

TOMAR DISTANCIAS. ESTÉTICA Y FASCINACIÓN

Luis Puelles Romero. Universidad de Málaga

Aunque en una sola cosa seré
veraz: en decir que miento.

(Luciano de Samósata, siglo II d. C.)

En el Libro IV de *Las metamorfosis* relata Ovidio la argucia seguida por Perseo para decapitar a la Gorgona Medusa evitando cruzarse con su mirada mortífera: «...llegué hasta el palacio de las Gorgonas, adornado con las figuras de las fieras y de los hombres a los que la vista de Medusa había petrificado. Para evitar que me encantase a mí yo no la miré sino reflejada en mi escudo. Aproveché su sueño y le cercené la cabeza»¹. Inicio estas líneas con este pasaje de Ovidio porque en él se contiene, de manera cifrada, la cuestión central de lo que quisiera proponer en lo que sigue. Tratemos por tanto de descifrar la acción de Perseo para que pueda definirse la propuesta de estas páginas. El fragmento citado se sostiene sobre dos elementos: la cabeza de Medusa, cuya mirada posee el poder de «petrificar» al que se cruza en su visión, y, en segundo lugar, el escudo de Perseo, utilizado tácticamente como espejo del que se vale el héroe para decapitar al monstruo femenino. Cabeza y escudo o espejo.

Entrando desde estas dos palabras en el asunto que aquí se abordará, podría entenderse que la cabeza de Medusa es una manifestación especialmente significativa de lo que describiré como lo fascinante: es un motivo de fascinación que, por la razón de su poder mortífero —paralizante, petrificador—, deberá definirse como la instancia causal de un efecto más que como sólo una imagen-objeto de la percepción. La cabeza de Medusa, porque, de hecho, petrifica, es una presencia y no es una representación (entendiendo por representación el tipo de imagen mediada por la intención humana). Enseguida volveremos a la Medusa y a lo fascinante, pero vayamos ahora al escudo. El escudo es un arma defensiva de la que se sirve Perseo utilizándola como espejo. Con el espejo se defiende; con él consigue conjurar la acción de la presencia que es la Medusa, haciendo de ella nada más que su representación. El escudo-espejo cumple así la función de ser representación usurpadora de la presencia. Lo que significa que el ídolo fascinante ha sido destituido (simbólicamente, decapitado) y suplantado por la imagen — por su imagen en el escudo.

¹ Publio Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, p. 81.

De este modo, mientras que el ídolo se constituye en su poder efectivo sobre el sujeto fascinado, que es ante todo objeto del efecto extático, la imagen — representación y conjura del ídolo— tiene su génesis en un cierto «tomar distancias» significado primariamente en un «ponerse a salvo» (como tan bien muestra el episodio de *Las metamorfosis*), en un representar para vencer, en un poder mirar a la Medusa habiendo conseguido sustraerse del espanto. Del *encanto*: «para evitar que me encantase a mí», dice Perseo.

Escapando del encanto paralizante, Perseo consigue liberarse en la forma del desencanto. Y este «tomar distancias», figurado en el *desencantamiento* (como liberación), es la condición para la génesis de la subjetividad moderna en clave cartesiana, y, con ella, de la de la experiencia estética según ha sido ésta definida por la estética filosófica entre los siglos XVIII y XIX. En síntesis, la *toma de distancias* que respecto a su objeto hace posible la actitud estética pasa por la aparición de la conciencia en tanto que medio y resultado de la distancia gnoseológica: medio y resultado de la constitución del mundo como objeto y del sujeto como subjetividad, o, si se prefiere, del sujeto como conciencia de sí.

Antes de continuar, será oportuno enunciar la línea directriz de mi propuesta: entenderé la referida «toma de distancias» como la consecuencia de un movimiento que opera desde el estado de fascinación hacia el reconocimiento de la ficción que se implica en la experiencia estética moderna; desde el realismo de la presencia (y de la percepción) hacia el ilusionismo, el *como si* de la representación; desde el sujeto extático al sujeto estético. Y este movimiento será analizado atendiendo a ciertas consideraciones: primero, en relación a la identidad de lo fascinante y del fascinado, procurando definirlos mediante la caracterización de sus rasgos más destacables; después, entraré en dos episodios que, aunque premodernos, anticipan el giro hacia la ficción: la confrontación entre Platón y Aristóteles y, en segundo lugar y para terminar, la secuencia que se localiza entre el Renacimiento y el Barroco: entre Cervantes (y su *Don Quijote*) y Calderón, con su *Segismundo*.

