

A menudo, los críticos e historiadores han descrito la última parte del siglo XIX como un neto giro cultural aunque de naturaleza sombría. Este capítulo estudia los cambios en el lenguaje de la observación y en la percepción de la percepción misma durante ese período. Nos preguntamos si una comprensión más compleja de los procesos que nos permiten entender los fenómenos visuales se sumaba a una comprensión cada vez más intrincada de la construcción de la mente. Mi objetivo también es esbozar algunos de los puntos clave de referencia que necesitamos para analizar esa supuesta transformación en la historia del ojo.

Según E. H. Gombrich en *Art and Illusion* (1960), en la década de 1890 comenzó un debate en el que “la tranquilizadora idea acerca de la imitación de la naturaleza se desintegró, situación que dejó a los artistas y a los críticos perplejos”. Había un interés cada vez mayor en esa desintegración y en la textura misma de esa perplejidad contemporánea con respecto al arte y a la ciencia. Los puntos ciegos de lo que Claude Bernard había apodado “el método experimental” (método que, desde su punto de vista, podía implicar una separación absoluta entre los procesos de observación y de interpretación) se volvían tan interesantes como lo que podía ser observado directamente por los científicos. Los enigmas de los procesos mentales y visuales planteaban cuestiones relacionadas entre sí acerca de las remotas y perdidas sedes de la sensación, la percepción y la memoria, pero también aportaban metáforas que permitían expresar los procesos mentales en el lenguaje de los visuales y viceversa. “Lo oscuro” se convertía en una especie de rótulo de identidad del *fin de siècle*, junto con los colores oscuros y las líneas difusas tan frecuentemente descritas en las novelas de ese período. Historias unidas muy dispares parecían compartir, con frecuencia, una profunda preocupación por los tonos sombríos, las luces apagadas y los mundos borrosos que se encontraban más allá de la evocación inmediata.

La ceguera se volvió un tema frecuente en la narrativa de la época victoriana, así como había sido el trágico destino de algunos investigadores de la óptica de principios de siglo XIX que se quedaron ciegos después observar el sol durante mucho tiempo para registrar el impacto de la deslumbrante luz sobre los ojos y la mente. La pintura *Light and Colour (Goethe's Theory – the Morning After the Deluge)* (1843), obra de Turner pintada de frente al sol —acción empíricamente imposible—, era un brillante testimonio de ese deseo inalcanzable, como Jonathan Crary ha demostrado en *Las técnicas del observador* (1990)¹, un importante estudio acerca de la visión y la modernidad. En una gran cantidad de cuentos se relataba el difícil viaje hacia un lugar físico que era al mismo tiempo inaccesible e invisible, o un viaje para ponerse en contacto con ciertos estados mentales y condiciones morales que se habían olvidado. La difusa zona fronteriza entre la locura y la cordura empezaba a ser el tema más explorado en la influyente psiquiatría de Henry Maudsley. El ejemplo literario más notable de esa propensión hacia el trazado visual y psicológico de “zonas fronterizas” es Conrad. Los tonos sombríos, los velos de misterio que cubren la evolución y las impenetrables ambigüedades morales se volvieron el sello característico del escritor. En *El corazón de las tinieblas* (1902), el principio de la oscuridad es expresado en este célebre pasaje:

Penetramos más y más espesamente en el corazón de las tinieblas. [...] Éramos vagabundos en medio de una tierra prehistórica [...]. Estábamos incapacitados para comprender todo lo que nos rodeaba; nos deslizábamos como fantasmas, asombrados y con un pavor secreto, como pueden hacerlo los hombres cuerdos ante un estallido de entusiasmo en una casa de orates. No podíamos entender porque nos hallábamos muy lejos, y no podíamos recordar porque viajábamos en la noche de los primeros

* Fuente: Pick, D. (1997). *Stories of the Eye*. En Porter, R. (1997). *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present* (pp. 186-199), Londres: Routledge. Traductores: Ezequiel Lavena y Soledad Schefer. Tutoría: Prof. Elena Marengo.

¹ Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer*, Murcia: Cedeac, 2008. Traducción al español de Fernando López García.

tiempos, de esas épocas ya desaparecidas, que dejan con dificultades alguna huella... pero ningún recuerdo².

En las décadas de 1880 y 1890, tanto la narrativa popular como las ciencias humanas esotéricas se concentraban, de diversas maneras, en las relaciones entre la ceguera y la percepción interna [*insight*], la visibilidad y la invisibilidad. En las obras narrativas y los ensayos de Oscar Wilde, las imágenes borrosas y el enmascaramiento se repetían de tal manera que llamaban la atención, y en un contexto actual, uno podría preguntarse hasta qué punto los rostros cubiertos con máscaras y los retratos escondidos en altillos revelaban las preocupaciones del *fin de siècle* con respecto a lo mentalmente oscuro y lo moralmente oculto. En términos simbolistas todavía más explícitos, notemos la persistencia del tema del ojo en el arte de Odilon Redon: en sus obras, el órgano de la vista como tal brindaba una imagen de la frágil membrana que separaba el mundo interno del mundo externo y que los conectaba. A esos variados ejemplos finiseculares de la atención que prestaba la cultura a la luz y a la oscuridad, la visión y la falta de visión, uno podría agregar ese futuro con el sol muerto en *La máquina del tiempo* (1895), de Wells, o algo muy distinto como la crisis personal y devastadora provocada por la ceguera narrada en *The Martian* (1896), de Du Maurier, crisis seguida por un tipo de visión mental interna bastante distinta que se lograba mediante una sorprendente telepatía interplanetaria. Por lo tanto, la mente y el cosmos estaban relacionados entre sí de manera figurativa en el género de la “ciencia ficción” y más allá de él. En resumen, no fueron sólo importantes escritores como Conrad y James los que “utilizaron la oscuridad” (para hacer referencia a la frase de Allon White) de manera absolutamente diferente y novedosa en sus técnicas narrativas. Además, la novela era sólo un ejemplo de un conjunto mucho más amplio de transfiguraciones contemporáneas en el pensamiento cultural y político, que cuestionaban las definiciones epistemológicas y éticas rotundas de algunos escritores de épocas anteriores. El materialismo se teorizaba de una nueva manera en el pensamiento político y científico, y también se lo cuestionaba de otra manera, no sólo desde el punto de vista de un conflicto que ya llevaba bastante tiempo entre las ideologías laicas y las religiosas de la época victoriana (a veces caricaturizado como la batalla entre la ciencia y la fe), sino también desde el punto de vista de los que estaban a favor de las ideas progresistas y del experimentalismo.

