro con la narración de Sebastian Brant titulada *La nave de los necios* que apareció hacia 1494 y cuya edición contó con las xilografías atribuidas a Durero<sup>305</sup> (al parecer el título del cuadro, que es el del libro, le fue adjudicado al lienzo cuando fue exhibido después de la Primera Guerra Mundial).<sup>306</sup> El texto consiste en una serie de sentencias morales dedicadas a los *stultos*, cuya necesidad se refleja en su comportamiento cotidiano, por ejemplo, en la codicia, la borrachera, el enfado fácil, la desobediencia en la enfermedad, no entender las bromas o decir groserías. El más importante, sin duda, es el viaje de los necios en barco que se dirigen a Narragonia, la tierra de los necios: “Sebastian Brant embarca en ella a avaros, intemperantes, necios, doctores, pedagogos y clérigos mendicantes, en su célebre *Das Narrenschiff*”,<sup>307</sup>. En el libro aparecen diversas imágenes y sentencias que involucran barcos. En una de ellas Brant critica el comercio naval que transporta objetos de poca calidad por haberse realizado con prisa; en otra, invita a estar preparados ante la

---

<sup>304</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 30. “Une succession de dates parle d'elle-même : la Dance de Morts du cimetière des Innocents date sans doute des premières années du XVe siècle ; celle de la Chaise-Dieu aurait été composé vers 1460 environ ; et c'est en 1485 que Guyot Marchand publie sa *Dance macabre*. Ces soixante années, à coup sûr, furent dominées par toute cette imagerie ricanante de la mort. Et, c'est en 1492 que Brand écrit le *Narrenschiff* : cinq ans plus tard on le traduit en latin. Dans les toutes dernières années du siècle Jérôme Bosch compose sa *Nef des fous*. L'*Éloge de la folie* est de 1509. L'ordre des successions est clair”.

<sup>305</sup> Cf. Sebastián Brant, *La nave de los necios*. Los antecedentes de *La nave de los necios* se encuentran, según Klaus Manger, en una xilografía de 1493 procedente de la *Crónica universal* de Hartmann Schedel en donde se aprecia la nave de Ulises en Cirse.

<sup>306</sup> A. Jaubert, “Délires et dérives”, *Lumière de l'image*, p. 35.

<sup>307</sup> L. Peñalver Alhambra, *Los monstruos de El Bosco*, p. 105.

desgracia y no emprender la aventura de un viaje sin precaución; en la última que lleva por título: “La nave del País de las Maravillas”<sup>308</sup> se habla de *Narragonia* y la xilografía que lo acompaña es, según la glosa común, el antecedente directo de la obra de El Bosco. En toda una lección de *stultia* y *askesis*, de locura y sabiduría, dice Brant:

No pienses que los necios estamos solos: tenemos también hermanos mayores y pequeños; en todos los países, por doquier, sin fin es nuestro número de necios. Andamos dando vueltas por todos los países, desde Narbona al País de las Maravillas; después queremos ir hacia Montefiascone y al país de Narragonia. Visitamos todos los puertos y orillas, andamos dando vueltas con gran daño, pero no podemos encontrar la orilla a que se debe arribar. Nuestro viaje no tiene final, pues nadie sabe dónde debemos llegar; y no tenemos descanso ni de día ni de noche, nadie de nosotros presta atención a la sabiduría [...] Sin preocupaciones, razón, sabiduría y sentido, hacemos ciertamente un preocupante viaje, pues nadie cuida, mira, observa y atiende a las cartas y al compás marinos o al curso del reloj de arena. Aún menos a las estrellas [...] No tenemos sentido ni astucia para nadar a la orilla, como hizo Ulises después de su desgracia, quien sacó más nadando desnudo de lo que perdió y encontró en casa [...] Toda ayuda y consejo nos han abandonado, nos iremos a pique, el viento nos lleva con violencia. Un hombre sabio se queda y obtiene de nosotros una buena enseñanza, no osa echarse al mar con ligerezas, a no ser que pueda luchar con los vientos, como hizo Ulises en su día, y, si el barco se hunde, que sepa nadar a tierra firme.

Dado que muchos necios se ahogan, acuda presto cada uno a la orilla de la sabiduría y coja el remo en la mano, para que sepa dónde desembarca; el que es sabio, llega a tierra como se debe: ¡pero hay necios bastantes! El más inteligente es el que él mismo sabe bien lo que se debe hacer y dejar de hacer, y al que no hay que enseñar, sino que él mismo ensalza la sabiduría; es también inteligente el que oye a otros y aprende de ellos educación y sabiduría; pero quien no sabe nada en absoluto, cuenta entre los necios. Si éste ha perdido esta nave, espera hasta que llegue otra; encontrará bastante compañía para cantar el *Gaudeamus* o la *Canción en tono de necios*. Hemos dejado a muchos hermanos fuera, también así la nave se irá a pique.<sup>309</sup>

De manera similar la nave en El Bosco, dice Peñalver, representa el transporte por el cual la humanidad navega incierta sobre las pasiones y el sinsentido de la vida.<sup>310</sup>

El viaje carece de puertos, origen y final, pues no tiene sentido enfrentar sentimientos,

---

<sup>308</sup> Sebastián Brant, *La nave de los necios*, p. 393 y ss.

<sup>309</sup> *Ibid.*, pp. 392–396.

<sup>310</sup> Luis Peñalver Alhambra, *Los monstruos de El Bosco*, p. 103.

demonios y seres fantásticos, de cualquier manera no hay sitio seguro al cual llegar, razón a la que escuchar, destino por cumplir. Cirlot<sup>311</sup> muestra que la nave de los locos no es una epopeya que culmina con el regreso a casa, tal como la *Odisea*,<sup>312</sup> por lo que la nave remite a la narración propia a la locura.

[...] el periplo de los argonautas en busca del vellocino de oro; los viajes de Ulises, Eneas, de Hércules o de Dante; el ciclo céltico de la navegación de San Brandán a las islas occidentales; las partidas en pos del Santo Grial y la fuente de la vida; las peregrinaciones medievales a Tierra Santa y a los lugares que guardan reliquias sagradas; en fin, las aventuras de los héroes de los cuentos de hadas en busca de tierras portentosas o para rescatar a la mujer amada, son viajes que tienen todos en común el deseo infinito de trascender una realidad dada, con frecuencia miserable, para restaurar la comunicación perdida con la divinidad, el eje y fundamento de todo lo existente [...] El viaje nostálgico al edénico jardín acaba siéndolo a las landas infernales del alma [...] en el Bosco los confines espaciales de lo prodigioso acaban transformándose en los márgenes temporales de *lo otro* en donde habitan los *monstruos del fin del mundo*, esas presencias fantásticas que no son sino signos de una ausencia, grotescos pre-sagios que habitan el infierno bosquiano, escollo glaciario contra el que inevitablemente rompen las olas voluptuosas del deseo.<sup>313</sup>

Por tanto, ni el viaje ni la nave pertenecen al heroísmo heleno. Pero a diferencia del texto de Brant, los necios de El Bosco al parecer no sufren en medio de aguas oscuras sin sol ni nubes; los tripulantes cantan, beben, comen, dan rienda suelta a sus pasiones, es decir, gozan la necedad. Como dijera Rotterdam: “Porque soy yo, como podéis ver, aquella dispensadora de bienes llamada por los latinos *stultia*, y por los griegos, *Moria*”.<sup>314</sup> En efecto, Rotterdam en su *Elogio de la locura* argumenta y

---

<sup>311</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, *apud* L. Peñalver Alhambra, *op. cit.*, p. 103.

<sup>312</sup> Homero, *La Odisea*, p. 103. “Al cuarto día ya todo estaba terminado, y al quinto despidióse de la isla divina Calipso, después de lavarse y vestirse perfumadas vestiduras. Entrególe a la diosa un odre de negro vino, otro mayor de agua, un zurrón de cuero, en el que se contenían abundantes provisiones gratas al ánimo; y mandóle favorable y placido viento. Gozoso desplegó las velas el divinal Odiseo, y, sentándose, comenzó a regir hábilmente la balsa con el timón, sin que el sueño cayese en sus párpados, fijos los ojos en las Pléyades [...]”

<sup>313</sup> L. Peñalver Alhambra, *Los monstruos de El Bosco*, pp. 133, 139.

<sup>314</sup> Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, p. 29.



denuncia que la locura está presente en cada ámbito de la vida humana, por lo que en lugar de marginarla pide aceptarla incluso por los sabios, aquellos que llevan una cosa en el corazón y otra muy distinta en la boca.

Refúgiase el sabio en los libros de los antiguos, de lo que no saca más que un mero artificio de palabras, mientras que el necio, arrojando de cerca los peligros, adquiere, si no me equivoco, la verdadera prudencia. Homero, aunque ciego, parece que vio esta cuestión del mismo modo, cuando dijo que “el necio no conoce más que los hechos” [...] [Los necios] se ven libres del miedo a la muerte, que es, ¡vive Júpiter!, no pequeña ventaja; no sienten remordimientos de conciencia; los cuentos de aparecidos no los espantan; no se asustan de los fantasmas ni de los duendes; no los turba el temor de los males que los amenazan, ni se hinchan de orgullo por la perspectiva de los bienes futuros; en una palabra, no los consumen las mil y una preocupaciones que atormentan la vida; no conocen la vergüenza ni el respeto, ni la ambición, ni la envidia, ni el amor; y por último, por mucho que se acerquen en sus actos a la estupidez de los brutos, no pecan en opinión de los teólogos.<sup>315</sup>

Erasmus, al parecer, se aventura a hacer una afrenta no sólo a la sabiduría de Brant, sino de igual manera a la interpretación moral de El Bosco. Rotterdam observa en la *stultia* libertad, pasión por los placeres de la vida y, lo más importante, los necios no tienen miedo, más bien ríen. Como dice Foucault: “Pero lo que hay en la risa del loco es que se ríe por adelantado de la risa de la muerte”.<sup>316</sup> Todo lo contrario a la ascesis cristiana que, argumenta Erasmus, fue fundada por necios y no por sabios: los viejos, niños, mujeres y tontos son los que más gustan de los asuntos religiosos; al cristianismo lo edificaron necios enemigos acérrimos del saber; por último, quiénes si no los necios disfrutaban el sufrimiento, el ayuno, las lágrimas, el sacrificio y la renuncia al cuerpo como parte de la sabiduría cristiana. Ellos son realmente los locos. Escribe Rotterdam:

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, pp. 65–80. *Vid.*, capítulo LXIII “Testimonios de la Sagrada Escritura en apoyo de la locura”.

<sup>316</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 31.

Así razonan también respecto de la misa, y sin desdeñar sus ceremonias, dicen, no obstante, que en sí mismas son poco útiles y hasta pueden llegar a ser perjudiciales si no se penetra por medio de ellas en lo espiritual, esto es, en lo que los símbolos visibles representan.

En este sentido es saludable a los mortales el simulacro de la muerte de Cristo, la cual deben copiar en su corazón domando, crucificando y sepultando, por decirlo así, sus pasiones a fin de resucitar a una nueva vida y formar un solo cuerpo con Cristo y con los demás cristianos [...] Pero tales delirios no son más que una parte de la necedad, que no se extingue con el tránsito de ésta a la otra vida, sino que, por el contrario, se perfecciona.

A quienes les es dado experimentarlos (que son muy pocos) les acontece algo muy parecido a la locura, porque se expresan a veces con alguna incoherencia y no como la generalidad de los demás hombres: hablan sin ton ni son y cambian bruscamente de fisonomía; ya alegres, ya abatidos, tan pronto lloran como ríen o sollozan; en una palabra: están verdaderamente fuera de sí mismos; y cuando después recobran el sentido, no saben decir dónde se encontraban, si en el cuerpo o fuera del cuerpo, despiertos o dormidos; ni recuerdan más que como al través de un sueño, entre nubes, lo que oyeron, vieron, dijeron e hicieron; únicamente saben que han sido muy felices durante ese delirio, y así deploran haber recobrado la razón, por lo cual no hay nada que más deseen que enloquecer perpetuamente de este género de locura. Tal es este ligero y anticipado saborcillo de su futura felicidad.<sup>317</sup>

Rotterdam contrapone los argumentos de la locura a los desvaríos de la sabiduría cristiana. Ciertamente, la locura mística que experimentan algunos, ya sea porque entendieron el mensaje espiritual de los iconos o porque tuvieron una experiencia mística como san Antonio, viven en la frontera de la sabiduría y la locura. No obstante, Foucault sabe que esta última parte del elogio de Erasmo es una auténtica danza de locos y que la personificación mitológica que hace de la locura es un artificio literario; la locura habita en cada uno de los hombres pues no tiene qué ver más con la verdad y el mundo que con la verdad de sí mismo,<sup>318</sup> es decir, Erasmo contempla de lejos a la locura, mientras que El Bosco, Durero y Brueghel la miran a su alrededor y la plasman en imágenes silenciosas. Por un lado, los pintores privilegian el espacio de la pura

---

<sup>317</sup> E. Rotterdam, *Elogio de la locura*, pp. 165 y 167.

<sup>318</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 42.

visión en que la locura se revela con todo su poderío; pero ese barco se hundió en la noche del mundo. Por el otro, Brant y Rotterdam elaboran un discurso humanista de la locura que termina por contenerla, la hacen sutil y refinada, la moldean como ejemplo certero de lo que son las odiseas de los defectos, vicios y conductas erradas de los hombres. Este barco didáctico será objetivado por la sabiduría que, comprometida, hará su mejor esfuerzo por devolver al loco al mundo de la razón, el trabajo y la economía, en suma, a la normalidad.<sup>319</sup>

Antes, la enfermedad estaba permitida por Dios; la destinaba a los hombres como castigo. Pero ahora Dios organiza las formas y reparte él mismo las variedades. Las cultiva. Habrá en adelante un Dios de las enfermedades, el mismo que protege las especies, y nunca se ha visto morir a ese jardinero cuidadoso del mal... Si es verdad que del lado del hombre la enfermedad es signo de desorden, finitud, pecado, del lado de Dios, que las ha creado, es decir del lado de su Verdad, las enfermedades son una vegetación razonable. Y el pensamiento médico debe fijarse como tarea librarse de esas categorías patéticas del castigo para acceder a aquellas, realmente patológicas, cuya enfermedad descubre su verdad eterna.<sup>320</sup>

En la Edad Media los barcos alemanes dejaban que por pequeñas ventanas con rejas se asomara desde la oscuridad de su interior el rostro de los locos viajando, lo que pronto se convirtió en todo un espectáculo apreciado desde el exterior. Poco a poco se fue institucionalizando en Londres y París la diversión dominical de ver en su hábitat, presos de su furor, a los locos. El escándalo dejó de ser motivo de encierro silencioso y salió a la luz del día para mostrarse como teatro del mundo. Ya ni siquiera fue necesaria

---

<sup>319</sup> M. Foucault, *Los anormales*, p. 37.

<sup>320</sup> M. Foucault, *Historia de la locura I*, p. 296. “Jadis, la maladie était permise permise par Dieu ; il la destinait même aux hommes à titre de châtiment. Mais voici que maintenant, il en organique les formes, il la cultive. Il y aura désormais un Dieu des maladies, le même que celui qui protège les espèces, et de mémoire de médecin, on n’a jamais vu mourir ce jardinier soigneux du mal... S’il est vrai que du côté de l’homme, la maladie est signe de désordre, de finitude, de pêche, du côté de Dieu qui les a créées, c’est-à-dire du côté de leur vérité, les maladies sont une végétation raisonnable. Et la pensée médicale doit se donner pour tâche d’échapper à ces catégories pathétiques du châtiment, pour accéder à celles, réellement pathologiques, dont la maladie découvre sa vérité éternelle.” (M. Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique* p. 245).

la representación de la locura llevada a cabo por la cofradía del *Navío Azul*, sino que los locos auténticos protagonizaron su propia sinrazón: se volvieron cosas, objetos para ser vistos por el público.<sup>321</sup> Los locos indeseables eran transportados a otras regiones para que los ciudadanos no tuvieran que verlos regresar o merodear en las orillas del poblado. El viaje para ellos era una prisión en la inmensa libertad del mar y su condición social se volvió la de *un pasajero* sin topes, sin tiempo, sin destino. Administración de la luz y la sombra.<sup>322</sup> Es decir, los barcos fueron un primer espacio que sacó de la oscuridad a la locura y la bañó de luz para que la población diera cuenta de su sometimiento. Esta visibilidad permitió, en breve, la proliferación de discursos literarios y médicos.

El espacio heterotópico del barco, antiguo carnaval, exceso, ironía, música, ilusión, locura, borrachera y vicio, por fin llegó a *buen puerto*, se mezcló entre la gente normal, tuvo lenguaje, también un lugar fijo dónde habitar. El loco fue confinado al hospital en donde ya no se le consideró una amenaza, por el contrario, se procuró su cura. La mirada del barco se trasladó a la arquitectura de la clínica para dividir a los locos–enfermos y así ser vistos sin que ellos pudieran ver, ni hacia fuera ni entre sí mismos. En lugar de confinar a los locos a la sombra de una mazmorra, se buscó que la luz se derramara sobre ellos para ser objetivados. Tanto la Escuela militar de París en 1775 y el Panóptico de Bentham hicieron posible tal visibilidad por medio de la luz y no del enunciado.<sup>323</sup> La sabiduría, finalmente, había domesticado al *stulto*. Antes, El Bosco pintó una de las últimas naves donde la *stultia* todavía aparece en todo su esplendor. En

---

<sup>321</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, pp. 192–193.

<sup>322</sup> G. Deleuze, *El saber*, p. 21. Cf. Jeremías Bentham, *El panóptico*.

<sup>323</sup> M. Foucault, *El ojo del poder*, apud, J. Bentham, *op. cit.*, p. 10.

palabras de Gibson: “Con el arte del Bosco, la moribunda Edad Media recibe un último y brillante destello antes de desaparecer para siempre”.<sup>324</sup>

### 3.4. LA POLÉMICA DERRIDA–FOUCAULT

Descartes se ubica, de acuerdo con lo dicho por Foucault, en el espacio del ejercicio intelectual que, mediante la razón, no sólo ordena el pensamiento, sino que infiere las verdades claras y distintas ajenas a la duda y el error con las que es dado reconstruir el conocimiento individual. Con Descartes se apela a la luz de la razón para iluminar la oscuridad que los sentidos y el sueño han provocado en el conocimiento del hombre, pero al mismo tiempo, para cuestionar las supuestas verdades que los maestros han enseñado de manera equívoca durante largo tiempo.

Por su parte, Foucault se muestra preocupado al observar que Descartes al dividir la razón de la sin-razón pone especial énfasis en el sueño por ser parte fundamental de la duda, pero desde un principio excluye a la locura. En este sentido Foucault elabora, sigilosa y discretamente en apenas unas tres páginas de *Historia de la locura*, una crítica a Descartes, la cual a su vez, dio origen a una polémica entre la deconstrucción de Derrida y la arqueología de Foucault. Enseguida se exponen los ejes principales de la disputa que más adelante traerán como consecuencia la incorporación de la perspectiva, la anamorfosis y una nueva manera de entender la luz al interior del cuadro, así como una reconfiguración de la mirada entre el pintor, el espectador y el objeto.

---

<sup>324</sup> W. S. Gibson, *El Bosco*, p. 152, 167.

### 3.4.1. LA DECONSTRUCCIÓN Y LA ARQUEOLOGÍA DEL SILENCIO

En las *Meditaciones metafísicas* y en *Investigación de la verdad por la luz natural* Descartes expone los motivos de la duda metódica por la cual es necesario analizar y sintetizar de nueva cuenta el edificio del conocimiento humano. Por ello, parte de que el hombre no necesariamente tiene que aprender cabalmente todo lo que en la escuela se enseña ni leer todos los libros para tener una opinión propia y un comportamiento recto. Ciertamente es que el individuo, si quiere instruirse adecuadamente, debe estar bajo la tutela de un sabio que lo guíe a los más altos conocimientos de las ciencias. No obstante, aclara en el diálogo ficticio entre Poliandro, Epistemón y Eudoxio que no es su deseo vituperar la enseñanza en las escuelas, pues después de todo a ella se le debe lo poco que sabe, pero invita a reconocer que los maestros no enseñan nada verdadero. Por tanto, es indispensable seguir un conjunto de reglas para que el espíritu del individuo por sí mismo adquiera los conocimientos que la ciencia le ofrece, es decir, aquellos que realmente son útiles y dignos de retener en la memoria.<sup>325</sup> Descartes, pues, señala que cualquier hombre de manera autónoma es capaz, mediante las reglas de la luz de la razón, comprender y memorizar las cosas verdaderas, claras y distintas del conocimiento humano.

Como si fueran pintores, explica Descartes, los sentidos, la inclinación y el entendimiento humano dibujan cada uno sobre el lienzo o tabula rasa del alma diferentes ideas, siendo las de los sentidos y la inclinación las más burdas y corruptas. El entendimiento actúa, entonces, como el pintor más experimentado que después de años de aprendizaje corrige un pésimo cuadro elaborado por los aprendices: “[...] bien

---

<sup>325</sup> R. Descartes, “Investigación de la verdad por la luz natural”, *Dos opúsculos*, pp. 55, 61, 72–73.

podrá poner en práctica todas las reglas de su arte para corregir poco a poco un trazo aquí, otro allá, y añadir por su cuenta todo lo que falte, lo cierto es que nunca podía mejorarlo tanto que no deje grandes defectos, puesto que en un principio el proyecto fue mal comprendido, las figuras mal trazadas y mal observadas las proporciones”.<sup>326</sup> Descartes sabe que desde un inicio los aprendizajes que se han adquirido ya sea en la escuela o con un sabio son susceptibles de la duda. ¿Cuántos supuestos conocimientos no son el fundamento sobre el que se han edificado ideas erradas que se toman por verdaderas?

Hace ya mucho tiempo que me he dado cuenta de que, desde mi niñez, he admitido como verdaderas una porción de opiniones falsas, y que todo lo que después he ido edificando sobre tan endebles principios no puede ser sino muy dudoso e incierto; desde entonces he juzgado que era preciso seriamente acometer, una vez en mi vida, la empresa de deshacerme de todas las opiniones a que había dado crédito, y empezar de nuevo, desde los fundamentos, si quería establecer algo firme y constante en las ciencias.<sup>327</sup>

El primer paso para Descartes, si se quiere llegar a la verdad de la ciencia, es dudar de todo aquello que se consideraba verdadero, sobre todo si alguna vez su fuente ha proporcionado algún engaño, como los sentidos o el sueño. Se sabe que no es fácil distinguir entre la vigilia y el sueño, sobre todo cuando las sensaciones en uno y otro caso son tan fuertes que no se distingue si pertenecen a la realidad o a una experiencia onírica. La vida misma, en un caso extremo, podría estar sujeta a la duda y pensar que lo que se llama realidad no es más que un sueño. Mas Descartes sabe que debe detenerse en un punto, pues la duda podría conducirlo a la ignorancia socrática o a la incertidumbre de los pirrónicos, o en otro caso, a la locura.<sup>328</sup>

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, pp. 64–65.

<sup>327</sup> R. Descartes, *Meditaciones metafísicas*, p. 119. AT, IX, 13.

<sup>328</sup> R. Descartes, “Investigación de la verdad por la luz natural”, *Dos opúsculos*, p. 68.

En este sentido es importante considerar, en primer lugar, que aunque el sueño se confunda continuamente con la vigilia, todo aquello que se representa mientras se duerme tiene un referente en la realidad. Es decir, así como las pinturas son semejantes a un objeto, color o figura verdaderos, las representaciones del sueño por más extrañas y fantásticas que resulten, no son nuevas ni pertenecen a otra naturaleza, sino que simplemente mezclan aleatoriamente animales, objetos, hombres, figuras geométricas y colores que al menos en uno de sus elementos son verdad. Aclara Descartes: “[...] aún suponiendo que la imaginación del artista sea lo bastante extravagante para inventar algo tan nuevo que nunca se haya visto, y que así la obra represente una cosa puramente fingida y absolutamente falsa, sin embargo, por lo menos, los colores de que se componen deben ser verdaderos”.<sup>329</sup> En segundo lugar, la mente es susceptible de ser engañada por los sentidos que hacen creer en falsas imágenes y representaciones debido a la debilidad de la luz racional que se proyecta sobre los objetos, esto quiere decir que si bien se puede dudar de estar sentado frente al fuego de la chimenea con un papel en la mano, no es posible negar que existe un cuerpo que es el propio y siente el calor del fuego y agita con la mano un papel. Sólo los insensatos consumidos por los negros humores de la bilis pondrían en duda su cuerpo y afirmarían que son reyes siendo pobres, estar vestidos de oro cuando están desnudos o que tienen el cuerpo de vidrio y por tanto evitan contactos agresivos que los rompan: “Mas los tales son locos; y no menos extravagante fuera yo si me rigiera por sus ejemplos”.<sup>330</sup>

De acuerdo con Descartes se debe estar loco para dudar aun de que alguien está dudando. Si hay alguien que duda, ese alguien está pensando, y si piensa entonces duda y sabe que duda. Descartes encuentra una primera verdad irrefutable: quien duda *es* una

---

<sup>329</sup> R. Descartes, *Meditaciones metafísicas*, p. 121. AT, IX, 15.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 120. AT, IX, 14.



cosa pensante, esto es, “*dudo luego existo*, o, lo que es lo mismo, *pienso luego existo* [*cogito ergo sum*]”.<sup>331</sup> La verdad de la sentencia permite superar la debilidad de la luz con que se conocen muchos objetos de modo erróneo y, en cambio, fundamentar las representaciones a partir de la racionalidad del *cogito*.<sup>332</sup> Foucault, al analizar la duda cartesiana y el cimiento del conocimiento en la razón del *cogito*, nota que en efecto el timo por parte de los sentidos siempre guarda cierto intersticio por el que se asoma la verdad; mientras que en el sueño, de manera semejante a los pintores, siempre existen elementos verdaderos con los que se construyen hasta las más extravagantes fantasías; por tanto, en ambos casos la duda nunca se hace universal, invariablemente existe un caso en que la verdad se resguarda en la razón del pensamiento. No obstante, según Foucault, existe un desequilibrio entre el error de los sentidos, el sueño y la locura. Ésta es excluida porque ni siquiera es capaz de articular un pensamiento y si no piensa entonces sus dudas son por completo inverosímiles, y si no piensa, por tanto, no existe. En este sentido, Descartes se considera ajeno a la experiencia de la locura al decir que sería una extravagancia considerarse un extravagante. Explica Foucault: “La duda de Descartes libera los sentidos de encantamientos, atraviesa los paisajes del sueño, guiada siempre por la luz de las cosas ciertas; pero él destierra la locura en nombre del que duda, y que ya no puede desvariar, como no puede dejar de pensar y dejar de ser”.<sup>333</sup> A partir de Descartes, afirma Foucault, la locura queda conjurada y el sujeto se reafirma

---

<sup>331</sup> R. Descartes, “Investigación de la verdad por la luz natural”, *Dos opúsculos*, p. 83. Para una revisión del *cogito* cartesiano y sus respectivos críticos como son Arnauld, Malebranche, Hobbes, Spinoza, Rousseau y Kant *Vid.*, André Robinet, *El pensamiento europeo de Descartes a Kant*.