Abramos este recorrido tratando de clarificar tres propiedades de lo fascinante, las cuales formularé como (1) *ser superficie*, (2) *ser verdadero*, (3) *ser opacidad*.

Lo fascinante, el motivo fascinante, el ídolo de la fascinación es, esencialmente, superficie. Su estatuto ontológico es ser apariencia — sólo apariencia—, y su dominio fenomenológico es el de la aparición. Apariencia y aparición como propiedades esenciales de una ontología radicalmente *fenomenista*. «Un fondo sin profundidad», son las palabras empleadas por Blanchot para referirse a lo fascinante². Superficie infranqueable e inaccesible — le es propio «escaparse»—, convexa y opaca.

Un segundo atributo de lo fascinante es que se manifiesta imponiéndose como incuestionablemente verdadero. Es imposición de verdad. Esta cualidad se aprecia muy bien en el caso del milagro: su valor de fascinación impide su cuestionamiento y excluye la posibilidad de la duda. Este segundo rasgo contiene un presupuesto que para la conciencia moderna es una paradoja: lo fascinante es verdad (hasta ser

² M. Blanchot, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 26.

la verdad la cúspide metafísica de lo fascinante) de manera absoluta, esto es, sin intervención «epistemológica» del sujeto humano en tanto que sujeto de conocimiento. Es verdad no por conclusión racional, sino por imposición sobrenatural. Lo fascinante es verdad como lo es lo sagrado, como lo es Dios, que es verdad aunque no se sepa que lo es.

La tercera propiedad de lo fascinante que consideraré es su alteridad, que, en tanto que aparición de la presencia sobrenatural y acontecimiento milagroso, tiene la forma de una «alteración». Ser otredad, ser radicalmente lo diferente, es lo que lo hace irreductible al sentido, presencia sólo aprehensible mediante las estrategias simbólicas de la representación. En este sentido, todas las estrategias culturales de simbolización de la alteridad se fundan en el principio funcional del símbolo: su aspiración a dejar de ser símbolo, esto es, artificio, para ser transparencia disuelta en su referente simbolizado (razón por la que el icono religioso pretende no ser símbolo, artefacto, para ser pura presencia inmediata). El símbolo posee la propiedad específica de querer dejar de ser símbolo. Lo que tiene lo fascinante de intrínsecamente irrepresentable (o sea, su resistencia al símbolo, a la imagen, como lo entendieron los iconoclastas) es lo que tiene de otredad. Y toda la imaginaria de la alteridad es un esfuerzo, el de Prometeo, por restar alteridad a la alteridad: por traer el ídolo a su imagen, el milagro a la lógica de la representación. (En este sentido, Régis Debray ha escrito que «el arte se acerca a la imagen cuando la magia se retira de ella»³).

En tanto que ser superficie, lo fascinante se manifiesta de dos modos diferentes: como sensualidad y como límite último. En el primer caso, se corresponde con la ontología del fantasma, del espectro, del simulacro: figuras de la exterioridad sin interioridad. Lo sensual, absolutamente sensual, se aparece por la supresión de la correlación platónica, fundante del sentido lógico, entre lo sensible y lo inteligible. Pertenecen a esta modalidad de lo fascinante las figuraciones del ídolo como esfinge: impenetrable, inaccesible, máximamente visible y máximamente opaco (como la máscara, como el cadáver, como las cabezas ciegas pintadas por Francis Bacon). Como el sol, fuente de la luz y causa de la ceguera si no dejamos de mirarlo. El sol podría ser la más expresiva significación de la superficie absoluta; y, por otra parte, el sol ciego del mismo modo que petrifica la mirada de la Medusa.

Aunque con importantes diferencias respecto a algunas de las características mencionadas, pertenecen a este primer tipo de la fascinación figuras del sensualismo o de la apariencia tales como el dandy, el maniquí o la *femme fatale*: son sujetos fascinantes, pero no me ocuparé de ellos porque pertenecen no menos a la ficción artística (en el sentido nietzscheano de voluntad de ficción); son «construcciones», artificios, representaciones elaboradas a través del modelado esteticista de la superficie.

