

La violencia de la mirada.

Una aproximación
fenomenológico-literaria.

The Violence of the Look:
A Phenomenological-Literary
Approach

MARTÍN BUCETA

tinbuceta@hotmail.com

(PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE ARGENTINA – LABORATORIO DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y HUMANAS UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN – CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS – ARGENTINA)

Recibido el 22 de agosto de 2024 – Aceptado el 22 de diciembre de 2024

Martín Buceta es investigador asistente de CONICET. Profesor y licenciado en filosofía por la Universidad del Salvador (USAL) y doctor en filosofía por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Es autor de *Merleau-Ponty lector de Proust: Lenguaje y verdad* (SB, 2019), de *Camus, Sartre, Baricco y Proust. Filósofos escritores & Escritores filósofos* (SB, 2021), y de diversos artículos académicos en relación con sus líneas de investigación actuales que abordan la posibilidad de elaborar una filosofía de lo sensible a partir de un acercamiento fenomenológico al lenguaje literario y la figura de Albert Camus como filósofo-escriptor. Es editor responsable de *Metis. Revista interdisciplinaria de fenomenología*. Se desempeña como profesor titular de Historia de la Filosofía Contemporánea y profesor adjunto de Fenomenología y Hermenéutica en la carrera de Filosofía de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES). Es director del proyecto de investigación “El carácter simbólico de la naturaleza en la obra de Albert Camus” (UCA) y codirector del proyecto “La violencia como elemento de la historia. Perspectivas fenomenológico-hermenéuticas” (LICH-UNSAM).



RESUMEN: El artículo se propone elucidar el fenómeno de la mirada desde un doble abordaje, a saber, el fenomenológico y el literario, considerando que ambos pueden constituir una metodología propia de una filosofía de lo sensible como literatura. En primer lugar, se analizará el ejercicio de la mirada que en su aproximación al mundo lo escorza y, por lo tanto, lo limita para posibilitar su aprehensión. En este apartado se apelará a los textos de Eduardo Del Estal y Alessandro Baricco y se comparará el ejercicio de la mirada con el del lenguaje con quien comparte similitudes significativas: ambos suponen un ejercicio de determinada violencia en la captación del fenómeno. En segundo lugar, a partir de las reflexiones de Jean-Paul Sartre y Marcel Proust, profundizaremos en un análisis de la mirada en tanto es dirigida a otro o sobre nosotros, como mirada violenta que objetiva y, a su vez, manifiesta un límite infranqueable.

PALABRAS CLAVE: Mirada – Violencia – Sartre – Literatura -Fenomenología

ABSTRACT: The article aims to elucidate the phenomenon of the look from a double approach, namely the phenomenological and the literary, considering that both can constitute a methodology proper to a philosophy of the sensible as literature. In the first place, we will analyse the exercise of the look which, in its approach to the world, foreshorten it and, therefore, limit it in order to make its apprehension possible. In this section, the texts of Eduardo Del Estal and Alessandro Baricco will be used to compare the exercise of the look with that of language, with which they share significant similarities: both involve an exercise of a certain violence in the capture of the phenomenon. Secondly, based on the reflections of Jean-Paul Sartre and Marcel Proust, we will delve into an analysis of the look as it is directed at another or at ourselves, as a violent look that objectifies and, at the same time, manifests an insurmountable limit.

KEY WORDS: Look – Violence – Sartre – Literature – Phenomenology

Introducción

¿Qué es la mirada? y ¿por qué suscita una reflexión? Estas preguntas, tan simples como amplias, motivan un decurso del pensamiento hacia un sinfín de caminos posibles. En este artículo intentaremos elaborar una respuesta a ellas mediante una aproximación fenomenológico-literaria. Este doble abordaje supone realizar, por un lado, un análisis fenomenológico de la mirada, apelando en parte a las ineludibles reflexiones sartreanas que se hallan en *El ser y la nada* y, al mismo tiempo, aportando un acercamiento propio a tal problema. Por otro lado, la vertiente literaria, centrada en el análisis de *Océano mar* de Alessandro Baricco y *A la busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, será utilizada también como un ámbito de pensamiento en sí misma que propiciará reflexiones y posteriores consideraciones filosóficas sobre el problema. Esta aclaración metodológica es pertinente en tanto que el ejercicio filosófico que aquí proponemos se inscribe dentro de lo que nos parece atinado definir como una filosofía de lo sensible pensada como literatura.¹

Nuestra exposición se articulará en dos partes: I. La violencia de la mirada y II. La mirada violenta. En la primera parte, esbozaremos un acercamiento fenomenológico a la violencia que supone la mirada humana sobre el mundo. Tal abordaje apelará a la reflexión, bastante poco difundida, que Eduardo Del Estal realiza en su *Historia de la mirada*. Además, complementaremos las afirmaciones del autor argentino con ciertos pasajes de *Océano mar* que nos permitirán ilustrar y ampliar la violencia ejercida en la mirada que dirigimos al mundo comprendido como fenómeno. En la segunda parte, caracterizaremos, sucintamente, la mirada tal como la analiza Sartre en *El*

¹ Para ahondar en una filosofía de lo sensible como literatura y en una fenomenología de la literatura véase: Buceta, Martín “Merleau-Ponty y la filosofía de lo sensible como literatura”, *Tábano*, nro. 16, 2020, pp. 25-39.

ser y la nada y apelaremos a la *Recherche* proustiana para explorar algunas de las mentadas características y sumar otras a la consideración de un ejercicio de la mirada propia que ejerce una violencia sobre el otro y viceversa. Este análisis posibilitará la manifestación de determinada violencia que se ejerce en el mirar al otro o a la que uno es expuesto al ser objeto de la mirada ajena. Finalmente elaboraremos una consideración sobre la metodología propia del artículo y sobre el contenido presentado.²

I. La violencia de la mirada: Eduardo Del Estal y Alessandro Baricco

Mirar supone posar la vista en algo. No es el mero ver efímero, fugaz, pasajero, desatento. Cuando vemos algo simplemente se nos presenta a la vista, casi como sin quererlo. Cuando miramos nuestra atención se posa en eso, conscientemente dirigimos la mirada hacia alguien o algo. Cada uno es el artífice de poner en foco eso que mira, no se le presenta casualmente (y si así lo hace la decisión de enfocarlo es voluntaria). Justamente por eso decimos que se puede ver sin mirar, pero jamás se puede mirar sin ver. El mero ver entonces implica un percibir con la vista, mirar es atender aquello que se ve, ponerlo como figura sobre un fondo, enaltecerlo, distinguirlo, enfocarlo. No es casual que el acto de mirar pueda asimilarse al acto de mentar algo, de hacerlo consciente.

Pero la mirada es sustantivo, no es el mirar, el enfocar, el dirigir la vista hacia algo, sino que es el foco, es el campo elaborado por uno, una determinada amplitud en el que algo es visto, el espectro desplegado por la incidencia de la luz en nuestros ojos en que algo está o es. La mirada es una suerte de amplitud, de campo, en que algo es puesto bajo.