Sin embargo, aunque en las últimas décadas del siglo XIX se observaba en varias disciplinas una considerable preocupación acerca de cómo vemos y qué es lo vemos, sería simplista imaginar un quiebre epistemológico o artístico absoluto. Es más, se ha argumentado de modo convincente que el verdadero cambio en el significado cultural de la visión surgió a principios del siglo XIX. Como ha escrito Crary, “tras la obra de Kant, la transparencia del sujeto-en-tanto-observador comienza a enturbiarse”³. La ciencia de la visión empezaba a ser comprendida cada vez más como una disciplina que abarcaba la fisiología y la psicología humana en vez de una ciencia que trataba cuestiones relacionadas con los mecanismos de la luz y la transmisión óptica (como el modelo de la *camera obscura* dominante hasta ese momento). En síntesis, el cuerpo empezó a irrumpir en el lenguaje de la visión, que hasta ese momento se mantenía distanciado de él. En la primera mitad del siglo, surgió toda una variedad de nuevos inventos, que demostraban que nuestra experiencia visual no era un simple registro de la verdad del mundo exterior. Es más, las imágenes residuales de la retina, a pesar de que ya se tenía conocimiento de ellas desde la época clásica, adquirieron un significado nuevo. Sin lugar a dudas, la imagen residual daba testimonio de algo; pero ¿de qué? Aunque era una experiencia verificable, no era simplemente el registro de un estímulo del momento, de modo que ponía en el foco de atención el aspecto temporal de la “observación” y la ambigua relación de los procesos internos y externos.

Otros avances, en parte técnicos y en parte conceptuales —desde los dioramas hasta los estereoscopios— también estaban cambiando la cultura académica y vulgar de la observación, tal como la sociedad la había aprendido y practicado hasta entonces. Las causas y consecuencias de esos cambios son complejas y no pueden ser desarrolladas en este capítulo pero, como Crary

² Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, Barcelona: Lumen, 1974. Traducción de Sergio Pitol, p. 103.

³ Crary, *op. cit.*, p. 100.

demuestra de manera sugerente, incluso antes de la invención de la fotografía, los códigos de la visión sufrieron ya algunas de las profundas modificaciones que, por lo general, atribuimos a la fotografía. El hecho de que estuviesen de moda artilugios como el taumatropo, o “maravilla giratoria” (que demostraba el efecto de las imágenes residuales) puede relacionarse con especulaciones estéticas y filosóficas más eruditas acerca de la percepción. En vez de utilizar los modelos anteriores de la visión unificada, parecía que la modernidad reconocía con frecuencia la fragmentación sensorial y las experiencias psicológicas dispersas. Según Schelling, “no vivimos en la visión; nuestro conocimiento es un trabajo a destajo, esto es, ha de producirse parte por parte, de modo fragmentario, con divisiones y gradaciones”⁴. Aproximadamente durante esa época, otros escritores se encontraban explorando la compleja relación de la percepción con la memoria. Palabras como *mélange* o *fusion* se volvieron términos de uso corriente en la crítica de la óptica clásica y de su modelo de sensaciones puramente aisladas. Herbert, sucesor de Kant en Königsberg, escribió acerca de cómo esquivamos y también incorporamos el incontrolable torrente de estímulos sensoriales que recibimos. Para percibir, la mente acepta imágenes y, a la vez, deja otras en la oscuridad.

Así, a fines del siglo XIX, luego de largos debates con respecto a la ciencia, el arte y las obras narrativas, surgieron dudas acerca de cómo la visión aprehende la “realidad objetiva”.

Ya se había comprendido que la relación entre la visión, la conciencia y la memoria suscitaba problemas relacionados entre sí, aunque las respuestas habían cambiado en distintas épocas e incluso dentro de una misma época. Había un número de figuras complementarias y contrastantes [*foils*] de la literatura y la filosofía de épocas anteriores que eran utilizadas por escritores modernos para señalar la distancia que habían recorrido y marcar lo novedoso de la coyuntura de su época. En el libro *Philosophy of the Unconscious* (traducido del alemán al inglés en 1884), Hartmann atacaba la opinión simplista de Locke, quien decía que la conciencia o el “tener ideas” era algo coextensivo con la vida mental. Es más, Descartes y Locke vivían inmersos en tradiciones de pensamiento acerca de la naturaleza de la visión bastante distintas de las de Goethe, Müller o Helmholtz, por ejemplo. De diferentes maneras, estos tres autores habían terminado por enfatizar la irreductible dimensión subjetiva y corpórea de la visión. No se podía abstraer la visión de los procesos corporales de la persona que ve: esa idea fue la sorprendente novedad reiterada por los investigadores de un amplio período del siglo XIX.

Cualquiera sea la opinión que tengamos en la actualidad con respecto al grado de ruptura y de continuidad que hubo en esos temas, aproximadamente en el año 1900, los comentaristas veían con frecuencia el ocaso de la época victoriana como un período de transiciones radicales en el campo intelectual, emocional y moral, particularmente en la relativo a un mayor reconocimiento de lo invisible y el inconsciente. En una nota al pie agregada en 1914 a *La interpretación de los sueños*, Freud nos llama la atención sobre otro autor de fines del siglo XIX, C. Du Prel (*Die Philosophie der Mystik* 1885), quien, según Freud, también había hecho observaciones de importancia justamente sobre esos temas:

El problema de la naturaleza del alma requiere, sin duda, una investigación preliminar para averiguar si conciencia y alma son idénticas. Justamente esa pregunta preliminar es respondida negativamente por el sueño, que muestra que el concepto del alma es más amplio que el de conciencia, de la misma manera que la fuerza gravitatoria de una estrella se extiende más allá del alcance de su luminosidad⁵.

