Mientras tanto nuestros ojos despliegan un ver desesperado, ansiosos en al búsqueda del objeto ausente del deseo de ver.

En el segundo volumen de su obra "interpretación de los sueños", Freud apunta que durante el reposo nuestros ojos retienen energía fotoquímica acumulada durante el estado de vigilia y que liberan bajo condiciones funcionales opuestas a las de este último, es decir, rotas las ataduras con el mundo exterior inmediato y con la experiencia sensorial condicionada por este, nuestros ojos (y los otros órganos de la percepción) inician un recorrido retrogrado por el conjunto de la herencia visual arcaica y las experiencias visuales que la integra, el cual tiene su principal manifestación en el deformación onírica de las imágenes diurnas en un solo marco formal, en un solo ámbito espacio-temporal dado en imagen que se caracteriza por la singularidad de su arreglo estructural. Es como si las imágenes normales de la vigilia se precipitaron a apretujarse bajo la forma irregular bajo el influjo de un discurso operativo que, sin embargo, no revela en el sueño continuidad lógica y sonora. También afirma Freud, en el mismo texto, que las experiencias visuales arcaicas pueden estar presentes en los estados semiconscientes de la desvela, de la vigilia forzosa asociada con el insomnio.

Todos hemos visto esos traslúcidos espectros en nuestro despertar, esa abigarrada gama de fantasmagorías que parecen nadar sobre la superficie del cristalino fluido de nuestros ojos o volar suspendidos en su entorno inmediato como superponiéndose a las imágenes nítidas y normales de los objetos habituales de nuestro entorno; pero no podemos vernos viendo en ellas, por medio de ellas y para ellas, no, al menos en estado conscientes diurno, vigilante.

"Hay pues, sueños que provienen del ello y sueños que proceden del yo. Para ambos rige el mismo mecanismo de formación onírica, y también la condición dinámica es una y la misma. El yo revela su ulterior derivación del ello, por el hecho de que transitoriamente deja en suspenso sus funciones y permite el retorno a un estado anterior. Como no podría ser correctamente de otro modo, realiza esto rompiendo relaciones con el mundo exterior y retirando sus cargas de los órganos sensoriales. Puede decirse justificadamente, que con el nacimiento surgió una tendencia a retornar a la vida intrauterina que se ha abandonado, es decir, un instinto de dormir. El dormir

representa ese regreso al vientre materno. Dado que el yo despierto domina la movilidad, esta función es paralizada en el estado de reposo, tornándose con ello superfluas buena parte de las inhibiciones impuestas al ello inconsciente. El retiro o la atenuación de está (contracargas) que permite ahora al ello una libertad que ya no puede ser perjudicial. Las pruebas de la participación del ello inconsciente en la formación onírica son numerosas y de índole perentoria: a) La memoria onírica envergadura mucho mayor que la memoria de vigilia. El sueño produce recuerdos que el soñante ha olvidado y que le son inaccesibles durante la vigilia, b) El sueño recurre sin límite alguno a símbolos lingüísticos cuya significación ignora el soñante, pero cuyo sentido podemos confirmar gracias nuestra experiencia. Proceden probablemente de fases pretéritas de la evolución filológica, c) Con gran frecuencia, la memoria onírica reproduce impresiones de la temprana infancia del soñante, impresiones de las cuales no sólo podemos decir con seguridad que han sido olvidadas, sino también que se tornaron inconscientes por represión. Sobre esto se basa el empleo casi imprescindible del sueño para reconstruir la prehistoria del soñante, empleo que intentamos en el tratamiento analítico de las neurosis, d) Además el sueño trae a colación contenidos que no pueden proceder ni de la vida madura ni de la infancia olvidada del soñante. Nos vemos obligados a considerarlos como parte de la herencia arcaica que el niño, influido por las vivencias de sus predecesores, trae consigo al mundo antes que cualquier experiencia propia".