El segundo modo del ser superficie de lo fascinante, como límite último, no afecta a los sentidos, sino a la imaginación: aquí cabría situar a las presencias

³ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 31.

absolutas. No estaríamos ahora en el ámbito de la superficie como sensualidad, sino en el de la superficie como límite metafísico, como límite último; como el referente en el que se interrumpe definitivamente el concatenamiento de las referencias y sólo exhibe su autorreferencialidad; que ya no es signo sino enigma porque se sustrae al significado, porque es la causa última y fundacional, en sí misma ininteligible, de todo significado. Lo fascinante como acabamiento de la referencialidad comparte con el tipo de superficie sensual el estatuto de opacidad, en tanto que no significa sino a sí. Y ya que hemos hablado de luz, podríamos encontrar el más perfecto ciframiento de la superficie como límite final en la idea de Dios (más precisamente en la tradición plotiniana y mística de lo Uno, el final del ascenso). Dios es un *sin más allá*, y por eso no «se explica». Camina sobre las aguas, devuelve la vista a los ciegos, convierte el agua en vino, pero no se explica. Cuando la Medusa petrifica con su mirada, Dios fascina con sus milagros. Es, frente al artista de la ficción moderna, el mago fascinante — sin trampas, sin trucos.

¿Y cuál es la identidad del sujeto fascinado? Antes de entrar en su identificación, merece constatar que, a pesar del poder de atracción, de sometimiento que ejerce el motivo fascinante, el fascinado nos proporciona una muestra de la insuficiencia de lo fascinante: el fascinado interviene (como objeto) en la acción de lo fascinante. Sólo así puede cumplirse la fascinación: por la «participación» (paradójica, porque es pasiva) del crédulo en el milagro. No hay milagro sin espectadores.

El sujeto sujetado al estado de fascinación se sostiene vertiginosamente en un movimiento, un «movimiento inmóvil», de atracción y exclusión («La imagen es aquello de lo que estoy excluido», dice Barthes llamando imagen a lo que aquí se está entendiendo por ídolo⁴). Actúa sobre él el hechizo de un contacto, de un salirse de sí hacia el contacto que, sin embargo, nunca se satisface, nunca se hace inmediatez. Sobre esto, ha escrito Maurice Blanchot en *El espacio literario*:

Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un *movimiento inmóvil* y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen. (Pp. 25-26; la cursiva es mía).

Este aspecto puede apreciarse bien en los dispositivos de *puesta en escena* practicados por los personajes instituidos en mitos de culto: reyes, divas, líderes de

⁴ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Madrid, 1982, p. 154.

masas, los cuales, a la vez que suscitan en los fascinados el deseo irrefrenable de acercamiento, se guardan de conservar su esencial inaccesibilidad (el gesto característico del fascinado sería un brazo tendido, con el que quiere asir lo que siempre se escapa: y se escapa para poder seguir siendo fascinante). El fascinado quiere obtener en este contacto imposible la prueba de una inmediatez corporal, física, que corrobore la inmediatez psíquica en la que se halla. Como dice Blanchot en el libro citado: «Alguien está fascinado, y hablando con exactitud, no ve eso que ve, pero eso lo toca en una proximidad inmediata, se apodera de él y lo acapara, aunque lo deje absolutamente a distancia» (p. 26). Esta inmediatez (paradójicamente a distancia) es propia de la enajenación y el éxtasis: el fascinado es un fuera de sí, desposeído de su voluntad e incapaz de encontrarse con su propia conciencia: esto es, incapaz de tomar la distancia constitutiva de la conciencia *desencantada*.

Otro atributo premoderno reconocible en el fascinado es su realismo. El sujeto a la fascinación está fuera de la posibilidad de suponer que aquello que lo sitúa en tal estado sea una ficción, un fantasma o una simple proyección de la imaginación creadora (lo que sí haría el artista moderno). El fascinado está incapacitado para la ficción por la misma causa que Platón: por su realismo. Es realista y no puede dudar de que el motivo de su trance sea una ficción porque está impedido para el «reconocimiento» del hechizo (Platón, sin saberlo, está hechizado por el valor-efecto de verdad de las ideas). El fascinado es realista porque no puede reconocer lo fascinante. Porque no puede declararlo como fascinante: por esto es realista. Y no hay mayor manifestación del sujeto realista que el caso del alucinado: Don Quijote viendo *realmente* gigantes. Más adelante volveré sobre Don Quijote y el giro que, desde la fascinación a la ficción, se produce en el paradigma de modernidad que es el Barroco.