² En cuanto al concepto de violencia que será utilizado a lo largo de todo el artículo, es preciso que aclaremos que este concepto supone una reflexión profunda que no puede ser recogida en la extensión del presente trabajo, no solo porque no es su objeto principal (dado que es la mirada) sino porque las limitaciones del formato no lo permiten. Por ello, para una consideración fenomenológica del problema puede verse: Staudigl, Michael (ed.), *Phenomenologies of Violence*, Leiden/Boston, Brill, 2014, en particular su introducción “Tópicos, problemas y potencialidades de un análisis fenomenológico de la violencia” (pp. 1-34). No obstante, al referirnos a una mirada violenta o a la violencia de la mirada, debe entenderse que tal violencia supone una intencionalidad que amenaza, impone y somete a algo o a otro a determinadas cualificaciones no elegidas.

Tanto el ver como el mirar exigen la incidencia de la luz, no es posible realizar esas acciones sin el éter de la luz. Además, es necesaria también la existencia de aquello que se ve en la mirada, lo visto. El fenómeno entonces es tripartito: lo mirado, los ojos del mirante que realiza la acción de mirar y la luz como medio en que ambos existen, y todo ello en la amplitud de una mirada que lo envuelve. Porque eso hacen las miradas: envolver aquello que ven, son una suerte de cobertura de las cosas. Por eso puede quedarse uno prendado en una mirada o estar bajo la mirada de alguien.

Ese cobertor, esa amplitud, ese campo, en que algo queda prendado, efectivamente se manifiesta a nosotros de una manera muy clara. La mirada, como gesto mediante el cual se coloca algo ante los ojos, es significativa, hace aparecer a *alguien* que expresa algo. Eduardo Del Estal afirmaba en su *Historia de la mirada* que “la singularidad del Hombre reside tanto en la propiedad de un lenguaje articulado como en la posesión de una Mirada, anterior a la constitución del lenguaje”.³

La mirada, así como el lenguaje, son para Del Estal propiedades distintivas de lo humano. Tanto la mirada como el lenguaje comparten la característica de ser expresivos. Toda mirada transmite algo distinguible, por eso hay miradas tiernas, miradas intimidantes, miradas desgarradoras, miradas apabullantes, miradas comprensivas, miradas tranquilizadoras, miradas decepcionadas, miradas vacías, miradas perdidas. La mirada, como decía Del Estal, es propia de un hombre y lo hace aparecer en tanto puede significar. La mirada realiza un doble movimiento: significa porque *expresa*, pero en ese gesto también *apropia*, delimita, demarca, aquello que es visto. En ese sentido se asemeja al lenguaje en tanto nombrar es delimitar una parte del mundo que ahora es distinguible, visible. La mirada, como el lenguaje, es un gesto que recorta el mundo y en esa distinción aparece el sentido en tanto se distingue una figura sobre un fondo, una diferencia sobre un nivel.⁴ Todo

³ Del Estal, Eduardo, *Historia de la Mirada*, Bs. As., Atuel, 2010, p. 15.

⁴ Sobre la consideración del sentido como diferencia o desvío (*écart*) sobre un nivel véase: Alloa, Emmanuel, “The diacritical nature of meaning: Merleau-Ponty with Saussure”, *Chiasmi International*, 15, 2014, pp. 167-179. Allí Alloa recoge la enseñanza que Merleau-Ponty impartía en su curso sobre el mundo sensible y el mundo de la expresión en que, entre otras características, explicaba que el sentido no es esencia sino diferencia o desvío. El existente, en tanto que es percibido, otorga un sentido común tácito que se revela en la armadura del paisaje en el que el sentido de una cosa percibida no

lenguaje, como toda mirada, supone una perspectiva desde la cual el mundo es visto, recortado, en función de ser expresado. Pero en el mismo gesto en que algo es visto, expresado, simultáneamente, aparece un Yo observador o hablante. En su consideración de la mirada Del Estal profundiza:

La perspectiva es la formulación geométrica de la Ley de la Mirada impuesta al Ver.

Como Ley de la Mirada, la perspectiva constituye un dispositivo geométrico- político que impone un modo de entender la *especialidad* y someterla.

Dentro de esta construcción proyectiva existe un elemento que es representado y aludido, pero que nunca es mimetizado: *el punto de vista*.

En Orden de la perspectiva, que emula la forma que la mirada genéricamente humana imprime al espacio, es capital determinar la posición del individuo, porque su ubicación es aquello que lo constituye propiamente como sujeto.

La Mirada es puntual, implica una localización espacial que precede y origina la localización gramatical del Yo en el lenguaje. Esta residencia de un Yo en el punto de vista no es sólo un elemento de una maquinaria óptica sino, también, la localización de ese Yo en un espacio jurídico como sujeto culpable de la trasgresión y sujeto del castigo. Ambos aspectos son manifestaciones de un único impulso de dominación espacial ya se trate de dominar un espacio perceptual o un espacio político.⁵

La mirada supone entonces un escorzo de la realidad que se elabora desde un determinado punto de vista motivada por el impulso de dominar un espacio. Dicha perspectiva, desde la que nos acercamos a un fenómeno, el punto de vista desde el que escorzamos la realidad, implica el ejercicio de cierta violencia contra la cosa en tanto que la recorta, la cercena, la disecciona. Esto es a lo que se

está aislado de la constelación en que aparece. El sentido (ya sentido perceptivo) más que estar debajo de una esencia o significación, se da en el encuentro cuerpo-mundo como modulación de una cierta dimensión, como modo de desviación o diferencia sobre un nivel. La conciencia perceptiva es conciencia de una desviación, no de una figura en ausencia de cualquier fondo, es conciencia de un movimiento que se da como modulación sobre un nivel, como cambio que se distingue sobre un paisaje (Cfr. Merleau-Ponty, Maurice, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Genève, MétisPresses, 2011, pp. 48-50. Es menester aclarar que todos los pasajes citados en otro idioma han sido traducidos por el autor del artículo revisando las traducciones disponibles si es que las hubiera.

⁵ Del Estal, Eduardo, *op. cit.*, pp. 18-19.

refiere Del Estal cuando afirma: “*La perspectiva es la formulación geométrica de la Ley de la Mirada impuesta al Ver*. Como Ley de la Mirada, la perspectiva constituye un dispositivo geométrico-político que impone un modo de entender la *espacialidad* y someterla”. Esta condición de ser seres situados, puntos de vista, perspectivas, es, por un lado, nuestro único modo de acercarnos al mundo –el cual implica el ejercicio de cierta violencia sobre lo que se ve, de una imposición de la mirada sobre el ver– y, por el otro, la condena que pesa sobre nosotros a la hora de querer aprehender el fenómeno de modo absoluto. Este doble aspecto de nuestro acercamiento al mundo es cabalmente expresado de modo literario por Alessandro Baricco.

Océano mar, segunda novela del autor, es una orquesta de voces que intentan expresar un fenómeno, una realidad, aquella del mar. Ya el título supone una controversia -a la que aquí no nos podemos avocar- en tanto hay un juego de lucha entre sustantivos que buscan adjetivarse mutuamente.⁶ Esta polifonía en la que encontramos diversas voces, la del pintor, la del científico, la del sacerdote, la de la inocencia y la de la experiencia, entre otras, comienza con un “cuadro” extenso que es preciso citar para hablar de la violencia de la mirada.