Nuestro mirar culpable, pervertido, cargado con la pena proveniente de la mutilación de sus antes múltiples nexos con lo visible y lo visto. Se convierte en el sueño en un ver expiatorio donde el rito purificador consiste en sacrificarse en los altares de lo que es invisible de día y en la vigilia.

Este mirar culposo es el mirar del yo que hace inconmensurables esfuerzos subjetivos por exorbitar su mirada y convertirla en ver que armonice con las esquinas visuales propios del tiempo de su constitución como sujeto, cuando aun estaba por evadirse de la esfera del ello y la del ellos. Los sueños que proviene del yo miran hacia un paisaje donde el yo se haya omnubilado, están plagados de imágenes donde el yo se confunde con su entorno, o se hace transparente al entorno, mientras que el entorno está constituido

153117

principalmente por símbolos que representan el momento del desprendimiento de la evasión que tiene que ver con la deterritorialización e ilimitación del deseo que llevan consigo los procesos de concienciación. El deseo desmesurado y por ello depotenciado, el que no tiene objeto sin que aspira a todos los objetos amorosos posibles, ese deseo omnímodo que forma parte del conjunto de los elementos estructurales (¿esenciales?) del proceso de formación del yo consciente y trascendente, cobra tributo al desarrollo emocional del sujeto en la forma de la omnubilación onírica del yo; aquel que aspira a subsumirlo y devorarlo todo, es devorado y subsumido por el todo, luego las defensas del yo entran en acción, los símbolos visuales arcaicos como hadas protectoras evitan la disolución del yo hacia el horizonte.

Mirad el cuadro de René Magritte "El falso espejo": el cielo está interconstruido en la estructura misma de composición del ojo; el plano circular, coloreado de azul, así constituido; el cielo es una consecuencia deductiva necesaria del esquema o formula estructural (sintáctico, geométrico) que es la pupila. Hasta aparece un punto central, el iris, garantía de la formalidad de la perspectiva, de la dependencia formal de la perspectiva con respecto a la circularidad de la composición. Son los sueños de la vigilia, las fantasías propias del yo consciente, alerta, imperante, directivo, trascendente que, como ya dijimos, desea subsumir todo en su ser racional aunque sea sólo por medios de un juego fantasioso. En los sueños del yo hay esta tendencia a expresar el miedo a la omnubilación del yo, a la disolución de la imagen propia del espejo, la cual se resuelve, en general, por los medios que Magritte representa en cuadros como el antes descrito.

En otra de sus obras, "La condición humana, René Magritte da cuenta de la angustia de la omnubilación del yo. Aquí se trata de la omnubilación onírica que afecta al sujeto liberado de las resistencias, las contracargas de la vida en vigilia. El ámbito del yo; el del espejo que lo remeda siendo él mismo un espejo cuya mirada angustiosa busca ser remedada; es invadido abrumadoramente por las proyecciones del ello ante el reflejo de una energía (¿una luz?) que tiende a borrar, a desvanecer los contornos del yo, su imagen. La mirada angustiosa se expresa tenuemente en la meramente sugerida relación-crispación de lo formal-distensión de lo orgánico. Luego, para paliar la angustia y detener el proceso disolvente, aparece

la forma salvadora que simboliza un recuerdo lejano, muy lejano: la comba, la cúpula, el hemisferio en el remate de la ventana que es invocación del cielo y nos libra del mal; que es la presencia protectora del útero.
Los sueños del ello no tienen ese blindaje racional que impide que la libertad se vuelva libertinaje; no vienen de ese limbo entre éxtasis y la catarsis donde el yo encuentra paliativos para las consecuencias de la extralimitación del deseo que depotencien a ésta y la conviertan en un semillero de plácidas fantasías diurnas y nocturnas. Son absolutamente irracionales y su tendencia principal no es la aprehensión del mundo sino la comprensión de lo que no pertenece a ese estatuto, y sin embargo, existe en el espacio-tiempo que se dan los sentidos cuando no los constriñe la atingencia forzada por la fijación del objeto de placer que es la contraparte del deseo desmedido y su depotenciación.

