

Mirada matriz y potencia oscura de la mirada

Matrix Gaze and Dark Power of the Gaze

Diego Lizarazo
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
diegolizarazo@hotmail.com

Enviado: 9 mayo 2024 | **Aceptado:** 30 mayo 2024

Resumen

Derrida y Agamben proponen el origen del arte en una negatividad: la ceguera en un caso y la potencia-de-no en el otro. Esta confluencia me permite proponer el concepto de potencia oscura de la mirada para dar cuenta del lugar prolijo y siempre abierto de la mirada que no se agota en sus realizaciones históricas. Con ello planteo tres cosas que fundamentan una perspectiva estética y política de la mirada: 1. la mirada es una estructura simbólica y matricial que organiza las formas de ver de una cultura o una sociedad; 2. las formas históricas de ver se encuentran gobernadas por fuerzas estéticas y políticas dominantes del sentido a las que llamo mirada matriz; 3. ante la mirada matriz se erigen, persistentemente, formas de contramirada y miradas disidentes que propugnan por romper sus hegemonías y que definen la transformación y el dinamismo de la mirada.

Palabras clave: Estética de la mirada, mirada matriz, potencia oscura de la mirada.

Abstract

Derrida and Agamben propose the origin of art in a negativity: blindness in one case and the «being able to not do» in the other. This confluence allows me to propose the concept of dark power of the gaze to account for the inexhaustible and always open place of the gaze that is not exhausted in its historical achievements. With this I propose three things that base an aesthetic and political perspective of the gaze: 1. The gaze is a symbolic and matrix structure that organizes the ways of seeing of a culture or a society; 2. Historical ways of seeing are governed by dominant aesthetic and political forces of meaning that I call the matrix gaze; 3. Before the matrix gaze, forms of counter-gaze and dissident gazes persistently arise that advocate breaking their hegemonies and that define the transformation and dynamism of the gaze.

Keywords: Aesthetics of the gaze, matrix gaze, dark power of the gaze.



FIGURA 1.

Anónimo, *Allegoria della Pittura*, (1620-1630).

Fuente: <https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Gentileschi-allegoria.jpg>

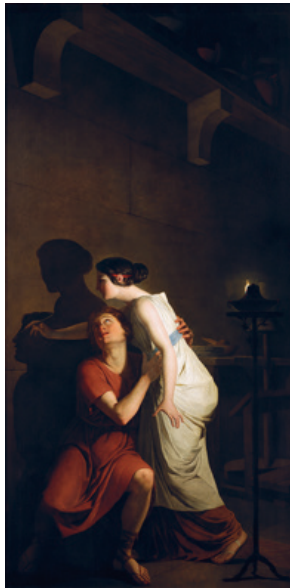


FIGURA 2.

Joseph-Benoît Suvée,

L'invention du dessin, 1791.

Fuente: [https://journals.](https://journals.openedition.org/perspective/29536)

[openedition.org/perspective/29536](https://journals.openedition.org/perspective/29536)

La *Allegoria della Pittura* [figura1] y *L'invention du dessin* [figura 2]¹ contienen una conexión interior sustantiva, que va más allá de que la primera simbolice el arte de pintar, y la segunda su origen. Ambas obras establecen una relación profunda entre ver y no ver, que constituye el fundamento de la pintura. La *Allegoria* se atribuyó tradicionalmente a la pintora barroca Artemisia Lomi Gentileschi, aunque más recientemente dicha

¹ La obra de Joseph-Benoît Suvée es conocida como «L'invention du dessin», en español «La invención del dibujo», aunque también se ha conocido como «La invención de la pintura» e incluso «La invención del arte». Allí no se detienen las variaciones del nombre, dado que en algunas referencias en francés aparece como «Dibutade ou l'Origine du dessin», por ello la pintura también se conocerá, abreviadamente, como «Dibutade».

autoría ha sido cuestionada; *L'invention*, por su parte, es de Joseph-Benoît Suvée, un pintor flamenco seducido, como casi toda su generación, por el neoclasicismo francés. En la *Allegoria* la mujer desnuda que yace en el suelo, al parecer dormida, representa la pintura en su conexión metonímica con los pinceles, el compás y la paleta de colores que la acompañan. No pasa desapercibida la relación paradójica entre la inminencia del ojo como órgano y fuente de creación pictórica, exigido de estar atento y abierto, y la condición cerrada y ausente de los ojos de la durmiente. Ante la pregunta por esta paradoja Giorgio Agamben asevera que el alegorista desconocido establece con ella un puente entre la pintura y el sueño, no exento, sin embargo, ya en el orden de la representación, de mantener la paradoja:

La pintura [...] tiene que ver con las fantasías y los fantasmas del sueño, es sueño. Contrasta, empero, con esta hipótesis, sin duda verosímil, el tratamiento decididamente realista de la desnuda, la ejecución cruelmente realista del seno que rebosa y cae, el encarnado y las sombras de la espalda y de los muslos (Agamben, *Studiolo* 25).

Pero después, dejando atrás esta hermeneusis, planta su tesis: la obra elabora, a su modo, una interpretación de la pintura desde la doctrina aristotélica de la potencia. Se sabe que la obra fue realizada a mediados del siglo xvii por un autor napolitano desconocido, y Agamben señala que «Acerca del Alma» formaba parte de la cultura letrada en ese tiempo. En dicho texto Aristóteles usa la comparación del sueño con la potencia, y de la vigilia con el acto. Para Aristóteles, «La potencia se define esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio», lo que implica «su poder permanecer en estado durmiente». Estar dotado de una *héxis*² potencia no genérica, sino propia de quien cuenta con la habilidad y el saber para hacer algo, significa que puede llevarla al acto o dejarla suspendida. Pero como no se trata de pintar un acto específico de pintar, sino de dar cuenta de la potencia del pintar (de pintar *el pintar*), el alegorista referido la adormece, es decir, la deja en suspenso (como pura potencia).³ Así la pintura no está en su acto, sino justamente en el poder de no llegar al acto. «Significa que la maestría suprema

2 El filósofo ruso-estadounidense Jacob Klein, especialista en Platón, considera la *héxis* como una posesión de cualidades (1965), H. Rackham, traductor británico de *La ética a Nicómaco*, *La política*, la *Ética Eudemia* y *Virtudes y vicios* (1981), la entiende como «estado», y Joe Sachs (1999) como «estado activo» a diferencia de las pasiones consideradas como estados pasivos del alma, o de las capacidades puramente naturales. *Héxis* (ἕξις) es una categoría griega para dar cuenta de lo que se posee, no como detentación de un objeto, sino de contar con una cualidad (en un sentido que rebasa la pura condición natural), una virtud o una capacidad para hacer algo (quien posee la voz educada que le permite cantar, quien tiene los conocimientos y las destrezas para jugar ajedrez, quien tiene la formación y la experiencia que le hace posible diseñar un navío). Podría decirse también que una *héxis* es una *disposición*, en el sentido de que ciertas destrezas, conocimientos y habilidades, están ordenadas para permitir la realización de un acto no como aquello que cualquiera podría hacer, en el sentido genérico de «cualquier niño puede volverse ingeniero aeronáutico», sino de quien, ya formado como tal, dispone de la potencia de diseñar dicho vehículo.