De manera general, y sin apenas detenerme, quisiera mencionar que dos figuras del fascinado son el fascinado por exceso sensual y el fascinado por *ascesis*. Cada una de ellas correspondería respectivamente a sendas posibilidades de lo fascinante como superficie: el embriagado es seducido por lo sensual y el asceta místico es extasiado por el contacto — siempre insuficiente, nunca colmado— con el *sin más allá* que es lo absoluto divino. El primero, por la abundancia de corporalidad; el segundo, por la renuncia de lo corporal: la danza sensual y la oración «espiritual». La *aesthesis* y la *anesthesis*. Dos vías de la enajenación, de la negación de sí.

No diré más de estos tipos del estar fascinado, para pasar al análisis de una secuencia de la historia de la verdad en la que, dándole la forma de una querrela, podrían estar anticipándose algunos de los factores predominantes de la experiencia estética según se ha concebido en la modernidad: la querrela, a la que llamaré *querrela de la verdad y la verosimilitud*, está representada por Platón, el conocedor de la verdad, y Aristóteles, el filósofo que funda la verosimilitud como condición específica de la obra artística.

Para Platón, lo que fascina es la falsa apariencia, la imagen reproductora de lo sensible. Así escribe en la *República* (595b) acerca de las obras miméticas: «...da la impresión de que todas las obras de esta índole son la perdición del espíritu de

quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son»⁵. Platón es el primer gran iconoclasta, y lo es por estar situado en una metafísica de la verdad como idea. Su expulsión de los artistas miméticos, los copiadore de apariencias, está por él mismo justificada en tanto que estos artistas no buscan más que el hechizo, el engaño, la «mentira», la *irrealidad*.

En el Libro X de su diálogo sobre la *República*, tras razonar junto a Glaucón acerca de la exigencia de excluir a los poetas de su ciudad ideal, Sócrates dedica un momento a la posible defensa de los poetas (actuando retóricamente como «abogado del diablo»): «...quede dicho que, si la poesía imitativa y dirigida al placer puede alegar alguna razón por la que es necesario que exista en un Estado, la admitimos complacidos, conscientes como estamos de ser hechizados» (607c).

Platón nos da aquí una muestra de su habitual dogmatismo revelándonos a la vez su deuda con la fascinación de la verdad. Lo que dice en estas líneas citadas es que como los filósofos — yo, Platón— ya «sabemos» qué es la verdad, podemos aceptar que los poetas hablen, en cuanto a que nada de lo que digan podrá seducirnos. La ignorancia del dogmático lleva a Platón a ser reo de otra forma de fascinación: la fascinación de la idea como verdad. Y esto lo apresa en la fascinación por la idea última, la idea del Bien en su caso, que es otra forma de decir límite absoluto y otra forma de enajenarse en la idea como *non plus ultra*, como superficie final.

La vigilancia de Platón para no dejarse atrapar por las mentiras del poeta contrasta con la actitud de Gorgias y Aristóteles. El sofista declara que el espectador será más sabio si se presta a ser engañado, anticipando importantes elementos del Barroco, pero es con Aristóteles con el que el trayecto hacia la ficción se consolida firmemente. En su *Poética*, análisis de la tragedia que es un tratado técnico sobre cómo seducir a los espectadores, formula muy escuetamente qué es lo verosímil («lo que podría suceder», «lo posible» dándose como necesario) y cuál es el efecto que con ella se busca en los espectadores⁶. Se busca fascinarlos, pero a través de la «representación» («imitación de una acción», define Aristóteles), pero desde el reconocimiento placentero de la ficción. La representación trágica puede provocar el efecto placentero de la *catarsis* justamente porque los espectadores saben que participan de una representación. Mientras que para Platón fascina la engañosa reproducción mimética, en Aristóteles fascina la ficción verosímil. Del ser fascinado por lo no verdadero pasamos a un *dejarse fascinar* por la ficción que es un presupuesto básico y específico de la emoción estética.