La playa. Y el mar.

Podría ser la perfección -imagen para ojos divinos-, un mundo que acaece y basta, el mudo existir de agua y tierra, obra acabada y exacta, verdad -*verdad*-, pero una vez más es la redentora semilla del hombre la que atasca el mecanismo de ese paraíso, una bagatela la que basta por sí sola para suspender todo el enorme despliegue de inexorable verdad, una nadería, pero clavada en la arena, imperceptible desgarrón en la superficie de ese santo icono, minúscula excepción depositada sobre la perfección de la playa infinita. Viéndolo de lejos, no sería más que un punto negro: en la nada, la nada de un hombre y de un caballete [...]

Es como un centinela -esto es *necesario* entenderlo- en pie para defender esa porción de mundo de la invasión silenciosa de la perfección, pequeña hendidura que agrieta esa espectacular escenografía del ser. Puesto que siempre es así, basta con el atisbo

⁶ Para un análisis de la novela de Baricco puede consultarse: Voltarel, Silvina. “Voces y silencios en *Castelli di rabbia* (1991), *Océano mare* (1993) y *Seta* (1996) de Alessandro Baricco”. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Córdoba, 2013. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1641>, y también: Grassi, Martín, “*Decir el deseo*. Ensayo sobre *Océano Mar*, de Alessandro Baricco”, *Grado cero. Revista de estudios en comunicación*, nro. 5, 2023, pp. 1-26.

de un hombre para herir el reposo de lo que estaba a punto de convertirse en *verdad* y, por el contrario, vuelve inmediatamente a ser espera y pregunta, por el simple e infinito poder de ese hombre que es tragaluz y claraboya, puerta pequeña por la que regresan ríos de historias y el gigantesco repertorio de lo que *podría* ser, desgarrón infinito, herida maravillosa, sendero de millares de pasos donde nada más podrá ser verdadero, pero todo *será* -como *son* los pasos de esa mujer que envuelta en un chal violeta, la cabeza cubierta, mide lentamente la playa, bordeando la resaca del mar, y surca de derecha a izquierda la ya perdida perfección del gran cuadro consumando la distancia que la separa del hombre y de su caballete hasta llegar a algunos pasos de él, y después justo junto a él, donde nada cuesta detenerse- y, en silencio, mirar.

El hombre ni siquiera se da la vuelta. Sigue mirando fijamente el mar. Silencio. De vez en cuando moja el pincel en una taza de cobre y esboza sobre la tela unos cuantos trazos ligeros. Las cerdas del pincel dejan tras de sí la sombra de una palidísima oscuridad que el viento seca inmediatamente haciendo aflorar el blanco anterior. Agua. En la taza de cobre no hay más que agua. Y en la tela, nada. Nada que se pueda ver. [...]

Después acerca el pincel al rostro de la mujer, vacila un instante, lo apoya sobre sus labios y lentamente hace que se deslice de un extremo al otro de la boca, las cerdas se tiñen de rojo carmín. Él las mira, las sumerge levemente en el agua y levanta de nuevo la mirada hacia el mar. Sobre los labios de la mujer queda la sombra de un sabor que la obliga a pensar «agua de mar, este hombre pinta el mar con el mar» -y es un pensamiento que provoca escalofríos. [...]

Viene a recogerlo, cada tarde, una barquilla.

El centinela se marcha. Su deber ha acabado. Peligro evitado. Se apaga en la puesta de sol el icono que una vez más no ha conseguido convertirse en sacro. Todo por ese hombrecillo y sus pinceles. Y ahora que se ha marchado, ya no queda tiempo. La oscuridad suspende todo. No hay nada que pueda, en la oscuridad, convertirse en *verdadero*.⁷

Una bagatela, una nadería, un desgarrón en la superficie, hendidura, grieta, tragaluz y claraboya por la que se escurre esa verdad que estaba a punto de acaecer. Eso es el hombre, escorzo de la realidad, recorte, cercenamiento, su expresión supone por principio el ejercicio de una violencia contra el paisaje. Plasson -el pintor- sigue

⁷ Baricco, Alessandro, *Océano mar*, Anagrama, Barcelona, 2012, pp. 11-13.

mirando el mar en silencio porque no hay palabra para encerrar esa realidad, no hay lenguaje para expresar, para limitar el mar y, por lo tanto, tampoco hay mirada humana que logre encerrarlo. El pintor busca expresar la totalidad del fenómeno, “el gran cuadro consumado”, pero esa visión solo puede ser “imagen para ojos divinos”: la totalidad de los escorzos al mismo tiempo. Esa visión es imposible para el ojo humano, esa *verdad* que estaba por acaecer, ese “mundo que acaece y basta, el mudo existir de agua y tierra, obra acabada y exacta, verdad”, se escurre por el tragaluz que es el ojo humano. Entonces, ante la imposibilidad de la expresión absoluta del mar el pintor permanece ante el cuadro en blanco.⁸

La blancura del cuadro es la nada en que algo ha de ser dicho, el fondo sobre el que es preciso hacer un trazo que destaque como diferencia sobre un nivel en que el mar aparezca, se exprese. Del Estal explica que: “Como una herida, la primera mancha es la condición de posibilidad, la condición de visibilidad de toda obra”.⁹ Pero Plasson no puede hacer un trazo sobre ese lienzo blanco y, en un intento desesperado, quiere pintar el mar con agua de mar como si pudiera poner en el lienzo la realidad misma del mar olvidando la premisa más fundamental del arte que reza que “Toda representación del Mundo es de una naturaleza diferente a la del Mundo”.¹⁰ El pintor se enfrenta a diario con la imposibilidad de dar un trazo en que aparezca la diferencia y se pueda significar el mar, ese es su problema fundamental: la incapacidad para encontrar la diferencia en que el sentido del mar puede manifestarse y así retratarlo. Plasson conocía la técnica porque era retratista:

cuando hacía retratos a la gente, *empezaba por los ojos*. Me olvidaba de todo lo demás y me concentraba en los ojos, los estudiaba, durante minutos y minutos, después hacía un bosquejo, a lápiz, y ese era el secreto, porque una vez que se han dibujado los ojos [...] Sucede que todo lo demás sale por sí mismo, es como si todos los demás elementos surgieran solos en torno a ese punto inicial.¹¹

⁸ Sobre las posibles interpretaciones del cuadro blanco del pintor de *Océano mar* puede verse: González, Laura, “Presencia de la estética suprematista en *Océano mar* de Alessandro Baricco”, *TRANS: Revue de littérature générale et comparée*, n.º 4 (2007). <https://doi.org/10.4000/trans.214>, en particular, el apartado “Del blanco suprematista al *Océano mar* de Plasson”.

⁹ Del Estal, Eduardo, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Baricco, Alessandro, *op. cit.*, p. 78.