En los sueños que provienen de ello se vive el placer de la indiferencia, el placer de ser cosa al lado de otras cosas, del intercambio de señales secretas, discontinuas, insulsas, significantes que, sin embargo, es origen del sentido, del encuentro significado-significante, de la cadena de los significantes, etc. Se vive la renuncia del temor obsesivo (subjetivo) ante la muerte y la reducción del deseo omnímodo a sus mínimos y simples componentes.

Mirad el cuadro de Joan Miró "Carnaval del Arlequín", lo primero que hay que advertir es que hay figuras de carácter orgánico que no se hallan inscritas en el plano sino que está del todo superpuestas a las líneas que lo circunscriben.

Ninguna de estas figuras orgánicas parece partir de las líneas del plano, ni definirse en contraste con él, ni mucho menos estar trazado en vistas a ser coherente o proporcionada a los elementos del mismo. Esas figuras aparecen flotando a diferentes niveles de aproximación sobre el conjunto de los elementos del plano. Están como en una membrana, como en un tegumento superpuesto del ojo, que no le impide ver, que le impide mirar. La escena toda parece la instantánea de una ojeada al despertar de un sueño muy profundo, como la bajamar tras la marea del inconsciente que había inundado los sueños del vidente. ¿Estamos ante la presencia del ver que se ve a sí mismo viendo?, ¿es esto la exhumación del sustrato mismo de la mirada?, ¿estamos en el momento en que la visión

y lo visible se hallan en relación de igualdad o indiferencia resultante de la ausencia del producto histórico de la relación entre ambos (el evidente y lo visto)?. No nos engañemos. El cuadro tiene una perspectiva y una composición, es decir tiene un orden propuesto para el recorrido visual del espectador en el que se colocan los elementos de lo presentado y tiene también una forma global, una estructura en que se inscribe este orden. El deseo de ver se expresa reprimido y la visibilidad está, a pesar de todo restringida. El prescindir de estos dos aspectos haría el mensaje del cuadro incompresible porque convertiría la escena en algo más allá de toda posibilidad de mirar. La composición circular y centrípeta mientras la perspectiva es normal, natural.

No se trata de hacer psicología del arte en la mayor parte de las veces ésta es tan intrascendente para la reflexión estética que no permite hacerse de un aparato analítico eficiente para comprender los rasgos propios de la actividad estética y su inserción en el contexto de la praxis en general. La sensibilidad sobre la que opera la praxis estética y constituye el sustrato material de las ideas estéticas tiene poco que ver con el proceso psicofisiológico que va de la captación de estímulo a su transmisión por el sistema nervioso como sensación; luego a la formación de la imagen; luego a la asociación de la imagen con otras imágenes propias de experiencias sensoriales análogas y anteriores; luego a la formación de la representación y a la respuesta preprogramada. El proceso de representación y a la respuesta preprogramada. El proceso psicofisiológico de la sensación no es sensibilidad estética aunque él mismo pueda ser afectado de manera particular y aún singular por la presencia de las obras de arte. La sensibilidad estética es una sensibilidad construida alrededor de otra con materiales que la otra deja a un lado en calidad de residuos de su propia objetivación de la sensibilidad psicofisiológica en el lenguaje o más bien en los códigos lingüísticos propios de la fijación de la relación objeto de trabajo-reflejo sensible que proviene del ingreso normalizado de cierto tipo de objetos a la clase de los productos; objetivación que, nada menos, establece el elenco de las funciones semióticas básicas que a su vez determinan el modo y la medida de compromiso o la dependencia del discurso con "su mundo". La sensibilidad estética es una sensibilidad viva y fluyente que se construye en torno a una sensibilidad cosificada con miras a la solución de los conflictos que esta última deja de lado precisamente en razón de su propia cosificación.