En el mismo texto, Freud, al igual que Marx y Bergson, también expresaba su escepticismo con respecto al antiguo modelo de la verdad que representaba la *camera obscura*. El mundo nocturno que se extiende más allá del “alcance de la luminosidad” se iba abriendo de distintos modos, sumamente originales y, de hecho, revolucionarios, gracias a Freud y a otros, pero sería un error imaginar, de manera teleológica, que, en épocas pasadas, todos los que reflexionaron sobre los sueños y otros inframundos de la mente eran nada más que precursores del inconsciente dinámico o

⁴ Crary, *op. cit.*, p. 135.

⁵ Freud, Sigmund, *Obras Completas, La interpretación de los sueños (segunda parte) Sobre el sueño (1900-1901)*, volumen V, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, p. 600.

que estaban en penumbras con respecto a los tipos de ceguera que el psicoanálisis empezaba a explorar. De todos modos, la percepción de un clima intelectual cambiante era un importante estímulo para un nuevo pensamiento. La aseveración de esa diferencia puede ser un enunciado casi ‘performativo’, que contribuye al cambio mediante la aseveración misma en vez de comentar simplemente una metamorfosis intelectual que ya ha sucedido. La sensación de cambio se manifestaba conscientemente en los colores y símbolos modernos, al igual que en argumentos que rompían abiertamente con lo establecido; la crítica filosófica explícita y un nuevo tono y estilo orientaron la atención de todos hacia el hecho de que las verdades construidas en la época clásica de la Ilustración eran parciales.

La historia hasta ahora se podría resumir así: a fines del periodo victoriano, se percibía que una serie de creencias de épocas anteriores sobre un campo visual netamente definido y descriptible le cedía lugar a un espacio interno más ambiguo: la confianza en la “visión clara” se disolvía en medio de una nueva preocupación acerca de cómo vemos los objetos y cómo se produce la percepción interna [*insight*]. Varios comentaristas advirtieron que seguramente veríamos el mundo y nuestra propia mente de manera diferente si tan solo pudiéramos eludir los códigos convencionales. Los teóricos exploraban lo que desde ese momento se ha convertido en una verdad común y corriente: las expectativas y los precedentes pesan sobre nuestra mente, nos brindan información acerca del mundo visual y, de hecho, hacen posible que lo comprendamos. El interrogante acerca de en qué medida se podía decir que la observación era al mismo tiempo una interpretación rígida de la experiencia sensorial ya se había convertido en objeto de complejas exploraciones durante la primera mitad del siglo. Esas exploraciones cuajaron en las décadas de 1850 y 1860 y se reflejaron, por ejemplo, en los puntos de vista de John Ruskin con respecto al arte del dibujo o los estudios sobre el materialismo de Friedrich Lange, que servirán de ejemplos en mis conclusiones.

Hoy en día, algunos de esos sugestivos debates del siglo XIX parecen obvios y casi no merecen explicación alguna. Por ejemplo, “observar” una fotografía es también leerla y, sin lugar a dudas, tenemos que aprender cómo hacer esa lectura. Lo que una fotografía podría significar, cómo vería una imagen alguien que no esté familiarizado con el tema, queda indefinido y se transforma en asunto de la antropología. Evidentemente es posible que haya diferentes tipos de ingenuidad: desde la ignorancia del marco de referencia y el significado de la fotografía hasta ese tipo de familiaridad no reflexiva que da por sentada una perfecta congruencia entre la imagen y el mundo “fotografiados”. Durante el periodo victoriano, varios fotógrafos experimentaron con fotomontajes o con el retoque de imágenes; la posibilidad de “alterar” imágenes no podía dejarse de lado. Un dato significativo es que la mayoría de los primeros fotógrafos habían sido previamente ilusionistas. Las “fotos trucadas” se volvieron una preocupación cada vez mayor entre los comentaristas culturales. Como ha demostrado Martin Jay en *Downcast Eyes* (1993), esa situación trajo como consecuencia la publicación de artículos de revistas con títulos como “Las mentiras de la fotografía” y suscitó un escepticismo más generalizado acerca de la veracidad de la representación que se había prometido inicialmente para la era de la cámara. Pero, ¿en qué medida la historia y la experiencia se relacionan con la visión misma y no sólo con la interpretación del arte y de la fotografía? Durante mucho tiempo, se había afirmado que la persona ciega que posteriormente recuperaba la vista no podía “ver normalmente” de manera inmediata mediante ese mero cambio físico. Sin lugar a dudas, esos interrogantes que no eran en absoluto novedosos se convirtieron en importantes exploraciones culturales durante la segunda mitad del siglo XIX. La suposición de una “visión” a la que estamos tan acostumbrados provocaba el deseo de algo más, como, por ejemplo, un momento liberador de ceguera seguido del retorno de algún tipo de visión infantil sin codificar. Se dice que Monet deseaba haber nacido ciego y recobrar la vista más tarde (de un golpe), liberándose así de un hábito que lo idiotizaba. A menudo, el anhelo por una frescura como esa en la percepción acompañaba el deseo (expresado por muchos pintores del siglo XIX) de ver “como un niño”. La infancia era equiparada a la inocencia visual, y se usaban ambos lados de la ecuación para articular el anhelo artístico de liberarse, el de captar el juego de la luz sobre el ojo desde el preciso comienzo; y en este sentido viene al caso el comentario de John Singer Sargent sobre Monet:

[Monet] no se conformaba con usar los ojos para ver qué eran las cosas o a qué se parecían, como habían hecho todos antes de él; volvía su atención a anotar lo que sucedía en su retina (como un oculista sometería a prueba su propia visión)⁶.