Los ojos son lo que destaca en un rostro, la mirada es lo que expresa, la figura sobre un fondo que hace que el resto cobre sentido, que da identidad a un individuo, aquello que, como decía Del Estal, es distintivo de la humanidad: la posesión de una mirada. Pero con el mar surge un problema, ¿dónde están sus ojos para comenzar su retrato? Plasson no lo sabe. Cuando oscurece, Plasson se retira, solo en el fondo blanco del cuadro puede hacerse un trazo en que emerja un sentido, en que algo sea visto, pero ante la ausencia de luz no, por ello, como dice el narrador: “La oscuridad suspende todo. No hay nada que pueda, en la oscuridad, convertirse en *verdadero*”.¹²

Así como no hay mirada que envuelva al mar, que lo exprese, ya que toda mirada es escorzo, recorte, por ende, en coherencia con lo antedicho sobre la relación entre el lenguaje y la mirada, tampoco hay palabra para decirlo. En uno de los pasajes más bellos de la novela, Bartleboom, un científico que trabaja en una *Enciclopedia de los límites verificables en la naturaleza* (que como es posible imaginar por lo antedicho está condenada al fracaso), escribe a un amante¹³ a quien no conoce pero busca:

*El trabajo me cansa y el mar se rebela a mis obstinados intentos por comprenderlo. No me había imaginado lo difícil que podía ser estar delante de él. Y vago, dando vueltas con mis instrumentos y mis cuadernos, sin hallar el principio de lo que busco, la entrada a una respuesta cualquiera. ¿Dónde empieza el final del mar? O más aún: ¿a qué nos referimos cuando decimos mar? ¿Nos referimos al inmenso monstruo capaz de devorar cualquier cosa o a esa ola que espuma en torno a nuestros pies? ¿Al agua que te cabe en el cuenco de la mano o al abismo que nadie puede ver? ¿Lo decimos todo con una sola palabra o con una sola palabra lo ocultamos todo? Estoy aquí, a un paso del mar, y ni siquiera soy capaz de comprender dónde está él. El mar. El mar.*¹⁴

¿Lo decimos todo con una palabra o lo ocultamos todo? ¿Escorzar la realidad la revela o la opaca? ¿No será nuestro abordaje del

¹² *Ibíd.*, p. 13.

¹³ Esta amante desconocida que a lo largo del libro Bartleboom buscará puede ser interpretada como la verdad. La verdad es escurridiza e inasible, no puede ser conceptualizada, delimitada en un concepto científico. La estrecha amistad que se forjará entre el pintor y el científico a lo largo de la novela se fundará en una característica tácita que comparten, la convicción de un destino similar: la búsqueda constante de la expresión de la verdad y la certeza inconsciente de la imposibilidad de su obtención.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 40.

mundo una violencia tal que rompe aquello que quería recuperar? “El mar. El mar” suspira Bartleboom con la esperanza imposible de encerrar el fenómeno en una palabra que, al mismo tiempo que lo señala lo cercena.

Océano mar intenta resolver el problema de la expresión del mundo, del mar, mediante la polifonía de voces, la multiplicidad de perspectivas posibles sobre ese fenómeno. Pero todas ellas, la del pintor, la del científico, la del sacerdote, la de la virgen, la del marino, la de la adúltera, todas están emplazadas literariamente lo cual supone ya una perspectiva. Tal vez estemos entonces condenados, como decía Merleau-Ponty, a una tarea compulsiva pero irrefrenable:

El filósofo habla, pero en él es una debilidad, y una debilidad inexplicable: debería callarse, coincidir en silencio, y alcanzar en el Ser una filosofía que ya está hecha allí. Por el contrario, todo sucede como si quisiera poner en palabras cierto silencio en él, que él escucha. Su «obra» entera es ese esfuerzo absurdo.¹⁵

Hablar sobre el mundo, mirarlo, supone una violencia en tanto que nuestro abordaje, que siempre está anclado en un punto de vista, implica un recorte, un escorzo, un cercenamiento de lo que acaece. El filósofo dice algo sobre el mundo pero hablar lo hace incurrir en una debilidad inexplicable porque traza, con un gesto violento, un recorte del mundo, lo escorza y lo cercena de tal manera que ya no encuentra allí el sentido del Ser con el que coincidía en silencio, con el que existía en tácita complicidad. Intenta poner en palabras ese silencio que escucha pero en lo más profundo sabe que este es un esfuerzo absurdo.¹⁶

II. La mirada violenta: Sartre y Proust

En la tercera parte de *El ser y la nada*, más precisamente en el punto cuatro del primer capítulo, Sartre se ocupa de desarrollar un extenso análisis fenomenológico de la mirada. Allí explica que cuando

¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 164

¹⁶ Sobre el problema de la expresión del sentido perceptivo, tarea que Merleau-Ponty hereda de E. Husserl que concierne a la experiencia pura, aún muda, que debe ser llevada a la expresión pura de su propio sentido, puede verse: Buceta, Martín, “Analogía y sublimación: una respuesta al problema del pasaje del silencio a la palabra en la filosofía de Merleau-Ponty”, *Areté*, vol. XXIX, nro. 2, 2017, pp. 333-360.

todo nuestro ser se entrega al acto de mirar, por ejemplo, al espiar por una cerradura, somos pura conciencia irreflexiva. Sartre escribe que mirar supone una “pura manera de perderme en el mundo, de hacerme beber por las cosas como la tinta por un papel secante.”¹⁷ Pero si de pronto quien mira escucha un ruido, unos pasos de alguien que está detrás, inmediatamente se avergüenza por su actitud de estar espiando la privacidad de otros. Esa vergüenza que siente es generada por la mirada del otro que conjetura que se encuentra detrás de él. Antes de ser visto por otro sujeto era un absoluto que poseía la situación que observaba por la cerradura pero, de repente, la situación se modifica y toma conciencia abruptamente de su ser en el mundo, no ya como un absoluto, como conciencia, sino como una cosa. Cuando alguien es visto en esa situación, existe como un cuerpo que está allí espiando, es introducido en el mundo violentamente, deja de ser un espectador absoluto. Lo que ocurre es que siente vergüenza ante el otro, “tengo vergüenza de mí *tal como me aparezco* al prójimo”¹⁸ -explica Sartre. El otro le ha revelado lo que es y lo ha constituido en un tipo de ser nuevo que debe soportar cualificaciones impuestas por otro, se ha desarrollado así una dimensión nueva, un *ser-para-otro*. Sartre explica este movimiento de la siguiente manera:

lo que capto inmediatamente cuando oigo crujir las ramas tras de mí, no es que *hay alguien*, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo capaz de ser herido, que ocupo un lugar y que no puedo, en ningún caso, evadirme del espacio en que estoy sin defensa; en suma, que *soy visto* [...] ¿Qué quiere decir esto? Que soy de pronto alcanzado en mi ser y que aparecen en mis estructuras modificaciones esenciales -modificaciones que puedo captar y fijar conceptualmente por el *cogito* reflexivo.¹⁹

Tomamos conciencia de nuestro ser en el mundo por acción del otro. El otro nos hace ser algo en el mundo, su mirada, en un gesto violento, nos espacializa, nos hace saber, de una vez y para siempre, que nuestra conciencia está anclada en un cuerpo que puede ser visto, que ocupa un lugar y puede ser herido, objetivado. El hecho de ser mirados desencadena en nosotros la aparición de estructuras

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *L'êtr e le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 298.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 260

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 298-299.