<sup>332</sup> Para un vasto análisis de la luz de la razón referida a la ciencia: *vid.*, R. Descartes, *El mundo o tratado de la luz*, p. 81 y ss.

<sup>333</sup> M. Foucault, *Historia de la locura I*, p. 78. “La doute de Descartes dénoue les charmes des sens, traverse les paysages du rêve, guidé toujours par la lumière des choses vraies ; mais il bannit la folie au nom de celui qui doute, et qui ne peut pas plus déraisonner que ne pas penser et ne pas être”. (M. Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique*, p. 69).

en el derecho de conocer la verdad de las ciencias por medio de la dicotomía razón sin–razón.<sup>334</sup>

Según Joaquín Fortanet: “esta interpretación supone una novedad radical frente a los cientos de volúmenes que pueblan la bibliografía sobre Descartes. Tenemos así una

---

<sup>334</sup> Como Foucault lo hiciera con personajes como Damians en *Surveiller et punir*, Kant se interesó bastante por el caso del aventurero Jan Pawlikowicz Idomozyrskich Komarnicki y publicó en el número 3 del *Periódico político e ilustrado de Königsberg* el 10 de febrero de 1764 un texto sobre el personaje polaco. En el artículo describe que el sujeto tenía barba, se ponía pieles de animales sobre el cuerpo desnudo, tenía una Biblia, se acompañaba de un niño de 8 años y un rebaño de 14 vacas, 20 ovejas y 46 cabras, lo que le mereció llamarlo “profeta de cabras”. Se supo que hizo una promesa: peregrinar por siete años en gracia de Jesús. Para cuando le conocieron en el pueblo de Kant, todavía le faltaban dos años para culminar su travesía, pero un día no le volvieron a ver. El caso le mereció al filósofo pensar en el *buen salvaje* de Rousseau. Lo realmente importante no era el loco, sino el niño de quien se ignoraba si había sido criado en estado salvaje, tal como se le vio junto al profeta, o si era un niño educado en sociedad. Para Kant, imaginarse la quimera del estado natural y salvaje de un niño no es suficiente, por lo que de su parte se remite a la locura e ingenio que nace en las sociedades civiles (pp. 89–91). El caso dio origen a su interés por la locura y escribir el *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*, en donde explica que la organización civil da lugar a hombres ingeniosos y razonables, pero del mismo modo a locos (*narren*) y tramposos, por lo que se propuso hacer una genealogía de estas enfermedades para su erradicación. De acuerdo con su estudio es necesario diferenciar entre las pasiones y el entendimiento. Las primeras, si son muy fuertes, vencen con facilidad al entendimiento, por lo que es plausible que un hombre racional, por ejemplo enamorado, se vuelva un insensato. No obstante, las dos pasiones que provocan la locura son el orgullo y la avaricia. Estas, dice Kant, provocan la tontería, la locura y la insensatez que atrae innumerables burlas y risas; lo contrario a la figura del sabio, personaje sobre todo apático que pasa desapercibido. Aclara que no es posible querer hacer de un loco un sujeto listo, pues sería como querer lavar a un negro (pp. 70–71), aunque no por ello deja de poner atención a la creciente población de locos en su época. Al igual que en los postulados antes vistos de la *stultia*, Kant opina que las mayores debilidades de un insensato son, por una parte, la memoria cuyo infantilismo no es posible curar, y, por el otro, la alucinación, experiencia con la cual se ve impedido a usar correctamente la facultad del juicio. Al respecto escribe: “Incluso en el estado de mayor salud, el alma de todo ser humano está ocupada en dibujar todo tipo de imágenes de cosas que no están presentes, o también en completar en la representación de cosas presentes el imperfecto parecido a través de uno u otro rasgo quimérico que la facultad poética creadora inscribe a la vez en la sensación. No hay ningún motivo para creer que en el estado de vigilia nuestro espíritu siga otras leyes que cuando duerme. Más bien hay que suponer que, en el primer caso, sólo las vívidas impresiones sensoriales oscurecen las imágenes, más frágiles, de las quimeras y las hacen irreconocibles, mientras que éstas poseen toda su fuerza mientras dormimos, cuando a todas las impresiones externas les está cerrada la entrada al alma. Por ello no es extraño que en los sueños, mientras duran, se tengan por verdaderas experiencias de cosas reales. Puesto que entonces constituyen las representaciones más intensas del alma, son en este estado precisamente lo que las sensaciones en la vigilia” (I. Kant, *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*, pp. 73–74). El pasaje revela la influencia empírica de Hume, pero al mismo tiempo, indica que en el sueño es normal creer en las representaciones del alma porque no se tiene acceso a las experiencias de la vigilia que permitan corroborar el error. La diferencia con la alucinación es que dichas representaciones aparecen cuando se está despierto y no pueden juzgar que ahí donde ven algo no existe nada. El sujeto, por tanto, fantasea y además delira, esto es, además de ver objetos o personas que no se corresponden con la experiencia de la realidad lo argumentan mediante discursos que a veces resultan risibles y, sin embargo, guardan lógica con la imagen. Al unir la alucinación y el delirio en una memoria enferma, lo más seguro es que los recuerdos del loco empeoren obteniendo un sujeto que en breve será consumido por las pasiones constituyendo alguien furioso. Lo recomendable, para el hombre sano, no es contradecir al loco pues provocaría su furia y la irreflexión, lo mejor es considerarlos como si el teatro fantasmagórico en que viven fuera real (p. 85). Estas enfermedades de la cabeza no son sino la incapacidad del conocimiento, el cual, nace en la experiencia. Sentencia contraria, según parece, a los postulados de Descartes.

interpretación osada, rápida, intempestiva... pero a la que Foucault parece, a tenor de las páginas concedidas, no dar excesiva importancia. Si esto es así, si en una obra de dos volúmenes cierta alusión a Descartes no cobra más importancia que unas pocas páginas, no se acaba de entender la importancia de la polémica Foucault–Derrida”.<sup>335</sup> Ciertamente, Jacques Derrida se sintió tan atraído por la breve y casi imperceptible crítica de Foucault que le dedicó una extensa conferencia dictada el 4 de marzo de 1963 en el College Philosophique y que lleva por título: “Cogito e historia de la locura”.<sup>336</sup> Derrida se pregunta si Foucault realmente está entendiendo conforme al texto lo que quiere decir Descartes, pues de inicio, Foucault está haciendo una historia de la locura a partir de la locura misma, es decir, el libro tiene por objeto y sujeto a la locura, pero además se trabaja conforme a una arqueología que, aunque no se quiera, no es silenciosa, sino que pertenece a un lenguaje estructurado conforme a la lógica, un orden, una sintaxis, un texto.<sup>337</sup> En este orden de ideas, continua Derrida, la arqueología de la obra si realmente quiere apartarse del lenguaje histórico al momento de analizar la locura debe o bien literalmente guardar silencio (ni siquiera escribir algo) o acompañar al loco en su exilio y junto con él ser confinado al silencio. Argumenta Derrida: “La desgracia de los locos, la interminable desgracia de su silencio, es que sus mejores portavoces son aquellos que los traicionan mejor; es que, cuando se quiere decir el silencio *mismo*, se ha pasado uno ya al enemigo y del lado del orden, incluso si, en el orden, se bate uno contra el orden y si se lo pone en cuestión en su origen”.<sup>338</sup>

---

<sup>335</sup> Joaquín Fortanet, “En torno a la ‘Historia de la locura’; la polémica Foucault – Derrida”, *Revista Observaciones Filosóficas*. Recuperado el 15 de enero de 2015, de: <http://www.observacionesfilosoficas.net/entornoalahistoria.html>.

<sup>336</sup> Jacques Derrida, “Cogito e historia de la locura”, *La escritura y la diferencia*, pp. 47–89.

<sup>337</sup> *Ibid.*, pp. 51, 53.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 54.

Por más que se intente hacer una historia o una arqueología en contra de la razón se parte de la palabra (logos) lógica y racional de un lenguaje. El mismo con el que Foucault accede al texto cartesiano para hacer una crítica en donde las palabras son arbitrariamente extraídas del texto para colocarlas en diferentes contextos según sea conveniente. Lo cierto, afirma Derrida, es que deconstruyendo el texto de Descartes y leyendo con cuidado los términos que usa se entiende que él no excluyó a la locura sino que incluso la incorpora en la constitución del *cogito*. Esto es, la duda cartesiana supone dos tipos de incertidumbre: una natural y otra metafísica. La primera pone en duda las verdades sensibles, es decir, los datos que aportan los sentidos. La segunda, cuestiona las verdades inteligibles. La locura pertenece a la duda natural porque su presencia no es relevante para la duda metafísica; la duda del sueño es más importante porque además de ser sensible pone en peligro a la misma meditación. El loco puede dudar de algunas de sus sensaciones, pero quien duerme duda si acaso se encuentra en la vigilia o en la experiencia onírica. Esta duda, dice Derrida, es más radical que la de la locura; pues solamente representa un caso en particular y no es grave.

En otros términos, Descartes piensa que sería una locura, un acto irracional, pensar que en absoluto, universalmente, todas las sensaciones engañan; cualquiera en su sano juicio pensaría que Descartes está loco si duda hasta del fuego que lo calienta y el papel que sostiene con una mano, por ello propone una duda natural más común y más peligrosa: la del sueño: “Descartes desarrolla entonces esta hipótesis que arruinará *todos* los fundamentos *sensibles* del conocimiento y que pondrá al desnudo sólo los fundamentos *intelectuales* de la certeza. Esta hipótesis, sobre todo, no escapará a la posibilidad de extravagancias –epistemológicas– mucho más graves que las de la

locura.<sup>339</sup> Posiblemente, continua Derrida, la extravagancia de la que habla Descartes no fue la más adecuada porque simplemente el loco no siempre se equivoca y en todo, sin embargo, la hipótesis del genio maligno totaliza la hipérbole de la locura al rebasar por completo el desorden del cuerpo, la necedad, la confusión entre las sensaciones y las pasiones. El genio maligno mantiene en sí el peligro de que las ideas claras y distintas como las verdades matemáticas sean puestas en duda en su dimensión metafísica. Innegablemente esto conduciría a una locura universal. Sin embargo, la verdad del *cogito* es capaz de resistir la locura, es decir, el sujeto piensa y existe incluso si estuviera loco: “Esté loco o no, *Cogito, sum*”.<sup>340</sup> Por tanto, la locura no es ni excluida ni encerrada, solamente se le asigna su lugar correspondiente al interior del pensamiento; la locura es un caso del pensamiento.

Esta identificación interviene desde el momento en que Descartes *determina* la *luz natural* (que en su fuente indeterminada tendría que valer incluso para los locos), en el momento en que se aleja de la locura al determinar la luz natural por medio de una serie de principios y axiomas (axioma de casualidad según el cual tiene que haber al menos una tanta realidad en la causa como en el efecto; después, una vez que este axioma de la «luz natural que nos enseña que el engaño depende necesariamente de algún defecto» probará la veracidad divina).<sup>341</sup>

Nueve años después, dice Fortanet, Foucault responde a Derrida en un tono irónico, parodiando el análisis *textual* que hiciera del texto cartesiano y de su historia de la locura. Foucault responde a cada punto de la crítica confrontando el texto de Derrida con el texto de Descartes. En primer lugar, mostrará que Descartes nunca habla de la intermitencia de locura y no señala que el sueño sea universal. Los locos que creen tener cuerpo de vidrio no son locos en un tiempo y luego son seres racionales. En segundo

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 84.

lugar, en el sueño que es habitual y en el que aparecen ficciones increíbles existen dos caracteres cartesianos: demostración y ejercicio que Derrida incrusta en el término “universal”. Para éste, dice Foucault, es más importante la costumbre del sueño que su extravagancia, por lo que no considera que se trata de una experiencia posible cuyos recuerdos se albergan en la memoria para pensarse, esto es, se vuelve ejercicio de meditación para el sujeto que no sabe si está velando o soñando y, en consecuencia, experimenta un *stupor* que no lo deja impune.

El sueño y la locura son experiencias distintas y por tanto no es posible aceptar que Descartes haya preferido una en lugar de la otra como sugiere Derrida. En el sueño, si alguien mueve la mano donde tiene un papel, al despertar comparará aquella experiencia con la real y quizá note cierta diferencia entre ambas, aunque la claridad y distinción también se puedan dar en el sueño: pensar en el sueño no es prueba suficiente para saber si se está dormido. En la locura, por otra parte, sólo se verifica si efectivamente el sujeto es un rey o es un pobre que imagina ser un rey, por tanto, no hay experiencia como ocurre con el sueño.

Asimismo, no es imitando a los locos como se sabe si uno está loco o no, detalla Foucault: “Sería loco tratar de hacer el loco (y renuncio a ello); pero ya es tener la impresión de dormir el pensar en el sueño (y es ello lo que voy a meditar)”.<sup>342</sup> Ambos ejercicios son diferentes: el del *demens* y el *dormiens*; resulta difícil por tanto aceptar que pedagógicamente la locura sea menos radical que el sueño argumentando que de cualquier modo quienes sueñan están más locos que los locos.

Descartes explica que dudar incluso del cuerpo o del fuego que se encuentra frente a él sería como estar enfermo, *insani*, loco; pero intentar imitarlos significaría ser

---

<sup>342</sup> M. Foucault, *Historia de la locura II*, p. 350. “Ce serait fou de vouloir faire le fou (et j’y renonce), mais c’est avoir déjà l’impression de dormir que de penser au songe (et c’est ce je vais méditer)”. (M. Foucault, “Mon corp, ce papier, ce feu”, *Philosophie. Anthologie*, p. 150).

un *demens*, es decir, alguien jurídicamente descalificado porque su capacidad racional se ve cuestionada. Considerarse loco es un acto de locura, pero dudar de la vigilia y el sueño implica ser un sujeto racional que distingue clara y distintamente la verdad y que puede perfectamente resistir el embuste del genio maligno. Ello es posible porque con anterioridad se ha tomado al *cogito* como una verdad irrefutable que, aunque lo engañen con operaciones básicas del conocimiento matemático, sabe que piensa y por tanto existe. Pero, según Foucault, no es posible apreciar que la locura esté incluida en los ejercicios y argumentos cartesianos. La locura fue excluida del *cogito* y por ende no está incluida en la hipérbole del genio maligno como dice Derrida.

Foucault se muestra preocupado por las numerosas omisiones, desplazamientos, intervenciones y sustituciones que aleatoriamente realiza Derrida en el texto cartesiano. Por mencionar un ejemplo, pasa por alto la anterior diferencia entre *insani* y *demens* que, de acuerdo con Foucault es muy clara en el original latino; asimismo, continúa Foucault, Derrida afirma categóricamente que Descartes expresamente habla de “extravagancia” en la imaginación de los pintores al momento de realizar numerosas quimeras cuyo color, al menos, es verdadero, pero que leyendo con estricta seriedad lo que dice el texto, encuentra que la versión en latín simplemente dice: “si quizás inventan algo tan nuevo”.<sup>343</sup> Los casos continúan en la respuesta *textual* de Foucault, la cual pese a Derrida, encuentra en el afuera una práctica. En palabras de Foucault: “[...] la razón nace en el espacio de la ética”.<sup>344</sup> El comportamiento adecuado, pues, exige el uso pleno de la racionalidad en cualquier pensamiento por medio de la primera verdad ontológica cartesiana: el *cogito*.

---

<sup>343</sup> M. Foucault, *Historia de la locura*, p. 355. “«Si forte aliquid excogitent ad eo novum ut nihil...» «si peut-être ils inventent quelque chose de si nouveau»”. (M. Foucault, “Mon corp, ce papier, ce feu”, *Philosophie. Anthologie*, p. 156).

<sup>344</sup> M. Foucault, *Historia de la locura I*, p. 222. “[...] la raison prend naissance Dans l'espace de l'éthique”. (M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 188).

Descartes reconoce que existe un otro distinto a sí mismo, el loco, figura que cree ser muleta o que está hecho de vidrio, pero que despojado de su antiguo poder para caminar entre las ciudades o navegar en un barco se transforma en un enfermo. Serán las miradas del médico y el psiquiatra las que procuren dar luz a cada detalle de su mal como si se trataran de pintores que no deja escapar en el rostro del modelo cada signo digno de ser reproducido en la tela del registro médico.<sup>345</sup> La enfermedad será el espacio racional en el que la mirada científica–humanista construirá un saber verdadero y positivo que reconfigure en el sujeto su imaginación, el yerro en sus representaciones, la perturbación en su mirada y habla, así como la malformación de su cuerpo. Antiguos síntomas del *stulto*.

El Bosco ya había satirizado la sanación de loco en una de sus obras. En el cuadro *La extracción de la piedra* se lee: “Maestro, quíteme la piedra, me llamo Lubbert Das”. En la Edad Media holandesa del Bosco era común “sacarse” la piedra de la necedad con un curandero (como parte de la literatura de la época) a hombres llamados Lubbert, nombre propio a quienes exhibían un grado de estupidez excepcional.<sup>346</sup>

En el cuadro, redondo como un espejo, de *La extracción de la piedra de la locura* hay una referencia al lenguaje popular, un dicho tomado del lenguaje coloquial, reproducido en caligrafía irónicamente solemne. El paciente quiere ser liberado de su locura y se hace operar por un charlatán que promete extraerle de la cabeza la piedra de la locura. Era la primera vez que un espectador podía reírse ante un cuadro que no lo incitaba a la piedad.<sup>347</sup>

Por supuesto, se trata de una ridiculización para quienes creían estar locos y que alguien más, un sabio, un religioso, un maestro, seguramente un prestidigitador podía

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>346</sup> W. Bosing, *El Bosco, 1450(?)–1516*, p. 28.

<sup>347</sup> H. Belting, *El Bosco*, p. 63.



quitarles lo necio extrayendo de su cabeza la piedra que causaba sus furores. Escribe

Jay:

Descartes cierra los ojos y se tapa los oídos para ver mejor el verdadero resplandor de la luz esencial, la luz del día; así se protege del ofuscamiento del loco, que cuando abre los ojos sólo ve la noche, y no viendo nada, cree que ve cuando imagina [...] sólo en el discurso no psiquiátrico de artistas como Sade, Goya, Artaud, las demandas marginadas de la oscuridad y de la noche pudieron reafirmarse en el mundo moderno, proporcionando un prototipo para la recuperación de la «sinrazón» en el arte, en el reverso de la locura”.<sup>348</sup>

En resumen, la polémica entre Derrida y Foucault muestra en primer lugar que la locura, como dice Foucault, fue marginada y domesticada por la razón sustentada en el *cogito* cartesiano; en segundo término, un análisis textual además de hacerse con apego a las palabras, debe dirigir el estudio a las prácticas; en tercer lugar, la mirada positiva de la ciencia debe atender las imágenes y representaciones de los locos que, sin ser verdaderas o falsas, construyen narraciones lógicas y coherentes; por último, la mirada, a partir de Descartes, se ha reconfigurado y busca dotar de la luz de la razón el conocimiento humano al momento de representar el mundo bajo el imperativo de la verdad. La pertinencia de la polémica, por tanto, radica en la construcción de discursos que de igual manera se ajusten al discurso de lo visible (la *stultia*), sin embargo, ya no se trata sólo de relatos literarios y sacros, sino filosóficos y médicos que mediante la razón reconfiguran la mirada. No obstante, la representación de la representación manifestará con Velázquez el engaño a la mirada, la perspectiva desordenada y la desaparición del sujeto fundador que hasta entonces ordenaba las palabras y las cosas.

---

<sup>348</sup> M. Jay, *Ojos abatidos*, p. 296.



Diego Velázquez, *Las Meninas*.



Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*

## CAPÍTULO 4

### LA LUZ Y LA REPETICIÓN

El archivo pictórico en Foucault no debe entenderse como un elemento puramente visual ajeno a la literatura, la historia o la teología, por el contrario, hasta aquí se han citado los discursos que acompañan a una pintura haciendo evidente que dicha unión es artificial y que, inexorablemente, el archivo ver–decir constituye un régimen de la mirada que, en tanto saber, tiene efectos de poder. Asimismo, la característica inherente a las visibilidades del cuadro es la luz, la cual aparece de manera distinta en cada obra según la época haciendo visible, por ejemplo, la *stultia* en la Edad Media o la representación pura en la época clásica. Esta luz sobre el cuadro provocará un centelleo, un destello, un reflejo: “Para retener dos ejemplos analizados por Foucault, la luz no cae en el cuadro de Velázquez como cae en el cuadro de Manet”.<sup>349</sup>

El cristianismo elaboró una idea por demás interesante, por una parte, la imagen que se asemeja a lo invisible (Dios, la Virgen, el Espíritu Santo), por la otra, la imagen sin semejanza (en el caso de los hombres que por el pecado tienen imagen pero no semejanza). El arte cristiano, la iconografía medieval, se basa precisamente en la imagen sin semejanza porque, de acuerdo con la teología, no se trata de representación sino de presencia real por medio de una imagen, lo cual condujo a la controversia iconoclasta y el posterior reino de las imágenes cristianas.<sup>350</sup> Así, el icono tradicional teofánico, se preocupó por hacer visible la presencia invisible pero sin acudir a las herramientas del Quattrocento, a saber: la introducción de la perspectiva, la

---

<sup>349</sup> G. Deleuze, *El saber*, p. 143.

<sup>350</sup> G. Deleuze, *Pintura*, pp. 100–101.

anamorfosis, la profundidad y el realismo de los personajes.<sup>351</sup> En este sentido, El Bosco es un pintor que se distinguió por hacer uso de los trípticos y la aparente composición cristiana siempre yuxtaponiendo la imagen icónica con la cotidianidad humana y la incursión de seres *desordenados* en situaciones *ilógicas*.

Sin embargo, la luz y la perspectiva transformarán la mirada del espectador y del propio pintor a partir, sobre todo, de la Modernidad. Al respecto escribe Nadeije Laneyrie-Dagen:

Con anterioridad al siglo XX, cualquier tipo de pintura era figurativa, es decir, representaba formas similares a los objetos o a los seres de la realidad. El grado de realismo o de semejanza con el mundo físico variaba dependiendo de la época y el propósito del autor, y los temas tratados eran diversos. Durante toda la Edad Media dominaron los temas religiosos. La pintura representaba a personajes santos, contaba su historia o su leyenda y mostraba el más allá a los fieles: el paraíso o el infierno. A partir del siglo XIV aparecieron los temas laicos. Se copiaron e ilustraron textos antiguos y, posteriormente, se imprimieron: los iluminadores y los grabadores tradujeron en imágenes estos relatos profanos que, a su vez, inspiraron la decoración de palacios. En esa misma época se manifestó cierta preocupación por el naturalismo y se introdujo la naturaleza en las pinturas, con plantas y animales; al cabo de un tiempo le siguieron la arquitectura y los objetos de la vida cotidiana. Personajes como grandes príncipes y mecenas exigieron al pintor que los representara de forma reconocible. Aparecieron los «géneros»: en función del tema, las obras comenzaron a ser calificadas como pinturas de historia, escenas de género, retratos, paisajes y naturalezas muertas.<sup>352</sup>

Por una parte, la mirada se transformó debido a la perspectiva que en un lienzo bidimensional obliga al espectador a ver imágenes falsas que pasan por verdaderas, es decir, por las trampas visuales. Por ejemplo, explica Florenski, *La última cena de*

---

<sup>351</sup> La tesis de Hockney se basa en investigar las técnicas pictóricas basadas en la óptica hacia el siglo XV y enunciar que la magnificencia de las grandes obras del Quattrocento cuenta con la ayuda de la tecnología de su tiempo. De acuerdo con el autor, actualmente es posible dar cuenta de las técnicas que se utilizaron entonces por los “grandes genios” mediante cámaras fotográficas y computadoras. Esto significaría que los secretos que guarda el arte y que solamente conocía el artista hoy son develados. Por ejemplo, antes del siglo XVII de Vermeer en que se usaba la cámara oscura, en el siglo XV ya se utilizaban instrumentos ópticos para realizar dibujos y pinturas. Bruegel y El Bosco los utilizaron para dar nitidez y realismo a las imágenes. (David Hockney, *Los grandes maestros*, pp. 13-14).

<sup>352</sup> Nadeije Laneyrie-Dagen, *Leer la pintura*, p. 24.