En la novela y en la pintura (particularmente en el desarrollo del impresionismo) al igual que en otras formas culturales de ese periodo, podemos observar las pruebas más marcadas de esa problemática compleja (que había surgido bastante tiempo atrás) con respecto a la visión y a la representación moderna. La “forma” se volvió objeto de especulaciones y debates renovados. Para parafrasear la conocida aseveración acerca de la novela, el “realismo clásico” (con su creencia de que la escritura es un posible espejo que refleja el mundo) cedía ante algo más difuso: un modelo semivisible de luces y sombras. Pero se podría decir que *tanto* el realismo *como* el modernismo habitaban un nuevo e inquietante mundo de la visión, que se había desviado de la óptica clásica. No obstante, mientras que las formulaciones que contraponen el realismo victoriano con el modernismo se arriesgan a parodiar la complejidad discursiva del primero, está claro que, en esa época, se empezaba a problematizar el proceso de representación de un modo considerablemente diferente. Según J. P. Stern, el realismo indicaba una “atención creativa orientada hacia lo visible en vez de hacia lo invisible”, aunque esto no debe entenderse en el sentido de que los mejores novelistas realistas del siglo XIX se limitaban a confirmar ese tipo de atención. Todo lo contrario: lo que surgía con frecuencia era una tensión importante entre el compromiso conceptual con esos códigos y otras resonancias, indicios de procesos que no eran visibles en los términos convencionales de ese tipo de narrativas ni podían ser abarcados por ellas. Como lo expresó Virginia Woolf más tarde en un famoso ensayo sobre la narrativa moderna (que tenía como objetivo repudiar los trillados tropos del último periodo de la época victoriana y de la época eduardiana), “la vida no es una serie de lámparas de calesa dispuestas simétricamente; la vida es [...] una envoltura semitransparente”⁷ con la que el arte, según la escritora, debe involucrarse. Una de las curiosidades de esta historia es que las elaboraciones culturales con respecto a la luz y a la oscuridad, a la visión y a la ceguera que Woolf describe en su ensayo ocurrieron en un periodo notable, en el sentido material de la palabra, por su creciente luminosidad. Y hay algo que tal vez excede el calificativo de “curiosidad”: se puede argüir que hay una relación entre esos procesos que, aparentemente, se contrapesaban entre sí. La luz eléctrica inundaba cada vez más el paisaje urbano y, como Wolfgang Schivelbusch argumenta en su memorable libro (1988), dejaba a la noche “desencantada”. Sin embargo, a pesar de que las luces avanzaban, varios comentaristas, como he sugerido hasta ahora, iban en dirección contraria: señalaban todas esas “regiones oscuras” en las cuales la ciencia y la tecnología, la razón y el realismo no eran capaces de penetrar.

Otro supuesto sometido a una nueva revisión intelectual era el de que la mente podía explicarse reductivamente en términos orgánicos. Tanto el campo de lo inconsciente, de lo primitivo y de lo regresivo, como el de lo fantasmal y el de lo telepático, pasaron otra vez a primer plano, prodigios y horrores todos ellos del cielo y de la tierra, inimaginables para el ingenuo materialismo y naturalismo de los años anteriores. Esos tipos de búsqueda a menudo tenían un carácter liminal; el investigador vacilaba entre el escepticismo y el entusiasmo frente a lo efímero y lo fantástico. Era la época del libro *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James. A mediados de la década de 1890, el hermano mayor de Henry, William, interesadísimo en esos tipos de desvíos epistemológicos –por ejemplo, los experimentos que realizaba la Sociedad para la Investigación Psíquica y las cuestiones que planteaba– declaró que la “exploración de la región subliminal” era la labor de las labores. En las décadas de 1880 y 1890, muchos investigadores se comprometieron con la “investigación psíquica”; surgieron nuevas interpretaciones “de lo inconsciente”, que a menudo vacilaban entre una suerte de entusiasmo posdarwiniano por el “simio que había en el hombre” y perturbadoras intuiciones acerca de los significados psíquicos y la inversión sexual, que poco tenían que ver con los meros conceptos de “selección” y “reproducción” o la denominada memoria racial. Algunas novelas populares, como *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de

⁶ Solana, Guillermo, *El impresionismo: la visión original, antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Madrid: Siruela, 1997, p. 13.

⁷ Woolf, Virginia, *The Common Reader*, Barcelona: Lumen, 2009. Traducción de Daniel Nisa Cáceres, p. 25.

Robert Louis Stevenson, *El doctor Pascal* (1893) de Émile Zola o *Drácula* (1897) de Bram Stoker, aunque encasilladas en la nomenclatura de las que versaban sobre el tonto deseo de hacer daño, la degradación hereditaria y las mentes criminales, eran también el punto de partida de un nuevo lenguaje de los sueños y los deseos.

Con bastante frecuencia, los escritores de fines del siglo XIX trazaron un mapa de la oscuridad y de la noche, buscando a menudo conquistar otra región de sentido, insinuando formas y verdades que eludían la visión o que solo podían verse fugazmente por el rabillo del ojo. En *La interpretación de los sueños*, Freud utilizó imágenes de telescopios e ideas acerca de la realidad virtual, pero también continuó demostrando que las imágenes visuales podían representar algo más en el inconsciente: la imagen no era necesariamente lo que se quería decir. Era un disfraz y al mismo tiempo una revelación. La impresión visual del sueño aportaba el comienzo del significado más que el final. En un momento dado, en una añadidura que le hizo posteriormente al texto del libro de los sueños, Freud citó el comentario de Hans Sachs de que “no tenemos derecho a asombrarnos si eso enorme que vimos bajo la lente de aumento del análisis lo reencontramos después como un infusorio microscópico”⁸. En la literatura y en los orígenes del psicoanálisis, se puso en duda seriamente la posición del observador seguro de sí mismo. Esa sensación de desplazamiento observacional o aun de opacidad visual podía verse como una ventaja o como un síntoma preocupante. En algunos relatos, tener mala vista o ser ciego eran considerados síntomas de una crisis mayor que incluía la degeneración y la decadencia modernas. La máquina del tiempo sugería un futuro en el que una clase inferior grotesca corre exactamente esa suerte: “Difícilmente pueden ustedes imaginarse lo inhumanos y nauseabundos que parecían (¡rostros lívidos y sin mentón, ojos grandes, sin párpados, de un gris rosado!) mientras me miraban en su ceguera y aturdimiento”⁹. Ya fuera una fascinante posibilidad experimental o una profecía aciaga, lo que estaba “fuera del alcance de la vista” sin duda no era “irracional”.