3 No olvidemos que la suspensión, dejar algo en suspenso, no solo refiere a la potencia de no hacer lo que se puede hacer, sino que también tiene cierto lazo de relación con la noción escéptica clásica de la *epojé* como técnica de no aplicar juicio o prejuicio, opinión o creencia sobre algo, para hacer posible observarlo con nitidez. Aquí la suspensión opera en su forma negativa: suspender es retrotraer la capacidad de juicio, sustraerla volitivamente.

no puede consistir solo en la representación de un objeto, sino, representando un objeto, en el presentar, junto a este, la potencia con el cual ha sido pintado» (Agamben, *Studiolo* 28), lo que le permite concluir: «Y como la poesía es suspensión y exposición de la lengua, de igual modo la pintura es dormición y exposición de la mirada» (28).⁴

Derrida y la ceguera constitutiva de la imagen

Con *L'invention* se remite al mito (registrado por Plinio el Viejo) según el cual la hija de Butades, un famoso alfarero corintio, trazó sobre una pared la silueta de su amante, quien dejaría la ciudad en un viaje, probablemente, sin regreso. El dibujo realizado por la joven reúne en un mismo lugar el vacío de lo que no está, y el llamado a su retorno. El trazo es pretensión de traer la presencia, y a la vez recordatorio de la ausencia. La línea recorta una pura sombra que, en el artificio ideado por la amante, es todo lo que quedará de él, lo que se refugiará como huella de memoria. Esta huella está conectada con el momento en que su presencia hace posible el trazado sobre la pared, pero, a la vez, será constancia de irresoluble pérdida. Derrida dice entonces, sobre esta obra:

Que Dibutade [...] persiga el trazo de una sombra o una silueta, que ella dibuje en la superficie de la pared o de un velo, en todos estos casos hallaríamos que una *skiagraphia*, esa escritura de las sombras, hace nacer el arte del encegucimiento. Desde el origen la percepción pertenece al recuerdo. Ella escribe, ella ama, entonces, en la nostalgia (*Mémoires d'aveugle* 54).⁵

A diferencia de la concepción tradicional que imagina la pintura en el orden de lo luminoso y de la visión plena (la visión del artista que ve con lucidez diáfana), Derrida muestra el no-ver constitutivo que hay en ella. La figura extrema de ese no-ver es la de la ceguera, que aparece en dos grandes sentidos: ceguera de lo que se elimina al pintar y ceguera del modelo al realizar el trazo. En el primer sentido, Derrida señala que toda pintura (como toda imagen) proviene de un punto de vista, lo que significa que tiene

4 Podemos plantear ahora ya no la reiteración de la impotencia subyacente a la potencia que tan denotadamente expresará Agamben, o, en sus otras implicaciones, la conexión de lo inoperante (Agamben, *La comunidad*) con la comunidad desobrada de Nancy (2001), asunto que no desarrollaré aquí, sino más bien, dos cuestiones fundamentales, no señaladas por Agamben, pero de alguna manera concitadas por la pintura que ha puesto en juego: a) que las posibilidades de mirada del pintor están rodeadas, de alguna manera, por un campo de sombra o un campo invisible que no logra advertir, al igual que su modelo; y b) así como la ceguera –probablemente momentánea en el cerrar de sus ojos, o quizás permanente, no sabemos– de la modelo es retratada por el pintor, habría también una ceguera del pintor, pintada en un marco más amplio, que él no advierte porque a ello está cegado. Lo que pone en juego una dinámica de mirar / cegar en la que está inmersa no solo la mirada del pintor, sino también la nuestra. Esta hermenéusis de la pintura nos mostraría entonces que esa dinámica no es exclusiva de esta pintura, ni siquiera de este pintor, sino que abarca la condición de toda mirada.

5 Reúne el filósofo en este párrafo todos los elementos con los que busca construir una visión del dibujo (y con ella de la pintura, y con ella del arte, y con ella de la imagen): la esquiografía, la sombra, la ceguera y la memoria. La esquiografía, esa técnica de pintar con sombras atribuida a Apolodoro, el pintor de la antigua Grecia, que define la imagen en el campo desplegado entre la oscuridad y la luz, por lo cual la sombra ocupa un lugar principal en el nacimiento de la imagen.

una perspectiva que implica, necesariamente, un conjunto de elecciones, una forma de apreciar y valorar las cosas según la cual algo es excluido:

Hablar de perspectiva quiere decir que siempre vemos las cosas, que siempre interpretamos las cosas desde cierto punto de vista, según un interés, dividiendo un esquema de visión organizada, jerarquizada, un esquema siempre selectivo que, entonces, debe tanto a la ceguera como a la visión (Derrida, *Artes de lo visible* 63).

No hay forma de generar una imagen de algo sin, simultáneamente, negar en otra cosa la posibilidad de serlo. Ver algo es no ver lo que, en ese acto, queda remitido como invisible. Ello implica que la perspectiva que ve es también una perspectiva que no ve: «La perspectiva debe volverse ciega ante todo lo que esté excluido de la perspectiva; para ver en perspectiva, hay que ser negligente, hay que volverse ciego ante todo el resto» (Derrida, *Artes de lo visible* 63). El campo invisible o campo de la ceguera, podemos decir, es una suerte de telón de fondo, necesariamente más vasto que el campo de lo visible o de la visión. La ceguera es, así, «condición de organización del campo de lo visible».

La segunda ceguera constitutiva de la pintura es la que viene del trazo. Cuando el artista traza deja de ver a su modelo, y cuando ve a su modelo, no traza. El trazo es un acto de ceguera, trazar es enceguercerse: «El trazo del dibujo avanza en la invisibilidad» (Derrida, *Artes de lo visible* 141). ¿Qué guía, entonces, ese trazo ciego?: la memoria. El trazo pende más de la memoria que de lo visible. No hay así trazo totalmente dado a su presente, sino que en él está actuando siempre la memoria (reciente o remota) del modelo.⁶ El dibujante ve el objeto, su percepción capturadora procura guardarlo en la mente y hasta entonces procede la mano a realizar el trazo al momento en que los ojos, desprendidos del objeto, se fijan ahora en la superficie de inscripción. Todo queda, en ese punto, entre la mano y la memoria. Además de esta memoria inmediata, vinculada a la operación productora del trazo, hay una memoria nostálgica, más amplia, que Derrida advierte en la pintura de Suvée: la memoria añorante de la hija de Butades. En ese sentido quizás hay, en toda relación con la imagen, una dosis de nostalgia dada por el reconocimiento de la distancia con lo puesto en ella (asunto que, como sabemos, Roland Barthes llevó hasta la relación con la muerte). Por otra parte, Derrida repara en dos cuestiones significativas: la vinculación entre el trabajo de anticipación tanto de la mano como de la vista, y la autorrepresentación del artista en el modelo de la ceguera.