Leonardo “[...] persigue abolir la discontinuidad espacial entre *aquel* mundo, evangélico, y *éste*, mundano, y mostrar a Cristo como poseedor de un *valor* particular, pero no de una *realidad* especial”.<sup>353</sup> En este caso el pintor jugó con la perspectiva del Renacimiento y en una habitación pequeña, contraria al tamaño de los personajes y del acontecimiento, ha logrado magnificar a los comensales bíblicos en un espacio cotidiano. Del mismo modo Miguel Ángel ha dejado en claro lo que significa la perspectiva invertida, en “El juicio final”<sup>354</sup> las figuras más cercanas a la mirada del espectador son pequeñas en relación con las que se encuentran más lejanas. Esto es, lo más pequeño es lo mundano e inmediato a los hombres, lo más grande es lo cercano al cielo. Laneyrie-Dagen lo explica del siguiente modo: “A principios del siglo XVI, las investigaciones acerca del espacio se convirtieron en un sofisticado juego no exento de contenido metafísico con las anamorfosis, algo que el historiador Jurgis Baltrusaitis calificó como «perspectivas distorsionadas». En ellas, una aplicación particular de las leyes de la geometría deforma la imagen de lo real hasta el aniquilamiento”.<sup>355</sup>

Florenski detalla que la tarea del artista que privilegia la perspectiva se basa en seis postulados principales: creer fielmente en el espacio euclidiano de “curvatura cero y tridimensional”; aceptar que Kant tiene razón al imponer al sujeto trascendental como poseedor de una mirada única y privilegiada; la mirada legislativa del pintor se torna cíclope y por tanto incapaz de ver la totalidad y, por tanto, solamente aspira a presentar un punto minúsculo de la realidad; el artista que actúa conforme a tales ataduras se vuelve una máquina, una cámara oscura, antes que ser un hombre que vive y trabaja; concibe al mundo como algo inmóvil e inmutable, es ajeno a la historia y a las

---

<sup>353</sup> P. Florenski, *La perspectiva invertida*, p. 56.

<sup>354</sup> Miguel Ángel Bounarroti, *El juicio final*, 1536-1541, Capilla Sixtina, Vaticano, Roma.

<sup>355</sup> Nadeije Laneyrie-Dagen, *Leer la pintura*, p. 83.

emociones; finalmente su mirada mecánica y prácticamente muerta niega el movimiento de su propio ojo como si careciera de espíritu.<sup>356</sup>

Los anteriores tópicos muestran que Florenski concibe a la perspectiva como un elemento demasiado mundano en comparación con la iconografía cristiana, la cual buscaba la comunión con el reino de los cielos. Sin embargo, la Ilustración hereda e incorpora a su producción pictórica la perspectiva renacentista, pero le añade el elemento de la luz, no la de Dios, sino aquella de la razón, el conocimiento y la verdad.

En el presente capítulo se abordará el problema de la luz, la perspectiva y la repetición en *Las Meninas* de Velázquez y *Un bar aux Folies-Bergère* de Manet. Con ambos cuadros será posible pensar la luz de la razón, que busca conocer un cuadro, en tanto una mirada epistemológica que, sin embargo, cae presa de la *trompe-l'oeil* de la perspectiva. Asimismo, esa mirada que implica un sujeto racional y que gozaba de un lugar privilegiado en el conocimiento de la prosa del mundo se verá obligado no sólo a cambiar su ubicación para poder *ver y saber*, sino que terminará siendo prescindible – devorado– en el espacio de la pintura.

## **4.1. LA LITERATURA Y EL ORDEN DE LA MODERNIDAD**

### **4.1.1. EL QUIJOTE Y LAS SEMEJANZAS**

Michel Foucault detalló que la cultura occidental desarrolló desde la imaginación todo un escenario simbólico a partir de la semejanza entre las imágenes y las palabras haciendo posible la unión de lo visible y lo invisible en la materia artística, la exégesis bíblica y la instauración de la repetición a través de la semejanza: la tierra debía ser el

---

<sup>356</sup> P. Florenski, *La perspectiva invertida*, pp. 92-94.

reflejo del cielo, los rostros humanos se veían en las estrellas, la pintura repetía lo dicho en la poesía, la literatura y la Biblia. El mundo era un libro codificado susceptible de ser conocido. La representación actuaba como un teatro o un espejo, es decir, una repetición incesante. Por tanto, conocer tanto en la Edad Media como en el Renacimiento implicaba descubrir y descifrar el lenguaje con que el mundo se comunicaba. Estas semejanzas encontraban su sentido a partir de la interpretación (hermenéutica) en la lectura de los signos (semiología) dando lugar, finalmente, al orden entre lo visible y lo decible plasmado en la representación. No obstante, en el umbral de la Modernidad las semejanzas se difuminaron. El orden de la representación dio lugar a la taxonomía de las diferencias y el mundo se iluminó con la luz del conocimiento racional. Comenta Eugenio Trías: “Con la religión revelada se intensifica un proceso que alcanza su mayoría de edad en ese siglo iluminista en el que el arte alcanzaba su *verdad* en su forzado ingreso al panteón: ése que se llama Salón, Museo, ése que se llama Estética, ése que se llama Arqueología, Conciencia Histórica”.<sup>357</sup>

En este tránsito aparece una literatura que puede esclarecer, desde la escritura, las semejanzas medievales y renacentistas, se trata del Quijote. Personaje cuya vida no es más que textos, anécdotas, narraciones, lenguaje con el cual deambula entre los signos de lo Mismo. Como san Antonio, siempre consulta su libro para saber qué hacer y qué decir, pues el texto de su vida, como el de Flaubert, es la calca de todas las hazañas y aventuras de las novelas de caballería, las cuales, se repiten por última vez. El Quijote pretende verificar aquellos viejos lances, pero para lograrlo es necesario encontrar lo semejante en lo visible del mundo, por lo que se da a la tarea inversa de la epopeya, en la cual la hazaña real se guardaba en la memoria, pero para el Quijote la

---

<sup>357</sup> Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*, p. 147.



promesa de los libros, signos sin contenido, deben encontrar su semejante en la realidad, es decir: “Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros. Y no se da otras pruebas que el reflejo de las semejanzas”.<sup>358</sup> No obstante, los efectos de verdad en la realidad que busca a partir de la ficción de los relatos no tienen semejante porque la Edad Media y el Renacimiento han desaparecido junto con la prosa del mundo. Ya san Antonio había demostrado que el pacto entre las palabras y las cosas estaba roto en el interior del icono cristianismo, por lo que sólo quedó el delirio propio de un *stulto* confundido con la sabiduría del asceta. En este caso, como dice Foucault, las palabras que resguarda el Quijote no encuentran acomodo en las cosas reales y por ello permanecen en las hojas de los libros al interior de una biblioteca.

Sin embargo, para la segunda parte de la novela, don Quijote se da cuenta que existen personas que han leído la primera parte del libro y lo reconocen como el protagonista, de manera que el texto se repliega y se vuelve objeto de un relato para sí mismo, pero el Quijote no ha leído esa parte de la narración a pesar de que él mismo se ha convertido en algo real que no puede reflejarse en el escrito, no sin pasar por un necio, un loco. Su aventura, en plena Modernidad, a pesar de nacer de la lectura erudita, es propia a la sinrazón denunciada por Descartes: “El loco, entendido no como un enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes”.<sup>359</sup> Para el Quijote, no es posible distinguir con la luz de la razón las semejanzas de las similitudes, lo Mismo de lo Otro, porque desconoce la diferencia que

---

<sup>358</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 54. “Don Quichotte lit le monde pour démontrer les livres. Et il ne se donne d’autres preuves que le miroitement des ressemblances”. (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 61).

<sup>359</sup> *Ibid*, p. 55. “Le fou, entendu non pas comme malade, mais comme déviance constituée et entretenue, comme fonction culturelle indispensable, est devenu, dans l’expérience occidentale, l’homme des ressemblances sauvages”. (*Ibid*, p. 63).

le permita acceder a la verdad de la realidad.<sup>360</sup> Quedó atrás el tiempo de las imágenes con seres fantásticos, las quimeras y las ilusiones: “En el origen la semejanza perfecta; luego, escalonándose, las diferencias, como otras tantas semejanzas menores, identidades señaladas; la diferencia se establece cuando la representación ya no presenta por completo lo que había estado presente, y cuando la prueba del reconocimiento fracasa”.<sup>361</sup>

Las semejanzas entre las palabras y las cosas dejan su lugar a las clasificaciones iluminadas por la luz de la razón.<sup>362</sup> De acuerdo con Foucault, Bacon, pero sobre todo Descartes, es el pionero en utilizar la semejanza para fines de diferencia que permita encontrar el orden claro y distinto. Es decir, la comparación se realiza conforme a identidades y diferencias con otros elementos, de manera que se puedan organizar

---

<sup>360</sup> Escribe Cervantes: “Halláronse presentes a la plática la sobrina y ama, y no se hartaban de dar gracias a Dios de ver a su señor con tan buen entendimiento; pero el cura, mudando el propósito primero, que era no tocarle en cosa de caballerías, quiso hacer de todo en todo experiencia si la sanidad de don Quijote era falsa o verdadera”, para ello le cuenta a don Quijote el cuento del loco de Sevilla y habiendo éste argumentado conforme a los poetas, se le consideró sano. No obstante, pregunta el Hidalgo a Sancho: “[...] y dime, Sancho amigo, qué es lo que dicen de mí por ese lugar [...] Pues lo primero que digo –dijo– es que el vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato”. Y añade: “Ahora digo –dijo don Quijote– que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere [...] A escribir de otra suerte –dijo don Quijote–, no fuera escribir verdades, sino mentiras, y los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados como los que hacen moneda falsa; y yo no sé qué le movió al autor a valerse de novelas y cuentos ajenos, habiendo tanto que escribir en los míos [...] La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos. (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 549, 563, 564, 572 y 573).

<sup>361</sup> M. Foucault, *Theatrum philosophicum*, p. 31.

<sup>362</sup> La luz que Foucault identifica con la Ilustración se relaciona con los postulados de Kant, quien apela por que el hombre se libere de su incapacidad para valerse por sí mismo por medio de la razón. El imperativo ¡*Sapere aude!* es el lema de la Ilustración para los hombres que se encuentran en la minoría de edad siempre dependiendo de otros: “Tengo a mi disposición un libro que me presta su inteligencia, un cura de almas que me ofrece su conciencia, un médico que me prescribe las dietas [...] Si puedo pagar no me hace falta pensar”. (E. Kant, “¿Qué es la ilustración?”, *Filosofía de la historia*, pp. 25–26). A estas personas se les debe invitar a que escuchen a la razón y por sí mismos se valgan ante el mundo, pero lamentablemente lo que se escucha, dice Kant, es que el oficial pide obediencia, el cura apela a la fe y el funcionario quiere que siga la administración y ninguno alienta la crítica. Lo verdaderamente importante para el hombre ilustrado es razonar sobre todo lo que uno desee, pero al mismo tiempo obedecer en cada ámbito de la vida. En este sentido, la importancia del uso público de la razón la tiene el maestro o el docto, mientras que el uso privado es responsabilidad del sujeto. Si bien es cierto que muchas actividades del hombre exigen obediencia y no razonamiento, el maestro sí puede elaborar discursos críticos que promuevan el intelecto sin afectar particularidades, es decir, se puede criticar el reparto o el monto de un impuesto sin que ello signifique un llamado a la evasión fiscal.

taxonomías correctas de acuerdo a sus características visibles. En otras palabras, el orden de las cosas se origina a partir de saber discernir las diferencias de los objetos, por lo que en consecuencia, la historia y la ciencia terminarán por separarse en el conocimiento moderno. La historia guardará teorías, textos y discursos que solamente serán indicadores de una posible verdad; mientras que la ciencia partirá de la experiencia de lo simple y lo complejo para encontrar verdades universales, claras y distintas que le den al hombre certidumbre.

La observación, entonces, cobrará mayor autoridad frente a los textos que antaño se tomaban por el fundamento del saber humano. Los signos dejarán de ser aquello depositado en las cosas y que el hombre descubría, pues el signo en el objeto podía existir aún sin que nadie le conociera. Era la prosa del mundo escrita por Dios. Pero en la Modernidad los signos deben ser conocidos a través de lo probable y lo cierto para expresarlos en un mapa, una mesa, un gráfico, un plano matemático del mundo. Así, “A partir de la época clásica, el signo es la *representatividad* de la representación en la medida en que ésta es representable”.<sup>363</sup> Cuando una representación se liga con otra y, a la vez, se representa esta unión, entonces aparece un signo representado en un cuadro. La *mathesis* estudia las igualdades conforme a juicios de verdad y al deseo de un lenguaje artificial universal, la *taxinomia* es la ciencia de las identidades y las diferencias en los seres para clasificarlos de acuerdo con un sistema. El centro del saber en la Modernidad es el cuadro donde aparecen juntos el trabajo de la *mathesis* y la *taxinomia*.<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 71. “A partir de l’âge classique le signe c’est la *représentativité* de la représentation en tant qu’elle est *représentable*” (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 79). Foucault argumenta esta parte con Hume, Berkeley, Hobbes y Condillac.

<sup>364</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 89.

#### 4.1.2. BORGES: LA RISA Y LA TAXONOMÍA

Foucault escribe *Las palabras y las cosas* por la risa que le provocó leer un texto de Borges, una risa, afirma GuedeZ, que a la vez estalla en los lectores al desplegar el mismo Foucault su pensamiento en la frontera que débilmente se traza entre lo serio y lo que tiende a la hilaridad.<sup>365</sup> Este texto (¿ensayo?) de Borges sirve a Foucault de preámbulo para hablar del orden en la Modernidad.

El texto de Borges que provocó la risa de Foucault, pero también su inquietud, lleva por título: *El idioma analítico de John Wilkins*.<sup>366</sup> El texto habla de unos seres organizados conforme a la experiencia de lo Mismo y lo Otro, se trata del orden en que están próximos, por ejemplo, los perros sueltos de las sirenas o los innumerables de los que de lejos parecen moscas. No es fácil decir cuál es exactamente el criterio para clasificar a los seres en el espacio del texto y ello, específicamente, es lo que viola los órdenes de la imaginación y el conocimiento. El relato tiene como protagonista a John Wilkins, personaje que no es invención de Borges, por el contrario, realmente existió: fue un naturalista inglés del siglo XVII, director de un colegio de Oxford, cuñado de Oliver Cromwell, secretario de la Real Sociedad de Londres y autor de libros con temas extraños y curiosos. Se interesó, entre otras tantas cosas, en la teología, la criptografía, la música, la construcción de colmenas transparentes y los principios de un lenguaje mundial artificial, es decir, un lenguaje filosófico de uso universal.

Descartes, en una epístola fechada en noviembre de 1629, ya había anotado que mediante el sistema decimal de numeración, podemos aprender en un solo día a nombrar todas las cantidades hasta el infinito y a escribirlas en un idioma nuevo que es el de los guarismos: también había propuesto la formación de un idioma

---

<sup>365</sup> A. GuedeZ, “L’archéologie des sciences humains”, *Foucault*, p. 36.

<sup>366</sup> J. L. Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, *Obras completas*, p. 706.

análogo, general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos. John Wilkins, hacia 1664, acometió esa empresa.<sup>367</sup>

El método consistió, a la manera aristotélica, en dividir el universo en géneros y diferencias que se nombran con un monosílabo de dos letras que a cada diferencia añade una consonante y a cada especie una vocal, de manera que *de* quiere decir elemento, *deb* el primer elemento que es el fuego, *deba* una porción del elemento fuego, esto es, una llama. Dice Borges, el lenguaje de Wilkins no es arbitrario, cada letra es tan significativa como la Sagrada Escritura lo fue para los cabalistas. Así, elabora una octava clasificación, la de las piedras (tabla cuadregesimal base del idioma), muy parecida a la que el doctor Franz Khun atribuye a cierta enciclopedia china llamada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. La clasificación de la enciclopedia presenta el siguiente orden:

- a. pertenecientes al Emperador.
- b. embalsamados.
- c. amaestrados.
- d. lechones.
- e. sirenas.
- f. fabulosos.
- g. perros sueltos.
- h. incluidos en esta clasificación.
- i. que se agitan como locos.
- j. innumerables.
- k. dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello.
- l. etcétera.
- m. que acaban de romper el jarrón.
- n. que de lejos parecen moscas.

La clasificación presenta un orden inexplicable, caótico, ilógico. Pero el caso de la enciclopedia china y el de John Wilkins no son los únicos en que la clasificación

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, pp. 706–707.

inquieta al lector, el Instituto Bibliográfico de Bruselas presenta el universo dividido en 1000 subdivisiones de las cuales, por ejemplo, 262 corresponden al Papa, otras 268 a las escuelas dominicales y 294 al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. En este sentido, afirma Borges, no hay lenguaje que no sea arbitrario y que no ejerza el caos porque simplemente el hombre desconoce el universo, por ello cita a Hume cuando menciona que el mundo es la creación de un dios infantil que avergonzado de la deficiencia de su obra abandonó la tarea a la mitad. Posiblemente el universo unificador no existe, y si lo hay, falta conjeturar las palabras, las etimologías, los sinónimos, el diccionario secreto de Dios. Sin embargo, lo anterior no impide que el hombre, como Wilkins, intente elaborar esquemas que deben tomarse siempre como provisionarios. Como sugiere Chesterton, es válido pensar que en el alma de ser humano existen tintes desconcertantes y anónimos que no son representables con precisión por la fonética arbitraria y quedan, en consecuencia, sumidos en el silencio.

La historia de la locura sería la historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo —de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades.<sup>368</sup>

Foucault ríe por esta manera de clasificar las cosas, ya sea Wilkins o la enciclopedia china, el orden ya no es el de las semejanzas como en el Renacimiento. La representación moderna ordena y clasifica en cuadros con imágenes que presentan géneros, especies y diferencias específicas útiles para el sujeto epistemológico. El siglo

---

<sup>368</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 9. “L’histoire de la folie serait l’histoire de l’Autre, –de ce qui, pour une culture, est à la fois intérieur et étranger, donc à exclure (pour en conjurer le peril intérieur) mais en l’enfermant (pour en réduire l’altérité) ; l’histoire de l’ordre des choses serait l’histoire du Même, –de ce qui pour une culture est à la fois dispersé et apparenté, donc à distinguer par des marques et à recueillir dans des identités” (M. Foucault, *Les mots et les choses*, p. 15).

de las luces comenzó a eliminar las superstición, la magia, los monstruos y las enseñanzas morales propios del fin del mundo medieval. Con la razón se ordenaron los espacios, se dotó de luz la oscuridad de la ignorancia y se promovió el inicio de la autonomía científica.

El Quijote perdió la batalla ante la Modernidad. La pintura se convirtió en un espacio para ser vista conforme a un sujeto cuya mirada y lugar privilegiados dotaran de orden el lienzo; pero, por otra parte, los cuadros mostrarán un espacio en perspectiva iluminado por la luz que proviene de su interior. Aunque, posiblemente, el espacio de la tela sea una trampa para la mirada, tal como lo expresaron Velázquez y Manet, negando el paso a la mirada, al orden y al conocimiento.<sup>369</sup>

---

<sup>369</sup> Es necesario aclarar que Velázquez no pintó cuadros *literales*, es decir, los personajes o situaciones que aparecen en su producción pictórica no son la ilustración de viejos mitos o batallas, por otra parte, quizá más bien realizó repeticiones de otras obras maestras. Por un lado se tiene el caso de *La rendición de Breda*. (D. Velázquez, *La rendición de Breda*, 1635, Museo del Prado, Madrid, España). La tabla muestra una rendición amable y humana entre dos capitanes después de haberse batido en el campo de batalla, por una parte se encuentra el capitán español Ambrosio de Spínola y, por la otra, el capitán Justino de Nassau que comandaba la rebelión holandesa. Después de diez meses de guerra, el 5 de junio de 1625 el ejército de los Países Bajos se rindió, pero Spínola impidió que Justino se arrodillara al momento de entregar las llaves de la ciudad y tampoco confiscó las armas de los vencidos. La escena, que muy posiblemente contenga elementos ficticios cuyos efectos de verdad son auspiciados por la historia del arte, fue pintada por Velázquez en un cuadro que muestra las consecuencias de la guerra y a dos capitanes en un gesto excepcionalmente caballeroso. (Antonio González Prieto, *Velázquez*, pp. 40–43). En esta misma obra, como hizo El Bosco, se aprecian varios personajes mirando directamente al espectador y, al mismo tiempo, en la parte superior derecha Velázquez pinta un hatajo de lanzas que dificulta mirar el territorio donde se libró la batalla, tal como si fuera una reja que rompe con el paisaje. Es decir, Velázquez hace uso de los efectos de verdad desde la ficción, hace invisibles escenas en los cuadros y, además, repite temas antiguos pero en situaciones cotidianas. Elementos caros a Manet y en general al movimiento impresionista. Asimismo, Velázquez en *La Venus del espejo* (D. Velázquez, *La Venus del espejo*, 1648–1650, Galería Nacional. Londres, Inglaterra) se observa una mujer más humana que divina tendida sobre un camastro, supone ser Venus, pero da la espalda al espectador, niega su rostro real, por lo que el espectador que mira la escena y se encuentra mirando la habitación puede apreciar la cara borrosa, fantasmagórica, diluida de Venus en el espejo (espacio heterotópico) sostenido por Cupido. En el cuadro, aparecen las alas como elemento divino, la mujer quizá llamada Damiana y de dudosa reputación es el simulacro de Venus (¿será un simulacro de la diosa?), el espacio por demás sencillo, como si de una habitación cualquiera se tratara, desmitifica el relato de Venus y enriquece el juego de la mirada mundana. En suma, Venus se niega a ser vista (poseída) *realmente* por el espectador si no es a partir de su fantasmagórico reflejo, tema que se repite con Manet en el cuadro *Olympia*. Finalmente, para citar otro caso que influye de sobremanera en Manet hay que referirse a *Vista del jardín de la Villa Médicis, en Roma* o también llamado *La tarde* (Antonio González Prieto, *Velázquez*, p. 50.). En esta obra Velázquez sencillamente niega el paso de la mirada al jardín. Se contemplan grandes árboles que terminan por cubrir casi por completo el cielo, por lo que el horizonte tampoco está dispuesto a la contemplación para saber si en efecto se trata del atardecer. El muro con un barandal por donde nadie pasa, construido y custodiado por unos hombres presenta una entrada que también está cerrada. No hay

La preocupación por el orden en Foucault suele confundirse con una historia simple que enuncia la transformación de la razón del Renacimiento a la Modernidad, sin embargo, lo que le preocupa son los espacios más que el tiempo, por lo que el espacio del cuadro *Las Meninas* es el pretexto *visible* de la ruptura en la continuidad histórica. En este sentido, la arqueología funciona como una empresa crítica que desde diferentes umbrales abre otros órdenes con base en las fisuras que ofrece la ficción, es decir, nuevas posibilidades de pensamiento y caminos por recorrer; pero al mismo tiempo, no sólo con la literatura de Klossowski, Cervantes o Mallarmé es dado dislocar el orden actual, también la pintura tiene umbrales que permiten hacer un diagnóstico de la mirada, la luz y el conocimiento. El cuadro inquieta al régimen de la mirada porque no encuentra el hilo conductor que ordene los lienzos y permita al sujeto identificarlos con un relato, una narración, un género hecho desde la Modernidad.

[...] la época clásica se mantiene por entero encerrada en los límites de la representación, excluyendo al hombre de su marco de investigación y de su orden de referencia; la modernidad, finalmente, obedece a un principio de dispersión de los saberes que las ciencias del hombre solo pueden disimular artificialmente en la forma de una legitimación arbitraria, inestable, que de nuevo impugnará la literatura contemporánea. Ante cada “umbral” se perfila, pues, una nueva puesta en perspectiva crítica que le permite al análisis histórico escapar a la lógica de una simple exposición continua, en forma de puro “relato” del orden de los discursos.<sup>370</sup>

La arqueología se detiene en el Quijote, Borges, Velázquez y Manet porque perturban el juego de identidades, se mantienen en el revés de la taxonomía donde el espacio del cuadro reúne el orden de la representación y el orden del discurso en un orden diferente al esperado.

---

manera de apreciar la tarde, tampoco el jardín de la Villa Médicis. Manet hará lo propio, por ejemplo, en el lienzo *En la estación. El ferrocarril*.

<sup>370</sup> P. Sabot, *Para leer las palabras y las cosas de Michel Foucault*, p. 37.