La praxis estética, consecuentemente, consiste en una reflexión acerca del conflicto entre los núcleos, simbólico y semiótico del lenguaje que simboliza esa cosificación y en construir una sensibilidad que los resuelva, Joan Miró lo hace. La mirada es huidiza, parsimoniosa, protocolaria, incapaz de bañarse en la luz, el color y la forma en al asintótica plenitud de su desnudez. El reojo es la plena manifestación de su esencia abrumadoramente innecesaria: uno mira y sus ojos expresan la angustia y el dolor del compromiso con la constante reescenificación y reelaboración de lo arcano: de lo que nos expulsó del paraíso de la sensación omnímoda, omnidireccional, para evitar la letalidad de esa experiencia, para evitar la muerte que está implícita en nuestra inmersión en y confusión con el todo. Es por eso que la mirada es incorpórea, en la medida en que el compromiso absoluto con el cuerpo significa la omnubilación y la muerte, nuestra mirada es radicalmente incorpórea. Por esto mismo, la estrategia vital, adaptadora, autoconservadora de la mirada, consiste en tomarse a sí misma como un no-cuerpo y en enfocarse sólo hacia lo no corpóreo de lo que constituye el mundo de la otredad, y en poner esta autodefinición al frente como parapeto, o más bien como careta al momento de confrontar el mundo para "abarcarlos" visualmente. El ojo se confía a su convexidad y cifra sus esperanzas de embonar con el mundo en la posibilidad de abordarlo como el interior de una esfera. En la mirada, el ojo se constituye así en su propia metáfora.

La mirada se centra en las operaciones visuales por las operaciones mismas, la mirada no ve: contempla; es la búsqueda de un orden que no "está ahí" sino que es el orden de las instancias mismas de la operación de mirar: "pero la relación de lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, y visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintáxis". Lo que así dice Foucault implica que la relación entre el ver y el lenguaje es infinita. Más la mirada tiende a evadirse de esa infinita que no es otra cosa que disolución, omnubilación, inmersión en la nada, ¿qué es lo que hace para lograr esa evasión?, ¿cómo lo hace?.

Un primer paso parece ser el postular la inaccesibilidad, la inasibilidad de la experiencia visual pura, es decir que la experiencia visual atada a al corporeidad nos aleja del mundo en vez de acercarnos a él, nos despoja de la realidad en vez de dárnosla: el ojo que desnudo y adanicamente ingenuo, se enfrente cara a cara al despliegue de los estímulos visuales directos, en vez de poseer el mundo lo perderá. Ese parece ser el postulado y si vigencia en el diseño de la obra "las meninas" de Diego de Velázquez cuando describe el modo en que la experiencia visual pura es "incluida" en el contexto de la mirada pictórica que el pintor plasma en su tela: "una primera ojeada al cuadro nos ha hecho saber de qué está hecho este espectáculo a la vista. Son los soberanos se les adivina ya en la mirada respetuosa de la asistencia, en el asombró de la niña y los enanos. En medio de todos estos rostros atentos, de todos estos cuerpos engalanados, son la más pálida, la más irreal, la más comprometida de todas las imágenes: un movimiento, un poco de luz bastaría para hacerlos desvanecer. De todos estos personajes representados, son también los más descuidados, porque nadie presta atención a ese reflejo que se desliza detrás de todo el mundo y se introduce silenciosamente por un espacio insospechado, en la medida en que son visibles, son la forma más frágil y más alejada de toda realidad. A la inversa, en la medida en que, residiendo fuera del cuadro, están retirados en una invisibilidad esencial, ordenan en torno suyo toda la representación; es a ellos a quienes se da la cara, es hacia ellos hacia donde se vuelve, es a sus ojos a los que se presenta la princesa con su traje de fiesta; de la tela vuelta a la infanta y de ésta al enano que juega en la extrema derecha, se traza una curva (o mejor dicho, se abre la rama inferior de la X) para ordenar a su vista toda la disposición del cuadro y hacer aparecer así al verdadero centro de la composición, al que están sometidos en última instancia la mirada de la niña y la imagen del espejo". Velázquez parece estar vislumbrando a sus modelos desde el universo de la mirada, convirtiéndolos el centro excéntrico de la composición de su cuadro. Desde el centro del círculo de sal tapizado con los símbolos del exorcismo son conjurados los peligros del ver, los del ver mecánico que es propio del espejo; los del ser vivo, pulsional y libidinalmente investido que es característico de la corporeidad, de la carnalidad de los ojos. Son conjurados los peligros del ver enfatizando que el reflejo mecánico está dotado de una luz tan tosca, tan grosera que deslumbra, que ciega o al menos, distorsiona, decolora, deslíe todo aquello que toca.