⁶ Es posible pensar en esa participación de una memoria, de una preimagen en la imagen, incluso cuando estamos frente ya no a esquiografías pictóricas o del trazo. La preimagen está en las técnicas de registro automático como la fotografía, el cine o el video. No solo en el sentido de la primera ceguera constitutiva tal como lo señaló Derrida, dado que tomar una foto o emplazar una cámara de cine o video (incluso un *smartphone*) es siempre la elección de uno o varios puntos de vista, sino también en el segundo sentido si lo entendemos en el campo más amplio de lo que ahora llamo «preimagen», es decir, esa imagen anterior a la imagen, que conecta la imagen en producción con las imágenes producidas que le dan su oriente y su *locus* de enunciación. Toda imagen proviene de imágenes previas, así como todo enunciado proviene de enunciados previos: sin campo de enunciación no hay enunciados, sin campo de imágenes no hay imagen. Con ello es posible pensar en una segunda ceguera constitutiva (continuando con la metáfora de Derrida) que no se amarra solo a la ceguera anticipatoria del dibujo o la pintura (con ello yendo más allá de Derrida), y que puede ser reconocida como la experiencia anticipatoria de imagen, sobre la cual se produce toda imagen.

**FIGURA 3.**

Antoine Coypel, *Studio de un ciego*,
Louvre Museum.

Fuente: <https://commons.wikimedia.org>

**FIGURA 4.**

Antoine Coypel, *El error*, Louvre Museum.

Fuente: <https://www.deficienciavisual.pt/imagens-Derrida/image08.jpg>

Los dibujos de Coypel [figuras 3 y 4] muestran la actividad de la mano como instrumento de navegación en el que confía el ciego para abrirse camino en el espacio insondable (tales dibujos forman parte de la exposición «Memorias de ciegos» que Derrida curó para el Museo de Louvre). El ciego emprende un camino atisbando con su mano un lugar invisible que debe explorar, siempre en el riesgo de la caída (como en la *Parábola de los ciegos* de Pieter Brueghel), apostando por una anticipación adecuada [figura 5]:

El ciego avanza con aprehensión, es decir, con una especie de inquietud que consiste en coger de antemano la cosa que necesita o de la que necesita protegerse. Así pues, la vista también es aprehensión [...] están ahí para prevenir, mediante la anticipación, mediante la preconceptualización, mediante la percepción: para ver venir lo que viene (Derrida, *Artes de lo visible* 60).

Vista y mano como recursos para abrirse camino ante el espacio, pero ambas en condición de ceguera. La mano, tanto en el ciego como en el dibujante, es lo que se moviliza para dar cuenta, en su riesgo, del espacio.⁷ El retrato de ciegos es también un autorretrato de artista.

⁷ En ello está la fascinación de identidad del dibujante con los ciegos: «Ve también a alguien que, no viendo, se sirve de sus manos para orientarse [...] para trazar un camino, y todo pasa entre el ojo y la mano, de manera que la estructura general de esa situación de dibujo de ciego es que el dibujante, cuando dibuja a un ciego [...] siempre se está dibujando a sí mismo, está dibujando lo que puede sucederle, y, así pues, está en la dimensión alucinada del autorretrato» (Derrida, *Artes de lo visible* 156).



FIGURA 5.

Pieter Brueghel el Viejo, *La parábola de los ciegos*, 1568.

Fuente: <https://historia-arte.com>

Dado que el artista que retrata a un ciego es un ciego que se autorretrata, es posible entonces ver en el autorretrato del artista el modelo del ciego que se mira.⁸ Quien se autorretrata no puede mantener la vista tanto en su modelo (él, viéndose en el espejo), como en el dibujo que está haciendo: «El ojo del dibujante, fijado en la búsqueda de su propia mirada que le devuelve el espejo, se parece al ojo de un ciego. Se ciega a sí mismo, no viendo sino un ojo que no ve nada. Por ello, el autorretrato es por excelencia el lugar de la ceguera del artista» (Derrida, *Artes de lo visible* 137).

Potencia oscura de la mirada

El lazo advertido inicialmente entre estas dos pinturas es también, como se ha visto, lazo de las interpretaciones entre estos filósofos, no opuestos, pero sí disímiles: para ambos la pintura emerge de una negatividad, en el caso de Derrida, del campo de ceguera que anticipa toda visión, en el caso de Agamben, de la potencia-de-no en la que se distiende la pintura. Potencia y ceguera, naturalmente, nos llevan a una articulación enuncia-

⁸ Entre lo dibujado y el objeto del dibujo hay una distancia dada por la ceguera y llenada por la memoria, una heterogeneidad: «La heterogeneidad permanece entre la cosa dibujada y el trazo dibujante, vista como la cosa representada y su representación, o como el modelo y la imagen» (Derrida, *Mémoires* 50).

tiva: potencia de la ceguera que, sin perder el sentido ciego aludido, prefiero llamar *potencia oscura de la mirada*.⁹ La articulación propicia ceguera/potencia dada por los excursos filosóficos aludidos no es un asunto solo nominativo, tanto porque Agamben inicia su interpretación dando cuenta de los ojos cerrados que lo llevarán a reconocer la potencia no ejercida o potencia de no, como porque en Derrida, al no establecerse ceguera y visión como opuestos, hay más bien una conciencia de su codependencia, o mejor aún, de su proceder una de la otra: «Esta ceguera no es sencillamente opuesta ni puede oponerse a la visión» (Derrida, *Artes de lo visible* 141).

Pero no hay aquí solo una correlación de interpretaciones sobre la condición de la pintura (o del dibujo), más bien lo que esto nos permite es disponer el camino hacia una filosofía no tanto de la imagen como de la mirada. No de la imagen, sino de aquello que la hace posible, de su condición: las posibilidades de la mirada como fuente de toda imagen y como destino de ella. El lugar en que la imagen se gesta, puesto siempre en el orden de una mirada¹⁰ que, como ha sido suscitado, se juega en la potencia de, emergiendo de una ceguera o de un campo oscuro, posee el impulso que le permite hacer imagen en la cual verse y darse a ver. Pero también en el lugar en que la imagen se recibe, ese espacio posible de allegada que, en el sentido de apelar al campo más amplio posible, está también más allá de los recortes específicos de un acto u otro, una idiosincrasia, una tradición u otra de ver, en el campo ciego u oscuro (más

9 Por razones que daré más adelante, y que refieren fundamentalmente a procurar evitar la asimilación que en *La potencia del pensiero* (2005) realiza Agamben entre impotencia y potencia de no, la cual rechazo.