que podemos captar mediante la reflexión. En otras palabras, el ser visto manifiesta nuestro *ser-para-otro*. Cuando el otro nos mira nos volvemos un objeto para su mirada, ocupamos un lugar en el espacio y somos en medio de otros objetos, alcanzamos de esa manera la plenitud de ser del en-sí, somos objetivados. El otro se erige así en el sujeto para el cual somos objeto. “Soy poseído por el otro; la mirada ajena modela mi cuerpo en su desnudez, lo hace nacer, lo esculpe, lo produce como es, lo ve como yo no lo veré jamás”.²⁰

Frente al otro surge una dimensión novedosa: el cuerpo se vuelve para-otro. El cuerpo para-otro surge al “ser visto”, es algo que, por principio, nos resulta inalcanzable. Estamos alienados de nuestro propio cuerpo por la mirada del otro sobre nosotros:

La aparición del otro hace aparecer en la situación un aspecto que yo no he querido, del cual no soy dueño y me escapa por principio, puesto que es *para el otro*. Es lo que Gide ha llamado felizmente «la parte del diablo». Es el *anverso* imprevisible y sin embargo real.²¹

En este pasaje del apartado sobre la mirada en que Sartre alude a Gide podemos advertir no solamente la consideración pesimista del encuentro con el otro tal como la concibe el autor en este período de su producción, sino que puede también verse anticipada la teatralización que el fenomenólogo francés realizará de las relaciones con el otro en su conocida obra *A puerta cerrada*. En esa obra es posible asistir a la representación de un modo particular de vincularse con los otros que puede tornarse “infernal” y es en este sentido en que podríamos decir que eso que se me escapa y es para el otro es “la parte del diablo”.²² Lo infernal es la petrificación de uno mismo

²⁰ *Ibíd.*, p. 404.

²¹ *Ibíd.*, pp. 304-305.

²² No obstante, es menester explicitar que esta consideración “infernal” de las relaciones con los otros -que ha sido la más esparcida y estudiada en general- y que ha quedado inmortalizada en la famosa frase de *A puerta cerrada* “el infierno, son los otros” (Sartre, Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Gallimard, 1947, p. 93) no es la única, ni siquiera la definitiva, en la reflexión del autor francés sobre la posibilidad de las relaciones intersubjetivas. El mismo Sartre se ocupa de aclarar dicha frase en un prefacio para la grabación de la obra en que afirma que: “«El infierno, son los otros» ha sido siempre mal comprendida. Se creyó que yo quería decir con esto que nuestras relaciones con los otros estaban siempre envenenadas, que eran siempre relaciones infernales. Ahora bien, es completamente otra cosa lo que yo quiero decir. Yo quiero decir que, si las relaciones con los otros son retorcidas, viciadas, entonces el otro no puede ser más que el infierno. ¿Por qué? Porque los otros son, en el fondo, aquello que hay más importante en nosotros mismos, para nuestra propia conciencia de nosotros mismos”. (Sartre,

que supone la mirada del otro, una mirada de Medusa que lleva a cabo la objetivación, la determinación de nuestro ser por parte de la libertad de otro de la cual no somos fundamento. Su mirada nos somete y nos hace soportar un conjunto de cualificaciones que nos vienen de fuera y frente a las cuales no tenemos arma que esgrimir.

Este es solo un costado del problema ya que, así como el otro puede mirarnos, nosotros también podemos mirarlo a él. De esta doble dimensión del conflicto intersubjetivo se ocupará Sartre en el tercer capítulo de la tercera parte de *El ser y la nada*, titulado, “Las relaciones concretas con el prójimo”. Allí analizará las dos actitudes primitivas que es posible adoptar respecto del prójimo, a saber: aquella de “intentar, pues, en tanto que huyo del en-sí que soy sin fundarlo, negar ese ser que me es conferido desde afuera”²³ o, por otra parte “en tanto que el prójimo como libertad es fundamento de mi ser-en-sí, puedo tratar de recuperar esa libertad y apoderarme de ella, sin quitarle su carácter de libertad”.²⁴

Jean-Paul, “Commentaire de Jean-Paul Sartre: L'enfer c'est les autres”, en Naïm Moshé, *Huis clos de Jean-Paul Sartre précédé du commentaire de Jean-Paul Sartre: L'enfer c'est les autres* [CD-ROM], Francia, Enem, 1965). Por último, en relación con el problema de las relaciones intersubjetivas en la obra del autor, es pertinente referir la obra de Alan Savignano, de reciente publicación, dedicada específicamente a tal problema titulada *El problema de los otros en Jean-Paul Sartre. Magia, conflicto y generosidad*, Bs. As., SB, 2022. En particular, puede verse, para la exposición clásica del problema de la intersubjetividad en Sartre, la segunda parte titulada “La intersubjetividad según la ontología fenomenológica de *El ser y la nada*” (*Ibid.*, pp. 133-204) y, para la exploración del problema del otro en los textos posteriores, más precisamente en los *Cahiers pour une morale*, véase la tercera parte: “La intersubjetividad según la moral ontológica de *Cahiers pour une morale*” (*Ibid.*, pp. 205-282).

²³ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 403.

²⁴ *Ibid.* Finalizado el breve recorrido en que buscamos describir, sucintamente, la incidencia que la mirada del otro tiene sobre mí, es menester volver aclarar, como lo explicitamos anteriormente, que esta consideración del otro no es la única, ni la última, que Sartre realizó. Se puede asistir a una reflexión significativamente distinta si se consultan las conversaciones del final de su vida con Benny Lévy en que Sartre afirmaba que: “Dejé a cada individuo demasiado independiente en mi teoría del prójimo de *El ser y la nada*. He planteado algunas cuestiones que mostraban bajo un nuevo aspecto la relación con el prójimo. No se trataba de dos «todo» cerrados acerca de los que nos preguntábamos cómo entraban alguna vez en relación pues estaban cerrados. Se trataba efectivamente de una relación de cada uno con cada uno, que precede a la constitución del todo cerrado o incluso impidiendo a esos «todo» estar alguna vez cerrados. Así, pues, consideraba de hecho algo que había que desarrollar. Pero, a pesar de todo, consideraba que cada conciencia en sí misma, cada individuo en sí mismo, era relativamente independiente del otro. No había determinado lo que hoy intento determinar: la dependencia de cada individuo en relación con todos los individuos” (Sartre, Jean-Paul, Lévy, Benny, *L'Espoir maintenant. Les entretiens de 1980*, Verdier, Langrasse, 1991, p. 37).