Aun Alfred Russel Wallace, otrora el alma gemela de Darwin, habría de alejarse cada vez más de las hipótesis del materialismo y la evolución para adentrarse en el reino del espíritu y, finalmente, en el de lo eterno y lo cósmico. El viaje intelectual de Wallace no era de ningún modo singular: aun el más estridente de los materialistas europeos, Cesare Lombroso, terminó en la década de 1900 en compañía de un médium, poniéndose en contacto con los muertos en sombrías habitaciones de hotel. Esa era una *camera obscura* muy diferente de la que con tanta credulidad frecuentaban los dibujantes y teóricos de la óptica de épocas anteriores. Desde mediados de siglo, muchos miembros de la intelectualidad del período victoriano, con el propósito de convertirse o de refutar, habían entrado en tropel en las cortinadas habitaciones de espiritistas y médiums que hacían girar las mesas. Wallace también miraba al cielo y las estrellas con renovado asombro. En todo momento, la afinidad entre los dos teóricos de la selección natural había sido parcial. Sea como fuere, Darwin no podía más que expresar la vana esperanza de que su colega no hubiera “dado del todo muerte al hijo de ambos” en el proceso de examinar sus primeras concepciones. Ahora Wallace sostenía que la mente no podía explicarse en términos darwinianos. A pesar de las exhortaciones de Darwin, Wallace, el más joven de ambos, continuó sus nuevas líneas de investigación acerca de la evolución y mucho más. El título de uno de sus libros posteriores, *Man's Place in the Universe: A Study of the Results of Scientific Research In Relation to the Unity or Plurality of Worlds* (1903), era característico de ese tipo de odisea, en nada parecido a la obra *Man's Place in Nature* que había escrito cuarenta años antes el “bulldog” de Darwin, Thomas Huxley. Algunos psicólogos buscaban tomar como base las intuiciones del período romántico, las ideas del mesmerismo y las afirmaciones espiritistas, y otros buscaban superarlas acercándose a nuevos modelos de “automatismo”, “personalidad múltiple” y todo tipo de siniestros fenómenos

⁸ Freud, *op. cit.*, p. 608.

⁹ Wells, H., G., *La máquina del tiempo*, Colombia: Grupo Editorial Norma, 1991. Traducción de Iván Hernández A., p. 120.

· *El lugar del hombre en el universo: un estudio de los resultados de una investigación científica acerca de la unidad o la pluralidad de los mundos.* [N. de los trad.]

· *El lugar del hombre en la naturaleza* [N. de los trad.]

mentales que estaban fuera del alcance de la conciencia, particularmente en la esfera del estado hipnótico. Si bien el fin del siglo XIX en cierto modo atestigua la consolidación del materialismo psiquiátrico, encarnado en la obra de Griesinger, Magnan, Meynert (maestro de Freud) o Maudsley, también hubo un renovado interés en las causas psicológicas de los trastornos mentales durante las últimas dos décadas del siglo. En su libro *A History of Hypnotism*[†] (1992), Gauld comenta que el término “psicoterapia” entró en circulación en la década de 1880.

Esa “encrucijada” finisecular que planteaban las actitudes hacia lo visible y lo invisible también puede verse en la transición que se produjo del confiado observador Jean-Martin Charcot a Freud. El neurólogo parisino había aseverado que “Soy apenas un fotógrafo, describo lo que veo”. En el obituario que escribió acerca de Charcot, en el que lo elogia y lo critica al mismo tiempo, Freud dijo que “no era un hombre reflexivo, un pensador: tenía la naturaleza de un artista; era, como él mismo decía, un ‘visuel’, un hombre que ve”. Sin embargo, para Freud había una importante “ceguera en el ojo que ve”. Su paso del hipnotismo a la “cura a través de la palabra” suprimió la necesidad o aun el deseo de estar (y ver) “cara a cara”. Se ha comentado extensamente que la disposición del consultorio freudiano, que restringe la visión, era importante para la especificidad de la práctica psicoanalítica. Hay otro sentido en el que en la obra de Freud se llegó a sospechar de la visión y a prestar atención a todo lo que esta podía ocultar: el sentido que se le da al ojo. Freud sostenía que el ojo representaba simbólicamente algo más, en particular, el pene. Comenta que ello se aplica tanto a Edipo, quien se quita la vista, como a la extraordinaria historia *El hombre de la arena* (1816) de E. T. A. Hoffmann. Como Freud expresa en *Lo ominoso* (1919): “El estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego, es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración”¹⁰. El juicio que hace Freud en ese pasaje plantea una cuestión que tal vez valga la pena reconsiderar. Sean cuales fueren los miedos a la castración que la historia de Hoffmann pueda expresar o no, *El hombre de la arena* tal vez haya sido la más importante de todas las obras narrativas del siglo XIX que trataron el tema de la locura y la angustia de perder la vista. ¿Se puede realmente reencauzar el concepto de la visión tan rápido hacia otros sentimientos de angustia aún más básicos?

En el relato de Hoffmann, Nataniel nunca olvida una advertencia que le hacen cuando era niño, acerca de la aterradora figura del hombre de la arena. Es una historia rica y compleja que no puedo narrar en estas líneas, pero permítanme citar un pasaje en el que el niño acaba de preguntar quién es ese temido personaje del título. La respuesta que le da la madre no lo satisface, así que Nataniel le pregunta a la vieja niñera de su hermana menor:

¡Ah, Nataniel”, me respondió. “¿No lo sabes aún? Es un hombre malo que viene a casa de los niños cuando quieren irse a dormir y les echa puñados de arena en los ojos hasta que estos saltan llenos de sangre; entonces él los mete dentro de una bolsa y se los lleva a la luna para dárselos de comer a sus niñitos, que lo esperan allá en el nido y tienen picos corvos, como las lechuzas, con los que se devoran los ojos de los niños desobedientes.”¹¹

Freud no ignoraba el lugar privilegiado que le concedían a la vista los análisis psiquiátricos de Charcot, el drama de Sófocles o el relato de Hoffmann; pero Freud no centra su atención en los ojos mismos. En las teorías posteriores que formula acerca de la civilización, cree que, durante la etapa evolutiva en la que todavía andábamos en cuatro patas, los estímulos sexuales visuales se yuxtapusieron filogenéticamente a satisfacciones olfativas anteriores. Había presentido la posibilidad de que la vista no hubiera sido siempre más importante que el olfato. Sin duda, le presta mucha atención al campo visual en otros sentidos, y para tratar adecuadamente ese tema se necesitaría un análisis mucho más minucioso del que puedo ofrecer aquí. Aunque la interpretación que hizo Freud de *El hombre de la arena* de Hoffmann parece no hacerle justicia a la riqueza del

[†] *Una historia del hipnotismo* [N. de los trad.]