10 No son contraejemplos ni la imagen automática que se produce en los sistemas cibernéticos de visualización al estilo de Google Earth o Google Street View, ni las imágenes producidas con inteligencia artificial. En el primer caso porque las cámaras satelitales o las de terreno se encuentran (como toda cámara) programadas: Google Earth se ha constituido como el sistema de información geográfica dominante de la sociedad contemporánea en la medida que presenta una representación virtual del planeta, alimentado con imágenes satelitales, fotografías aéreas, fotografías de calles y espacios diversos, así como información geográfica tomada de datos SIG de todo el mundo, y modelos computacionales, que permite hacer cartografías inmediatas de cualquier punto de localización. Esta tecnología combinada y en capas permite un amplísimo cubrimiento, y por la fuerza corporativa de Google, son accesibles, a través de la red, para computadoras de todo tipo, así como tabletas y teléfonos inteligentes, de todo el mundo. Los mapas de Google Earth se diseñan desde una mirada: no solo es que sus mapas respondan a la convención que en 1569 creó Mercator para proyectar en un planisferio rectangular la esfera achatada en los polos que es nuestro planeta (creada para auxiliar la navegación), sino porque en ellos, como señala el historiador de la cartografía, Jerry Brotton, se despliega la condición de los cartógrafos que, no obstante su aspiración de objetividad, crean mapas desde alguna posición: desde una mirada cultural, y a veces, desde los intereses de un poder específico. «Sin embargo, cuando se trata de Google Maps, la realidad es que se están produciendo en Occidente». Si los cartógrafos medievales pretendían trazar sus mapas hacia lo que pensaban que era la localización del Jardín del Edén, lo que prevalece en la cartografía de Google Earth son las localizaciones, espacios, instancias, empresas, ciudades, que tienen mayor poder comercial: «Para mí, parece claro que Google Maps está impulsado por la rentabilidad comercial multinacional». Por esta razón las zonas mejor cubiertas del planeta son las que responden a las grandes urbes metropolitanas: «Es revelador que algunos municipios de Sudáfrica sean sólo espacios en blanco en el mapa... La cartografía se está privatizando, ni siquiera los estados tienen los vastos recursos necesarios para competir, e inevitablemente el problema habitual es que África ocupa un lugar muy bajo en la jerarquía» (Brotton, en Referencias). Como señala James Wan: «...imaginemos si todos los datos y la capacidad de programación de Google estuvieran repentinamente en manos de un agricultor namibio, un nómada del Sahel o una pescadora senegalesa: los mapas que evocarían serían completamente diferentes. Bien podrían priorizar los tipos de suelo sobre los Starbucks, los pozos sobre los Walmart y el estado de degradación de la tierra sobre las vistas panorámicas de las calles de las ciudades estadounidenses» (s. p.). Respecto a la imagen producida con la inteligencia artificial, hay dos lugares en los que está la mirada que la crea: en las bases de datos elegidas por los sistemas de creación de la IA (y en los lenguajes visuales que allí se decantan), y en el prompt o instrucción con la cual se ordena a la herramienta generativa la producción de la imagen. No hay, en realidad, imagen automática sin mirada.

amplio) donde todo es posible. Con esto accedemos a una figura tentativa, una imagen o conceptualización inicial dada en un desplazamiento hacia lo que podemos llamar *el campo de la mirada* (desplazamiento porque ya no es el territorio de la imagen pictórica o del dibujo, sino, abriendo hacia atrás –en un *Dolly back*–, el ámbito más amplio en el que imagen pictórica, cinematográfica, cibernética, o cualquier otra clase de imagen, se instala: *el ámbito general de la mirada*). Dicho campo (ver/hacer imagen) presenta una condición básica: la de ser campo oscuro, o campo de todos los posibles del mirar. Es necesario reconocer, de inmediato, que dicho campo, como posibilidad abierta o como potencia, rebasa las formas en que la mirada concreta, históricamente dada, se organiza. Si no fuera así, si no hubiera esa distancia entre la potencia oscura del mirar y las miradas concretas, no habría más que una forma de mirar, no habría pues, historicidad del ver y todos los mundos históricos verían de la misma manera. Es posible distinguir entre el campo oscuro del mirar y las formas históricas de organización de la mirada. Podemos decir: hay una diferencia entre estructuraciones sociohistóricas de la mirada y la potencia siempre abierta del campo oscuro de la mirada. Es así porque toda mirada es concreta, tiene delimitaciones, focos principales de atención, saberes, técnicas, esquemas de organización, axiologías, principios de distinción de los visibles y también principios de diferenciación entre lo visible y lo invisible. La mirada se organiza y responde a lo que podemos llamar una *matriz de mirada*, es decir, un esquema generador que delimita y gobierna la mirada, que define y acota el campo del ver sobre el cual se ejerce.¹¹ Entre los trabajos contemporáneos en torno a la cuestión de la mirada, es quizás el de Hans Belting uno de los que de manera más nítida ha logrado mostrar esa historicidad de las estructuras del ver. Sin que Belting haya reparado en la cuestión de la mirada matriz, ni en la politicidad que procuraré mostrar en la siguiente sección, su abordaje de la producción de la perspectiva entre Oriente y Occidente, a las puertas del Renacimiento, señala con gran fuerza tanto las variantes histórico-culturales del ver como la posibilidad de entender el campo de la mirada como algo que no se agota en ninguna de estas dos matrices.

En *Florenzia y Bagdad* Belting, desde un marco neokantiano (en el que no hace mención de Panofsky), da cuenta de que la cuestión en las artes plásticas florentinas que despiertan el Renacimiento no es solo la invención de una imagen perspectivista, sino especialmente la cuestión de una mirada convertida en imagen. Lo que la invención de la perspectiva permite es, fundamentalmente, la introducción de la mirada en el marco de la imagen: «Pero ya con la pintura que empleaba la perspectiva se consideraba que ésta reflejaba o duplicaba nuestra percepción. La *mirada icónica* que la perspectiva induce no es un mirar iconos sino una *mirada convertida en imagen*» (Belting 20). Al hacerlo se producen dos efectos trascendentales: 1. La imagen adquiere apariencia realista (denominada de muchas maneras: naturalista, ilusionista, figurativa,

11 Doy una explicación del concepto de mirada matriz en dos libros recientes: *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno* (2022) y *Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica* (2024).

analógica)¹² fundada en la interpretación plástica de la experiencia de percepción visual de los objetos en un espacio imaginario trazado desde el lugar formal del espectador, respecto a un punto de fuga. 2. Al trazarse según la interpretación de la percepción visual, el ojo del espectador queda incluido como parte primordial de la estructura icónica. De inmediato quiero señalar que no se trata solo de que la mirada se haga imagen, sino también, y esto es algo que no está del todo planteado en Belting, que, al erigirse un sistema perspectivo como norma de representación de lo visual, la propia perspectiva captura la mirada. En otros términos: aunque los renacentistas creyeran que la perspectiva daba cuenta de la naturaleza de la percepción visual, no fue más que un artificio (algo que, naturalmente, Belting sabe), pero dicho artificio contribuyó a la generación de un estándar de la mirada. Se volvió parte nuclear de la matriz renacentista del mirar y con ello inculcó de forma consistente a la modernidad.