## 4.2. LA LUZ DE LAS MENINAS

### 4.2.1. LA TRAMPA DEL ESPACIO

En el cuadro *Las Meninas*<sup>371</sup> la imagen aparentemente es muy simple: la infanta Margarita (hija de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria) se encuentra con las meninas (María Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco), los enanos (Maribárbola y Nicolás Pertusato),<sup>372</sup> la servidumbre del reino (Marcela de Ulloa, un Guardadamas y atrás José Nieto) y el pintor (Diego Velázquez). El artista ve al espectador y lo ubica en

---

<sup>371</sup> Según el texto *La restauración de Las Meninas de Velázquez* (Manuela Mena Márquez, *La restauración de Las Meninas de Velázquez*, pp. 87–107), informe basado en los datos recopilados por el Gabinete Técnico del Museo del Prado, se afirma que no es posible definir la fecha exacta de la creación del cuadro (1656 o 1657), puesto que no existe ningún documento o archivo histórico que proporcione alguna información fiable al respecto. Asimismo, como sucede con las obras de El Bosco, tampoco se sabe el nombre real de la obra. No es hasta 1666, año posterior a la muerte de Velázquez, que en el Inventario de la Colección Real aparece la tabla descrita como “Retrato de la Señora Emperatriz con sus damas y una enana”. Posteriormente se conoció al cuadro como “Retrato de la familia de Felipe IV” o “La familia”. El problema es que para que el título tuviera sentido debería aparecer María Teresa, hermana mayor de Margarita, prometida al rey de Francia Luis XIV –detalle que dio lugar a otra interpretación sobre el cuadro, por demás interesante, elaborado por Bartolomé Mestre Fiol, *Los tres personajes invisible de “Las Meninas”*. En 1843 Pedro de Madrazo incluye en el Catálogo del Museo del Prado “Las Meninas”. Por otra parte los daños que reporta el cuadro, quizá debidos al incendio del Alcázar en 1734 o a su instalación en el Museo del Prado, son mínimos: la orilla de la tela aparece carcomida en el lado derecho, algunos desgarros en diferentes puntos del cuadro y deterioro en el color de ciertas zonas. Posiblemente haya existido una primera restauración, pero tampoco hay algún documento oficial que lo pruebe, tan sólo existe una referencia al Taller de Restauración en 1899 en que fue limpiado y barnizado. Lo interesante es que las radiografías que cita el informe de 1982 hicieron evidente que el cuadro fue hecho con gran rapidez; el material utilizado por el pintor como el blanco de plomo muestra que los trazos fueron hechos con soltura y sin una variación considerable. Se trata de una manera de realizar el cuadro que más tarde los impresionistas adoptarían como técnica. Entre los “arrepentimientos” de Velázquez se encuentran los siguientes. En un principio la posición del cuerpo y el rostro del pintor estaban de frente al cuadro; en segundo lugar, a la izquierda de Velázquez se encontraba una figura femenina, tal vez Marcela de Ulloa que finalmente quedó ubicada en el lado derecho de la tela o María Teresa, hermana mayor de Margarita; en tercer lugar cambió la colocación de la pierna de Nicolás Pertusato, la mano de Marcela de Ulloa y la mano derecha de la infanta, la cual originalmente estaba levantada; por último, la radiografía indica que no existió algún dibujo que preparara la imagen de la pintura.

<sup>372</sup> Existen dos tópicos en el cuadro que a veces se pasan por alto, por una parte, la figura inversa entre el rey y el bufón que en el caso de *Las Meninas* se traza con los enanos. La segunda consiste en plasmar en el cuadro la diversión de los reyes a cargo de Nicolás Pertusato y Maribárbola. ¿Cuál es el papel de los enanos en palacio? De acuerdo con Emmens se trata de diferenciar nuevamente la necesidad y la locura de la elocuencia y sabiduría: “En cuanto a los personajes dispuestos en filas sucesivas al lado derecho del cuadro, podrían representar las posibilidades del porvenir, entre las cuales es preciso elegir: la Locura, representada por los bufones, o la Sabiduría, representada por la dama de honor y el cortesano”. (J. A. Emmens, “Las Meninas de Velázquez: espejo de príncipes para Felipe IV”, *Otras Meninas*, p. 53). Los reyes son héroes, educados, gente de bien; los bufones son ignorantes, sin batalla alguna, deformes y necios.

un sitio determinado del afuera, a la vez, el espectador observa que Velázquez lo mira y se detiene en el centro de la pintura para contemplar la escena. Sin embargo, la incertidumbre y los esquivos gobiernan el lienzo. La luz entra por la puerta y las ventanas de la derecha, baña a los personajes de la habitación; mientras, atrás, justo donde José Nieto abre una cortina, camina sobre los escalones y mira el espectáculo, la luz tiene otra fuente. Se trata de la luz de la Ilustración. El lienzo que pinta Velázquez permanece invisible para el espectador del afuera, pero no para José Nieto, quien contempla todo.<sup>373</sup>

---

<sup>373</sup> Daniel Arasse considera curioso que Foucault al estudiar *Las Meninas* ponga especial atención al espejo donde está reflejado el rey y la reina, una obra que desde el inicio fue un encargo del soberano y que difícilmente es posible creer que éste no haya sabido que su reflejo borroso aparecía en el fondo de la habitación junto a unos cuadros de grandes dimensiones. Además, se trata de una obra para uso particular, pero que Foucault ha contribuido a su democratización no solamente por el mismo estudio, sino porque su texto precisamente se inscribe dentro de una larga producción de análisis de las más diversas disciplinas que la han divulgado. En este sentido, de acuerdo con Arasse, existen dos tiempos anacrónicos: el propio a la creación del cuadro y el aquél en que Foucault observa la obra. No obstante, para que funcionara el primer capítulo de *Las palabras y las cosas* fue necesario que Foucault, aparentemente, pasara por alto otro anacronismo: la restauración de *Las meninas*. Afirma Arasse que el cuadro se compone de dos cuadros superpuestos. Las radiografías han mostrado que el espejo se encontraba enmarcado por un telón rojo que servía de fondo a la infanta margarita que, heredera al trono, recibía un bastón real por parte de un joven que aparecía a la izquierda. Al nacer Próspero, hermano menor de Margarita, la dinastía se modifica y por tanto la pintura. Velázquez corrige el lienzo y en lugar del joven que daba el cetro a Margarita, se pinta él mismo pintando el último o primer trazo de un lienzo invisible. El espejo, tanto en la primera como en la segunda versión, refleja al rey y a la reina en un halo monárquico que protege al linaje, pero que ya no se entiende del todo en una escena donde aparece la infanta Margarita al momento en que sus padres son pintados por Velázquez, constituyendo todo un misterio alrededor de la tabla y el espejo. Foucault al desconocer esta parte de la historia *real* del cuadro deviene, según Arasse, arbitrario y peligroso: no es lo mismo el relato (ficción) que la historia (sucesión de hechos verdaderos) creado a partir de la adecuación *forzada* de la pintura a la interpretación foucaultiana. (Daniel Arasse, “Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers *Les Ménines*”, pp. 264–267). Según Arasse, Foucault actúa como un filósofo–artista que se apropia de *Las Meninas* con base en sus propios deseos, investigaciones y preguntas, logrando desde el anacronismo abrir una puerta en la historia del arte que no necesariamente obedece a los cánones de la historia tradicional. Sobre este punto no se puede estar en desacuerdo con Arasse, pues justamente la presente investigación comprende a la arqueología como un método al margen de la historia del arte que invita a mirar en silencio los cuadros, pero para lo cual no es necesario usar términos como anacronía o eucronía, tal como propone Didi–Huberman. Lo que realmente es digno de llamar la atención en la interpretación de Arasse es que haga alusión a la ignorancia técnica por parte de Foucault al momento de redactar su estudio, es decir, que no sepa que las radiografías tomadas al momento de restaurar el lienzo develaron otra composición, otra intención, otra historia de *Las meninas*. Sin embargo al contrastar lo dicho por Arasse con el informe de Manuela Mena Márquez, *La restauración de Las Meninas de Velázquez*, deja ver que a la izquierda de la infanta, en efecto, había una persona, Arasse afirma que se trataba de un joven y el texto, de Mena Márquez, señala que era una mujer; asimismo, Margarita tenía la mano derecha levantada que quedaba justo bajo el espejo y que, de acuerdo con Arasse, se trataría del movimiento natural para recibir el cetro real, sin embargo el informe no habla de la insignia de mando, ni del telón rojo de fondo, tampoco de los cuadros superpuestos. La prueba científica de Arasse guarda más discrepancias que coincidencias con el

La necesidad de un sujeto epistemológico que ordene el mundo se vincula en gran medida con Kant, pues él afirma que la mirada que se deposita en las cosas es la que configura el orden de los objetos llamados a constituirse como conocimiento posible.<sup>374</sup> Pero para Foucault el conocimiento no se da sino en el encuentro entre la mirada del sujeto y las cosas reales, es decir, en el espacio que marca la frontera entre lo subjetivo y lo objetivo se juega la representación de la cosa vista y el nombre que lo definirá en adelante. Uno de los lugares en que se manifiesta dicha frontera es el espejo.

Foucault sabe que en la pintura holandesa los espejos tenían una función de duplicación de la realidad: repetían lo que se veía una vez en el cuadro, pero además añadían otros elementos. Tal es el caso de *El matrimonio de los Arnolfini*.<sup>375</sup> Con Velázquez la luz ilumina todo: el espejo, los personajes y la habitación. Es necesario abandonar los nombres propios para que la pintura encienda sus luces por completo.<sup>376</sup> Sobre este punto, Foucault adjudica a Manet lo que Velázquez realizó en primer término, *Las Meninas* son un cuadro cuya representación tiene un anverso y un reverso, esto es, el espacio del espectador sería el anverso para los personajes del cuadro, mientras que el reverso de ellos es el anverso del afuera, tal como se puede pensar en el posible díptico de El Bosco. Tendría que darse la vuelta a la representación para que sea posible ver aquello que miran Velázquez, Margarita e Isabel de Velasco. Privilegio de José Nieto.

Mediante el espejo es posible oscilar entre el interior y el exterior, pero al mismo tiempo funciona como el revés y envés de la escena invisible. Espacio heterotópico

---

estudio de Mena Márquez, lo cual obliga a enviar su interpretación a los anales democráticos de *Las Meninas*. Empero, si se aceptara que efectivamente se trata de un joven que entrega a Margarita el bastón, no se puede culpar a Foucault por no desnudar el lienzo con rayos X que le impidieran hablar de lo realmente importante: la representación pura, elemento fundamental en el estudio innovador de Foucault.

<sup>374</sup> P. Sabot, *Para leer las palabras y las cosas de Michel Foucault*, pp. 21-22.

<sup>375</sup> Jan van Eyck, *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, 1434, Galería Nacional de Londres, Inglaterra.

<sup>376</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 23-24.

donde los reyes ocupan el mismo lugar del espectador y el pintor del afuera y, no obstante, si hubiera un poco más de luz en la habitación los monarcas desaparecerían por completo. Del mismo modo, para que fuera visible el espejo, la menina Agustina se agacha en el momento exacto, incluso su mano izquierda todavía guarda el movimiento agitado de su caravana.<sup>377</sup> En este sentido, el espejo actúa como un espacio que más que brindar certidumbre al reflejar fielmente la identidad de un objeto fomenta dudas, pues presenta imágenes distorsionadas de personajes invisibles. Es como si la presencia del espejo, ajeno a la verdad, fuera un accidente que apenas alcanza a ser un elemento que invita a sospechar de lo que es posible ver y ordenar en el cuadro.

Velázquez no se ve pintando el cuadro que mira el espectador, pero tampoco éste se refleja en el espejo, únicamente los reyes. La representación se ha desdoblado y el pintor se encuentra adentro del cuadro pintando el lienzo invisible en el que aparece el objeto representado, que también es invisible. Lo único que no se puede representar en la tabla es la actividad de representar, por eso Velázquez se encuentra en un gesto suspendido fuera del lienzo invisible, mirando no al espectador, sino a la pareja real que aparece en el espejo como un reflejo temporal. La invisibilidad de los monarcas no es una representación directa, pues para ello tendrían que aparecer en el primer plano y, por tanto, obstruirían la escena que mira el espectador. Pero si el espectador del afuera diera la vuelta al cuadro y tomara el lugar de Nieto, miraría por completo el espectáculo, aunque dejaría de ser espectador para convertirse en un objeto de la composición. El sujeto, entonces, no puede seguir la mirada de Velázquez porque no lo mira a él, sino al objeto invisible a representar, esto es, a los reyes. Por tanto, el sujeto debe abandonar su

---

<sup>377</sup> Al parecer la postura intempestiva de la menina María Agustina Sarmiento es una repetición de la postura del ángel en *La anunciación* de Leonardo Da Vinci. El tema de la repetición de escenas y personajes de otras pinturas será una constante en Velázquez y Manet. (Leonardo da Vinci, *La anunciación*, 1470–1473, Galería de los Uffizi, Florencia, Italia).

lugar para desaparecer de la representación: la ausencia del sujeto fundador del conocimiento, la razón, el orden, la mirada epistemológica posibilita la representación pura.

La ruptura epistemológica con las semejanzas renacentistas dio lugar a la representación duplicada, es decir, la representación no representa sino representándose a sí misma como representación en un cuadro. En el espacio del afuera no es visible el espectador, ni el pintor, tampoco los reyes, porque el objeto de la pintura no son los soberanos, sino la representación misma, esto es, la representación pura, pues lo que aparece en la tabla es una distribución jerárquica de las funciones de la representación. En otros términos, en el cuadro se puede apreciar al espectador (José Nieto), el objeto representado (los reyes en el espejo) y al pintor que realiza la representación (Velázquez), pero no la acción misma de representar. Si Velázquez representara se ocultaría detrás del caballete, si los reyes directamente fueran el objeto estarían entre la mirada del espectador y la pintura, finalmente, el espectador al ocupar el lugar de los reyes no podrían ser representados.

Alpers acepta que Foucault fue muy fino al contemplar cada detalle de la tabla, no obstante cometió errores:

Su interés por la representación le da el motivo para mirar qué han perdido aquellos que buscan el significado en señales de aspiraciones sociales. Foucault, con finura, evoca el tema de una relación de reciprocidad entre un espectáculo ausente (delante del cuadro) y la realidad vista. Arguye que la ausencia de un sujeto vidente es esencial para la representación clásica. Esto me parece erróneo. Pues la reciprocidad entre un espectador ausente y una realidad vista se produce no por la *ausencia* de un sujeto humano consciente, como afirma Foucault, sino más bien por la ambición de Velázquez de abrazar dos modos contrarios de representación, cada uno de los cuales construye de modo diferente la relación entre el espectador y la representación de la realidad.<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> Svetlana Alpers, "Interpretación sin representación mirando Las Meninas", *Otras Meninas*, pp. 157–158. Alpers piensa que posiblemente *Las Meninas* sea una obra carente de significado, algo

Para ejemplificar lo dicho, Alpers cita a Durero para dar cuenta de dos maneras de representación: por una parte, Durero realiza un grabado en el que el artista mira a través de una cuadrícula el cuerpo desnudo de una mujer que posteriormente representará en un dibujo; por la otra, en una imagen aparecen dos hombres que miran en un lienzo la imagen proyectada por una cámara oscura y no pueden ponerse de acuerdo dónde está la realidad. *Las Meninas* conjuga los dos modos de representación, esto es, el espectador que mira la realidad es el mismo artista que la representa. Pero, a la vez, la presencia del espectador que contempla el cuadro confirma y ordena la realidad del cuadro. Por tanto, dice Alpers, Velázquez juega con distintos modos de representación y no uno como afirma Foucault. No es la ausencia de un sujeto–espectador lo que complica la mirada, sino la realidad que existe en el dentro y fuera de la obra que son contempladas por los respectivos sujetos–espectadores. Asimismo, esta realidad está enmarcada por el orden social al que pertenecen los reyes, Margarita, María Teresa, Velázquez.<sup>379</sup> Las observaciones de Alpers son valiosas en tanto sugiere una ausencia de sentido último, pero quizá omite repensar la obra desde las semejanzas de la prosa del mundo, el orden de los cuadros y la desaparición del sujeto.

---

similar a lo que sucede con la obra de Fabritius *El centinela* (Carel Fabritius, *El centinela*, 1654. Museo Staatliches, Schewerin, Alemania) en el que la escena es algo tan real, como una instantánea de la vida cotidiana, cuyo significado se remite a lo que se ve, sólo eso.

<sup>379</sup> La intención de reconocer la literatura de *Las Meninas* se encuentra en el ensayo de J. A. Emmens titulado: *Las Meninas de Velázquez: espejo de príncipes para Felipe IV*. (J. A. Emmens, “Las Meninas de Velázquez: espejo de príncipes para Felipe IV”, *Otras Meninas*, pp. 43–66). El autor afirma que, por ejemplo, la posición de la infanta es pedagógica porque sigue la estampa del libro escolar de Lovis Porquin, popular en la época, y que muestra a los hijos reunidos en torno a los padres para escuchar sus enseñanzas. Del mismo modo, explica que las alegorías que aparecen en diversos cuadros que acompañan a *Las Meninas* adquieren sentido si se les ubica en un contexto histórico, es el caso del león, representación de la vigilancia regia, o de la patada que Nicolasito Pertusato está a punto de darle al perro. La escena, dice Emmens, presenta al enano con una vestimenta no propia a la exigida en el palacio español, sino a la usanza francesa; en tanto, el perro es la tranquilidad y fidelidad española; por lo cual, lo que se muestra es el rechazo de la monarquía francesa para que Luis XIV contrajera matrimonio con Margarita y por fin la paz gobernara por largo tiempo. Si se sigue a Emmens entonces se debe aceptar que la pintura devela la verdad y sentido último a partir de la ficción histórica, cuestión ajena a la presente investigación.

El sujeto epistemológico no se encuentra más en el juego de la representación de *Las Meninas*. Su mirada, que en un principio pretendía observar una serie de objetos, situaciones, lugares y gestos capaces de organizarse en un orden, no puede dar cuenta de la taxonomía del cuadro, aunque pretendiera observar el cuadro en el lugar aparentemente asignado por Velázquez, sólo encuentra caos. Las paredes no son simétricas respecto a la ubicación de los candelabros, los personajes salen del espacio que en realidad les correspondería en una habitación de tales características, el lienzo que se encuentra frente al pintor tiene unas dimensiones demasiado grandes, incluso la ubicación de la luz parece no ser la correcta de acuerdo a la perspectiva y profundidad que ofrece el cuadro. Si acaso el sujeto pretende ordenar el cuadro tendría que aceptar que su mirada ha sido engañada con la anamorfosis. En este sentido, una manera de recomponer el lienzo exige colocar un espejo a espaldas del espectador, a la izquierda y arriba, de manera que pueda ver el cuadro desde el reflejo, entonces notará que las paredes, los personajes y la luz se mueven. Y, finalmente, él mismo será parte del cuadro que pintó Velázquez. Sujeto ausente, objeto de conocimiento inmerso en un cuadro dispuesto a ser clasificado en todo un juego de espejos en el que el espectador, de cualquier manera, ha sido absorbido en el espectáculo hecho por el pincel del artista.

[...] los cuadros y las escenas [...] representan [...] el papel de lo inimaginable y, por modo de un lenguaje rigurosamente reflejo, se ven (esto es, en efecto, casi visible) sacados de lo inmediato, que es un lugar, para ser introducidos en el de una reflexión donde en principio todo se suspende y se detiene en el umbral mismo de la visión, después se refleja, es decir, se desdobra, se disuelve, hasta retirarse en la pura invisibilidad abstracta (y así alcanza su mayor poder de evocación). Nada más impresionante y más locuaz que ese rodeo, mediante el cual la vista se ve engañada –recompensada también–, desviada en beneficio de no sé qué espíritu turbio de la oscuridad.<sup>380</sup>

---

<sup>380</sup> Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, p. 153.

La recompensa de la que habla Blanchot posiblemente sea aquella en la que el sujeto petrifica su mirada en una escena inmutable, pero en la que puede, por siempre, repetir el orden de la pintura en tanto personaje que ha obtenido el objeto de su deseo: mirarse a sí mismo conociendo, aunque la representación pura también permanezca suspendida, como si de una fotografía se tratase.

### 4.3. MANET Y LA MIRADA DE LUZ

#### 4.3.1. EL REFLEJO DE VELÁZQUEZ Y MANET

El ejercicio de la repetición puede al menos ubicarse en los temas y variaciones que Velázquez hizo, por ejemplo, al ubicar en un espacio común a hombres que simulan una escena divina, es el caso de *La fragua de Vulcano*,<sup>381</sup> o al engañar al espectador quien no acierta a saber si dentro del cuadro se desarrolla otra escena real o se trata de una representación al interior de la primera representación, es decir, al presentar un cuadro con diferentes niveles de visibilidad (como hiciera Flaubert en su novela *La tentación de san Antonio*): en *Las hilanderas*<sup>382</sup> Velázquez obliga a preguntarse si el mito de Aracne se presenta en el tapete, en la escena del fondo donde el tapete es sólo un fondo, en la primera escena en la que aparecen mujeres imitando el mito, o acaso cada uno de ellos es la repetición, acaso reflejo, de los otros espacios de representación en una temporalidad sucesiva. Repetir ya implica un comportamiento con relación a un algo único que no tiene semejante, ya sea decible o visible, que se repite no muchas veces

---

<sup>381</sup> D. Velázquez, *La fragua de Vulcano*, 1630, Museo del Prado, Madrid, España.

<sup>382</sup> D. Velázquez, *Las hilanderas*, 1655-1660, Museo del Prado, Madrid, España.



sino llevado a una  $n$  potencia: “Una obra de arte es repetida como singularidad sin concepto”.<sup>383</sup>

Picasso influido por el procedimiento del artista cortesano optó por cambiar la estrategia para mirar un cuadro a través de una serie de variaciones, por ejemplo, al repetir *Las Meninas* de Velázquez.<sup>384</sup> Algo que el pintor Bacon pretendió realizar al

---

<sup>383</sup> G. Deleuze, *Repetición y diferencia*, p. 51.

<sup>384</sup> Es necesario hacer un comentario en torno a *Las Meninas* de Picasso analizadas por Foucault (M. Foucault, “Les Ménines de Picasso”, *L’Herne. Foucault*, pp. 15-36. Se cita entre paréntesis el número de variación a la que Foucault hace referencia en su estudio.). En primer lugar, Picasso repite el nombre de la obra de Velázquez para asignarlo a una serie de variaciones de 58 cuadros pintados en 1957 que actualmente permanecen bajo el resguardo del Museo Picasso de Barcelona. Tras casi cinco meses de trabajo que datan del 16 de agosto al 30 de diciembre de 1957 Picasso analiza, recrea y elabora una serie a propósito de *Las Meninas* de Velázquez. (Museu Picasso de Barcelona, Barcelona, España). Las variaciones de Picasso, símiles en serie, se vuelven autónomas tras cada repetición que no intenta copiar, sino variar un lienzo al expandirlo y maximizar los detalles, los colores, la perspectiva y el misterio de los personajes. Foucault, quien ya había publicado su estudio acerca de *Las Meninas* de Velázquez repite, con las variaciones correspondientes, un texto dedicado a *Las Meninas* de Picasso. En el cuadro de Picasso más parecido al original de Velázquez (1) Foucault nota entre el blanco y el negro el crecimiento desmesurado del pintor quien, por una parte, alcanza el tamaño del bastidor y, por la otra, en su vestimenta presenta una maraña como si todas las líneas del cuadro se hubieran concentrado en su figura y fueran desenredándose a medida que la luz de la puerta ilumina a un bufón y un perro. El pintor ha devenido la escala mayor, la medida universal del cuadro, gigante que carga el techo de la habitación como si fuera Atlas, y a la vez permanece ajeno a la dimensión distante y pequeña de los demás personajes, él es la nervadura y arquitectura de la tela, teje la red de las horizontales y las verticales, es la escuadra y el filo (*Ibid.*, p. 15). El artista entonces se ha apoderado de todo el espacio de la pintura, él la ordena, la modifica, no teme a la luz, la domina, es el dueño de los trazos. Al mismo tiempo, menciona Foucault, se da el lujo de ocultarse (31), se resguarda en una pirámide como si estuviera al acecho de quien quiere descubrirlo como si fuera un acertijo. Con todo ello, cuando el pintor desaparece su paleta deja un rastro (13) en forma de zigzag de color azul, pequeño torbellino que muestra la manera en que el pintor mezcla los colores e ilumina la estancia. El pintor deja entonces una sobreimpresión del último gesto dubitativo antes de comenzar la representación (33), la tela presenta una pequeña abertura por donde pasa la vida, hendidura que permite el paso de la luz, elemento que puede transformar de nuevo el espacio del cuadro convirtiendo a todos los personajes también en luz. El artista, no obstante (20), se ha apoderado de ésta. En el lugar donde deberían estar su mano, los pinceles y la paleta aparece un triángulo luminoso dispuesto a dotar de fulgor la escena para darla en espectáculo o, como si fuera una linterna, lista para iluminar por última vez a los personajes antes de ser borrados por el color. El pintor tiene el pincel de la luz con el cual domina el espacio de las líneas y los colores. Y sin embargo, él que dominaba grandes dimensiones de la tabla, se insinuaba en pequeños espacios, dejaba rastros de su paleta y de su haz luminoso, por fin, desaparece por completo (32). En el lugar donde su luz se expandía sólo queda un hexágono o féretro negro. Las ventanas antes claras y las puertas espacios que dejaban entrar la representación de la luz ahora están tapiadas, la oscuridad del cuadro apenas es iluminado por el último centelleo de la luz que por un segundo aparece. Como si la luz que provenía del interior de la pintura por fin anunciara su desaparición junto con el pintor. En los últimos cuadros de conjunto (47 y 48) no queda rastro del pintor, pero la escena es todo un espectáculo cuya luz proviene (como en Manet) del afuera, de la mirada-luz que hace existir la escena, pero que ha reducido enormemente el espacio en el que los personajes ya no están distribuidos sino demasiado juntos, como si se tratara, otra vez, de una perspectiva errónea. Asimismo, Foucault observa una pequeña diferencia entre ambas variaciones: en 48 los espacios vacíos en 47 son ocupados por dos órbitas gemelas, luminosas y oscuras, atentas, ojos vigilantes que controlan todas las perspectivas para ver a la infanta y su séquito, o tal vez, la mirada del pintor se ha dispersado por todo la tabla apoderándose incluso de todas las aberturas que permiten la mirada del

aventurarse en la variación<sup>385</sup> de *El papa Inocencio X*<sup>386</sup> del mismo artista, pero que según sus propias palabras, fracasó porque no lo hizo gritar lo suficiente. Del mismo modo, Manet pintó el cuadro *El viejo músico*<sup>387</sup> que inevitablemente recuerda la composición *Los borrachos* o *El triunfo de Baco*<sup>388</sup> de Velázquez. Asimismo, Picasso realizó de la obra de Manet *Desayuno sobre la hierba* la más larga serie de variaciones y repeticiones: 150 dibujos, 27 cuadros y 18 modelos de cartón para hacer esculturas. Es decir, Picasso se sumó a la repetición que ya Manet había hecho de obras más lejanas que a su vez son el eco de otras más antiguas. Se trata del museo donde todos los temas y motivos se buscan en cuadros que se reflejan y repiten una y otra vez.