¹⁰ Freud, Sigmund, *Obras Completas, De la historia de una neurosis infantil* (el “Hombre de los lobos”) y otras obras (1917-1919), volumen XVII, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, p. 231.

¹¹ Hoffmann, E. T. A., *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires: Corregidor, 1978. Traducción y notas de Andrea Pagni; prólogo de Rodolfo Modern, p. 79.

autor ni al personaje, sin duda Freud no se equivocó al considerar que el relato era ilustrativo e importante. La locura de Nataniel deriva de la pérdida de la vista y del sentido de sí mismo: la locura y el ladrón de ojos llegan a él al mismo tiempo. Freud manifiesta con razón que es un relato extraordinariamente inquietante, pero queda por debatir la cuestión de por qué es tan inquietante.

En los últimos años, nos hemos encontrado con una gran cantidad de estudios acerca de la vista y la ceguera realizados en el pasado. Esos estudios adoptan muchas formas: desde análisis del tema de la visión (o la pérdida de esta) en la poesía y la pintura hasta historias de la oftalmología. Algunos comentaristas han sostenido que en la última parte del siglo XIX no hubo precisamente una elección por abordar de manera diferente la visión desde la estética; el problema clave era mucho más orgánico: los pintores no estaban interesados en apartarse de las teorías que se habían formulado anteriormente acerca de los modos de mirar, más bien, eran víctimas de una visión deficiente, iban a tientas en penumbras o en una oscuridad parcial. En un libro muy conocido, *The World Through Blunted Sight** (1970), Patrick Trevor-Roper, médico devenido en crítico de arte, intenta ofrecer una explicación médica acerca de lo que sucedió en la historia de la pintura con respecto a ese tema. Señala la miopía que sufrían Monet y Cezanne y observa que esos diagnósticos predominaban en las críticas de la época. Así, Trevor-Roper cita el comentario que hizo Huysmans acerca de Cezanne: “Un artista con una retina enferma que, exasperado por tener una visión defectuosa, descubrió las bases de un nuevo arte”, y menciona la siguiente opinión de *L’Eclair* de 1906: “Un talento incompleto en el que una visión imperfecta dio como resultado una obra siempre incompleta e improvisada”. Cabe añadir que muchos escritores degeneracionistas de ese período solían relacionar la experimentación artística y literaria con una locura constitucional o con facultades de la percepción debilitadas. Sin duda, esos cuestionamientos al modo convencional de pintar y describir que se hicieron en la última parte del siglo XIX dejaron perplejos a los contemporáneos. Si bien algunos comentaristas hicieron hincapié en la posibilidad de interpretar los gestos del rostro y del cuerpo humanos, el ataque a los ingenuos conceptos de la fisiognomía estaba en su apogeo. Muchas de las obras que se habían realizado hasta ese momento en la pintura, la literatura y en las ciencias humanas habían intentado codificar de modo convincente el rostro y el cuerpo, convertir el saber popular de la fisiognomía en verdades científicas, como lo demuestra Mary Cowling en el libro *The Artist as Anthropologist*† (1989). El siglo XIX había sido la edad de oro de ese tipo de inventarios solemnes: las leyes de los temperamentos humanos supuestamente se revelaban en la naturaleza del rostro y de los ojos, descritas en las innumerables taxonomías sobre rasgos raciales: mirada de judío, orejas y cejas de criminal, “tipos” sociales. En 1872, incluso Darwin trató de usar la fotografía para codificar la expresión de las emociones, pero a medida que iba trabajando en el proyecto, sumergido en un mar de fotos de sus hijos, de animales y de locos, parecía dudar cada vez más de la estabilidad de los fenómenos que tabulaba.

Darwin era un observador agudo de la naturaleza, pero al mismo tiempo se mostraba escéptico ante algunas de las posiciones más aventuradas que abogaban por una ciencia de la apariencia externa. Cabe recordar que, en otros aspectos, el ojo era un problema muy particular para Darwin. Uno de los críticos que más lo preocupaban, Saint George Jackson Mivart, lo utilizó como un argumento irrefutable, la prueba de que la selección natural era inadecuada para explicar la evolución. Darwin se preocupó mucho por tratar de encontrar una respuesta a la objeción que hicieron Mivart y otros de que las estructuras ópticas incipientes no producían visión. Se sostenía, por lo tanto, que el hecho de que esas estructuras no desaparecieran y “evolucionaran” no podía explicarse en virtud de su utilidad inicial; debieron de ser concebidas por un diseñador, no como una mera función de la selección, sino con un objetivo en mente, concluyó Mivart en *The Genesis of Species* (1871)*. Antes aún, en el libro *Teología natural*† (1802), que fue de gran importancia

* *El mundo visto a través de una visión pobre* [N. de los trad.]

† *El artista como antropólogo* [N. de los trad.]

* *La génesis de las especies* [N. de los trad.]