la luz que se difunda gradualmente en haces de rayos y parece compuesta de pequeñísimas esferas de oro transparente; luz racional que tiene vetas que parecen deducirse unas a otras; que se distribuyen en ángulos congruentes con las facciones de los personajes, contribuyen a consumar el exorcismo.

Un segundo paso en al construcción del mirar, es decir, de las operaciones visuales centradas en sí mismas; parece ser el proponer la construcción de un metalenguaje que tome al lenguaje de la experiencia visual como su objeto; lenguaje que es irreductible a lo visual como lo visual es irreductible a él, metalenguaje que, en consecuencia, ha de proponerse la desarticulación del discurso de lo visual mediante un instrumento que permita hacer el corte limpio entre el ver y lo visto, entre le ver corpóreo y el incorpóreo (mirar). El instrumento parece no poder ser otro que el de la abstracción esa que consiste en el punto de partida invisible de la mirada: el punto es la entidad geométrica que no tiene dimensiones, es decir, no tiene longitud, ni amplitud, ni profundidad; es inextenso y consecuentemente invisible, sólo se vuelve mirable cuando alguna sustancia racional le confiere un atributo: "cuando miramos una superficie lisa, nuestros ojos la recorren por todas partes buscando un lugar donde detenerse. Tan pronto aparece una marca en ella se establece una relación entre los límites de la superficie y la recién llegada creándose unas tensiones que parecen estar en delicado equilibrio. Las esquinas del rectángulo parecen generar invisibles fuerzas "magnéticas" hacia el punto, a) Cuando el punto está colocado en el centro visual de la superficie, la sensación es de equilibrio; las fuerzas que sobre el actúan se hallan perfectamente compensadas, b) Pero si el punto está situado en el centro geométrico, parecerá encontrarse algo más bajo de lo que en realidad está dando la impresión de ser atraído por el borde inferior del rectángulo; el equilibrio se altera. El centro es, para el artista, el centro aparente no el real, c) Si el punto se acerca aún más al borde inferior, aumenta el efecto de caída, la inestabilidad de la situación causa una sensación de incomodidad, d) Cuando se introduce un segundo punto, la situación se hace mucho más complicada. Cada punto está sometido a la atracción de las esquinas y a la influencia del otro; e) Si la colocación de los puntos está relacionada con la geometría interna invisible del rectángulo, el efecto es el de equilibrio, f) las líneas punteadas indican las tenues fuerzas que, para el espectador, actúan sobre los puntos". Pero vemos nada sobre la superficie lisa, sobre la

tabla raja producto de la aniquilación de la experiencia visual pura, nuestra mirada pone lo que está en ella misma; lo que ha resultado del desencarnamiento de la desmaterialización del ver, lo que queda tras la conversión del ver en res cogitans, es decir a coordenarse deductivamente en razón de sus propiedades cuantitativas (longitudes, posiciones, inclinaciones congruencias) para que, tras desligarse de sus objetos dedos, construyan sus propios objetos claros y distintos, o sea, que les los que sugiere el proceso mismo de la conversión del ver en res extensa; un punto no es sino una operación visual que al momento de fijarlo, ubicarlo, colgarlo; se refleja en sí misma y deja de ver para mirar.