Intentaremos ilustrar algunas de las reflexiones sartreanas y ampliarlas con algunos pasajes de la obra de Proust, *A la busca del tiempo perdido*, que el mismo Sartre utiliza.²⁵

El Narrador, personaje principal de la *Recherche* proustiana, vive un amor con Albertine Simonet. El amor del Narrador, que puede hallarse desde el segundo tomo hasta el último, pasa por diferentes estadios. Pero, fundamentalmente, podemos ver el centro de esa cuestión en los tomos V y VI que, desde sus títulos, anuncian esta relación del protagonista con Albertine: *La prisionera* y *La fugitiva*, si está presa en casa del Narrador o si se ha escapado, respectivamente. En el comienzo del quinto tomo asistimos a la siguiente narración:

Al volver encontraba a Albertine dormida y no la despertaba. Tendida cuan larga era sobre mi cama, en una actitud tan natural que habría sido imposible inventarla, me parecía un largo tallo florido que alguien hubiera dispuesto allí, y así era en efecto: el poder de soñar que solo tenía en su ausencia, volvía a encontrarlo en esos instantes a su lado, como si, durmiendo, se hubiera transformado en una planta. Así su sueño realizaba en cierta medida la posibilidad del amor; estando solo, podía pensar en ella, pero me faltaba, no la poseía. Presente ella, le hablaba, pero me encontraba demasiado ausente de mí mismo, para poder pensar. Cuando ella dormía, ya no tenía yo que hablar, *sabía que ya no me miraba, ya no tenía yo necesidad de vivir en la superficie de mi mismo. Al cerrar los ojos, al perder la consciencia*, Albertine se había despojado, uno tras otro, de sus diferentes caracteres de humanidad que me habían decepcionado desde el día en que la había conocido. Ahora ya solo la animaba la vida

²⁵ Apelar *A la busca del tiempo perdido* se justifica no solo en el detalle del inicio de *El ser y la nada* en que Sartre titula su introducción: “À la recherche de l’être”, o en el particular hecho de que Sartre mismo apela a la novela de Proust para ejemplificar uno de los modos posibles de establecer las relaciones con el otro, sino en que podría señalarse también que muchas de las reflexiones sobre el conflicto intersubjetivo que se analizan en *El ser y la nada* parecen haber sido elaboradas por el fenomenólogo al contacto con la lectura de la novela proustiana y pueden encontrar allí su idea fundacional. Esto es lo que sostiene Joel M. Childers cuando afirma que: “Es en esta sección [“El para-otro”] donde Sartre define el objetivo primordial del deseo a través de una lectura de Proust, es decir, el deseo de poseer no el cuerpo, sino la conciencia. Cuando de Beauvoir le preguntó si su lectura de la *Recherche* lo había influenciado, Sartre no exageraba al responder: “Ciertamente lo hizo. Causó una crisis. Una crisis interna” (Childers, Joel M., “Proust, Sartre, and the Idea of Love”, *Philosophy and Literature*, Vol 37, Nr. 2, October 2013, p. 397). Además, y en particular sobre la influencia de Proust en Sartre sobre el tema central de nuestro artículo, Childers escribe que “una parte significativa de *El ser y la nada* está dedicada a «la mirada», y en ciertos pasajes de la novela de Proust se puede ver su fundamento filosófico” (*Ibid.*, p. 395).

inconsciente de los vegetales, de los árboles, vida más diferente de la mía, más extraña, y que sin embargo me pertenecía más. Su yo no se escapaba en todo momento, como cuando hablábamos, por las fisuras del pensamiento inconfesado y de la mirada. Había recogido dentro de sí todo lo que estaba fuera de ella, se había refugiado, encerrado, *resumido en un cuerpo. Tenerla ante mis ojos, en mis manos, me daba aquella impresión de poseerla por entero que no tenía cuando estaba despierta. Su vida me estaba sometida*, exhalaba hacia mí su ligero aliento.²⁶

El Narrador logra, en cierta medida, amarla cuando duerme. Porque cuando ella duerme no lo mira, no tiene necesidad de vivir en la superficie de sí mismo, de defenderse de su mirada de Medusa, de hacer la mímica necesaria para que Albertine construya de él una determinada imagen. Este pensamiento se entiende muy bien a la luz de una reflexión de Sartre que, cuando analiza las relaciones concretas con el otro, explica que “soy responsable de mi ser-para-otro, pero no su fundamento”²⁷, ya que por mis acciones soy responsable de cómo el otro me ve, pero es el otro quien me confiere el ser, el que me ve de tal o cual manera, el que me hace un objeto para su conciencia tal y como me encuentra en el mundo. Cuando Albertine duerme, cierra los ojos, deja de ser una mirada y, como el Narrador afirma, pierde la consciencia. Por ello, ahora que está ofrecida a su mirada puede disponerla bajo ese campo, petrificarla en una imagen y recoger, encerrar, resumir, toda su vida en un cuerpo. Tenerla *ante sus ojos*, entre sus manos, le daba la sensación de poseerla por entero, de tener su vida sometida.

No obstante, Sartre anota en *El ser y la nada*, en relación con este pasaje de la *Recherche*, que

el héroe de Proust, por ejemplo, que instala a su amante en su casa, puede verla y poseerla a cualquier hora del día, y ha sabido ponerla en total dependencia material, debería verse libre de inquietud. Sin embargo, sabemos que está, al contrario, roído de cuidados. Es por su conciencia que Albertine escapa a Marcel, aun cuando la tenga al lado, y por eso él no conoce tregua sino cuando la contempla dormida.²⁸

²⁶ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. La prisonnière*, Paris, Gallimard, Collection Folio Classique. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 1988, p. 62. Las cursivas son nuestras.

²⁷ Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 404.

²⁸ Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*, pp. 406-407.

Pero Albertine no duerme todo el día y sería al menos complejo o patológico hablar de una consumación del amor cuando un amante está dormido. Eso lo saben tanto Sartre como Proust. Sartre dice que el héroe conoce la tregua cuando duerme, pero es solo por un momento, en la vigilia, a pesar de tenerla prisionera igualmente está “roído de cuidados”. Proust, en la *Recherche*, también señala esto mismo y por eso leemos que: “Sólo se ama aquello en lo que se persigue algo inaccesible, sólo se ama lo que no se posee, y muy pronto volvía a darme cuenta de que no poseía a Albertine”.²⁹ Este pensamiento del Narrador nace mientras observa a Albertine prisionera a quien ve como a un animal salvaje domesticado. Sin embargo, hay algo en ella que no puede ser poseído, domado, atrapado: su mirada. Esa mirada profunda, llena de un pasado inaccesible, de experiencias desconocidas, de pensamientos ocultos, esa mirada no puede ser capturada. Los ojos de Albertine son la vidriera a través de la cual se observa un paisaje al que nunca se podrá acceder. Sus ojos son el límite infranqueable, la puerta por siempre cerrada que da acceso a un mundo que no puede ser colonizado, objetivado, poseído. Su mirada, -aquello en que como Del Estal afirmaba reside su singularidad o según Plasson aquellos ojos que permiten comenzar el retrato porque son la característica distintiva- expresa una rebeldía violenta, aquella de aquél que no se dejará someter por completo.

El Narrador se encuentra obsesionado con Albertine, su deseo consiste en lograr poseerla absolutamente al punto de tenerla escondida en uno de los cuartos de su casa e impedir que ella se encuentre con las visitas. Sin embargo, este deseo se topará con un escollo infranqueable, con la efectiva confirmación de la imposibilidad de su consumación, ese límite es la mirada de Albertine que esconde un mundo inalcanzable, inaprensible.

Por sus ojos veía pasar tan pronto la esperanza como el recuerdo, quizá el remordimiento, de alegrías que yo no conseguía adivinar, a las que en ese caso prefería renunciar antes que decírmelas, y en las que, al captar sólo ese resplandor en sus pupilas, yo ya no percibía más que el espectador al que no han dejado entrar en la sala y que, pegado al cristal de la puerta vidriera, no puede distinguir nada de lo que pasa en el escenario. [...].