Manet no sólo se detiene en la re-creación de las obras para darles su propia personalidad, lo que le ocupa es la rapidez del trazo, la bidimensionalidad del cuadro, la luz que entra del afuera, las líneas, el revés y envés del lienzo. Es un pintor, como bien aprecia Foucault, que utiliza la luz para iluminar no el sentido último, la verdad, la diferencia y la identidad, tampoco la profundidad y la perspectiva, sino más bien dota de luz la representación en su pura dimensión, es decir, realiza obras en las que juega con el nombre (título) y la imagen (muchas veces invisible), con las miradas que ven hacia el afuera (¿miran al pintor, al espectador o un espectáculo invisible?), con la

---

afuera, que es la suya. Es decir, el pintor ya no está detrás del lienzo invisible de Velázquez, sino que aprovecha el revés y envés del cuadro para mirar el lienzo (que el espectador intenta ver) desde el afuera y por medio de las hendijas del lienzo desliza su mirada por cada rincón del espacio pictórico. Incluso es posible ver la mirada del pintor ahora en los ojos del perro que regresa la mirada fija e intensa al afuera. Del lado izquierdo de la tabla el pintor ejercía su reinado por medio del pincel hasta que terminó por convertirse en una ausencia-presencia tal como la luz, quizá porque terminó por dominar la luminosidad y por ello puede entrar y salir del cuadro para iluminar el espectáculo de la escena, borrar a los personajes, dejarlos en la penumbra o alumbrar la habitación por completo desde el antiguo lugar del sujeto-espectador. Esto es, cuando su mirada-presencia aparece en el lienzo dota de luz rostros y vestidos, pero del mismo modo su baile se enfrenta al espacio del espejo donde encuentra su sombra, sustancia espesa que juega constantemente con las siluetas, el brillo y la pintura. Si su presencia ilumina el cuadro y por tanto es invisible, el pintor encuentra en la sombra la manera de re-aparecer (13) en la escena. Se hace visible por medio de las sombras que poco a poco le hacen crecer frente a los personajes.

<sup>385</sup> Francis Bacon, *Estudio de Inocencio X*, 1953, Des Moines Art Center, Iowa, Estados Unidos.

<sup>386</sup> D. Velázquez, *El papa Inocencio X*, 1650, Galería Doria Pamphili, Roma, Italia.

<sup>387</sup> E. Manet, *El viejo músico*, 1862, Galería Nacional, Washington, Estados Unidos.

<sup>388</sup> D. Velázquez, *El triunfo de Baco*, 1628-1629, Museo del Prado, Madrid, España.

necesidad del sujeto epistemológico por conocer (el sujeto en cada ocasión intenta ser el objeto de conocimiento para poder ver desde el adentro lo que en un inicio le era negado), ofrecen perspectivas inverosímiles (no es posible que un pintor no conozca la profundidad) y aparta de sus obras a los elementos de la representación (el espectador, el pintor y el objeto) para quedarse con la representación pura.

Posiblemente no sea dado responder si Manet le contesta a Velázquez pictóricamente o si Manet continúa lo que el pintor español comenzara algunos siglos antes. Pero quizá la repetición a través de la variación de sus obras sea un medio para alejarse de lo semejante y en cambio hacer obras símiles, simulacros sin original, sin un primero, sin comienzo, como si cada una de las repeticiones–variaciones fuera única y verdadera y no fuera posible definir cuál cuadro es el que comenzó a reflejarse en un sinfín de espejos que no *dicen* la verdad. Por tanto, el trabajo de Manet no radica en la variación de una obra por mera composición y adecuación, en otro sentido, (como hiciera El Bosco con el cristianismo) lleva la luz al cuadro epistemológico para dar cuenta de otros órdenes que entorpecen la comprensión racional de la diferencia y la identidad incomodando e inquietando la mirada de la Modernidad como si fuera una enciclopedia china.

Manet es un artista que quiere pintar la realidad sin teoría, sin concepto, sin perspectiva, sin fondo, sin luces desde el interior del cuadro. Sus “motivos”, del mismo modo, no son temas generales, reales, iconográficos o mitológicos, tampoco psicológicos o anecdóticos, es decir, históricos: “¡Ser tratado de pintor histórico es para

él la última de las injurias”.<sup>389</sup> Manet, al parecer, no ilustra poemas, novelas o fechas históricas,<sup>390</sup> sino que le interesa sobre todo la luz y la repetición.

En *Desayuno sobre la hierba*<sup>391</sup> Manet presenta personajes con un comportamiento de dudosa reputación como Gustave Manet, Ferdinand Leenhoff y Victorine Meurent, cuyos cuerpos parecen una naturaleza muerta. Los dos caballeros modernos disfrutan junto a una mujer que se ha desnudado por completo y que en un instante voltea a ver al espectador que acaba de posar su mirada sobre la escena. Junto a

---

<sup>389</sup> Jean Gimpel, *Contra el Arte y los Artistas*, p. 135.

<sup>390</sup> En 1859 Manet expone en el Salón *El bebedor de ajeno* (Édouard Manet, *El bebedor de ajeno*, 1858–1859, Carlsberg Glyptotek, Copenhague) inspirado aparentemente en *Las flores del mal* de Charles Baudelaire y *El fumador* de Brouwer. Adriaen Brouwer, *El fumador*, h. 1628, Museo de Louvre, París, Francia. El pintor, del que poco se conoce (se rumora que posiblemente nació en Bélgica hacia 1605, contrajo numerosas deudas, falsificó cuadros, perdió la amistad de Rubens, fue encarcelado y su único discípulo fue un panadero de nombre Joost van Craesbeeck que conoció en prisión), resulta ser uno de los más significativos retratistas de los vicios cotidianos del hombre. Sin dejar de evocar por momentos las imágenes de El Bosco y Brueghel El Viejo, Brouwer pinta diversas instantáneas del vulgo fumando, bebiendo, jugando y bailando. Personajes enanos, deformes, descompuestos por el alcohol y el tabaco, víctimas de la violencia y la pobreza componen los paisajes de su entorno. En diversos cuadros plasma el miedo, el dolor, el robo y la venganza que se vive en las tabernas flamencas frecuentadas por los estratos sociales más bajos de la sociedad holandesa. Ejemplos de sus obras son: *Campesinos peleando en una taberna*, 1630, Alte Pinakothek, Munich, Alemania; *Los jugadores de cartas*, 1632, Museo Koninklijk, Antwerp, Bélgica; *Escena aldeana con hombres bebiendo*, 1635, Museo Thyssen–Bornemisza, Madrid, España; *El peinado*, h. 1630, Museo del Prado, Madrid, España y *La bebida amarga*, 1630–1640, Museo Städel, Frankfurt, Alemania. Por una parte, sus pinturas renuncian a representar la clase burguesa, más bien se enfoca en los vicios de las clases pobres. Por otra parte, sus pinceladas son fuertes y sin detallar, las escenas son cotidianas, con personajes reales, vivos, cercanos. Por lo cual se le considera un precursor del impresionismo. Por otro lado, si la inspiración o deseo de repetición está en la obra de Brouwer, inmediatamente se nota que Manet no ha hecho una calca, sino una variación, pues elimina la perspectiva en el cuadro: el bebedor se echa encima del espectador porque no hay distancia significativa entre éste y la tabla; asimismo, exhibe el veneno moderno en una botella vacía tirada en el suelo. Del cuadro de Brouwer extrae a un fumador que aparece en primer plano con las ropas y el pelo sucios, abraza entre sus manos una botella de licor y una pipa. Su rostro alargado, rojizo y con los ojos desorbitados denota la influencia del alcohol y el trabajo, quizá también dolor pues le cuesta digerir el tabaco. Del poeta Baudelaire, estos son los versos: “El vino sabe revestir el más sórdido antro / de un lujo milagroso / y hace surgir más de un pórtico fabuloso / en el oro de su vapor rojizo, / como un sol poniéndose en un cielo nebuloso. / El opio agranda lo que no tiene límites / prolonga lo ilimitado, / profundiza en el tiempo, socava la voluptuosidad, / y de placeres negros y melancólicos / colma el alma más allá de su capacidad. / Todo eso no vale el veneno que destila / de tus ojos, de tus ojos verdes, / lagos donde mi alma tiembla y se ve al revés... / Mis sueños acuden en tropel / para refrescarse en esos abismos amargos. / Todo eso no vale el terrible prodigio / de tu saliva que muerde, / que sume en el olvido mi alma sin remordimiento, / ¡y arrastrando el vértigo / la rueda desfalleciente en las riberas de la muerte!”. (Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, XLIX, *El veneno*, p. 49).

<sup>391</sup> Al parecer este cuadro sugirió la parodia de Paul Cézanne (Paul Cezanne, *Una moderna Olimpia*, 1873-1875, Museo de Orsay, París) en la que ha incluido en su versión de *Olympia* al espectador–cliente sugerido por Manet, pero deja abierta la posibilidad de pensar que no es una escena real, sino la imagen de un cuadro dentro de otro, como si hiciera un guiño a *Las hilanderas* de Velázquez, quien sin duda aparece como un precursor del Impresionismo. (Nadeije Laneyrie-Dagen, *Leer la pintura*, p. 167).

la ropa de ella, un cesto con comida es ignorado por todos. Al fondo, una mujer en ropa interior se da un baño. Ella es ajena a los jóvenes y éstos no prestan el menor interés en aquella dama. La escena pareciera ser una composición fotográfica: los hombres ni siquiera se quitan los sombreros, la canasta no contiene los alimentos propios de un desayuno, el jardín donde se encuentran parece más un *paraíso artificial* que una y sobrepone otras escenas superpuestas. En la primera, la del baño, la perspectiva da una sensación de profundidad por la luz que se asoma detrás de los últimos árboles. En la segunda, la más cercana al espectador, la luz ilumina de lleno el cuerpo descuidado de la mujer mientras una penumbra oscura envuelve a los tres comensales. Es decir, Foucault reconoce dos puntos de donde viene la luz, la bañista que está al fondo conserva una luz tradicional, mientras que la mujer que está junto a los hombres goza de una luz ilógica pues la colma y, en lugar de iluminar toda la escena, se detiene en los trajes oscuros. De igual modo que *En el bebedor de ajeno*, el primer plano incomoda la mirada del espectador porque la perspectiva y la luz nos son correctas y la escena termina por encimar el espacio del afuera.<sup>392</sup>

---

<sup>392</sup> Al igual que la obra de Tiziano (amén de Velázquez y El Bosco), en el cuadro de Manet no hay una narración lógica, un argumento, una historia que cuente lo que se ahí se ve. Es solamente una imagen. Así se hubiera llamado *El baño*, como originalmente se planteaba, no ofrece elementos suficientes para elaborar una narración coherente. Y lo es en menor medida porque no hay ninguna referencia mitológica, la cual podría justificar el desnudo tal como el bello cuerpo observado en *Nacimiento de Venus* de Cabanel: ahí la diosa aparece con grandes y contorneadas caderas, un pecho mirando al cielo con pezones perfectos, una piel clara que hace juego con la larga cabellera roja que envuelve un rostro satisfecho. Un desnudo de este tipo es permitido porque no se piensa sino en la diosa Venus de la Antigüedad. Pero Manet evita pintar los cuerpos desnudos con base en temas mitológicos, la divina proporción y los cánones de Vitrubio, tales como los desarrollados en el Quattrocento por Bronzino (Bronzino, *Alegoría de Venus y Cupido*, 1540-1545, Galería Nacional de Londres), Rubens (Petrus Paulus Rubens, *El rapto de las hijas de Leucipo*, 1616, Alte Pinakothek, Munich) o de Poussin (Nicolas Poussin, *El imperio de Flora*, 1631, Gemäldegalerie, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde). En contraparte, con Manet el desnudo se vuelve vulgar y plebeyo, sumamente cercano a la vida cotidiana parisina. Se trata de una mujer que al voltear reconoce al espectador, lo ha visto fuera de casa divirtiéndose con mujeres *rana* (prostitutas) y sin pudor alguno lo observa esperando que también él la reconozca. Es el mismo caso que el desnudo de *Olympia* (E. Manet, *Olympia*, 1863, Museo d'Orsay, París, Francia). El lienzo representa su rostro imperfecto y con poca gracia, los objetos que aún guarda consigo (y que parece el espectador quisiera quitárselos para poseerla por completo desnuda) hablan de una mujer ya ni tan joven, recostada en un camastro al interior de una habitación oscura y descuidada, que ve y espera a su siguiente cliente: el espectador, quien adelantándose al deseo sexual le ha enviado con la

En la obra de Manet ambas mujeres acaparan en sus cuerpos la luz que les viene de frente como si fueran, por una parte, estampas japonesas; por la otra, explica Foucault, quizá *Olympia* sea el doble, la variación de la *Venus* de Tiziano.<sup>393</sup> Comenta Deleuze: “En todos los aspectos, la repetición es la transgresión. Pone en cuestión a la

---

servienta un ramo de flores. *Olympia*, la prostituta, juega con los desnudos de sus antecesoras para que el espectador no solamente admire un cuadro, sino que cambie su rol de crítico o aficionado al arte y se ubique en la puerta del cuarto donde él, quien ve, la posea nuevamente. Sin embargo, el espectador no es más que un cliente preso de la mirada femenina, pues es ella la que en realidad determina quién será el próximo parroquiano que satisfaga su necesidad sexual.

<sup>393</sup> Tiziano, *Venus*, 1538, Galería de los Uffizi, Florencia, Italia. Silvia Muñóz, *Genios de la pintura. Manet*, p. 14. Como se ha visto, a *La nave de los locos* de El Bosco le acompaña otra obra: *El jardín de las delicias*; a *Las Meninas* de Velázquez, *Las hilanderas*; y a *Un bar aux folies–Bergère* (E. Manet, *Un bar aux Folies–Bergère*, 1881, Galería Nacional, Londres, Inglaterra) *Desayuno sobre la hierba* o *El almuerzo campestre* (E. Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, Museo d'Orsay, París, Francia). Cuadro repetición–variación que se le relaciona con *Concierto campestre* (Tiziano Vecellio, *Concierto campestre*, 1508, Museo del Louvre, París, Francia). En un principio se adjudicó la autoría de esta tela sólo al maestro Giorgione, posteriormente a Tiziano y Giorgione de manera conjunta. Finalmente, a raíz de los estudios elaborados a partir de 1990, se le atribuye solamente al alumno Tiziano. (Eberhard Köning, *Los grandes pintores italianos del renacimiento. Volumen II*, p. 294, 296). Por una parte, se piensa que Manet actualiza en el moderno París una escena de *El juicio de París* (Marcantonio Raymondi, *El juicio de París*, 1515), pero, a la vez, la imagen de Raymondi y el grabado de Giulio Bonasonte son la repetición de la obra original de Rafael. Asimismo, Rafael tomó la escena del relieve de un antiguo sarcófago de la fachada de la Villa Medici (al cual, como se mencionó, Velázquez dedicó dos cuadros), hoy en día Academia Francesa de las Artes. “[...] describe dos escenas del preludio del ciclo troyano –el juicio a Paris a la izquierda y a la derecha el retorno de Venus al Olimpo–”. Fue el retorno de Venus al Olimpo la escena que se perdió a la postre. (A. Warburg, *El ‘Almuerzo sobre la hierba’ de Manet*, pp. 10–12). *Concierto campestre* de Tiziano sigue siendo un enigma incluso en la actualidad, se desconoce por completo el significado de los jóvenes varones y las mujeres desnudas que tocan algunos instrumentos. Ellos se miran entre sí mientras cantan, la mujer que da la espalda al espectador acompaña la melodía con una flauta, la otra mujer, de pie y colocada a la izquierda, vacía agua de una jarra de cristal. Atrás, en el centro, se dibuja una villa; a la izquierda del panel, un hombre ovejero toca un violín intentando acompañar a lo lejos la canción de los jóvenes. Por otra parte, en el grabado de Raimondi, basado en el original hoy extraviado de Rafael y a la vez en el relieve pagano de la Villa Médici, se muestran dos dioses del río y una ninfa desnudos sentados sobre la hierba mirando la selección de las mujeres más bellas del mundo. Ella es quien voltea a ver al espectador y permanece en una postura similar a la que años más tarde pintará Manet. Esta serie trabajada por diversos pintores en diferentes períodos no representa una obra semejante, más bien hacen imágenes similares, es decir, repiten la escena para crear el simulacro donde no existe ningún original del cual copiar la imagen sino únicamente el deseo de dotar de luz el espacio de la pintura.<sup>393</sup> Escribe Warburg: “El gesto, que en el bajorrelieve de la Antigüedad es el ademán de unos demonios naturales, de unas divinidades subordinadas e intimidadas por la amenaza del rayo, ese gesto, aún manteniendo su cariz ritual, sirve, tras la mediación del grabado italiano, para crear la imagen de una humanidad emancipada que, confiada, se muestra a plena luz” (A. Warburg, *El ‘Almuerzo sobre la hierba’ de Manet*, p. 11). Manet, en comparación con el grabado y el sarcófago, pinta a la ninfa como una mujer corriente que no mira la ascensión de Venus al Olimpo, sino al espectador del París del siglo XIX. Desacraliza por completo la imagen pagana para hacerla por completo terrenal y actual. El artista se olvidará de las referencias clásicas de la obra de Tiziano y Rafael y, en cambio, causará gran escándalo a causa de su rompimiento con las reglas del arte. De manera contemporánea a Manet, *Desayuno sobre la hierba* se compara con el *Nacimiento de Venus* de Cabanel (Alexandre Cabanel, *Nacimiento de Venus*, 1863, Museo d'Orsay, París, Francia), obra creada en el mismo año que el cuadro de Manet: 1863. Finalmente, es pertinente señalar que Warburg en su Atlas Mnemosyne panel 55 cita todas las imágenes pertinentes respecto a *Desayuno sobre la hierba*. (Vid., *supra* B.II.1 El Atlas de Aby Warburg).

ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística”.<sup>394</sup> La diferencia entre estos cuadros sigue siendo la luz. En el cuadro de Tiziano la luminosidad proviene del interior e ilumina sutilmente el cuerpo desnudo de Venus, en el de Manet la luz viene de fuera y el cuerpo de *Olympia* se ilumina para hacerse visible por la mirada del afuera. Es decir, la mirada del espectador es la que dota de luz a la mujer para desnudarla, detalla Foucault: “Está desnuda sólo gracias a nosotros, porque nosotros la desnudamos; y la desnudamos porque al mirarla la iluminamos, ya que nuestra mirada y la iluminación son una misma cosa”.<sup>395</sup> ¿Cuál es la relación entre la luz y la mirada de la que habla Foucault?

La luz es aquello que hace visible (y susceptible de un concepto, una narración y un discurso) de aquello que permanecía entre las sombras. Por ejemplo, en arquitectura es el panóptico lo que dota de luz lo que posteriormente se *nombrará* delincuente, obrero o enfermo.

El edificio periférico está dividido en celdas, cada una de las cuales ocupa todo el espesor del edificio. Estas celdas tienen dos ventanas: una abierta hacia el interior que se corresponde con las ventanas de la torre; y otra hacia el exterior que deja pasar la luz de un lado al otro de la celda. Basta pues situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un alumno. Mediante el efecto de contra-luz se pueden captar desde la torre las siluetas prisioneras en las celdas de la periferia proyectadas y recortadas en la luz. En suma, se invierte el principio de la mazmorra. La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra que en último término cumplía una función protectora.<sup>396</sup>

---

<sup>394</sup> G. Deleuze, *Repetición y diferencia*, p. 53.

<sup>395</sup> M. Foucault, *La pintura de Manet*, p. 46. “Elle n’est nue que pour nous puisque c’est nous qui la rendons nue et nous la rendons nue puisque, en la regardant, nous l’éclairage ne font qu’une seule et même chose”. (La *peinture de Manet*, p. 40). Tal es el caso que Foucault aprecia en el pintor que se vuelve mirada y luz en las variaciones de Picasso.

<sup>396</sup> M. Foucault, “El ojo del poder”, *apud*, J. Bentham, *El panóptico*, p. 10.

Los elementos arquitectónicos como la cárcel, la escuela o el hospital acompañan, como se vio en el capítulo anterior, a los barcos medievales cargados de *stultos* que, una vez sacados de la sombra, se permitió que la luz bañara sus rostros y comportamientos a través de las ventanas por donde la mirada colmada de luz emprendiera la domesticación de la locura. Luego, los modos de ver se fueron transformando. Hoy en día la mirada hacia la locura no es la misma que en el Renacimiento; actualmente el cómo se mira un cuerpo desnudo no es el mismo que en la Edad Media. La arquitectura como los cuadros se dejan bañar por la luz para hacer visible lo que permanecía invisible, por lo que la mirada se vuelve el elemento primordial para hacer visible lo que carece de nombre, pero que en breve lo tiene constituyéndose en un archivo del saber ver–decir. Foucault lo explica en *El nacimiento de la clínica*:

[...] es que la relación de lo visible con lo invisible, necesaria a todo saber concreto, ha cambiado de estructura y hace aparecer bajo la mirada y en el lenguaje lo que estaba más acá de su dominio. Entre las palabras y las cosas, se ha trabado una nueva alianza, que hace *ver* y *decir*, y a veces en un discurso tan realmente “ingenuo” que parece situarse en un nivel más arcaico de racionalidad, como si se tratara de un regreso a una mirada al fin matinal.<sup>397</sup>

De acuerdo con Foucault, el sujeto ilustrado debe tener un completo dominio de la mirada que, atenta y vigilante, se convierte en la fuente de luz y claridad para *dar a luz* la verdad de aquello que es visible, de modo que la luz de la mirada funda al sujeto que puede organizar las cosas en un cuadro y *traducirlas* a un lenguaje racional, esto es, no un sabio o asceta, pero sí quizá un médico. Sin embargo, como se ha visto, la luz de la

---

<sup>397</sup> M. Foucault, *El nacimiento de la clínica*, p. 5. “[...] c’est que le rapport du visible à l’invisible, nécessaire à tout savoir concret, a changé de structure et fait apparaître sous le regard et dans le langage ce qui était en deça et au-delà de leur domaine. Entre les mots et les choses, une alliance nouvelle s’est nouée, faisant *voir* et *dire*, et parfois dans un discours si réellement « naïf » qu’il paraît se situer à un niveau plus archaïque de rationalité, comme s’il s’agissait d’un retour à un regard enfin matinal”. (M. Foucault, *Naissance de la Clinique*, p. VIII).



mirada que buscan ver y decir los cuadros de Velázquez y Manet dotan de luz órdenes que no es posible nombrarlos, darles una historia o asociarlos a una literatura propia a su época, más bien dan cuenta de otros órdenes y clasificaciones que nacen de la misma diferencia e identidad racionales. Por tanto, los cuadros de ambos artistas implican el juego de la luz y la mirada para no seguir comentando lo ya pensado, sino para atender lo *no-pensado*, lo no visto, lo no dicho.<sup>398</sup>

Para Foucault, Manet al mismo tiempo que explota la luz, los reflejos del espejo y la anulación de la perspectiva (Velázquez ponía poca luz en el espejo, Manet lo baña por completo), trabaja siempre con base en la bidimensionalidad del lienzo, se inventa o reinventa la materialidad en tanto cualidad y límite de la tabla: espacio rectangular, plano, cuya luz es *natural* porque proviene del afuera, del mundo *real*, con líneas verticales y horizontales (elementos básicos de la geometría) para trabajar la representación pura con base en lo visible y lo invisible. Se trata del cuadro–objeto.<sup>399</sup>

Cuando Manet no representa la distancia en el cuadro ejerce una violencia a la percepción de quienes ven la obra, esto quiere decir que la profundidad, por ejemplo, es

---

<sup>398</sup> M. Foucault, *Naissance de la Chinoiserie*, p. XV.

<sup>399</sup> M. Foucault, *La peinture de Manet*, pp. 23–27. Foucault explica que las líneas que Manet respeta en los cuadros obedecen a su materia en sentido estricto, por ejemplo, en *La música en las Tullerías* (E. Manet, *La musique aux Tuileries*, 1862, Galería Nacional, Londres, Inglaterra) los numerosos árboles trazan las abundantes verticales consumen la apreciación de un supuesto punto de fuga; en *El baile de máscaras en la Ópera* (E. Manet, *Le Bal masqué à l'Opéra*, 1873–1874, Galería Nacional de Arte, Washington, Estados Unidos) éstas son trazadas con los hombres de traje y sombrero de copa que no dan paso a la perspectiva y la profundidad del espacio donde se lleva a cabo el baile, asimismo, las horizontales están expresadas en un balcón que no permite ver sino algunos pies, por lo que la escena del piso de arriba está negada a la vista del espectador; en *La ejecución de Maximiliano* (E. Manet, *L'Exécution de Maximilien*, 1868, Kunsthalle, Mannheim, Alemania) predominan las horizontales en la pared y el largo de los rifles de los soldados que, ante la falta de distancia, tocan los rostros de los fusilados y, a pesar de estar juntos, éstos son más pequeños que los soldados. No obstante los anteriores ejemplos, es más evidente el predominio de las líneas verticales en *El puerto de Burdeos* (E. Manet, *Le port de Bordeaux*, 1871, colección privada Buhle, Zurich, Suiza) con los mástiles de los barcos que terminan por confundirse unos con otros ante la ausencia de perspectiva. En la obra *Argenteuil* (E. Manet, *Argenteuil*, 1874, Museo de Bellas Artes, Tournai, Bélgica) las rayas están expresadas en la ropa de los dos personajes, los mástiles, los botes y el horizonte.

primero intelectual antes que perceptiva, por ello no se trata de una representación basada en la mimesis.