† Paley, William, *Teología natural*, Nashville: Casa de Publicaciones de la Iglesia Metodista Episcopal del Sur, 1892. Traducida al castellano por el Dr. J. L. de Villanueva de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia. [N. de los trad.]

para Darwin, William Paley había sostenido que el ojo era una demostración perfecta de que Dios era el creador del cuerpo humano y, de hecho, de todo lo demás también. Imaginar que no hubo tal creador o “artífice” era caer en el “absurdo” del ateísmo, en “la irracionalidad de la irreligión”, en palabras del historiador John Hedley Brooke. El ojo constituía un caso particularmente intrincado e importante en el libro de Paley. En él, proclamaba que el ojo está diseñado para ver del mismo modo en que un telescopio está hecho para complementar la visión. Los ojos están adaptados perfectamente bien para los usos diversos que tienen en todo el reino animal en aves, peces, seres humanos. Sin lugar a dudas, el ojo está “diseñado”; la contemplación de esa esfera prodigiosa era la mejor cura para el ateísmo que Paley podía ofrecer. Al igual que los inanimados telescopios o la *camera obscura* (con los cuales guarda “un absoluto parecido”), el ojo debe considerarse un instrumento. El objetivo del diseñador divino era lograr una visión clara. Paley sostenía que en un animal, a diferencia de un telescopio o de una estatua automática, el proceso de causas y efectos se remonta a tiempos inmemoriales hasta que desaparece, por así decirlo, en el misterio de la creación. En resumen, el ojo demuestra la existencia y el genio del Creador: “¿Existe alguna prueba más concluyente de que es un artificio? El autor de una estructura dotada con semejante capacidad de cambio debe de haber conocido las leyes más secretas de la óptica”. Evidentemente, Darwin tenía menos certezas.

La información que resumí en los párrafos anteriores acerca del tema de la visión en el arte y la ciencia en la última parte del siglo XIX tienen como telón de fondo un siglo por lo menos de avances y progresos institucionales en la comprensión médica de la ceguera. La fascinación filosófica que hubo en el siglo XVII y XVIII por qué “verían” los ciegos de nacimiento, si llegaran a ver en la adultez, se confrontó, hacia finales del siglo XVIII, con la esperanza cada vez más firme de una cura médica. Sin embargo, junto con los avances técnicos, se hacían alardes cada vez más exagerados de la redención moral y psicológica que ya estaba al alcance de la mano: el tratamiento de la ceguera como una panacea para muchas otras cosas más. La rehabilitación, la redención y las mejoras en la ayuda social para los ciegos estaban a la orden del día; Louis Braille lo confirmó con el revolucionario alfabeto que creó en 1835, destinado originalmente a ayudar a los músicos ciegos. Las facultades de medicina tenían un discurso doble: por un lado, decían que el oculista desempeñaba un papel casi sagrado, y, por el otro, hacían advertencias alarmantes acerca de la deshonestidad y los engaños de médicos inescrupulosos. No sorprende que, en un siglo de avances institucionales cada vez más importantes en las especialidades médicas, algunos cirujanos oculares prominentes tales como Mackenzie, Middleton y Lawrence se jactaran de su importancia y afirmaran que la vista era, sin lugar a dudas, el más importante de los sentidos, esencial para disfrutar de cualquiera de los otros. Casi por definición, se creía que los ciegos, particularmente los ciegos pobres, quedaban reducidos a “una existencia gris, vacía, oscura, solitaria y sombría” (Lawrence). Los nuevos libros de referencia, los ciclos de conferencias, los hospitales y las publicaciones especializadas, así como los nuevos e indispensables inventos médicos (principalmente, el oftalmoscopio) transformaron la relación entre el médico y el ciego. En resumen, el siglo XIX fue la época de oro de la medicalización e institucionalización de los tratamientos para los ojos.

Pero si las acciones y los tratamientos médicos forman parte de la historia que relatamos, también forma parte de ella la interpretación: particularmente, el tema, en parte orgánico, psicológico y filosófico, de lo que implica ver. Algunas investigaciones del siglo XX nos han confirmado el hecho de que la visión supone un proceso activo de construcción. Como lo demuestra M. H. Pirenne en el importante libro *Optics, Painting and Photography** (1970), para ver no basta con recibir pasivamente la luz. Aunque el proceso por el cual la luz entra en el ojo desde el mundo exterior es puramente físico y se desenvuelve en el interior del ojo vivo, del ojo muerto o de una cámara, con todo, no somos meros receptores de sensaciones. Los ojos se mueven constantemente encuadrando diferentes escenas. Si logramos mantener los ojos muy fijos en una posición, la visión pierde claridad. La actividad y el movimiento son factores clave. Además, no solo “vemos” la

* *La óptica, la pintura y la fotografía* [N. de los trad.]

imagen retiniana: la interpretamos. Como lo expresa Pirenne, la relación entre el hecho fisiológico que tiene lugar en el cerebro y el proceso psicológico de la visión “es parte del enigma filosófico de la relación entre el cuerpo y la mente, y, en gran medida, es aún un misterio”. La obra misma de Gombrich, que citamos anteriormente, también hace un aporte importante a ese perdurable debate del siglo XX al demostrar que el mundo tal como lo vemos es una construcción del espectador. Los ojos reciben estímulos en la retina, que se transforman en “sensaciones de color”; pero es la mente la que convierte las sensaciones en percepciones. Nuestra visión consciente del mundo está fundada en la experiencia y la expectativa; no es simplemente un registro de una obvia realidad externa. Pero, ¿cuánto se conocía de ese proceso en el siglo pasado? ¿Fue recién en la década de 1890 o más tarde que realmente cristalizó la comprensión de la complejidad de la visión, el intricado enigma cuerpo-mente?

De hecho, muchos debates anteriores iban en esa dirección. El amigo y paladín de Turner, Ruskin, comprendió, antes que el impresionismo, que nuestro conocimiento del mundo visible crea las dificultades del arte. Cuando miramos por los ojos, no miramos como si viéramos por primera vez; hoy, nuestra visión es esclava de nuestra experiencia. Si pudiéramos olvidar lo que ya sabemos, veríamos de un modo diferente, mejor, declaró Ruskin en *Los elementos del dibujo* (1857):

La percepción de las Formas sólidas es exclusivamente una cuestión de experiencia. *Vemos* únicamente colores planos; y sólo por medio de una serie de experimentos descubrimos que una mancha de color negro o gris indica que ese es el lado más oscuro de un elemento sólido o que un matiz tenue indica que el objeto en el que aparece está lejos.