Potencia-de-no como potencia oscura de la mirada

En «La potencia del pensamiento» Giorgio Agamben, a partir de su exégesis de *De Anima* y del libro *Theta* de la *Metafísica* de Aristóteles, hace tres planteamientos que resultan significativos para la estética de la mirada que aquí procuro abordar. Los presento sintéticamente, y posteriormente me posiciono críticamente ante ellos:

1. Distingue entre la «potencia genérica» y lo que podemos llamar *potencia como héxis* (Agamben no le llama de dicha manera, pero formularlo así permite categorizar mejor la diferencia). La primera (potencia genérica) refiere a las posibilidades abiertas que tiene un viviente de llegar a ser capaz de hacer alguna clase de cosas, si vive ciertos procesos de transformación, que lo capaciten para hacer tales cosas. Es el sentido en que se dice, por ejemplo, que una niña o un niño pueden ser arquitectos, artistas, futbolistas profesionales, o cualquier otra cosa. Tienen esa potencialidad, porque sin

12 En rigor estas categorías no son equivalentes, ni tampoco exhaustivas de las diversas concepciones de la imagen realista, entre el ilusionismo y la analogía, por ejemplo, hay diferencias notables, pero lo común a todas ellas es que tienen la pretensión de aportar una representación capaz de evocar o reproducir por otros medios (la gradación entre los niveles de correlación es importante) la experiencia de percepción referencial de los objetos. En el clásico texto de Umberto Eco «Análisis de las imágenes», el semiólogo muestra que, ante las concepciones clásicas del signo icónico que lo explican sobre la base de la relación analógica, las teorías semióticas, de orden científico, solo pueden comprenderlo como signo códico. Esto significa, en síntesis, lo siguiente: las teorías analogistas (R. Barthes incluido), suponen, en última instancia, que el signo reproduce algo del aspecto óptico del objeto del cual es su imagen (datos de la apariencia o, incluso, relaciones proporcionales entre las características del objeto y las características de la representación). Ante ello las teorías semióticas (que se erigen sobre una crítica al iconismo ingenuo de las visiones anteriores) señalan que la imagen representa al objeto, es decir, que es un signo icónico, dado que un conjunto de códigos culturales establecen la relación entre tales términos. De forma sucinta, se trata de dos tipos de códigos interconectados: los códigos de la percepción visual (que organizan la percepción de los objetos en los espacios de luz) y los códigos de representación gráfica (que traducen dichos códigos de la percepción en códigos representativos, propiamente, códigos icónicos). El lugar en el que Eco desarrolla más apropiadamente este argumento es en el *Tratado de semiótica general* (2018); para verse un abordaje crítico de tal perspectiva y otras, sobre los objetos visuales, véase Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*.

ser lo uno o lo otro, pueden serlo, mediante los procesos de formación adecuados («alteración por el aprendizaje»). La *potencia como héxis* refiere, en cambio, a quien posee ya los saberes y habilidades que le permiten hacer tal clase de cosas. La *héxis* es la potencia de quien ya tiene, por ejemplo, el saber¹³ propio del arquitecto, del regente o del futbolista.

El niño, escribe Aristóteles, es potente en el sentido de que deberá sufrir una alteración por el aprendizaje; quien ya posee una técnica, en cambio, no deberá sufrir alteración alguna, sino que es potente a partir de una *héxis* (Agamben, *La potencia del pensamiento* 355-356).

2. La *potencia como héxis* lo es de actuar y de no-actuar. Poseer una potencia significa que se pueden realizar las acciones que dicha potencia avala y también que se puede no hacerlas. Propiamente solo el acróbata puede hacer acrobacias o no hacerlas. Dispone de la facultad de realizar la proeza física o de elegir no ejecutarla. Es respecto a la potencia como *héxis* que se puede decir de alguien que es un acróbata, aunque no realice ninguna acrobacia o que el ingeniero puede diseñar un puente, aunque no lo diseñe: «La potencia es definida, así, esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio, así como la *héxis* significa: disponibilidad de una privación» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 356). Agamben muestra que la *héxis* está siempre en relación con aquello que puede dejar en suspenso o de lo que puede privarse. Al no ser el acto, la *héxis* es una privación, aquello que no se lleva al acto, pero que hace posible el acto. La palabra griega «stéresis» (privación) da cuenta de lo esencial de la *héxis* para Agamben: lo que es en la privación del acto. Por ello tener una potencia es tener una privación. ¿Privación de qué?: del acto que la *héxis* permite realizar. «La potencia es, por tanto, la *héxis* de una stéresis» (355). La potencia es vista entonces, fundamentalmente, como capacidad de privación, como potencia-de-no: «La potencia es definida, así, esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio, así como la *héxis* significa: disponibilidad de una privación» (356). Pensar la potencia fundamentalmente como potencia-de-no permite dos cuestiones clave: evitar la confusión entre acto y potencia, dado que al estar la potencia en acto es menos diáfana su presencia subyacente al acto, mientras que, no estando en acto, es concebible como pura potencia. Frente a la afirmación de los megáricos de que la potencia existe solo en acto, Aristóteles replicaba que si ello fuese verdadero «no podríamos considerar arquitecto al arquitecto cuando no construye, ni llamar médico al médico en el momento en que no está ejerciendo su arte» (citado en Agamben, *La potencia del pensamiento* 356). Por otra parte, la formulación de la potencia-de-no permite advertir un campo de posibilidades aún no realizadas. Permite comprender que las posibilidades del viviente no se agotan en el acto que realiza, sino que siempre

13 Es evidente que no basta con decir que la potencia es un saber, porque también es una habilidad o una destreza, en el sentido que lo muestra cuando referimos la *héxis* de un acróbata o de un violinista. Aristóteles refiere el asunto como saber o como *tener una técnica*. La segunda opción resulta más clara a la mirada moderna, porque pensamos que tener una técnica es tanto poseer conocimientos como destrezas.

hay una suerte de rebasamiento de lo que ahora es, de lo que en el acto se realiza; una fuerza de realización nueva que está siempre patente y posible.

Si una potencia de no ser pertenece de forma original a toda potencia, será verdaderamente potente solo quien, en el momento de pasar al acto, no anulará simplemente la propia potencia de no, ni la dejará atrás respecto del acto, sino que la hará pasar integralmente en él como tal (Agamben, *La potencia del pensamiento* 366)

Las implicaciones de este planteamiento son especialmente significativas en términos del reconocimiento de las posibilidades siempre abiertas para el viviente. Las figuras posibles del ser son inagotables, frente a cualquier pretensión de cierre o de conclusión. Así la vida «debe ser pensada como una potencia que incesantemente excede sus formas y sus realizaciones» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 368).

3. En su afán de pensar la potencia en la constelación de la privación (*stéresis*) y la no ejecución, Agamben resalta la codependencia entre potencia e impotencia. Ser potente de algo es, simultáneamente, ser impotente de eso mismo. En tanto la potencia no puede reducirse a solo hacer algo, sino especialmente a poder no hacerlo, es la impotencia elemento constitutivo de la potencia: «El viviente, que existe en el modo de la potencia, puede la propia impotencia, y sólo en este modo posee la propia potencia» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 361). Para Agamben hay, entonces, una suerte de primacía de la impotencia, dado que es en la posesión de la impotencia (poder ser impotente), que el viviente es potente. La impotencia alcanza así el amplio campo en el que la potencia se inscribe, la elongación máxima de posibilidad y alcance del viviente humano¹⁴ que, ante y por la impotencia, posee la potencia. «Toda potencia humana es, cooriginalmente, impotencia; todo poder-ser o poder-hacer está, para el hombre, constitutivamente en relación con la propia privación» (362).