²⁹ Proust, Marcel, *op. cit.*, pp. 369-370.

Durante esas horas, a veces veía flotar sobre ella, en sus miradas, en su mueca, en su sonrisa, el reflejo de aquellos espectáculos interiores cuya contemplación la volvía esas noches distinta, alejada de mí, a quien le eran negados. «¿En qué estás pensando, querida? – En nada».³⁰

¿Qué esconden los ojos de Albertine? Al mirarlos solo ve su propio reflejo, se ve a sí mismo como espectador de la vida de Albertine, vida que lanza destellos de maravilla que se dejan entrever en sus muecas y sonrisas, pero que se muestra como vida privada, inaccesible, a la que él asiste como “el espectador al que no han dejado entrar en la sala y que, pegado al cristal de la puerta vidriera, no puede distinguir nada de lo que pasa en el escenario”. El Narrador quiere penetrar allí por la palabra, pero se le impone también el límite en esa dimensión, ella piensa... “en nada”. ¿Qué hay allí en esa región inexplorada de su vida, en esa dimensión de su interioridad? La ignorancia sobre este tema altera al Narrador, él quiere poseerla absolutamente, apresar hasta lo más profundo, adentrarse hasta el centro de su persona, pero su ansia irrefrenable de posesión ha de frustrarse ante lo evidente:

En los ojos de Albertine, en el brusco encendimiento de su tez, sentía yo por momentos una especie de relámpago de calor pasar furtivamente por regiones más inaccesibles para mí que el cielo y en las que evolucionaban los recuerdos, para mí desconocidos, de Albertine. Entonces esa belleza que, pensando en los años sucesivos en que conociera a Albertine, bien en la playa de Balbec, bien en París, le había encontrado hacía poco, y que consistía en que mi amiga se desenvolvía en tantos planos y contenía tantos días pasados, esa belleza adquiría para mí algo de desgarrador. Bajo aquel rostro que se sonrojaba sentía entonces esconderse, como un abismo, el inagotable espacio de las noches en que no había conocido a Albertine. Podía desde luego sentar a Albertine en mis rodillas, coger su cabeza entre mis manos, podía acariciarla, pasar largamente mis manos por ella, pero, como si hubiera manejado una piedra que encierra la salobridad de los océanos inmemoriales o el rayo de una estrella, sentía

³⁰ *Ibíd.*, p. 370.

que sólo tocaba la envoltura cerrada de un ser que, por su interior, accedía al infinito.³¹

En su mirada se accede al infinito, a lo inconmensurable, a lo inaprensible, a lo innombrable, en fin, a lo invisible. Sus ojos son la vidriera en que se afirma un límite de modo tenaz, violento. La singularidad de su mirada, de su persona, tiene un núcleo inexpugnable que se manifiesta en esa mirada impenetrable. Esta es la idea maravillosa que se desprende de su encuentro con los ojos de la cautiva, de aquella prisionera que lo encarcela. ¿Qué hay en sus ojos, detrás de esos cristales? El océano infinito, océano que, como en la obra de Baricco, no puede ser poseído por una mirada, expresado por una palabra y del cual siempre tendremos acceso solo a una región pero no a la totalidad. La tremenda angustia de sentir que posee a Albertine, que puede sentarla en sus rodillas, tomar su cabeza, acariciarla, tenerla para sí como a un animal domesticado pero que, al mismo tiempo, su mirada esconde la inmensidad de los océanos inmemoriales, la profundidad del cielo azul, de tiempos pasados ignotos, de conversaciones, gestos, sensaciones que el Narrador nunca podrá conocer, nunca podrá poseer. Esa es la piedra que sostiene en su mano y de la que dispone absolutamente pero que, simultáneamente, esconde un pasado del que jamás podrá saber nada. En esa mirada “accedía al infinito”, el contacto con Albertine es el contacto con “la envoltura cerrada de un ser” que esconde una región sobre la que nunca podrá echar luz para ver. El cuerpo de Albertine puede ser encerrado, explorado hasta el hartazgo para ser conocido, poseído, pero en su espíritu existe una región vallada, allí dónde se lee: “hasta aquí”. Y ese reducto íntimo de cada ser es inviolable porque es inaccesible.

La desgarradora manifestación que tiene el Narrador es lo que Sartre explica cuando analiza el cuerpo-para-otro. Este cuerpo ajeno no solo me puede estar dado en el presente en tanto cuerpo que advierto en una situación sino que, a su vez, esa presencia puede darse como ausencia. Ese “estar ausente es ser-en-otra-parte-en-mi-mundo; es ser ya dado para mí”³² -dice Sartre. Ese cuerpo que siempre se revela como cuerpo en situación ha existido en otras situaciones de las que yo tengo noticia, como de la carta de mi primo

³¹ *Ibíd.*, pp. 371-372.

³² Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 382.

que está en África, así también el Narrador tiene noticia de que Albertine ha existido en otras situaciones, con otros amantes y realizando determinadas acciones. Esa Albertine es una ausencia que se hace presente mediante estos signos pero a la cual el Narrador no puede acceder y por ello se torna desesperante su relación con ella. Así como la piedra esconde la salobridad de los océanos inmemoriales, Albertine, sentada sobre sus rodillas, “poseída”, esconde un pasado, esconde *entornos* en los que ha existido y que el Narrador desconoce. Por lo tanto, ante la ausencia de esos entornos, de esas situaciones en las que ha sido, es imposible determinarla. Por ello, en cierta medida, se realiza el sueño del amor, pero solo dura lo que un suspiro, porque al abrir los ojos, ella se escapa por las fisuras de su mirada, porque en ella el Narrador “veía flotar sobre ella, en sus miradas, en su mueca, en su sonrisa, el reflejo de aquellos espectáculos interiores cuya contemplación la volvía esas noches distinta, alejada de mí, a quien le eran negados”. Tal vez en ese pasaje de la *Recherche* pensaba Sartre cuando explicaba que “el cuerpo para otro es el objeto mágico por excelencia. Así, el cuerpo ajeno, es «cuerpo-más-que-cuerpo», porque el prójimo me es dado sin intermediario y totalmente en el perpetuo trascender de su facticidad”.³³

Este descubrimiento -la revelación de que Albertine se desenvolvía en tantos planos y contenía tantos días pasados- hace de su belleza algo desgarrador, de su mirada algo violento. El Narrador ve frustrado su deseo de posesión total de Albertine y se hunde en la tristeza ante un saber que se hace patente: “¡Cuánto sufría yo por esa posición a que nos ha reducido el olvido de la naturaleza, que, al instituir la división de los cuerpos, no pensó en hacer posible la interpenetración de las almas!”.³⁴

Lo que sucede al Narrador al contemplar a Albertine es el advenimiento de un saber antes ignorado, aquel que esconde toda persona: una cantidad incontable de planos, de días pasados, un abismo inagotable en que el otro fue sin estar bajo nuestra mirada. Detrás de ella se esboza el resto de aquello que no puede ser conocido, ese lugar insinuado pero oculto e inaccesible a su mirada. El pasado que esconde Albertine tras de sí es un tiempo inaccesible para el Narrador, es su persona, su ser más íntimo que se encuentra oculto

³³ *Ibíd.*, p. 391.