Ruskin recomendaba al artista principiante que tratara de imaginar un libro o una mesa como un mosaico de colores. Era importantísimo liberarse tanto como fuera posible de cualquier presunción de conocimiento. Ruskin sugería que todos los grandes artistas tienen la capacidad de mirar como si vieran las formas y los colores por primera vez, la capacidad de ver el mundo con lo que él denominaba la inocencia de un niño.

Quiero concluir con algunas observaciones afines a este tema que figuran en la obra de Friedrich Lange, similar a la de Ruskin y contemporánea de esta. Lange fue un profesor y un radical que se dedicó al comercio y al periodismo antes de volver a la universidad en los últimos años de su vida, como catedrático en Zurich en 1870 y luego en Marburg, Alemania, desde 1872. Murió en 1875, diez años después de producir una obra crítica sólida y solidaria con el materialismo. Escribió sobre Darwin; mantenía correspondencia con Engels (sin embargo, Marx creía que era estúpido y que estaba descaminado), y en la biblioteca de Freud en Londres podemos encontrar un ejemplar de su libro con un pasaje sobre la visión marcado con lápiz, de hecho, un pasaje sobre el ojo y la imaginación. Algunos críticos subestimaban su obra; el crítico marxista Plejanov, por ejemplo, consideraba que, en gran parte, era puro Kant, puesto que Lange consideraba que la “cosa en sí era incognoscible”. Plejanov también denunciaba que Lange no encaraba la importancia de Marx y el materialismo dialéctico y, en cambio, se enfocaba en Vogt, Moleschott y el naturalismo evolucionista. De hecho, la posición de su obra me parece menos clara de lo que sugerirían el mote de kantiana o la acusación de materialismo evolucionista, como podemos ver en las observaciones que hace acerca de la visión. Lange demuestra que no se puede separar la visión de la interpretación; para el hombre que nació ciego y recupera la vista por medio de una operación, la cercanía de los objetos de la percepción visual resulta oprimente; el niño estira el brazo para alcanzar la blanca luna en el cielo nocturno; aun para el adulto, la figura de la luna o el sol está apenas más lejos que la figura de la mano que pretende tapparlos con un dedo. Sencillamente, ese adulto *interpreta* esa figura de un modo diferente, y esa interpretación afecta, por supuesto, las impresiones inmediatas que tiene del objeto de la visión. Lange habla del ego, de la conciencia o de algún otro ser imaginario que está sentado dentro del cráneo y mira la imagen retiniana. La relaciona tanto con la espléndida ilusión de un diorama como con las leyes de la perspectiva o el sistema técnico de una cámara. No solo plantea cómo vemos sino la cuestión clave de dónde está el “yo” o el “ego” en el proceso psicológico de ver. ¿Qué es interno y qué es externo? Y, a la luz de esas observaciones, quiere saber también cómo puede el materialismo avanzar sin volver al idealismo.

En términos casi darwinianos, Lange se pregunta cómo, en un momento dado, seleccionamos lo que vemos entre la enorme variedad de objetos posibles que están dentro de nuestro campo visual. ¿Cómo se desenvuelve la lucha de la imagen por la supervivencia? ¿Qué vemos y qué pasamos por alto? Lange confronta a los materialistas con algo que él denomina “pensamiento inconsciente” y duda de que se lo pueda explicar como un mero fenómeno de naturaleza corporal. Estudia cómo están relacionadas entre sí las cuestiones de cómo sabemos que estamos viendo y cómo sabemos que somos nosotros mismos. Sugiere que el materialismo y el realismo deben entenderse como códigos para ver.

Al mismo tiempo, la idea del Ego es, como lo es originalmente en el hombre, del todo inseparable de la idea del cuerpo; y ese cuerpo es el cuerpo del diorama, el cuerpo de la imagen retiniana, fusionado con el conjunto de sensaciones del tacto, de dolor y de placer.

Lange hace hincapié también en el aspecto ficcional de la unidad de la persona. De algún modo, nuestro sentido de la vista se relaciona con el hecho de sentirnos como una unidad; así, podemos ver como si lo hiciéramos desde un lugar visual y psicológico; pero, a pesar de la fusión de las funciones del sistema sensorial, con todo, el enigma, “el misterio metafísico”, persiste: “cómo surge la unidad de la imagen psíquica de la multiplicidad de movimientos atómicos”. Ese es el principal misterio. El observar es nada menos que “una paradoja colosal”, incluso una “fantasía filosófica”. El punto de referencia de Lange es el libro *The Physiology of Sight* (1826) de Müller, que estudia el complejo ajuste que se opera sobre la imagen invertida de los objetos en el proceso de ver. Lange es consciente de la revolución que implicó haber comprendido que en la visión tomaba parte ese proceso (porque las imágenes están literalmente invertidas).

Podría decirse que la información sobre el siglo XIX que he esbozado en este capítulo es una mera nota al pie en una historia antiquísima: los clásicos, la Biblia, la literatura premoderna, están colmados de ejemplos de ciegos que ven y personas sanas que no pueden ver. Junto con los famosos casos de ceguera, desde Edipo hasta Gloucester en *El rey Lear* (por no mencionar a Rochester, en la novela victoriana *Jane Eyre*), tal vez nos convenga considerar también los muchos mitos sobre la visión y la ceguera que han recopilado los historiadores y antropólogos de todo el mundo: diosas de la vista; *voyeurs*; un sinnúmero de creencias acerca del mal de ojo. Pero en este ensayo se ha sugerido que en muchos contextos discursivos del siglo XIX, iba surgiendo una concepción nueva acerca de la naturaleza de la visión. Además, llegó a reconocerse que el modo en que nos miramos y en el que nos contemplamos interiormente, el proceso por el cual, de hecho, nos convertimos en una unidad, en una primera persona del singular, está relacionado con los modos en que vemos el mundo. También he propuesto que esa problemática más sofisticada de la visión no era solo una caracterización hecha en la historiografía posterior, sino que fue un topos finisecular. Y es posible que la osadía de incursionar a los tumbos y por primera vez en un oscuro camino cultural haya dado origen a las nuevas percepciones e ideas surgidas en esos años.