Es posible decir, entonces, que la *potencia oscura de la mirada* permite dar cuenta, en el campo de la visión, de la potencia-de-no. Un campo del no mirar que excede todo campo del mirar. La potencia-de-no de la mirada es entonces potencia oscura. Agamben repara en la oscuridad como una de las más prominentes figuras de la condición privativa de la potencia planteadas por Aristóteles. En *De anima* esta cuestión se aborda, justamente, en el horizonte de la visión. Aristóteles considera que la vista

14 En este punto, referente a la intrínseca relación potencia/impotencia, Agamben hace un recorte del ámbito del ser viviente al ser humano: «Los otros vivientes pueden solo su potencia específica, pueden solo este o aquel comportamiento inscripto en su vocación biológica; el hombre es el animal que *puede la propia impotencia*. La grandeza de su potencia se mide por el abismo de su impotencia» (*La potencia del pensamiento* 362). Aunque el sentido de lo planteado por Agamben es consistente, en tanto es el no-hacer o el no-ser la más amplia facultad que así despliega el viviente, hay algo en la exclusión de los vivientes no-humanos que resulta arbitrariamente restrictivo. Cuando menos en un sentido limitado, *poder la impotencia* no parece ser privativamente humano. El gato es potente del salto para atrapar la presa, pero también es potente de no hacerlo. Teniendo dicha potencia exhibe su impotencia en el acecho, en la persecución silenciosa y sigilosa de la potencial presa; deja de saltar sobre ella, en el cálculo para mejorar las posibilidades de atraparla, o incluso en el juego, de no atraparla.

posee un doble objeto: el color y lo diáfano. El segundo objeto no es usado para referir solo los cuerpos transparentes como el aire o el agua, sino para dar cuenta de cierta naturaleza que visibiliza todo cuerpo (podríamos decir la posibilidad de mirada de ver un cuerpo, la posibilidad de un cuerpo de ser visible). El punto clave del asunto, tal como lo resalta Agamben, es que el acto de lo diáfano es la luz y su potencia es la tiniebla (o la oscuridad). Así, si la luz es el color de lo diáfano en el acto, la oscuridad es lo diáfano como potencia: «Y si la luz es [...] el color de lo diáfano en acto [...] no sería entonces errar definir la oscuridad, que es la *stéresis* de la luz, como el color de la potencia» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 357).

La relación de luz como acto y tiniebla como potencia nos lleva al sentido, previamente recogido de Derrida, sobre la ceguera como potencia de la pintura (o del dibujo), que procuré ampliar al campo de la mirada, mediante el concepto de *potencia oscura de la mirada*. Y si Aristóteles, tal como Agamben resalta, considera que la visión es algo, en cierto sentido «coloreado» (en tanto la visión es la facultad del color), entonces «La oscuridad es verdaderamente el color de la potencia, y la potencia es esencialmente disponibilidad de una *stéresis*, potencia de no-ver» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 359). Me quedo entonces, aprovechando la alusión a Aristóteles hecha por Agamben, con la propiedad de hablar de potencia oscura de la mirada, para señalar su potencia máxima, o su plenitud total... aquella en que es posible la emergencia de cualquier mirada.

La segunda distinción, la que realiza Agamben entre potencia de actuar y *potencia de no*, me permite, respecto a una estética de la mirada, dar cuenta del aspecto más básico: la mirada no se agota en las formas concretas del ver. En otros términos: atrás de los ejercicios concretos de la mirada, o de las prácticas del mirar, hay un campo más amplio, un campo sin prácticas del ver, que, sin embargo, constituye su horizonte de potencia. Atrás de toda mirada hay entonces una mirada oscura que la abarca o la envuelve.

La primera distinción, la que realiza Agamben entre la potencia genérica y lo que he llamado la potencia como *héxis*, me permite hacer una problematización crucial que, en un punto, pondrá las cosas en una politicidad no advertida por Agamben. Toda *héxis* de la mirada *se forma*. Aristóteles reparaba, según vimos, en la *héxis* como la alteración por el aprendizaje, cuya figura más emblemática en la sociedad moderna sería la formación de la mirada especializada (la mirada del científico) o la mirada del tecnólogo, definida por la incorporación de un saber y una técnica: en el doble sentido de adquirir una técnica para ver o de ser inoculado por un sistema y/o un dispositivo técnico que obliga y permite ver. Este último sentido nos lleva a una nueva formulación, aprovechando la noción de dispositivo no solo en su sentido técnico, sino también en su sentido foucaultiano, de modo de organización del cuerpo, las tecnologías, los saberes, las relaciones y las experiencias. La *héxis* es una forma de mirar social e históricamente configurada. La mirada no estaría así, digamos, en estado puro. No habría un momento de pureza del mirar, porque ella

está siempre en la disposición que un complejo sistema de dispositivos históricos organiza. No hay momento, para nosotros, seres témpicos, digámoslo así, de potencia genérica del mirar, porque siempre el mirar (y esta es la condición de politicidad no señalada por Agamben) es ya una potencia como *héxis*. Esto implica no solo que la mirada como *héxis* tiene potencia y potencia de no (ver o no ver), sino que, además, el establecimiento mismo de la *héxis* de la mirada es ya un acontecimiento previo de demarcación de un ver/no -ver, en el que ciertas potencias de ver y no ver ya han sido excluidas. En otros términos, la mirada como *héxis* del médico, de la publicista, del estratega militar o de la arquitecta, está anticipada por la mirada como *héxis* del ser social. No está la mirada del ser social en condición de potencia genérica, porque sobre ella ya ha operado un sistema de configuración. Incluso se podría decir también que la potencia genérica siempre es de segundo orden, dada sobre una *héxis* que la anticipa recortando su campo de posibles (entonces la mirada del estratega militar o de la publicista son ya, también, una *héxis* de segundo orden). Si la mirada es *héxis* (es decir, si la mirada no puede entenderse como pura «potencia genérica»), dado que toda mirada está ya enmarcada, es necesario reconocer que la formación de dicha *héxis* proviene de una mirada matriz que la establece; dicha matriz de mirada define y ejerce un acotamiento de las posibilidades de la potencia del mirar. Pero esa mirada matriz, y esto es fundamental, es también histórica. A ella refieren, de alguna manera, aunque en lenguajes muy distintos y con objetivos diferenciales en mira, Belting o Butler. El primero cuando contrasta la mirada de Bagdag frente a la mirada florentina, es decir, aquella que da cuenta de la perspectiva de la luz como su geometría abstracta (propia de una cultura iconoclasta), y la mirada florentina para la cual todo se trata de figurar y organizar los objetos como entes visibles en un campo icónico geometrizado para ser aprehensible (en una cultura iconofílica); Butler, por su parte, da cuenta del encuadre como estructura reglada según principios civilizatorios y de racialización, que entonces ponen marcos que diferencian entre seres, aquellos que dichas reglas, a través del marco consideran humanas, y aquellas que no.