Volviendo al cuadro de "las meninas" no es casual que Foucault atribuya un enorme poder simbólico al bastidor y a la tela que aparece en el primerísimo plano dándonos su reverso aparentemente insignificante. La tela que nos muestra su rectángulo monótono a la izquierda del cuadro simboliza la nulidad visual y el inicio del imperio de la mirada, es el intersticio entre el ver y el mirar –os pinto desde la linealidad de mi discurso que ha de tomaros invisibles para haceros mirables y que ha de reducir toda la riqueza de estímulos visuales que provienen de vosotros a unidades simples e indiferentes subsumibles en esta linealidad.

Os pinto desde lo invisible y por ello tengo que miraros y dejar de veros; reducidos a puntos que se colocan, se distancian, se aproximan, se dispersan, se arraciman, se constelan, no bajo el influjo de las leyes del movimiento de una luz que proviene de una zona umbría donde el ojo ha bajado tanto la intensidad de sus operaciones corpóreas que ha dejado tan sólo los residuos, los espectros las fisionomías, las sombras granuladas donde la identificación de las formas depende de la correlación topológica de los puntos. El iris se ha cerrado y del has oscuro donde se han concentrado todos los espectros no queda más que el punto. Habrá que imaginarse la manera de destorcer los finísimos filamentos y de hacer que a trasluz reflejen las imágenes impresas; sobre la superficie lisa donde también impera lo invisible así parece decir el pintor frente al bastidor y la tela.

Malins es muy explícito al señalar que una pintura no es otra cosa que una serie de marcas organizadas de modo significativo sobre una superficie adecuada.

La apelación de Malins a la sensibilidad visual quintaesenciada por la presencia espectral de lo topológico es altamente significativa y nos remite a la necesaria desnaturalización del ver en el proceso de construcción de la mirada que es lo mismo que el proceso de la construcción del sujeto sensible propio de una determinada comunidad cultural como incorporación del aparato cognoscitivo del sistema cultural de tal comunidad en la vida del individuo y que tiene su momento inicial en el aprendizaje institucional del lenguaje, es decir, en los comienzos de la adquisición de la lengua.

Nada hay de necesario en la interpretación de las relaciones entre los puntos y el plano que el autor mencionado considera como clave para el inicio de una experiencia estética en el campo de la pintura y el dibujo, es decir que la referencia a la experiencia visual no se atiene al lenguaje propio de la misma sino que se hace en términos de un metalenguaje que muy probablemente no se atenga a las cualidades formales y materiales de su lenguaje objeto sino que se permita desvirtuar su sintaxis y hasta desatender sus principales demarcaciones semánticas.

Esto no es un rasgo exclusivo del discurso de Malins sobre la experiencia visual que no son una tendencia reiterada por muchos otros al intentar construir discursos de este tipo y es un patrón dominante en múltiples culturas: Tendemos a esperar que todo discurso se despliegue por vías semánticas, sintácticas y pragmáticas similares a las del discurso verbal.

Esto no constituye necesariamente un error sino que, más bien podría caracterizarse como expresión del dominio de una ideología que privilegia la función del sujeto humano individual típico del sistema cultural en el que prevalece y por el que prevalece y como un experimento mental derivado de los principios de tal ideología y tendiente a ponerla a mano con apartados de la experiencia humana diferentes de aquellos que son responsables de su origen.

Cualquiera que sea el caso convendría no olvidar que el lenguaje engendra las más diversas posibilidades de construcción de los sistemas culturales que los hombres requieren para aprehender el mundo y apropiárselo tanto espiritual como materialmente así como engendra los vínculos necesarios para articular tales sistemas en totalidades estáticas o dinámicas dispuestas para contener, perservar y desarrollar la riqueza

específica del género humano. En consecuencia, la tarea consiste en encontrar, en primer lugar, la razón por la cual se repite tan recuentemente esta tendencia a considerar la analogía entre el discurso verbal y el de la experiencia estética de carácter visual como un medio para profundizar en la comprensión de este último.