Édouard Manet se mostró más ambicioso al pintar en *El bar del Folies-Bergère* (Instituto Courtauld, Londres), en 1882, un espejo de dimensiones aún mayores que no sólo muestran la espalda de la camarera, sino también el rostro de un cliente que podría hallarse en lugar del espectador y que, de otro modo, sería imposible apreciar. Por último, también muestra a la multitud de clientes sentados en las mesas y que pertenecen (por lo menos topográficamente) al espacio de lo real, que es el del observador y no el del cuadro.<sup>400</sup>

Foucault se detiene no sólo en la exigencia bidimensional de la tabla, sino al mismo tiempo le interesa el envés y el revés del cuadro—objeto cuyo movimiento hacen visible o invisible el espectáculo.<sup>401</sup> Escribe Foucault: “En esta superficie de dos caras (el envés y el revés) la visibilidad no se manifiesta. Al contrario, esta superficie confirma la invisibilidad de aquello que miran los personajes que aparecen en el plano del cuadro”.<sup>402</sup> En *La camarera con jarras* la camarera repentinamente voltea hacia el lugar donde quizá se ubica el espectador, el pintor y el objeto que llama su atención (elementos de la representación). Sin embargo, nuevamente como con Velázquez, no es posible ver, a menos que el espectador se ubicara en el revés del cuadro y viera, desde la perspectiva de la camarera, aquello que atrajo su mirada.

En un segundo caso, *El ferrocarril*, se aprecian las verticales y horizontales en una reja de la que se sujeta una niña, ¿qué es lo que mira?, ¿ella puede ver algo que al

---

<sup>400</sup> Nadeije Laneyrie-Dagen, *Leer la pintura*, p. 91.

<sup>401</sup> En este sentido, dos cuadros fundamentales ejemplifican el supuesto: *Camarera con jarras* (E. Manet, *La Serveuse de bocks*, 1879, Museo d’Orsay, París, Francia) y *En la estación* o *El ferrocarril* (E. Manet, *Le chemin de fer*, Galería Nacional de Arte, Washignton, Estados Unidos). Manet al respetar la materialidad del lienzo, en el primer caso, muestra una escena donde algunos parroquianos miran hacia un costado del cuadro, pero lo que ellos observan no es visible para el espectador; apenas es posible intuir un escenario donde una mujer con vestido largo y blanco desaparece por la izquierda.

<sup>402</sup> M. Foucault, *La pintura de Manet*, p. 34. “La surface avec ses deux faces, *recto verso*, n’est pas un lieu où se manifeste une visibilité ; c’est le lieu qui assure, au contraire, l’invisibilité de ce qui est regardé par les personnages qui sont dans le plan de la toile”. M. Foucault, *Le peinture de Manet*, p. 34.

espectador le es negado? Seguramente, pero eso que ella mira se encuentra posiblemente a espaldas de la mujer mayor que está sentada junto a ella. Quien, en tanto, mira atentamente hacia, nuevamente, el sitio del espectador y el pintor contemplando un espectáculo sorprendente. No es posible saber si la presencia del espectador es lo que le llama la atención o un acontecimiento que solamente se puede ver desde el revés de la tela. Es necesario entonces, como se sugirió en *Las Meninas* de Velázquez, ordenar la representación pura en el espacio pictórico.

Como ven, Manet también juega con la propiedad material del lienzo que hace que el plano tenga un envés y un revés; y hasta este momento ningún pintor había pensando en la posibilidad de usar el envés y el revés de un lienzo. En este cuadro, Manet no aplica la técnica pintando lo que hay delante y detrás de la tela, sino forzando al espectador a dar la vuelta a la tela, a cambiar de posición, para poder ver, al fin y al cabo, aquello que cree que debería ver, y que sin embargo no aparece en el cuadro. Podríamos decir, por tanto, que se trata de un procedimiento vicioso, malicioso y perverso. Y es que es la primera vez que la pintura representa algo invisible: las miradas están ahí para indicarnos que hay algo que mirar, algo que existe por definición, y que existe por la propia naturaleza de la pintura, y por la misma naturaleza del lienzo; algo necesariamente invisible.<sup>403</sup>

El título del cuadro sugiere un ferrocarril que no es posible ver porque una nube de vapor cubre el camino, asimismo lo que la mujer mira permanece invisible, y aunque ella observara al espectador, él mismo no puede mirarse a sí mismo, tampoco el pintor pintando el cuadro y el objeto a representar permanece invisible. El rostro desconocido

---

<sup>403</sup> M. Foucault, *La pintura de Manet*, pp. 35-36. “Et vous voyez comment Manet joue ainsi avec cette propriété matérielle de la toile qui fait que c’est un plan, un plan qui a un *recto* et un *verso*; et, jusqu’à présent, jamais aucun peintre ne s’était amusé à utiliser le *recto* et le *verso*. Là, il l’utilise non pas en ceci qu’il peint le devant et le derrière de la toile, mais qu’il force en quelque sorte le spectateur à voir envie de tourner autour de la toile, de changer de position pour arriver en fin à voir ce qu’on sent qu’on devrait voir, mais qui n’est pourtant pas donné dans le tableau. Et c’est ce jeu de l’invisibilité assurée par la superficie même de la toile que Manet fait jouer à l’intérieur même du tableau, manière dont, vous le voyez, on peut dire tout de même qu’elle est vicieuse, malicieuse et méchante ; puisque enfin c’est la première fois que la peinture se donne comme ce qui nous montre quelque chose d’invisible : les regards sont là pour nous indiquer que quelque chose est à voir, quelque chose qui est par définition, et par la nature même de la peinture, et par la nature même de la toile, nécessairement invisible”. (M. Foucault, *La peinture de Manet*, p. 35).

de la niña indica que mira algo que también se encuentra en la invisibilidad. ¿Dónde está el ferrocarril? ¿Qué es lo único visible en el cuadro? La mirada de la mujer con el gesto suspendido.

En *El Balcón*<sup>404</sup> la profundidad se hace invisible porque la luz sólo toca a los personajes que están en un mismo plano, al fondo apenas se distingue un joven mozo con un objeto metálico entre las manos. La razón es simple, dice Foucault, la luz viene de fuera del cuadro, no de adentro como en Velázquez. En el lugar del espectador se concentra toda la luz, mientras que en el reverso del cuadro, en el supuesto interior, reina la oscuridad. En este cuadro no hay lugar para claroscuros. La mirada del espectador no solamente vuelve a mirar, o acaso mira por vez primera, las líneas horizontales y verticales de la tabla, el envés y el revés, las dos dimensiones que gobiernan una tabla, lo invisible de la imagen, también asiste a la luz de una manera diferente. Tradicionalmente el Quattrocento, por medio de la perspectiva, exige que la luz provenga del interior del cuadro: una ventana, una puerta, la luz de una vela.<sup>405</sup> Manet, en cambio, permite que la luz provenga del mundo *real* del espectador porque el sujeto ya está ausente y únicamente queda la mirada-luz del pintor que se ha disuelto en la luz y la sombra.

---

<sup>404</sup> E. Manet, *Le Balcon*, 1868-1869, Museo d'Orsay, París, Francia.

<sup>405</sup> Sobre este punto, Foucault pide se le rinda un homenaje al perfeccionamiento que de la luz y la sombra logró Caravaggio.

### 4.3.2. MANET Y LA REPRESENTACIÓN PURA

En la obra *Un bar aux Folies-Bergère*<sup>406</sup> Manet utiliza un espejo, tal como ya había experimentado con *Venus frente al espejo*. De acuerdo Erika Bornay:

[...] la horizontalidad del espejo (según revela el borde del mismo que, a modo de marco dorado, discurre en paralelo a la barra), el reflejo de la figura de Suzon, situada de espaldas, no puede ser visible, ya que lo ocultaría la estricta frontalidad de su cuerpo, el cual, al margen de toda lógica, aparece a un lado, en forma levemente oblicua y atendiendo a un cliente que se halla fuera de campo del espacio “real”.<sup>407</sup>

No existe una relación sensata entre la mujer, los reflejos de los personajes, las fuentes de luz y el espejo. Si la luz entra de lleno desde afuera, donde se supone están los comensales, antes un cliente, no tendría por qué estar tan iluminada la mesera; por otra parte el reflejo de ella, el bar y el cliente no son acordes a la perspectiva tridimensional que busca el espectador. Asimismo la mirada de Suzon, la camarera, no ubica un lugar privilegiado, ve hacia otro lugar, tal vez una botella, quizá observa al cliente. Ni el pintor, el espectador, el parroquiano y aquello que mira Suzon son incluidos en la tela, cualquiera de ellos obstruiría tanto el paso de la luz como el lugar que según el reflejo del espejo ocupa un visitante. Tanto lo que se refleja en el espejo como la luz que ilumina el cuadro provienen del mundo real, pero, ¿cuál?, ¿aquél donde

---

<sup>406</sup> E. Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, Courtauld Institute Galleries, Londres, Inglaterra. Thierry de Duve, de manera similar a Arasse, también hace alusión a las radiografías realizadas a *Un bar aux Folies-Bergère* por parte de Robert Bruce-Gardiner para los servicios técnicos de Courtauld. Los resultados muestran que, al igual que en *Las Meninas*, Manet tiene “arrepentimientos”: se trata, en primer lugar, de la mirada de Suzon, anteriormente miraba directamente a las botellas que aparecen en la parte inferior izquierda del cuadro; a continuación, sus manos aparentemente estaban cruzadas; finalmente, el reflejo de la mujer en el espejo comenzó muy cerca de su cuerpo y poco a poco se fue alejando, hasta que en una cuarta posición, lo suficientemente alejada de su cuerpo, Manet la pinta definitivamente con el comensal frente a ella. La versión final es sin duda la que mejor expresa las tres inconsistencias enunciadas por Foucault. (Thierry de Duve, “Ah! Manet... Comment Manet a-t-il construit un bar aux Folies-Bergère?”, *La peinture de Manet*, pp. 108-109).

<sup>407</sup> Erika Bornay, *Historia universal del arte*, p. 325.

se ubica el público que se encuentra en las mesas y el individuo que algo le dice a Suzon? ¿Son ellos los objetos de la representación que aparecen difuminados en el espejo como fue el caso de Felipe IV y su esposa Mariana de Austria?

Los personajes están representados en el espacio del espejo que distorsiona la realidad porque los objetos y la perspectiva no coinciden con su colocación. De inicio, al mirar el cuadro y para que el reflejo de la mujer coincidiera, tanto el pintor como el espectador deben estar situados en dos lugares diferentes a la vez, se podrían mover a la izquierda pero ahí se encuentra el reflejo de Suzon y el cliente; si deciden permanecer en el centro obstruyen el paso de la luz y ocupan el espacio de aquello que mira la camarera; si optan por la izquierda impedirían el reflejo de los comensales y el acto de la malabarista.

Foucault imagina que a menos que el espejo fuera oblicuo sería posible ver de frente a Suzón y el reflejo en el espejo ofrecería una perspectiva con profundidad y orden. No obstante, el marco indica que es por completo recto y por tanto la mirada debe respetar la imagen del espejo. Otro problema más: si la luz proviene del afuera, el personaje que se acerca a la mesera debería proyectar una sombra sobre el cuadro, pero no es así, la luz entra plena a pesar de esa presencia–ausencia. Asimismo, si se sigue la mirada y altura del señor es claro que su mirada es diferente a la del espectador que la ve a la misma altura de frente a sus ojos. Aquél cliente la mira hacia abajo y en consecuencia ve al bar en una perspectiva diferente. Explica Foucault: “Por tanto, en esta pintura aparecen tres sistemas de incompatibilidad: el pintor debe estar aquí y debe estar allí; debe haber una persona delante y no debe haber nadie; y hay una mirada descendente y una mirada ascendente”.<sup>408</sup>

---

<sup>408</sup> M. Foucault, *La pintura de Manet*, pp. 58–59. “Vous avez donc trois systèmes d’incompatibilité : la peintre doit être ici et il doit être là ; il doit y avoir quelqu’un et il doit n’y avoir

En la tabla no se sabe dónde se ubicó el pintor para elaborar el cuadro; ni dónde debe situarse la mirada del espectador; lo que mira Suzon permanece invisible; el espectador incluso se ve imposibilitado a jugar con el envés y el revés de la tela pues no hay espacio dónde pueda ubicarse: hay una barra, detrás de ella Suzón e inmediatamente (o en el mismo plano) el espejo. La representación de Manet se basa, por tanto, en el cuadro–objeto para que el espacio del lienzo aparezca en sus formas simples, puras y materiales.<sup>409</sup> La obra, por tanto, niega la mirada desde el interior y exterior del cuadro, la mimesis del objeto, la percepción de la profundidad y la presencia del espectador.

La pintura-objeto de Manet provoca desilusión y sensación de fealdad.<sup>410</sup> Pero es este proceder el que Bataille identifica como una insubordinación a la intelectualización del arte, aquel que representa la vida monárquica, lo sacro o el poder soberano; los trazos de Manet no representan sino la vida común del París moderno: una escena instantánea en un bar de la época que nada significa y por tanto obliga al espectador ausente a guardar silencio. A decir de Bataille: “Manet fue el primero en apartarse resueltamente de los principios de la pintura convencional, al representar lo que realmente veía, y no lo que hubiera debido ver”.<sup>411</sup> Y añade Luis Puelles Romero: “Bataille sigue a Zola cuando insiste en «la destrucción del tema». Indiferencia respecto a los motivos, incorporación de lo insignificante, aniquilación de la elocuencia, una

---

personne ; il y a un regard descendant et il y a un regard ascendant”. (M. Foucault, *La peinture de Manet*, p. 46).

<sup>409</sup> “[...] et c’était là sans doute la condition fondamentale pour que finalement un jour on se débarrasse de la représentation elle-même et on laisse jouer l’espace avec ses propriétés pures et simples, ses propriétés matérielles elles-mêmes”. (M. Foucault, *La peinture de Manet*, p. 47).

<sup>410</sup> “Manet a été indifférent à des canons esthétiques qui sont si ancrés dans notre sensibilité que même maintenant on ne comprend pas pourquoi il a fait ça, et comment il l’a fait. Il y a une laideur profonde qui aujourd’hui continue à hurler, à grincer”. M. Foucault, “À quoi rêvent les philosophes”, *Dits et écrits I*, p. 1574.

<sup>411</sup> G. Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 194.

especie de mística plástica del silencio...”<sup>412</sup> Hipótesis que se acompaña bien con la arqueología del silencio propuesta por Foucault.

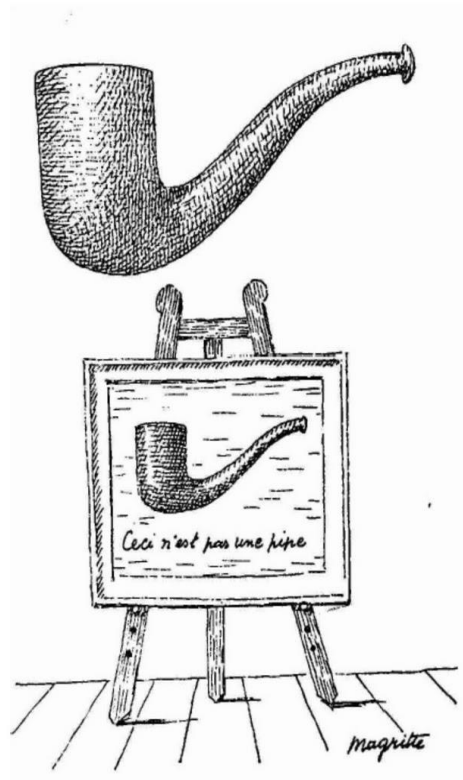
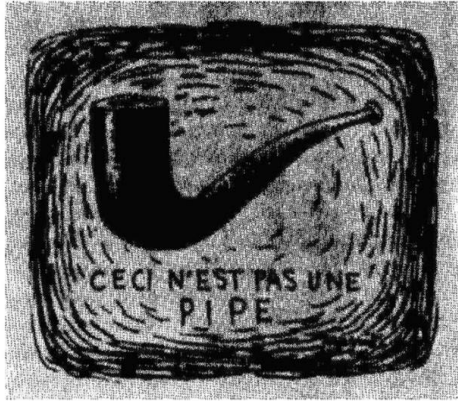
Se trata del artista que pinta en el lienzo el sin-sentido de la idea, el paisaje y la persona; objetos que obligan a no-saber de ellos dificultando la elaboración de un comentario reiterativo por parte de un sujeto que pretende descifrar *lo que el cuadro quiere decir*. Flaubert, como se ha mencionado, denuncia en *La tentación de San Antonio* que el mundo de lo imaginario no se halla más en el corazón o en la mente de aquel que cierra los ojos, sino en el documento y el libro. Todas las ideas exactas, ya dichas y comentadas conforman volúmenes de información minuciosa que se reproduce constantemente y cuyo *rumor* insistente transmite en simulacro lo que una sola ocasión se dio. El libro escrito por Flaubert quiere ser el espacio heterotópico donde otros libros existentes o imaginados como los de El Quijote, comentados o desplazados, converjan hasta que ardan en llamas sus hojas. De manera similar Manet, a través de sus lienzos, guarda una nueva relación con la pintura de Velázquez, siendo el espejo el pretexto para reinventar la relación con el pasado renacentista y moderno. En lugar de biblioteca, es el museo donde las pinturas se repiten y refieren entre sí a través del camino *verdoso* de la historia, pero que en la tela misma encuentran la materialidad en que se manifiesta la soberanía de la luz. Expresa Foucault: “Flaubert y Manet han hecho existir, en el arte mismo, los libros y las telas”.<sup>413</sup> Al mismo tiempo, han provocado la risa inquieta de quien ya no puede mirar, tampoco hablar. Se trata, en suma, de lo invisible y lo indecible conforme a un archivo pictórico según Michel Foucault.

---

<sup>412</sup> Luis Puelles Romero, “Ver el primero”, Émile Zola, *Escritos sobre Manet*, pp. 43-44.

<sup>413</sup> M. Foucault, “Sin título”, *Entre filosofía y literatura*, p. 219. “Flaubert est à la bibliothèque ce que Manet est au musée [...] Flaubert et Manet ont fait exister, dans l’art lui-même, les livres et les toiles”. (M. Foucault, “Sans titre”, *Dits et écrits I*, p. 327).





René Magritte, *Esto no es una pipa.*

## CONSIDERACIONES FINALES

### A.1. MAGRITTE, FOUCAULT Y LA PIPA

Magritte es un pintor con el cual Foucault mantuvo una relación epistolar fructífera, pues el filósofo incluso le dedicó un ensayo que lleva por título *Esto no es una pipa*. La primera de las cartas que Magritte escribiera a Foucault con fecha 23 de mayo de 1966 nace de la lectura que hizo el pintor de *Las palabras y las cosas* y de la curiosidad que le provocó leer la manera en que Foucault cita las palabras *semejanza* y *similitud*. Para Magritte los guisantes tienen relaciones de similitud visibles (color y forma) e invisibles (sabor y peso), pero no tienen entre ellos semejanza.<sup>414</sup> Y argumenta que lo semejante permanece en el pensamiento de modo invisible, aunque la pintura presenta un problema al respecto: en el caso de *Las Meninas* aparece una imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez, y pregunta si lo invisible a veces es visible tomando en cuenta que el pensamiento invisible se constituye de formas visibles. De este modo, añade, una imagen pintada es intangible y es visible; por otra parte, lo visible tangible oculta otros elementos visibles.

Desde hace algún tiempo se ha concedido una curiosa primacía a «lo invisible» debido a una literatura confusa, cuyo interés desaparece si tenemos en cuenta que lo visible puede ser ocultado, pero que lo que es invisible no oculta nada: puede ser conocido o ignorado, nada más. No hay por qué conceder más importancia a lo invisible que a lo visible, y a la inversa.

Lo que no «carece» de importancia es el misterio evocado *de hecho* por lo visible y lo invisible, y que puede ser evocado *en teoría* por el pensamiento que une las «cosas» en el orden que evoca el misterio.<sup>415</sup>

---

<sup>414</sup> M. Foucault, “Deux lettres de René Magritte”, *Ceci n’est pas une pipe*, p. 57.

<sup>415</sup> M. Foucault, *Esto no es una pipa*, p. 84. “Il y a depuis quelque temps, une curieuse primauté accordée à « l’invisible » du fait d’une littérature confuse, dont l’intérêt disparaît si l’on retient que le visible peut être caché, mais que ce qui est invisible ne cache rien : il peut être connu ou ignoré, sans plus. Il n’y a pas lieu d’accorder à l’invisible plus d’importance qu’au visible, ni l’inverse. Ce qui ne

A continuación Magritte se despide añadiendo algunas reproducciones de sus cuadros, entre ellas estaba *Esto no es una pipa*, y en el dorso habría escrito: “El título no contradice al dibujo; afirma de otro modo”. Michel Foucault, por su parte, se dedicó a observar las diferencias que existían entre las versiones de *Esto no es una pipa* antes de responder al artista su inquietud acerca de las palabras *semejanza* y *similitud* en *Las palabras y las cosas*.

Lo primero que notó Foucault es que en una versión de *Esto no es una pipa* hay una letra escolar que afirma “Esto no es una pipa” y arriba aparece el dibujo de una pipa. En el otro, en una habitación un caballete sostiene al primer cuadro y en lo alto de la estancia aparece una pipa gigante. Se da cuenta que hay problemas de perspectiva, que quizá la mirada está siendo engañada pues la pipa flotante puede estar demasiado cerca y no ser gigante, o que las patas del caballete están demasiado juntas y por tanto está a punto de caer (o acaso ya cayó) y podría dejar sobre el piso las letras que componen el enunciado misterioso.

La solución más fácil radica en afirmar que, en efecto, no es una pipa real, sino la representación de una pipa, pero Foucault piensa que se trata de un caligrama que desafía el vínculo que existe entre la imagen de la pipa y el enunciado que niega su existencia. En la tradición el caligrama acerca lo más posible el texto a la imagen, esto es, “hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo”,<sup>416</sup> utiliza sus propias letras para hacer líneas armoniosas sobre el espacio y su pretensión es diluir la oposición milenaria entre mirar y leer, mostrar y nombrar, figurar y decir. Pero en el caso de Magritte, la perspectiva ha derrumbado el caballete en cuyo cuadro había un caligrama que ha

---

« manque » pas d'importance, c'est le mystère évoqué *en fait* par le visible et l'invisible, et qui peut être évoqué *en droit* par la pensée qui unit les « choses » dans l'ordre qui évoque le mystère”. (*Ibid*, p. 58).

<sup>416</sup> M. Foucault, *Esto no es una pipa*, p. 33. “[...] et fait *dire* au text ce que *représente* le dessin”. (M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, p. 15).

vuelto a su posición normal: el enunciado está dispuesto para ser leído, mientras que el dibujo de la pipa se vuelve autónomo respecto a la leyenda. Y aunque el cuadro mostrara el caligrama en su forma tradicional no sería posible nombrar o leer antes de apreciar su forma. El caligrama, pese a todo, nunca puede decir y representar al mismo tiempo: “esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura”.<sup>417</sup> En el lienzo aparentemente lo visible y lo decible han retornado a su dimensión autónoma correspondiente.

No obstante, en primer lugar, el pronombre demostrativo “esto” de “esto no es una pipa” indica que se habla de la imagen inmediata y niega que esa imagen sea una pipa real. En segundo lugar, el pronombre “esto” se puede referir a la “pipa” escrita en el interior del enunciado, por lo que “esto” no es una “pipa”. En tercer lugar, haciendo alusión al caligrama, se trata de la negación del híbrido imagen–enunciado: la imagen que se forma con el enunciado no es una pipa, es decir, las letras que forman la palabra pipa que constituyen a la vez la imagen de una pipa no son una pipa. Al mismo tiempo, el dibujo de la pipa no es el enunciado con que se estructura el conjunto: “esto no es una pipa”. Al parecer, según Foucault, Magritte ha colocado una trampa en el caligrama para engañar al lector o al espectador. Ha elegido explotar la delgada línea, quizá abertura, que divide al texto de la imagen para hacer *ver* una conclusión hipotética: en ninguna parte hay pipa alguna.<sup>418</sup>

Este es el motivo por el que Magritte reconstruye el caligrama en una nueva versión de *Esto no es una pipa*, pero que, como un umbral, ha terminado por devolver lo visible y lo decible a su propio espacio. En una pizarra escolar sólo se aprecia la

---

<sup>417</sup> M. Foucault, *Esto no es una pipa*, p. 38. “[...] le calligramme ne dit et ne représente jamais au même moment; cette même chose qui se voit et se lit est tue dans la vision, masquée dans la lecture”. (M. Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, p. 19).

<sup>418</sup> M. Foucault, *Esto no es una pipa*, p. 43. “Nulle part, il n’y a de pipe”. (M. Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, p. 24).

imagen de una pipa y abajo un enunciado: “esto no es una pipa”. El maestro (invisible) señala con su dedo índice la imagen y recita (inaudible) el enunciado, intenta explicar lo que ha hecho Magritte, pero los niños de la clase estallan en una estruendosa risa mientras gritan al unísono una afirmación: “¡es una pipa!”.<sup>419</sup>

## **A.2. SEMEJANZA Y SIMILITUD**

Siguiendo a Foucault el principio que ha regido la pintura de Occidente de los siglos XV al XX se inscribe en la separación mínima entre lo decible y lo visible, pero que en todo caso afirman la semejanza entre ambos. Por ejemplo, en algunos casos un libro sólo comenta la imagen, en otros la imagen es una ilustración de un verso o un tratado. Así se ha visto a lo largo de la investigación, no obstante, ¿hay manera de abolir esta dicotomía sin que se trate de un saber ver–decir con efectos históricos, verdad, poder o sentido último? ¿La pintura ofrece alguna salida? Foucault piensa que en el caso de la imagen pictórica es posible contemplar en Paul Klee un artista que crea tablas que son tanto cuadernos como lienzos, folios y telas; sus obras son figuras reconocibles susceptibles de ser leídas y, por ende, la mirada no se extravía por completo, hay signos y grafismos que indican cuál es el camino a seguir, por lo que la representación sigue la semejanza y la referencia a los signos.