Con esto, se puede mostrar que no es posible pensar la potencia oscura del mirar sin establecer la conexión que ello tiene con las matrices del mirar que definen los procesos de configuración de la *héxis* de mirada. Tales fuerzas de establecimiento conforman particularmente la potencia política de las matrices de mirada que gobiernan un tiempo y un mundo histórico, y que, siendo históricas, resultan a la vez, antelares de los ejercicios concretos de la mirada. Pero, y esto es fundamental, esta condición antelar (nacemos en un mundo que ya mira), no significa la negación de su historicidad: siempre pueden transformarse las formas de ver, es decir, las miradas pueden entrar en conflictos y quebrarse.

Impotencia como ocusión de la potencia

Finalmente, el tercer planteamiento de Agamben sobre la cuestión de la potencia no es una distinción, sino más bien una *indistinción* que quiero cuestionar. Agamben identifica potencia-de-no e impotencia, a partir de la exégesis que realiza de Aristóteles. En ello pasa por alto un diferencial semántico sin el cual la estética de la mirada perdería en fuerza epistemológica. La potencia-de-no es potencia que no se ejerce, o potencia que no se agota en el acto. Tanto en la actuación como en el acto hay una potencia que persiste o sobrevive. Es, sin ejercerse, una potencia. Agamben yerra en este punto porque la impotencia no puede entenderse de la misma forma, como potencia no ejercida o potencia persistente, porque justamente la impotencia es no potencia, es ausencia de potencia que impide tanto realizar algo como no realizarlo. La impotencia no abre la disposición de poder dar cuenta de alguno de los cuernos de la disyuntiva: hacer o no, ser o no, pensar o no, sentir o no. La potencia-de-no radica justamente en que el acceso a cualquiera de las posibilidades está abierto, en la impotencia todos están cancelados. El pianista, en la potencia-de-no *no* toca el piano, pero *sí* puede hacerlo; el acróbata no realiza la maroma, pero es su potestad. El no pianista como el no acróbata nada tiene que elegir. No pueden ni hacer ni dejar de hacer. Son impotentes. Están excluidos del campo de la potencia. Incluso, podría decirse también que en la impotencia (a diferencia de la potencia-de-no en la que siempre hay una potencia disponible), la potencia se ha perdido o, y esto es de suma relevancia, que en la impotencia la potencia está capturada, atrapada, ocluida, atascada, o incluso arrebatada, por lo tanto, no está a disposición.

Sin detenerme en el prolífico análisis que Agamben realiza de «Bartleby, el escribiente» (el cuento de Herman Melville), hay dos asuntos que debo anotar: en primer lugar, el esfuerzo de identificación que realiza el filósofo entre el pensamiento y el no pensar, como ámbito de su pura potencia. Por ello realiza el erudito análisis de la primera parte del texto sobre las relaciones entre pensamiento, escritura y creación divina. La tablilla infinita para escribir, la lisura de la superficie de cera no tocada por el estilógrafo, la hoja en blanco son imágenes de la potencia-de-no como potencia del pensar en tanto, al no contener trazo, letra marcada o contenido alguno, dan cuenta de su plenitud: «No el pensamiento, sino la potencia del pensar; no la escritura, sino la hoja en blanco: esto es lo que la filosofía no quiere de ningún modo olvidar» (Agamben, «Bartleby o de la contingencia» 105). Así el escriba, como el pensador, como la propia divinidad (en la rica referencia que Agamben hace a la teología medieval y antigua), se realizan en quien pudiendo hacer, no hace: «El escriba que no escribe (del cual Bartleby es la última figura y más extrema) es la potencia perfecta, a la cual sólo una nada separa del acto de creación» (102). Destaco de esto la cuestión del lugar de plenitud de la potencia: aquel en el cual no hay marca, movimiento, figura alguna, pero en el cual todo puede emerger. El segundo asunto, es el valor que Agamben otorga al *I would prefer not to*. El «preferiría no hacerlo» del escribiente que, después de trabajar afanosamente en su tarea de copista para el

abogado anónimo, se va decantando, progresivamente, hacia el rechazo de todas las solicitudes que su jefe le realiza. En ello hay, para Agamben, un claro lazo con esta potencia de creación que había sido caracterizada ya como la capacidad de la vida de exceder siempre sus realizaciones. En *Bartleby* esa potencialidad de exceder la vida (que en la obra de Melville juega con la proximidad al nihilismo, incluso, de la muerte) está dada por la continua apelación a preferir no hacerlo (una suerte de *preferencia de no*). El abogado le pide a Bartleby que le ayude a revisar un documento, a lo que el empleado responde, respetuosamente, que preferiría no hacerlo; posteriormente le pide que, junto con sus otros empleados, revise cuatro títulos, a lo que Bartleby responde nuevamente, y con la misma cortesía, que «preferiría no hacerlo». Ya desconcertado, el jefe le pide que le cuente algo sobre sí mismo, a lo que Bartleby responde «preferiría no hacerlo». El abogado insiste: «¿Pero qué objeción razonable puede tener usted para no hablar conmigo? Le estoy ofreciendo mi amistad... ¿Cuál es su respuesta, Bartleby?... Por ahora, prefiero no responder». Esta escalada de *la preferencia de no* abarca cada vez más ámbitos hasta el punto de darse una especie de inacción generalizada que lo lleva al abandono, al encarcelamiento, a la inanición (prefiere no comer) y, con ello, a la muerte. Con ello se despliega aquí una cuestión que me parece crucial: Bartleby no está en la situación del exceso de realizaciones de la vida, como remitía Agamben respecto a aquello que la potencia-de-no pone en juego, sino más bien en su signo contrario: está en la disminución, en la retirada, en la desactivación progresiva de las realizaciones exigidas por las formas institucionalizadas de la vida. Lo que fascina a Agamben de Bartleby es el desmontaje suave, recesivo, casi silencioso de los sucesivos dispositivos de gobierno del sujeto. Bartleby figura a quien puede soslayar los dispositivos jurídicos, políticos, comunicativos, teológicos, científicos, técnicos... que subjetivan al sujeto, que lo disponen de ciertas formas. Puede *no disponerse*. Bartleby opera una desubjetivación progresiva de todos estos arreglos, de todos estos montajes; o, de otra forma, una subjetivación en la *adynamia*, en la potencia-de-no. Pero ¿excede las realizaciones, al *preferir no* a las realizaciones? En la semántica que Agamben ha dado a la impotencia, la escalada de Bartleby sería una espiral de impotencia que le permite un sustancial desmontaje de todo el aparato de disposición del sujeto. En la restitución semántica que he propuesto, Bartleby no es un impotente, es más bien un potente de potencia-de-no. Ello porque no podemos dejar pasar por alto que a la *adynamia* no prosiguen las realizaciones de nuevas figuras de la vida que pondrían en jaque las anquilosadas retículas que la gobiernan, la *adynamia* lleva al colapso de las posibilidades de la vida por el abandono subsecuente de cualquier montaje, pero *de camino hacia la muerte*. Si de un lado es reconocible la potencia-de-no verse capturado por los dispositivos de las formas instituidas de la vida, por otra parte, es notoria la renuncia a nuevas *heuristicas* de la vida, y la inclinación hacia el nihilio. No hay afluencia en él. Bartleby es la contrafuerza ante los sistemas de reticulación, pero simultáneamente, es la disolución de las posibilidades. Ante ello, entonces, puede preferirse no asumir la

identificación semántica de la impotencia y de la potencia-de-no, sino establecer una distancia crítica entre las dos nociones del filósofo que permita pensar una filosofía o una estética de la mirada con nuevas posibilidades.