³⁴ Proust, Marcel, *op. cit.*, p. 372

detrás de sus gestos y que como la piedra que encierra la salobridad de océanos inmemoriales, es también un pasado infinito, impenetrable, un cuerpo indeterminable, el mar que se abre detrás de sus ojos y por el cual no está permitido navegar, el mar infinito.

Esta interacción del Narrador con Albertine manifiesta claramente el conflicto intersubjetivo, aquel “chispazo” que se da en el encuentro de las miradas deja en evidencia la imposibilidad de posesión de la libertad del otro. Albertine, que parece reducida a una posesión del Narrador, a un objeto más del decorado de su casa, a un animal domesticado, resguarda aún un reducto de libertad, aquella mirada que manifiesta los planos en que se ha desenvuelto por fuera del campo visual del Narrador y, a su vez, una mirada que se manifiesta como amenaza en tanto que puede mirarlo de vuelta ya que él se siente, de alguna manera, cautivo de su propia prisionera. El Narrador, que roza el sadismo con su actitud de aprisionar a Albertine en su casa y convertirla en un objeto de placer, recae así en aquella trampa que Sartre describía cuando explicaba que: “El sádico descubre su error cuando la víctima lo *mira*, es decir, cuando él experimenta la alineación absoluta de su ser en la libertad del otro”.³⁵

Consideraciones finales

A modo de conclusión querríamos explicitar dos consideraciones que nos parecen relevantes, una sobre la metodología del artículo y otra sobre su contenido.

En primer lugar, creemos que el abordaje desde el entrelazamiento del registro filosófico y el literario puede ser enriquecedor. Esto se sustenta no solo en el hecho de que el mismo Sartre, por ejemplo, ha apelado a textos literarios para ilustrar o profundizar sus análisis filosóficos sobre el problema de la mirada, sino también en que la propia naturaleza del lenguaje literario, que supone ambigüedades, giros, estilos indirectos, etc., tiene un potencial expresivo que guarda su riqueza justamente en aquello que muchos consideran una limitación. El tejido propio de la narración literaria es susceptible de construir un universo simbólico que tiene potencialmente la posibilidad de expresar el mundo vivido de un modo más logrado.

³⁵ Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 445.

La fundamentación de esta afirmación supondría un extenso trabajo pero se puede señalar que reside esencialmente en la capacidad de la literatura para construir lo que Merleau-Ponty definió como una *gran prosa* que logra captar y hacer accesible a otros un sentido oculto.³⁶ Por estas razones es que consideramos que un abordaje “anfíbio”, si se permite la extrapolación del término, puede suponer un aporte sugerente para pensar el problema de la mirada.

En segundo lugar, en relación con el contenido del presente artículo, sabemos sobradamente que toda reflexión sobre el fenómeno de la mirada no se agota en estas consideraciones, no obstante, este abordaje supone un aporte a la reflexión desde una perspectiva que consideramos que puede ser sugerente. Pensar el fenómeno de la mirada desde su violencia -ya sea como mirada que realiza un ejercicio de cercenamiento sobre algo o alguien a quien desde una perspectiva intenta objetivar o como mirada que expresa una amenaza, manifiesta una rebeldía que afirma una singularidad y un límite infranqueable-, es una propuesta que abre la reflexión a la consideración del fenómeno en cuestión e invita a nuevos abordajes y análisis de situaciones que puedan desprenderse de esta doble vertiente y que será preciso elucidar próximamente. Por otro lado, habilita también una reflexión similar sobre las expresiones de la mirada que, al contrario, pueden ser consideradas no violentas.

³⁶ Merleau-Ponty definía así este concepto: “Toda gran prosa es también una recreación del instrumento signifiante, en adelante manejado según una sintaxis nueva. Lo prosaico se limita a tocar por signos convenidos significaciones ya instaladas en la cultura. La gran prosa es el arte de captar un sentido que no había jamás sido objetivado hasta aquí y de hacerlo accesible a todos aquellos que hablan la misma lengua” (Merleau-Ponty, Maurice, *Parcours deux 1951-1961*. Lonrai, Verdier, 2000, p. 45). Para ahondar en este concepto puede consultarse: Buceta, Martín, “La *gran prosa*: Merleau-Ponty y la literatura como expresión de la verdad”, *Universitas philosophica*, 37 (75), 2020, pp. 73-99.

Bibliografía

- Alloa, Emmanuel, "The diacritical nature of meaning: Merleau-Ponty with Saussure", *Chiasmi International*, 15, 2014, pp. 167-179.
- Baricco, Alessandro, *Océano mar*, Anagrama, Barcelona, 2012.
- Buceta, Martín, "Analogía y sublimación: una respuesta al problema del pasaje del silencio a la palabra en la filosofía de Merleau-Ponty", *Arété*, vol. XXIX, nro. 2, 2017, pp. 333-360.
- "Merleau-Ponty y la filosofía de lo sensible como literatura", *Tábano*, nro. 16, 2020, pp. 25-39.
- "La gran prosa: Merleau-Ponty y la literatura como expresión de la verdad", *Universitas philosophica*, 37 (75), 2020, pp. 73-99.
- Childers, Joel M., "Proust, Sartre, and the Idea of Love", *Philosophy and Literature*, Vol. 37, Nr. 2, October 2013, pp. 389-404.
- Del Estal, Eduardo, *Historia de la Mirada*, Bs. As., Atuel, 2010.
- González, Laura, "Presencia de la estética suprematista en *Océano mar* de Alessandro Baricco". *TRANS: Revue de littérature générale et comparée*, n.º 4, 2007. <https://doi.org/10.4000/trans.214>
- Grassi, Martín, "Decir el deseo. Ensayo sobre *Océano Mar*, de Alessandro Baricco", *Grado cero. Revista de estudios en comunicación*, nro. 5, 2023, pp. 1-26.
- Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- *Parcours deux 1951-1961*. Lonrai, Verdier, 2000.
- *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, Genève, MétisPresses, 2011.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. La prisonnière*, Paris, Gallimard, Collection Folio Classique. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 1988
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.
- *Huis clos*, Paris, Gallimard, 1947.

- “Commentaire de Jean-Paul Sartre: L'enfer c'est les autres”, en Naïm Moshé, *Huis clos de Jean-Paul Sartre précédé du commentaire de Jean-Paul Sartre. L'enfer c'est les autres* [CD-ROM], Francia, Enem, 1965.
- Sartre, Jean-Paul, Lévy, Benny, *L'Espoir maintenant. Les entretiens de 1980*, Verdier, Langrasse, 1991.
- Savignano, Alan, *El problema de los otros en Jean-Paul Sartre. Magia, conflicto y generosidad*, Bs. As., SB, 2022.
- Staudigl Michael (ed.), *Phenomenologies of Violence*, Leiden, Boston, Brill, 2014.
- Voltarel, Silvina. “Voces y silencios en *Castelli di rabbia* (1991), *Oceano mare* (1993) y *Seta* (1996) de Alessandro Baricco”. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Córdoba, 2013. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1641>.