En el caso de Magritte la pintura busca la exactitud de las semejanzas mediante la repetición y multiplicación, es decir, la imagen de la pipa debe ser semejante a una pipa, que debe asemejarse otra representación de una pipa que es semejante a otra pipa; del mismo modo que el dibujo de un árbol se asemeja a un árbol y la imagen de una

---

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 45.

hoja a una hoja, así como la hoja del árbol es como el árbol y éste como su propia hoja. Y si acaso un enunciado aparece junto a la imagen será para separar con delicadeza el ver del decir, por ejemplo, al representar un zapato se escribe algo como “la luna”, o ante la forma vela la afirmación “el techo”. Si bien se puede pensar a Klee y a Magritte como opuestos es el quehacer de la semejanza, dice Foucault, ambos terminan por complementarse.<sup>420</sup> Mientras Klee crea espacios sin nombres ni geometría con base en signos y figuras para formar una mirada–lectura, Magritte recurre a las palabras para alojarlas en el interior de los cuadros, como si las cosas se dieran a sí mismas nombres al margen de los hombres. Tal es el caso de *El arte de la conversación*. Los títulos de sus obras frecuentemente inventados y hasta por otros (como sucede con las grandes obras pictóricas) terminan por envolver a los enunciados en la imagen de la tabla, es decir, para que en el cuadro las palabras tengan la misma sustancia que las imágenes.<sup>421</sup>

Pero, según Foucault, la organización de los cuadros de Magritte sigue siendo tradicional: hay un horizonte y figuras y términos fáciles de reconocer y las palabras vienen a sustituir a las formas en su espesura y densidad para no depender más de las imágenes sino de los conceptos que se colocan en el lugar de los objetos. Los dibujos y colores no merecían ni siquiera el nombre pero, al parecer, Magritte ha excluido a las imágenes para dibujar palabras en el espacio de la pintura con el objetivo de separar lo visible de lo decible y, al mismo tiempo, disociar lo semejante de lo símil. Ser semejante, ya lo decía Platón, supone un original a partir del cual se desarrollan las diferentes copias que a mayor número pierden el parecido y, por tanto, pueden organizarse y clasificarse. Lo similar, en cambio, admite una serie carente de comienzo

---

<sup>420</sup> M. Foucault, *Ibid.*, pp. 50–51.

<sup>421</sup> R. Magritte, *Les mots et les images*, pp. 34–35. Mediante una serie de imágenes y enunciados breves, el pintor explica que las letras al fin y al cabo son grafismos y que las palabras y las imágenes son fácilmente intercambiables.

y fin, repetición incesante, diferencias mínimas que imposibilitan una real jerarquía y orden.<sup>422</sup> Escribe Foucault: “La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar”.<sup>423</sup> ¿Velázquez y Manet, con la repetición de antiguas obras artísticas, buscaban la semejanza (con un patrón original) o la similitud (hacer una serie)?

La similitud, aprecia Foucault, goza de una ventaja sobre la semejanza: los objetos reconocibles en el lienzo hacen visible lo que ocultan, es decir, posibilitan lo invisible de lo visible, quizá como insinuaba Blanchot. La posición de Magritte, en suma, se traduce en los siguientes puntos. En *Esto no es una pipa* Magritte presenta un caligrama en la que aparecen juntos la semejanza y la afirmación; en segundo lugar, el caligrama se abre y se descompone; en tercer lugar, el discurso adquiere la forma visible de las letras pero sin una relación definida con la imagen; en cuarto lugar, las similitudes entre las pipas se multiplican; finalmente, el enunciado silencioso “esto no es una pipa” pasó de la semejanza a la circulación de las similitudes.

Foucault responde a la misiva de Magritte advirtiéndole que un día la imagen y el nombre que porta serán separadas por la similitud que se repite en una serie: “Campbell, Campbell, Campbell, Campbell”.<sup>424</sup>

---

<sup>422</sup> Vid. *supra*, Capítulo 1, 1.3 El híbrido icono–simulacro, p. 67.

<sup>423</sup> M. Foucault, *Esto no es una pipa*, p. 64. “La ressemblance s’ordonne en modèle qu’elle est chargée de reconduire et de faire reconnaître ; la similitude fait circuler le simulacre comme rapport indéfini et réversible du similaire au similaire”. (M. Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, p. 42).

<sup>424</sup> M. Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, p. 54.

### A.3. ROUSSEL Y LOS ENUNCIADOS VISIBLES

Magritte repitió en una breve serie la obra *El Balcón* de Manet y le puso por título: *Perspective. Le Balcon de Manet*. Foucault le pregunta por el cuadro y el artista responde con una carta el 4 de julio de 1966 que ahí donde Manet veía personas él mira ataúdes. El primer cuadro *Perspective* mostraba un ataúd sentado sobre una piedra en un paisaje, después vinieron variantes como *Perspective. Madame Récamier, de Gérard*, uno más que tenía los personajes y el decorado de *L'Enterrement d'Ornans* de Coubert, que no significaba sino una parodia. Con motivo de esta misiva Magritte agradece que Foucault lo compare con Raymond Roussel.

Posiblemente esta mención de *semejanza* radique en la necesidad de Magritte por introducir las palabras en el texto como si fueran objetos y colores, mientras que a Roussel se le recuerda (muy poco) por intentar hacer visibilidades a partir de los enunciados. Quizá ambos personajes sean parte de una solución inacabada: crear una nueva relación entre las palabras y las cosas.

Sin duda es por demás extraño el procedimiento de Roussel respecto al lenguaje poético, por una parte arroja luz sobre su mecanismo y, por la otra, abre nuevas posibilidades para continuar pensando el problema de lo visible y lo decible. Foucault es consciente, como se ha visto, de la lucha o la irreductibilidad entre lo que se ve y lo que se dice, y sin embargo, ve en Roussel la posibilidad de una nueva relación, algo que en palabras de Deleuze sería como los “abrazos de luchadores”.<sup>425</sup> En efecto, en *Esto no es una pipa* Foucault reconoce un vínculo bélico, pero con Roussel parece modificarse esta relación a partir de la lectura de *Cómo escribí algunos de mis libros*.<sup>426</sup>

---

<sup>425</sup> G. Deleuze, *El saber*, p. 194.

<sup>426</sup> Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, pp. 11–35.



Foucault explica que el texto detalla claves con las que escribió ciertos libros y que decidió publicar cuando –se murmura– se suicida. Lo encontraron en un cuarto del hotel de Kreuzlingen con un colchón cercano a la puerta que por primera vez estaba cerrada con llave; en contraparte, su libro cercano al deceso ofrece las llaves para entender la maquinaria con que escribió en vida algunos de sus textos, secretos hasta el momento vedados.<sup>427</sup> Fue como si su vida y su escrito fueran parte de un mismo lenguaje poético.

En las primeras páginas del libro revela que su trabajo consistió en abrir las frases y las palabras a través de los parónimos, sinónimos, epónimos y homófonos. Por ejemplo, considera las palabras *billard* y *pillard* en dos frases diferentes: “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...” y “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard...”<sup>428</sup> El cambio de sentido en cada frase, con sólo una letra, modifica el sentido de *lettres* (cartas y letras) teniendo como resultado: “Las letras de la tiza sobre las bandas del viejo billar” y “Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo pillado”. Una vez que el fonema b/p permite despejar los enunciados las visibilidades comenzarán a aparecer entre ambas frases, es decir, en las otras tantas frases que tendrán un modelo semejante y que se ubiquen entre la primera frase y la segunda con la que debe finalizar el poema: “Y Roussel va a construir así todo su poema, en el cual la brecha entre las dos frases, la brecha que suscita el enunciado, no será colmada sin suscitar a su vez visibilidades, es decir espectáculos insólitos...”<sup>429</sup> Esto quiere decir que ambos enunciados, casi idénticos, deben unirse a través de las imágenes violentas que otros enunciados con apenas un fonema diferente proporcionen. Otro ejemplo de este

---

<sup>427</sup> M. Foucault, *Raymond Roussel*, pp. 13–16.

<sup>428</sup> R. Roussel, *op. cit.*, p. 11.

<sup>429</sup> G. Deleuze, *El saber*, p. 197.

procedimiento se encuentra en el poema *Chiquenaude*,<sup>430</sup> en el que nuevamente se hace alusión a la gran extensión de cosas y menor número de palabras para nombrarlas, al mismo tiempo, las palabras con varios sentidos, a través de la repetición, van apareciendo por medio de la diferencia.<sup>431</sup>

Sin embargo, el título del libro advierte que sólo ha dejado llaves para ciertos libros, no obstante, la lectura de Foucault ha descubierto que aquellos escritos no citados tienen como mecanismo la inversión del primer método de Roussel, esto es, las obras sin procedimiento se basan en interminables descripciones. Raymond Roussel se complace en escribir extensos libros para describir lo que ve en la lupa del portaplumas, la etiqueta de la botella de agua o el membrete de una carta.<sup>432</sup> Según Foucault, si el primer procedimiento se basa en el enunciado poético, el segundo lo hace en la descripción visible.<sup>433</sup> Por lo que si en el primer ejercicio Roussel abría las frases, en este caso se trata de abrir las cosas, por ejemplo, al describir la etiqueta de la botella de agua, el poeta describe:

Una mujer alta,  
con una frialdad prudente en el trato;  
por suerte para ella, tiene una idea elevada  
de sí misma y nunca se intimida.  
Cree saberlo casi todo: una marisabidilla.  
Los que leen poco no existen para ella.  
Dictamina al hablar de literatura.  
Sus cartas sin vulgaridades, sin tachaduras,  
sólo florecen tras laboriosos borradores.<sup>434</sup>

---

<sup>430</sup> R. Roussel, *Chiquenaude*, pp. 1–17.

<sup>431</sup> G. Deleuze, “Raymon Roussel o el horror al vacío”, *Locus Solus*, p. 420.

<sup>432</sup> G. Deleuze, *El saber*, p. 199.

<sup>433</sup> M. Foucault, *Raymond Roussel*, pp. 117–141.

<sup>434</sup> R. Roussel, *La vue, Le concert et La Source*, apud, M. Foucault, *Raymond Roussel*, p. 125.

Foucault explica que Roussel toma lo más evidente de un objeto para crear diversas frases que describan desde lo visible lo invisible. No porque se encuentren separados, sino porque finalmente al abrir las cosas son parte del mismo tejido, tal como la luz y la sombra son parte del mismo sol, así con Roussel el lenguaje se detiene en las cosas, en sus mínimas particularidades para describirlas y devolverlas al silencio de los objetos. La visibilidad de las frases de Roussel ofrecen una visibilidad fuera de la mirada conforme a cierto tipo de luz.

Todo es luminoso en las obras de Roussel. Pero nunca hay nada en ellas que cuente el día: no hay hora ni sombra. El sol no se mueve, equidistante de todas las cosas, erigido para siempre por encima de cada una, pues la luz no es un medio en el cual se bañan las líneas y los colores, ni el elemento en que la mirada se une a ellos. Está dividida en dos reinos que no se comunican en absoluto: está la luz blanca, soberana, cuya profunda impulsión libera al ser de las cosas; y luego, en la superficie, hay resplandores bruscos, juegos fugitivos, relámpagos que van a depositarse en la superficie de los objetos, formando un toque repentino, transitorio, pronto extinguido, que muerde un ángulo o un abultamiento, pero que deja intactas, obstinadamente allí, en su presencia anterior, a las cosas que hacen irisar, sin penetrarlas jamás.<sup>435</sup>

No es posible definir cuál luz prefiere Roussel: en el segundo caso se posa sobre la superficie de las cosas, en cierto espacio a veces ínfimo, pero suficiente para despegar toda una serie de versos que describan lo que oculta lo visible, tal como dijera Magritte. Imágenes iluminadas que no tienen un semejante, pero que se representan a sí mismas, se repiten y sin embargo son anónimas y universales; del mismo modo, el lenguaje se vuelve espontáneo, ligero, propio a las imágenes. Asimismo, dice Foucault, es como si la luz primera que abre las cosas ofreciera las palabras para nombrarlas, pero al mismo tiempo, la segunda luz permite en la apertura de los objetos breves instantes visibles que de inmediato pueden volver a la invisibilidad, a ser ocultos tras lo visible. Deleuze lo

---

<sup>435</sup> M. Foucault, *Raymond Roussel*, p. 129.

entiende del siguiente modo: “La forma de lo visible es doble: la condición es la luz, lo condicionado es el reflejo, el destello, el centelleo [...]”<sup>436</sup>

El estudio de las obras de Roussel le permitió a Foucault identificar todavía un tercer procedimiento en su poesía: se trata de crear un poema al infinito. Esto es, si se tienen tres versos se puede incluir un paréntesis de dos versos entre el verso 2 y el verso 3. Por lo que la estrofa se constituye de cinco versos. Al mismo tiempo, entre el tercer y cuarto verso se puede añadir otro paréntesis de dos versos. La tarea conduce a una proliferación infinita de enunciados que inevitablemente llevarían a lo invisible, es decir, los innumerables paréntesis poco a poco van haciendo nebuloso y oculto lo visible en los versos.<sup>437</sup>

Pregunta Deleuze, “¿Qué retenemos de Roussel? [...] Hay capturas mutuas, es decir no despejan enunciados sin suscitar lo visible, no despejan visibilidades sin hacer proliferar enunciados. Las dos formas son absolutamente heterogéneas, pero están en presuposición recíproca”.<sup>438</sup> No es fácil indicar si en efecto, como propone Roussel, exista un ver y decir al mismo tiempo (como según Deleuze, insinúa Foucault en *El nacimiento de la clínica*). Ello implica preguntar: ¿Foucault desde un inicio pensó en una solución a la separación de las formas del saber ver–decir? ¿Roussel es la panacea? Más allá, ¿debe leerse en serio a Roussel? Alain Robbe–Grillet opina que Roussel dice poco o nada y además mal, que su estilo es apagado, gris, neutro, carente de cualquier pasión, con imágenes trilladas, lleno de adivinanzas y minucias inútiles. Considera que Roussel heredó un cajón, luego una llave, se abre el cajón de manera impecable, pero está vacío. Y no obstante, añade, se trata de uno de los poetas más importantes de las últimas décadas porque, pese a las apariencias, la academia aún no termina por digerir

---

<sup>436</sup> G. Deleuze, *El saber*, p. 200.

<sup>437</sup> *Ibid*, p. 210.

<sup>438</sup> *Ibid*, p. 204–205.

los enigmas vacíos, el tiempo suspendido, signos sin significado, la repetición incesante de la palabra con diferentes sentidos, agrandamiento de lo minúsculo, universo de lo estático y la repetición que fascina y desilusiona.<sup>439</sup> Por su parte, Clément Rosset en efecto considera que Roussel es literatura para reír y nada más, pues el prodigio de sus letras radica en su insignificancia y en las historias desprovistas de cualquier interés, por lo que la pulcritud o ineptitud de su lenguaje prolijo no alcanzan a llenar un sentido o una idea sólida, todo deviene banal y risible, no sólo por el teatro de Roussel, sino por el público que insiste en leerlo en serio como Deleuze, Foucault, Bretón, Blanchot, Cocteau y Sollers.<sup>440</sup>

#### A.4. COMENTARIO FINAL

La presente investigación se concentró en iniciar el desarrollo de una arqueología visual que permitiera ver de otra manera, al menos, las pinturas que cita a lo largo de sus libros Michel Foucault. Sin acudir a la historia del arte o a la identidad entre literatura y cuadro, el *método* de Foucault resulta una auténtica caja de herramientas con la que es posible indicar que el régimen de la mirada que actualmente gobierna el arte, sobre todo en la pintura, deviene del cristianismo y la luz de la razón moderna. Entre los umbrales de cada época se vislumbra el Saber ver–decir que promete al sujeto poder *mirar, decir y conocer* un lienzo. La Estética, por tanto, posiblemente no solamente es admiración, gusto desinteresado o experiencia de la belleza, al mismo tiempo, implica una epistemología, un saber ver y un saber decir, esto es, la estética también funciona como un dispositivo que recurrentemente busca la verdad y sentido último de la obra a

---

<sup>439</sup> Alain Robbe-Grillet, “Enigmas y transparencia en Raymond Roussel”, *Locus Solus*, p. 430.

<sup>440</sup> Clément Rosset, “Una literatura para reír”, *Locus Solus*, pp. 455–457.

través del análisis de documentos históricos. El resultado, como se sabe, son innumerables discursos que buscan el orden objetivo del cuadro, de manera que el espectador *conozca y ordene* la ruta de la observación y quizá la moraleja que *quiso* transmitir el autor.

Foucault, por su parte, no pretendió seguir esta línea, en otro sentido su inquietud por las pinturas mostró, posiblemente, un tema por desarrollar: el diagnóstico de la mirada estética con base en las rupturas históricas de ciertos cuadros que obligaron al silencio o a la multiplicidad de comentarios que, en todo caso, intentan uniformar el discurso de la tabla. En este sentido, mediante la arqueología, es posible aproximarse a los alcances que el artificio saber ver–decir tuvo en artistas como El Bosco, Velázquez, Manet o Magritte. Cada uno de ellos, según parece, no pretendió crear secretos íntimos en sus cuadros, pero lograron desubicar la mirada a través de la imagen.

El Bosco experimentó con la categoría de díptico y tríptico de la iconografía cristiana para desafiar la unión entre lo que se dice en la Biblia y lo que se ve en sus creaciones. El resultado es hilarante más que una advertencia moral. Más allá, desarrolla el juego de miradas entre el adentro y el afuera del lienzo que precisamente promovió el icono, esto es, cuestiono la semejanza. Velázquez representa la representación pura en un juego de espejos donde la mirada se ve engañada a pesar de la luz de la modernidad, el sujeto racional que organizaba y ordenaba el espacio del cuadro termina por desaparecer dentro de la misma tela. Incluso el pintor comienza a desacralizar temas divinos y reales para, como hiciera El Bosco, colocarlos en escenas cotidianas. Su influencia se expresa de manera inmediata en los cuadros de Manet. Tal vez el único pintor que supo responder a Velázquez a través del reino de la luz y que heredó la bidimensionalidad del icono, el juego de miradas de El Bosco, el envés y revés de un

cuadro como hiciera Velázquez, pero además, jugó con el título (que se lee) del cuadro (lo que se mira).

Las obras de los tres artistas giran en torno al entrecruzamiento de las miradas, es decir, a veces los espectadores son vistos sin que reparen en ello, en otras creen mirar, pero el espectáculo en realidad es invisible, asimismo, la mirada no hace sino asistir, como dijera Blanchot, a lo más invisible que hay en lo visible. En este sentido, Magritte apunta a la semejanza y a la similitud para crear pinturas en las que la semejanza se diluye entre las palabras y las cosas y, no obstante, continuó con las series que trazó Velázquez, Manet y Picasso hasta llegar a las similitudes de Andy Warhol.

Foucault formó un corpus con las pinturas para señalar una arqueología del saber no enfocada al enunciado, sino a lo visible. No obstante, busca una posible respuesta a la dicotomía tanto en la pintura como en las letras. La solución pictórica la intuye en Klee, Kandinsky y Magritte, mientras que la literaria la halla en Raymond Roussel. Por una parte, Magritte acude a los caligramas y Roussel a las imágenes que crean indefinidamente los versos de la poesía. De acuerdo con Foucault, lo visible y lo decible buscan encontrarse, no en una identidad necesaria, sino como un simple retozo. Pero, ¿será una broma de Foucault el pensar a Magritte y a Roussel como una solución?

En suma, la tesis sólo alcanza a proponer un diagnóstico del régimen de la mirada estética a partir del cristianismo y la modernidad, esto es, analizar las ficciones que permitieron la creación artificial de una imagen *original, primera y única* que legislara la semejanza de los iconos, así como sus efectos en los cuadros citados, a saber: la desarticulación del dispositivo ver–decir a partir de la autonomía que guarda cada lienzo respecto a una literatura (semejanza) y la desobjetivación del espectador–pintor–objeto (representación). El resultado fue el triunfo de las series de imágenes

basadas en la similitud que, de cierta manera, se acompañan de su contraparte, el arte conceptual. Asimismo, se subrayaron las consecuencias éticas de la dicotomía como la obediencia sacra, la contraconducta monacal, la *stultia* y la *ascesis* y la domesticación de la locura. Es decir, con Foucault es posible cuestionar la semejanza, la representación, la similitud, la verdad y la subjetividad a partir de la pintura. Pero además invita a mirar los lienzos con risa filosófica.

Esta es una arista desde la cual se puede comenzar a desarrollar la arqueología visual o arqueología del silencio en investigaciones ulteriores a la luz de Michel Foucault teniendo como base el archivo pictórico.



## BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Tomás, *Los senderos de Foucault. Seguido por un apéndice con de tres textos inéditos de Michel Foucault*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

ADORNO, Theodor, *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Vers. castellana Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Taurus, 1987. Barcelona: Montesinos, 1990. (Visio Tundali / Clásicos, 140).

ALBANO, Sergio, *Michel Foucault. Glosario epistemológico*. Buenos Aires: Quadrata, 2004.

ALPERS, Svetlana, *et al.*, *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 2007. (Biblioteca Azul, serie menor, 9).

ANGULO Íñiguez, Diego, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*. Pról. Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid: Istmo, 1999. (Fundamentos, 155).

ARTIÈRES, Philippe, Jean-François Bert, Frédéric Gros, Judith Revel, *et al.*, *Michel Foucault. Cahiers*. Dir. Laurence Tacou. París: L'Herne (Centre National du livre et Centre Michel Foucault), 2011. (Cahiers de l'Herne, 95).

APOLLINAIRE, Guillaume, *El heresiarca*. Trad. Teresa Clavel Lledó. Barcelona: Montesinos, 1990. (Visio Tundali. Clásicos, 140).

ARGULLOL, Rafael (col.), Hans Belting, *et. al.* *El desnudo en el Museo del Prado. Ciclo de conferencias. Fundación amigos del Museo del Prado*. Barcelona: Gutemberg, 1998.

ARTIÈRES, Philippe, Jean-François Bert, Frédéric Gros, Judith Revel, (dir.). *Michel Foucault*. París: Centre National du Livre-Centre Michel Foucault, 2010. (L'Herne, 95).

AUSTIN, John L., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Comp. James O. Urmson. Barcelona: Paidós, 1996. (Paidós Studio).

BALBIER, E., G. Deleuze, H. L. Dreyfus, *et. al.* *Michel Foucault, filósofo*. Trad. Alberto Luis Bixio. México: Gedisa, 1999. (Serie CLA DE MA, Filosofía).

BARASCH, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Vers. esp. Fabiola Salcedo Garces. Madrid: Alianza, 1991.

BARTHES, Roland, Philippe Sollers y Pierre Klossowsky, *Sade. Filósofo de la perversión*. Trad. Rodolfo Bracco. Montevideo: Garfio, 1986.

BATAILLE, Georges, *La conjuración sagrada. Ensayos 1929–1939*. Trad. y pról. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. (Filosofía e Historia).

\_\_\_\_\_, *Las lágrimas de Eros*. 2a. ed. Introd. de J. M. Lo Duca. Trad. de David Fernández. Barcelona: Tusquets, 2000. (Ensayo, 33).

\_\_\_\_\_, *Manet: Biographical and critical study*. Trad. Austryn Wainhouse y James Emmons. Lausanne: Skira, 1955.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*. Trad. Antonio Martínez Sarrión, Madrid: Mondadori, 1998. (Mitos. Poesía, 7).

BAXANDALL, Michael, *Las sombras y el Siglo de las Luces*. Trad. Amaya Bozal Chamorro. Madrid: Visor, 1997. (La balsa de la Medusa, 88).

BELTING, Hans, *El Bosco. El jardín de las delicias*. 2ª ed. Trad. Joaquín Chamorro. Madrid: ABADA, 2012.

\_\_\_\_\_, *La vraie image: croire aux images?* Trad. Jean Torrent. París: Gallimard, 2007.

BENITO, San, *La regla de San Benito*. 2ª ed. Trad. y n. Iñaki Aranguren. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

BENTHAM, Jeremías, Michel Foucault, *El panóptico. El ojo del poder*. 2ª ed. Madrid: La Piqueta, 1989.

BESANÇON, Alain, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Trad. de Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 2003. (Serie Mayor. Biblioteca de ensayo, 27).

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1969. (Metrópolis).

\_\_\_\_\_, *El instante de mi muerte. La locura de la luz*. Trad. Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Tecnos, 1999.

\_\_\_\_\_, *La conversación infinita*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena, 2008. (Filosofía una vez, 31).

\_\_\_\_\_, *La risa de los dioses*. Vers. esp. J. A. Doval Liz. Madrid: Taurus, 1976. (Ensayistas, 141).

BORGES, Jorge Luis, *Atlas*. Pról. Jorge Luis Borges. Col. María Kodama. Barcelona: Edhasa, 1986.

\_\_\_\_\_, *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1971. (El libro de bolsillo. Biblioteca de autor. Biblioteca Borges, 0001).