"El ojo es quien guía la reflexión humana para la consideración de las cosas divinas. Todas las formas, todos los colores, todas las imágenes de cada parte del universo se contraen en un punto. ¿Qué otro punto hay tan maravilloso? Maravilloso y admirable necesidad; por tu ley haces que todo efecto sea el resultado directo de sus causas por la vía más corta. Estos si son milagros... El ojo pude reproducir y recomponer formas perdidas agradando las que están en el mezcladas y reducidas a un pequeño espacio." (1)

En una época en la que el orden social parece requerir una justificación tanto natural como divina y donde la clave del orden social mismo parece localizable en el comercio formalizado mediante la elevación de la legitimidad del contrato mercantil a la categoría de fundamento del sistema jurídico que a su vez ha de garantizar la consistencia sistemática de la sociedad misma, el sentido común tiene que encarnar y ser análogo de la encarnación del verbo divino: Los señores feudales están por iniciar su retirada de los asientos del poder omnímodo y las verdades que lo proclamaban, sustentadas tan solo en autoridad, autoridad y más autoridad, empiezan ya a ser sustituidas por otras que al menos tengan un fundamento mas claramente definible en términos de experiencias humanas posibles.

Por esto Leonardo insiste en un sentido común que sea el más común de todos los sentidos a la vez que la matriz de todo sentido; el ojo es el testigo natural y obvio de la armonía de las formas en que se muestra la voluntad divina cuando ya no se trata de demostrar que lo creado es creado y tiene una esencia divina sino de mostrar que Dios existe; que no solo se manifiesta en última hasta el último detalle de lo perecedero y falto de sustancia, en el mundo de las formas que saltan a la vista.

Esto no puede ser logrado mediante el recurso a la experiencia visual al margen de prejuicios y

predisposiciones ideológicas sino recurriendo a una reducción de la experiencia misma a los límites impuestos por la necesidad ideológica, reducción que implica como en todos los casos que en la historia han sido, una inicial analogía el discurso visual al discurso verbal, una sujeción de la estructura del primer a la del segundo que tiene como mecanismo clave el convertir los enunciados descriptivos de la función del ojo en axiomas que generan paralelos que no obedecen a reglas deductivas estrictas sino una misteriosa combinatoria especulativa que establece nexos metafísicamente espurios entre lo racional y lo sensorial. Lo maravilloso, lo milagroso de este concentrarse de todas las formas, colores e imágenes en un punto, como todos los ángeles que caben en la punta de un alfiler, no ha de ser ya mas tan solo un portento muestra de la omnipotencia de la razón abstracta sino que también y, sobre todo, ha de serlo de la razón sensible. Por esto mismo, Leonardo insiste en el imperio de las causas eficientes sobre las finales, las formales y las materiales.

Esperaríamos que Leonardo hablara de lo que ve y no de lo que inventa su mirada guiada por los condicionamientos estructurales del que nos diera la oportunidad de vislumbrar al menos el mundo de las cosas en sí, que nos mostrara, ya situado en el extremo de la avaricia intelectual, tan solo los trucos que la mirada emplea para adulterar la vista e impedirnos ver a Dios cara a cara, pero tal esperanza no ha de ser satisfecha, no al menos por un ser humano que no es otra cosa que el conjunto de sus relaciones sociales, la síntesis operada entre un individuo y el sistema social al que pertenece. El punto donde se contraen todas las imágenes, las formas y los colores es el mismo Leonardo transmutado en modelo de visualidad por un metalenguaje que ha tomado el de la experiencia visual de su época por lenguaje-objeto y ha efectuado un recorte de este que introduzca al hombre abstracto propio del sistema económico, político y ético de la sociedad del momento en el mundo de la experiencia sensorial de la misma. "El alma se contenta con estar prisionera del cuerpo porque gracias a los ojos podemos contemplar las cosas, ya que a través de ellos se representa el alma todos los objetos de la naturaleza... El aire esta lleno de imágenes de objetos desparramados en él. Todos estos objetos están representados en todos y cada uno de ellos. Por lo tanto, si dos espejos se colocan una frente al otro, el primero, al estar