Antes de concluir, hago un apunte terminológico necesario: hablo de potencia oscura de la mirada y no de potencia ciega o de ceguera, no obstante, la referencia a la ceguera constitutiva de la imagen planteada por Derrida, porque, al articularla con la teoría de la potencia-de-no de Agamben es preciso, para mí, impedir que caiga en el ámbito de ser pensada como impotencia. Respecto a su posibilidad de ver que la ceguera es impotente, en quien nace ciego o en quien pierde la vista, la posibilidad de ver se ocluye; entonces ya no estamos ante potencia-de-no, sino ante impotencia de ver. De inmediato señalo que la condición de ceguera ha de abordarse como una mirada, en el plural campo de las miradas históricas, colectivas y singulares. Es decir, que la mirada de ciego está en el orden de las singularidades de mirada que convocan *esthesis* y campo de vida, como lo será la mirada amazónica, o la mirada múltiple y vertiginosa de quien, en una urbe, elabora unas formas de ver y se halla también normado por las delimitaciones y retículas de las matrices de mirada (con los cruces posibles y las retículas del esfuerzo e interés analítico que puede hallar, por ejemplo, mirada amazónica ciega o mirada queer urbana). Evgen Bavčar, el fotógrafo ciego, además de, con sus obras y su filosofía, apelar al conflicto visual entre quienes ven y quienes no, y además de mostrar el derecho de imagen de la invidencia, nos permite reconocer que se puede ser ciego y tener mirada o que se puede no ver, pero ser capaz de mirar.¹⁵ El ciego dotado está para hallarse y actuar en la condición de quien está constreñido por la mirada matriz, o de quien puede confrontarla (como en el caso de Bavčar), justo por que posee mirada. No ve, pero mira.

La mirada se encuentra así en el horizonte de tensiones entre la potencia oscura de la mirada (como potencia-de-no de la mirada que, por decirlo así, es una reserva de *heuristicis* del mirar), y las matrices de mirada que, puedo decir ahora, ponen en juego un campo de potencia en el que puede mirarse o puede mirarse-no, y un campo de impotencia en el que las posibilidades del mirar que rebasan o contravienen la mirada matriz están capturadas y ocluidas. Es decir:

1. Las matrices históricas del mirar hacen una apropiación siempre parcial y relativa del campo oscuro de la mirada (como campo total del mirar).

15 Mirar y ver no son lo mismo. Entiendo ver como el acto de captación óptica de las estructuras de *sense-data* que constituyen la experiencia visual del mundo. Ver se halla, así, en el orden de los procesos fisiológicos y perceptivos de captación óptica. Mirar refiere, en cambio, a la organización simbólica, histórica y axiológica del ver y del no ver. La mirada retícula, organiza y da sentido al ver, distingue entre lo visible y lo invisible, y define las jerarquías, los procesos y los significados de todo ello. No hay ver sin mirada, pero es posible la mirada sin el ver, justo en el campo de la ceguera. Los ciegos no ven (no obstante, por procesos específicos, pueden llegar a ver con las manos, con los oídos o con la piel), pero se miran a sí mismos y a los otros y lo otro. Incluso puedo decir, en otra laja de sentido, que, por ejemplo, no podemos ver los átomos, pero hay toda una mirada sobre ellos. Al punto de que, en el antiguo mundo griego había una mirada del átomo que no coincide con la mirada que la ciencia moderna tiene de este. Hay entonces, dos miradas históricas, epistemológicas y estéticas de un objeto que no se ve.

2. Nunca la apropiación del campo oscuro de la mirada es total y agotadora. Siempre hay *heuristicas* posibles, ninguna matriz cancela las posibilidades de renovación de la mirada.
3. Las matrices de mirada, construcciones históricas de generación de las miradas, producen un campo de potencia del mirar: organizan los sistemas de la mirada de tal forma que definen las formas del ver y con ello disponen para ver (y para no-ver, en tanto siempre puede no verse lo visible). Es decir, las matrices de mirada son productoras de campos de visibilidad y con ello ponen en juego, fundamentalmente, una potencia de ver (siempre de cierta forma, siempre en una *héxis* de mirada).
4. Las matrices de mirada son productoras también de una impotencia de la mirada. Hacen que la mirada sea impotente de ver más allá de las delimitaciones y las jerarquías que establecen. Desactivan las fuerzas de *heuristicas* del mirar que mina, cuestiona, contravía o rebasa sus sistemas de visibilidad. En ese sentido las matrices de mirada son también fuerzas de producción de impotencia de ver. Su tarea clave radica en devastar la potencia de mirar que las rebasa o confronta. Son así coordinación de dispositivos de vigilancia de los márgenes de lo visible y dispositivos de desactivación de las *heuristicas* desbordantes de la mirada. En un sentido, la potencia de mirada inscrita en el campo de gobierno de las matrices del ver es también impotente. Lo es, dado que su capacidad de ver y no-ver está constreñido en el marco que la matriz impone. Por eso sus fuerzas de generación son limitadas.
5. Ante la mirada matriz se erigen, resistentes y recurrentes (a veces como retornos), miradas de rompimiento, contramiradas, miradas disidentes, miradas negras, miradas indias, miradas contrapatriarcales, miradas descoloniales, miradas anti-sistémicas... en las que, además de su fuerza de confrontación de la matriz, están también algunas de las *heuristicas* del ver que pueden emerger de la potencia oscura de la mirada y en las cuales es impotente la mirada matriz.

Referencias

- Agamben, G. *La comunidad que viene*. Pre-Textos, 1997.
- . *La potencia del pensiero*. Neri Ponza editore, 2005.
- . «Bartleby o de la contingencia». *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos*. Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo. Pre-Textos, 2011.
- . *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo Editora, 2018.
- . *Studiolo*. Adriana Hidalgo Editora, 2021.

- Belting, H. *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Akal / Estudios Visuales, 2012.
- Brotton, J. *A History of the World in Twelve Maps*. Viking Press, 2012.
- Butler, J. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Paidós, 2010.
- Derrida, J. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- . *Artes de lo visible (1979-2004)*. Eliago Ediciones, 2013.
- Eco, U. *Tratado de semiótica general*. Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- Klein, J. *A Commentary on Plato's Meno*. University of North Carolina Press, 1965.
- Lizarazo, D. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI, 2004.
- . *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*. Secretaría de Cultura - Gobierno de México, Centro de la Imagen, 2022.
- . *Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica*. UAM - Gedisa, 2024.
- Nancy, J. L. *La comunidad desobrada*. Arena Libros, 2001.
- Wan, J. «Why Google Maps gets Africa wrong». *The Guardian*, 2 abr. 2014. <https://www.theguardian.com/world/2014/apr/02/google-maps-gets-africa-wrong>