- \_\_\_\_\_, *Ficciones*. 2ª ed. Barcelona: Emecé, 1996. (Biblioteca Jorge Luis Borges).
- \_\_\_\_\_, *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 1971. (El Libro de bolsillo, 353. Sección: Literatura).
- \_\_\_\_\_, *Obras completas. 1923–1972*. Buenos Aires: EMECE, 1974.
- BORNAY, Erika, *Historia universal del arte. Volumen VIII*. 5a. ed. Barcelona: Planeta, 1990.
- BOSCH, Hieronimus, *Las tentaciones. Un pintor, Jerónimo Bosco. Un escritor, Antonio Tabucchi. Estudio y pies de ilustración: José Luis Porfirio. Fotografía de Nicolás Sapieha*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- BOSING, Walter, *El Bosco 1450(?)–1516: entre el cielo y el infierno*. Trad. María Luisa Metz. Köln: Taschen, 2004.
- CAMPO y Francés, Ángel del, *La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña*. Pról. José Ma. De Azcarate. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1978. (Colección de Ciencias, Humanidades e Ingeniería, 7).
- CARRIT, F. *Introducción a la estética*. Trad. Octavio G. Barrera. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. (Breviarios, 39).
- CASTANET, Hervé, *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus. Seguido por una entrevista de Pierre Klossowski con Judith Miller*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008. (Cultura y sociedad).
- CASTIÑEIRAS González, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.
- CASTRO, Edgardo, *Pensar a Foucault. Interrogantes filosóficos de La arqueología del saber*. Buenos Aires: Biblos, 1995. (Filosofía).
- CERTEAU, Michel, “La risa de Michel Foucault” *apud, Historia y psicoanálisis*. 2ª ed. Trad. Alfonso Mendiola y Marcela Cinta. México: Universidad Iberoamericana–Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2003.
- \_\_\_\_\_, *La Fable mystique. XVIe – XVIIe siècle*. [s. l.], NRF–Gallimard, 1982. (Bibliothèque des histoires). Edición en español: *La fábula mística (siglos XVI–XVII)*. Trad. Laia Colell Aparicio. Madrid: Siruela, 2006. (El árbol del paraíso, 50).
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Colombia: Real Academia Española–Asociación de Academias de la Lengua Española–Alfaguara, 2006.
- CHARBONNEAU–LASSAY, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Vol. 1. Trad. Francesc Gutiérrez. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor. (Sophia perennis, 44).

- CHARLES, Victoria, *El Renacimiento*. Trad. Paula Lara Domínguez. Ho Chi Min: Númen–Sirrocco, 2007.
- CHASTEL, André, *L'image Dans le miroir*. Saint–Amand: NRF–Gallimard, 1980. (Idées, 418).
- CHECA Cremades, Fernando, José Miguel Morán Turina. *El barroco*. Madrid: Istmo, 1982. (Fundamentos, 77).
- CROWN, Thomas. *La inteligencia del arte*. Rev. Clara Bargellini, Rita Eder. Trad. Laura E. Manríquez. México: Fondo de Cultura Económica–Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. (Arte universal).
- CRUZ Revueltas, Juan Cristobal, *Imagen: ¿signo, icono o ídolo? De la imagen a la representación política*. México: Siglo XXI, 2009. (Diseño y comunicación).
- CUSA, Nicolás de, *La visión de Dios*. 5ª ed. Trad. e introd. Ángel Luis González. Navarra: EUNSA–Ediciones Universidad de Navarra, 2007. (Colección Filosófica, 89).
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*. México: Ramón Llaca y Cia., 1996.
- DELEUZE, Gilles, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*. Trad. y n. Pablo Irés y Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2013. (Serie Clases, 11).
- \_\_\_\_\_, *Foucault*. Paris: Minuit, 1986/2004. Edición en español: *Foucault*. Pról. de Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1987. (Paidós Studio, 63).
- \_\_\_\_\_, *Lógica del sentido*. Pról. y trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 2005. (Paidós Surcos, 10).
- \_\_\_\_\_, *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007. (Clases, 4).
- DELEVOY, Robert L., *Bosch. Étude biographique et critique*. Genève : Skira, 1990. (Skira–Classiques. Monographies).
- DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Pres. Manuel Asensi Pérez. Barcelona: Anthropos, 2012. (Siglo clave, 3).
- \_\_\_\_\_, *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2010. (Espacios del saber, 13).
- DESCARTES, René, *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*. Trad. y n. Risieri Frondizi y Manuel García Morente. La Plata: Terramar, 2004. (Caronte Filosofía).

\_\_\_\_\_, *Dos opúsculos. Reglas para la dirección del espíritu. Investigación de la verdad*. Introd. Luis Villoro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. (Nuestros clásicos, 10).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 2ª ed. Trad. y nn. prelim. de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. (Filosofía e Historia).

\_\_\_\_\_, *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bartolo. Madrid: A. Machado, 2008.

\_\_\_\_\_, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Trad. Mariana Miracle. México: Paidós, 2004. (Biblioteca del presente, 2007).

DREYFUS, Hubert L., Paul Rabinow, *Michel Foucault. Beyond structuralism and hermeneutics. With an afterword by Michel Foucault*. Sussex: Harvester Press Ltd., 1982.

DROIT, Roger-Pol, *Entrevistas con Michel Foucault*. Trad. Rosa Rius y Pere Salvat. Barcelona: Paidós, 2006. (Paidós Studio, 166).

\_\_\_\_\_, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo en la historia. I*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: A. Machado, 2008. (Pensamiento, 4).

\_\_\_\_\_, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004. (Biblioteca del presente, 27).

DONADEO, Sor María, *El icono. Imagen de lo invisible*. Trad. Tomás Gallego. Madrid: Narcea, [s. a.].

DUBY, Georges, *Arte y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Santillana, 1998. (Taurus Bolsillo).

FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, Ed. Claudine Gothot-Mersch. Saint-Amand: Gallimard, 1983. (Folio classique, 142). Versión en español: *La tentación de San Antonio*. Trad. Elena del Amo. Pról. Michel Foucault. Madrid: Siruela, 1989. (El ojo sin párpado).

FLORENSKI, Pável, *La perspectiva invertida*. Trad. Xenia Egórova. Pról. Felipe Pereda. Madrid: Siruela, 2005. (La Biblioteca Azul serie mínima, 10).

FOUCAULT, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*. Ilustraciones de René Magritte. Montpellier: Fata Morgana, 1973. Versión en español: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. 5ª ed. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1981. (Argumentos, 102).

\_\_\_\_\_, *De lenguaje y literatura*. Introd. Ángel Gabilondo. Trad. Isidro Herrera Baquero. Barcelona: Paidós I.C.E-U.A.B, 1996. (Pensamiento contemporáneo, 42).

\_\_\_\_\_, *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Trad. y nm. Fernando Fuentes Megías. Barcelona: Paidós I.C.E.–U.A.B., 2004. (Pensamiento contemporáneo, 74).

\_\_\_\_\_, *Dits et écrits I. 1954-1975*. Ed. de Daniel Defert, François Ewald et Jaques Lagrange. Trad. de Gilles Barbedette, *et al.* Paris: Gallimard, 2001. (Quarto).

\_\_\_\_\_, *Dits et écrits II. 1976-1988*. Ed. de Daniel Defert, François Ewald et Jaques Lagrange. Trad. de Carl Gustav Bjurström, *et al.* Paris: Gallimard, 2001. (Quarto).

\_\_\_\_\_, *El cuerpo utópico. Las heterotopías. Textos inéditos seguidos de una presentación de Daniel Defert. Acompañados por Espacios diferentes, Espacios, saber y poder*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva visión, 2010. (Claves).

\_\_\_\_\_, *El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France (1982–1983)*. Ed. de Frédéric Gros, François Ewald y Alessandro Fontana. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. (Sociología).

\_\_\_\_\_, *El pensamiento del afuera*. Vers. cast. Manuel Arranz Lázaro. 6ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2008.

\_\_\_\_\_, *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Ed. de Jacques Lagrange, François Ewald y Alessandro Fontana. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. (Sociología).

\_\_\_\_\_, *Enfermedad mental y personalidad*. Trad. Emma Kestelboim. Barcelona: Paidós, 2010. (Paidós Studio, 41).

\_\_\_\_\_, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999. (Paidós Básica, 100).

\_\_\_\_\_, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales volumen III*. Ed., trad. e introd. de Ángel Gabilondo. Barcelona, Paidós, 1999. (Paidós básica, 102).

\_\_\_\_\_, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, 2012. (Tel, 9). Edición en español: *Historia de la locura en la época clásica I*. 2ª ed. Trad. de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. (Breviarios, 191).

\_\_\_\_\_, *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. 2ª ed. Ed. de Frédéric Gros, François Ewald y Alessandro Fontana. México, Fondo de Cultura Económica, 2006. (Sociología).

\_\_\_\_\_, *La imposible prisión: debate con Michel Foucault*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1982.

\_\_\_\_\_, *L'archéologie du savoir*. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, 2011. (Tel, 354). Edición en español: *La arqueología del saber*. 20ª ed. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2001. (Teoría).

\_\_\_\_\_, *La peinture de Manet. Suivi de Michel Foucault, un regard*. Paris: SEUIL, 2004. Edición en español: *La pintura de Manet*. Trad. Roser Vilagrassa. Barcelona: Alpha Decay, 2004. (Alpha, Bet & Gimmel, 6).

\_\_\_\_\_, *La vida de los hombres infames*. Ed. y trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Pról. de Christian Ferrer. La Plata, Altamira, [s. a.]. (Caronte ensayos, ).

\_\_\_\_\_, *Les mots et les choses*. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, 2012. (Tel, 166). Edición en español: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 2008. (Teoría).

\_\_\_\_\_, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Ed. de François Ewald, Alessandro Fontana, Valerio Marchetti y Antonella Salomoni. Trad. de Horacio Pons. México, Fondo de Cultura Económica, 2001. (Sociología).

\_\_\_\_\_, *Naissance de la Clinique*. 7ª ed. París: Presses Universitaires de France, 2007. (Quadrige. Grands textes). Edición en español: *El nacimiento de la clínica. Una mirada arqueológica de la mirada médica*. 22ª ed. Trad. de Francisca Perujo. México: Siglo XXI, 2006.

\_\_\_\_\_, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. 6ª ed. Versión castellana de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2008. (Ensayo, 95).

\_\_\_\_\_, *Philosophie. Anthologie*. Trebaseleghe: Gallimard, 2004. (Folio. Essais, 443).

\_\_\_\_\_, *Préface à la transgression. Hommage à Georges Bataille*. Francis Marmande, *Ceci n'est pas une préface*. Clamecy: Gallimard, 2012. (Lignes).

\_\_\_\_\_, *Raymond Roussel*. 3ª ed. Trad. Patricio Canto. México: Siglo XXI, 1999. (Teoría).

\_\_\_\_\_, *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Ed. de Michel Senellart, François Ewald y Alessandro Fontana. Trad. de Horacio Pons. Madrid: Akal, 2008. (Serie Michel Foucault).

\_\_\_\_\_, *Sobre la ilustración*. Trad. de Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo. Madrid, Tecnos, 2003. (Clásicos del pensamiento, 154).

\_\_\_\_\_, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975. (Tel, 225). Versión en español: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. 35ª ed. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2008. (Nueva criminología).

\_\_\_\_\_, Gilles Deleuze, *Theatrum philosophicum. Seguido de Repetición y diferencia*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1995. (Argumentos, 195).

\_\_\_\_\_, *Un peligro que seduce. Entrevista con Claude Bonnefoy. Texto establecido y presentado por Philippe Artières*. Trad. Rosario Ibañez y Julián Mateo Ballorca. Valladolid: Cuatro, 2012. (36).

FREUD, Sigmund, *Psicoanálisis del arte*. Trad. Luis López-Ballesteros y De la Torre. Madrid: Alianza, 1995. (El libro de bolsillo, 224).

GASQUET, Axel, Martín Cuccoresse, *Georges Bataille. Una teoría del exceso*. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1996.

\_\_\_\_\_, *Ensayos profanos. Escritos sobre el pensamiento contemporáneo francés*. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1994.

GIBSON, Walter S., *El Bosco*. Trad. José Luis Fernández-Villanueva. Barcelona: Ediciones Destino-Thames and Hudson, 1993. (El mundo del arte, 23).

GIMPEL, Jean, *Contra el Arte y los Artistas*. Trad. Juana Bignozzi. Barcelona: Gedisa, 1979. (Libertad y cambio).

GINZBURG, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. 3ª ed. Trad. Francisco Martín y Francisco Cuarteta. Barcelona: Muchnik, 1999. (Atajos, 12).

GOMBRICH, Ernst H., *Historia del arte*. 15ª ed. Vers. esp. Rafael Santos Torroella. Madrid: Alianza, 1992.

GÓMEZ de Llaño, Ignacio, *La variedad del mundo*. Madrid: Siruela, 2009. (Biblioteca de ensayo. Serie mayor, 68).

GONZÁLEZ PRIETO, Antonio, *Velázquez*. Barcelona: Sol 90, 2008. (Grandes maestros de la pintura).

GUÉDEZ, Annie, *Foucault*. Paris: Editions universitaires, 1972. (Psychothèque).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Filosofía del arte o estética. [Verano de 1826]. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Ed. Annemarie Gethmann-Siefert y Bernardette Collenberg-Plotnikov. Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-ABADA, 2006. (Lecturas. Filosofía).

\_\_\_\_\_, *Lecciones de estética*. 4ª ed. México: Ediciones Coyoacán, 2011. (Diálogo abierto, 58).

HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. 3ª ed. Trad. Hugo Mariani. Singapur, Destino, 2002.



HOMERO, *Ilíada*. 5ª ed. Trad. Antonio López Eire. Madrid: Cátedra, 1997. (Letras universales, 101).

\_\_\_\_\_, *La Odisea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1924.

HUME, David, *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Trad. e introd. María Teresa Beguiristain. Pról. Romà de la Calle. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008. (Col·lecció Biblioteca, 9).

IVARS Castelló, José-Francisco, *Hiernimus Bosch: "Narrenschiff"*. *Lectura iconológica del tema. (resumen de la tesis doctoral)*. Valencia: [s. e.], 1972.

JAEGER, Werner, *Cristianismo primitivo y paideia griega*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. (Breviarios, 182).

JAMNITZER, Wentzel, *Perspectiva corporum regularium*. Pref. Albert Flocon. Trad. Helena del Amo. Madrid: Siruela, 2006. (La Biblioteca Azul serie mínima, 12).

JAUBERT, Alain, *Lumière de l'image*. Malesherbes: Gallimard, 2008. (Collection Folio, 4683).

JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.

JOHNSON, Christopher, *Derrida. El estrado de la escritura*. Trad. María Antonia Giraldo. Bogotá: Norma, 1998. (Los grandes filósofos, 3).

JOLIVET, Jean, *Historia de la filosofía. Vol. 4. La filosofía medieval en occidente*. 10ª ed. Trad. Lourdes Ortiz. México: Siglo XXI, 1998.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Ed. Juan José García Norro. Madrid: Tecnos, 2007. (Los esenciales de la filosofía).

\_\_\_\_\_, *Crítica de la razón pura*. Pról., trad. y n. Pedro Ribas. México: Taurus, 2006. (Pensamiento).

\_\_\_\_\_, *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*. Trad. y n. Alberto Rábano Gutiérrez y Jacinto Rivera de Rosales. Pref. Agustín Béjar. 2ª ed. Madrid: Mínimo tránsito-Machado Libros, 2009. (Márgenes, 4).

\_\_\_\_\_, *Filosofía de la historia*. 2ª ed. Pról. y trad. Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. (Colección popular, 147).

KLOSSOWSKI, Pierre, *El Baño de Diana*. Trad. Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1990. (Metrópolis).

\_\_\_\_\_, *La moneda viviente*. Córdoba: Alción, 1998.

KANTOROWICZ, Ernest H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Vers. esp. Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy. Madrid: Alianza, 1985. (Alianza Universidad, 44).

KÖNING, Eberhard (Editor), *Los grandes pintores italianos del Renacimiento. Volumen II. El triunfo del color*. Trad. Marta Borràs, Ana Isabel González, Carmen M<sup>a</sup> de Miguel, Verónica Margüenda, Edurne Miravete, Lola Ponce. [s.l.], H.F. Ullman, 2008.

LAGERKVIST, Pär, *El enano*. Trad. Fausto de Tezanos Pinto. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.

LANEYRIE–DAGEN, Nadeije, *Leer la pintura*. Trad. Roser Gorgori. Pref. Josep Casamartina y Parassol. Barcelona: Larousse, 2005. (Colección Reconocer el arte).

LECHUGA, Graciela, *Las resonancias literarias de Michel Foucault*. México: Universidad Autónoma Metropolitana–Xochimilco, 2004.

LOCKE, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Trad. Edmundo O’Gorman. México: Fondo de Cultura Económica, 1956 / 1982. (Sección de obras de filosofía).

LOVECRAFT, Howard Phillips, *Lovecraft: la antología. Incluye el Necronomicón*, Barcelona: Océano Ámbar, 2006.

MAGRITTE, René, *Les mots et les images. Choix d’écrits*. Pref. Jaques Lenep. Bruxelles: Labor, 1994. (Espace nord, 98).

MARIJNISSEN, R. H., et al., *Hieronimus Bosh*. Trad. M. Elskens, M. Van Shoute, L. Decaestecker. Bruxelles: Arcade, 1972.

MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*. Introd. de Giuliano Procacci. Trad. y nn. de Eli Leonetti Jungl. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1995. (Obras maestras del milenio, 3).

MELOT, Michel, *Breve historia de la imagen*. Trad. de María Condor. Madrid: Siruela, 2010. (La Biblioteca Azul. Serie mínima, 26).

MESTRE Fiol, Bartolomé, *El cuadro en el cuadro. Pacheco–Velázquez–Mazo–Manet*. Palma de Mallorca: Diputación Provincial de Baleares–Instituto de Estudios Baleáricos–Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997.

MICIELI, Cristina, *Foucault y la fenomenología. Kant, Husserl, Merleau–Ponty*. Pról. Roberto J. Walton. Buenos Aires: Biblos, 2003. (Filosofía).

MOSTERÍN, Jesús, *Los cristianos. Historia del pensamiento*. Madrid: Alianza, 2011. (El libro de bolsillo, Filosofía, 4501).

MORENO Pestaña, José Luis, *Convirtiéndose en Foucault. Sociogénesis de un filósofo*. [s. l.], Montesinos, 2006. (Ensayo).

MOXEY, Keith, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Serbal, 2004.

MUÑOZ, Silvia, *Genios de la pintura. Manet*. Madrid: Susaeta, [s. a.]

NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*. 2ª ed. Trad. José Mardomingo Sierra. Pról. Agustín Izquierdo. Madrid: Edaf, 2006. (Biblioteca Edaf, 268).

\_\_\_\_\_, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introd., trad. y n. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973. (El libro de Bolsillo. Biblioteca de autor, 0616).

\_\_\_\_\_, *La gaya ciencia*. 3ª ed. Trad. Pedro González Blanco y Luciano de Mantua. Barcelona: José J. de Oñaleta, Editor, 2003. (El Barquero, 10).

OCKAM, Guillermo de, *Sobre el poder de los emperadores y los papas*. Trad. Juan Carlos Utrera García. Madrid: Marcial Pons, 2007. (Politopías).

OTERO, Carlos A., *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada. Boehm, Groys, Belting, Assmann, Mondzain, Mitchell, Espósito, Hobbes*. Madrid: La oficina, 2012. (Serie Bauhaus).

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Pról. E. Lafuente Ferrari. Madrid: Alianza, 1972. (Alianza Universidad, 12).

\_\_\_\_\_, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Trad. María Teresa Pumarega. Madrid: Cátedra, 1984. (Ensayos Arte).

\_\_\_\_\_, *La perspectiva como forma simbólica*. Trad. Carlos Manzano. México: Tusquets, 2010. (Fábula, 122).

\_\_\_\_\_, *Vida y arte de Alberto Durero*. Vers. esp. María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza, 1982. (Alianza Forma, 27).

PAPINI, Giovanni, *La última visita del caballero enfermo*. Trad. Bruno Aceves Humana. Guangdong: Nostra Ediciones, 2008. (Los cuentos extravagantes).

PEÑALVER Alhambra, Luis, *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2005. (Letra redonda).

\_\_\_\_\_, *Los monstruos de El Bosco*. Valladolid: Junta de Castilla y León–Consejería de Educación y cultura, 1999. (Estudios de arte, 13).

PLATÓN, *Diálogos III. Fedón – Banquete – Fedro*. Introd., trad. y n. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo. Madrid: Gredos, 2008. (Biblioteca Clásica Gredos, 93).

\_\_\_\_\_, *Diálogos. V. Parménides – Teeteto – Sofista – Político*. Introd., trad. y n. Ma. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos, N. Luis Cordero. Barcelona: Gredos, 2007.

PABÓN S. de Urbina, José M., *Diccionario manual Griego–Español. Con un apéndice gramatical*. 17ª ed. Barcelona: Vox, 1993.

POTTE–BONNEVILLE, Mathieu, *Michel Foucault, la inquietud de la historia*. Trad. de Hilda H. García. Buenos Aires: Manantial, 2007. (Bordes).

QUENOT, Michel, *L' Icône. Fenêtre sur l'absolu*. Barcelona: Cerf–Fides, 1987. (Bref, 3).

ROUSSEL, Raymond, *Chiquenaude*. París: Alphonse Lemerre–Fata Morgana, 1933.

\_\_\_\_\_, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. París: Gallimard, 2010. (L'iminaire, 324).

\_\_\_\_\_, *La doublure*. París: Gallimard, 2013. (L'iminaire, 637).

\_\_\_\_\_, *Locus Solus*. Presentación de Jean Cocteau. Epílogos de Michel Leiris, Clément Rosset, *et al.* Trad. Marcelo Cohen. Salamanca: Capitán Swing, 2012. (Polifonías).

RÉAU, Louis y Gustave Cohen, *El arte de la Edad Media. Artes plásticas, arte literario y la civilización francesa*. Trad. de José Almoína. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1956. (La evolución de la humanidad. Síntesis colectiva, 60).

ROBINET, André, *El pensamiento europeo de Descartes a Kant*. Trad. Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. (Breviarios, 370).

ROMERO, Pedro G., *En el ojo de la batalla. Estudios sobre iconoclastia e iconodulia, historia del arte y vanguardia moderna, guerra y economía, estética y política, sociología sagrada y antropología materialista. Escritos de Teresa Grandas, Horacio Fernández y Nicolás Sánchez Durá*. Valencia: Universitat de Valencia, 2002.

ROTTERDAM, Erasmo, *Elogio de la locura*. Trad. A. Rodríguez Bachiller. Introd. Jaques Lafaye. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. (Nuestros clásicos, 90).

SABOT, Philippe, *Para leer las palabras y las cosas*. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: nueva Visión, 2007. (Claves).

SALAS, Xavier de, *Museo del Prado. Studia Rubenniana. II Rubens y Velázquez*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1977.

SALCEDA, Hermes, Gemma Andújar. *Raymond Roussel. Teoría y práctica de la escritura*. Trad. textos embionarios o embriones textuales. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. (Ciencia y Técnica, 22).

- SAVATER, Fernando, *Nietzsche*. Barcelona: Barcanova, 1982. (El autor y su obra, 20).
- TABUCHI, Antonio y José Luis Porfirio, *Las tentaciones de Jerónimo Bosco*. Fotografía de Nicolás Sapiéha. Barcelona: Anagrama, 1989.
- TANKE, Joseph J., *Foucault's philosophy of art. A genealogy of modernity*. New York: Continuum, 2009. (Philosophy, aesthetics and cultural theory).
- TERÁN, Oscar, *Michel Foucault. El discurso del poder*, México: Folios Ediciones, 1983.
- TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*. Barcelona, Anagrama, 1997. (Compactos Anagrama, 140).
- \_\_\_\_\_, *Filosofía y carnaval. Y otros textos afines*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 1984. (Colección Argumentos, 72).
- TOMÁS, Facundo, *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. 2ª ed. correg. y aum. Madrid: Antonio Machado Libros, 1998. (La balsa de la Medusa, 149).
- TROMBADORI, Duccio, *Conversaciones con Foucault. Pensamientos, obras, omisiones del último maître-à-penser*. Trad. Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2010. (Nómadas).
- TUCÍDIDES, *El discurso fúnebre de Pericles*. Intro. y trad. Patricia Varona Codeso. Madrid: Sequitur, 2007. (Clásicos).
- VALERY, Paul, *El cementerio marino*. Trad. Jorge Guillén / Dolores Sánchez de Aleu. Pref. Gustavo Cohen. Madrid: Alianza, 1970. (El Libro de Bolsillo, 86. Sección: Literatura).
- VÁZQUEZ García, Francisco, *Foucault y los historiadores*. Cádiz: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz, 1987.
- VEYNE, Paul, *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Ver. esp. Joaquina Aguilar. Madrid: Alianza, 1984. (Alianza Universidad, 404).
- WALTER, Philippe, *Para una arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del medioevo (Seminarios en México)*. Ed. y trad. Cristina Azuela, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- WARBURG, Aby, *El 'Almuerzo sobre la hierba' de Manet*. Trad. Étienne Barr. Madrid: Casimiro, 2014.

\_\_\_\_\_, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Ed. Felipe Pereda. Madrid: Alianza, 2005.

WOLF, Norbert, *Diego Velázquez 1599–1660. El rostro de España*. China: Taschen, 2011. (Serie menor).

WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. 6ª ed. Trad. José Moreno Villa. Madrid: Espasa–Calpe, 1976.

\_\_\_\_\_, *Reflexiones sobre la historia del arte*. Trad. Jorge García García. Barcelona: Ediciones Península, 1988. (Historia / ciencia / sociedad, 210).

ZOLA, Émile, *Escritos sobre Manet*. Ed. Luis Puelles Romero. Madrid: ABADA, 2010.