De este querrela de la verdad y lo verosímil nace la ficción, si bien ésta no alcanzará toda su dimensión hasta el Barroco, momento en el que el *como si* que es la ficción obtiene carta de legitimidad.

La siguiente y última secuencia que trataré nos sitúa en la frontera de la modernidad, entre el Renacimiento tardío español y el Barroco. Tomándola en su carácter fronterizo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, impreso en 1605, es

⁵ Platón, *Diálogos, República*, vol. IV, Gredos, Madrid, 1986.

⁶ Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974.

una obra bisagra en este proceso que venimos comentando: Alonso Quijano es un fascinado, el último fascinado, un realista previo a la *episteme* de la ficción (del *como si*); no ve molinos como si fueran gigantes, sino gigantes y no molinos; pero Cervantes sí sabe comunicar a los lectores, mediante la voz del narrador y, sobre todo, mediante el testimonio del escudero Sancho, que los gigantes sólo están en la fantasía de Don Quijote. Sancho actúa como «desfascinador», siendo uno de los personajes definitorios del desencantamiento moderno y referencia necesaria para comprender la categoría estética de lo cómico como lucidez irónica respecto de la fascinación. (Eso es lo que tiene Sancho de bufón).

El personaje de Don Quijote es el último fascinado (todavía platónico: con él se cierra el capítulo metafísico de la verdad que da predominio a la idea sobre la imagen); sin embargo, la mano de Cervantes dando voz a Sancho nos presenta al hidalgo especialmente como un alucinado, esto es, un fascinado de sí, con el que se inaugura, a través de esta nueva figura, la del alucinado, la tradición novelística de índole psicológica: desde el San Antonio de Flaubert hasta el capitán Achab creado por Melville para su *Moby Dyck* o el agrimensor de *El castillo* kafkiano.

En relación a la alucinación como irreconocibilidad del mundo, y refiriéndose a la novela de Cervantes, ha escrito Milan Kundera que «cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo»⁷.

Y poco después de la publicación del Quijote aparece una obra teatral plenamente barroca (teatro ahora aristotélico) que da carta de reconocimiento a la ficción como cosmovisión y como metafísica de las apariencias: *La vida es sueño*, de 1635, cuyo autor, Calderón de la Barca, hace proclamar al personaje principal, Segismundo, estos conocidos versos:

...pues estamos/en mundo tan singular,/ que el vivir solo es soñar;/ y la experiencia me enseña/ que el hombre que vive, sueña/ lo que es, hasta despertar./ Sueña el rey que es rey, y vive/ con este engaño mandando,/ disponiendo y gobernando;/ (...) Yo sueño que estoy aquí,/ destas prisiones cargado,/ y soñé que en otro estado/ más lisonjero me vi./ ¿Qué es la vida? Un frenesí./ ¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción, ...⁸

Ilusión, sombra, ficción, tres palabras clave de la etapa moderna surgida en el Barroco: ilusionismo, desencantamiento de la verdad, «representacionismo». Ontología del *como si* que será condición del distanciamiento requerido por la experiencia estética moderna.

En este sentido, se empieza a perfilar en el Barroco el proceso de autonomía de las artes y del gusto estético que se impondrá con toda vigencia en el marco del Rococó y la Ilustración: proceso que no es sino autonomía de la ficción para ser ficción y emancipación de la experiencia estética respecto de la metafísica de la

⁷ Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1987, p. 16.

⁸ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Aguilar, Madrid, pp. 191-93.

verdad que hará posible la proliferación de las categorías de la sensibilidad estética como dominios propios de la subjetividad moderna.

Termino aquí, en el umbral de la historia de la ficción, cuyo trayecto ha debido compartir con momentos de restauración de lo fascinante, en las formas de lo sublime y lo siniestro (desde el romanticismo al simbolismo de fines del siglo XIX), en el esteticismo de *fin de siècle* y en el manifiesto de fascinación por lo cotidiano (como extrañamiento de lo familiar) lanzado por la vanguardia surrealista. Ficción y fascinación, pero, también, un *saber dejarse fascinar* que nos invita a la ironía no menos que al asombro. Frente a lo fascinante, (queda) mirar y dejar de mirar.

Luis Puelles Romero
Dpto. de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Málaga
29071 Málaga