

**DEL EXCESO ÓPTICO A LA MIRADA CAUTIVA:
LA IMAGEN PICTÓRICA COMO "VISIBLE SATURADO"
EN LA FENOMENOLOGÍA DEL ÍDOLO DE JEAN-LUC MARION**

**FROM THE OPTICAL EXCESS TO THE CAPTIVE GAZE:
THE PICTORICAL IMAGE AS "SATURED VISIBLE"
IN JEAN-LUC MARION'S PHENOMENOLOGY OF IDOL**

Jaime Llorente

IES "Campo de Calatrava", Ciudad Real, España
jakobweinendes@gmail.com

Resumen: El propósito del presente artículo es mostrar el modo en el cual la hermenéutica del ídolo de Jean-Luc Marion, es decir, su fenomenología de la imagen pictórica, supone un paso adelante en la consideración de la teoría fenomenológica de la intuición. Las nociones de "admiración", "detención de la mirada" o "mostración de lo invisto" cumplen, en este sentido, la función de poner de manifiesto cómo el cuadro logra mostrarse como un elemento visible en cuyo interior tiene lugar el acontecimiento de la apoteosis absoluta de la visión. Tal grado supremo de la mirada implica un cuestionamiento "estético" de las teorías metafísicas acerca del fenómeno artístico, a la vez que un desarrollo de las iniciales posiciones husserlianas en referencia a la constitución del objeto fenoménicamente dado.

Palabras clave: Fenomenología | Estética | Detención de la mirada | Invisto

Abstract: The aim of this paper is to show the way in which Jean-Luc Marion's hermeneutics of the idol (that is, his phenomenology of pictorial image) involves a step forward in the consideration of phenomenological theory of intuition. The concepts of "admiration", "pause of the gaze" or "exhibition of the unseen" accomplish, in this sense, the role of showing how a painting manages to appear as a visible element in whose interior the event of the absolute apotheosis of vision takes place. This supreme degree of the gaze implies an "aesthetical" questioning of metaphysical theories about artistic phenomenon and, at the same time, a development of the first husserlian positions in reference to the constitution of the phenomenomenically given object.

Key Words: Phenomenology | Aesthetics | Pause of the gaze | Unseen

1. EL ÍDOLO AUTÓNOMO COMO INVERSIÓN DE LA MÍMESIS

“La pintura es una lucha contra la visión [...]. El subjetivismo del artista no podrá ser sincero más que si cesa, precisamente, de pretender que es visión”¹. De este aparentemente paradójico modo caracteriza Emmanuel Levinas el rasgo esencial propio de la percepción de la imagen pictórica. Pero, ¿contra qué tipo de visión combate propiamente esa “otra” mirada orientada hacia un particular modo de “fenomenalidad” separado de la epifanía merced a la cual acontece habitualmente la donación de los fenómenos que configuran el horizonte del mundo? Manifiestamente contra la visión atendida a esta donación misma. La imagen pictórica supone, pues, la apertura de un horizonte intuitivo paralelo al originalmente instituido por la mera captación óptica de los objetos visibles que se muestran en el interior de la esfera de lo fenoménicamente dado. Un cerco de visibilidad inscrito en el seno de la universal epifanía de lo visible, pero cuya acogida implica una suerte de paradójica ceguera por saturación intuitiva: un deslumbramiento de la mirada por exceso de fenomenicidad. La fenomenología de la imagen pictórica llevada a cabo por Jean-Luc Marion en ciertos pasajes de *Étant donné* y *La croisée du visible*, pero fundamentalmente en el tercer capítulo de *De surcroît* —consagrado a la descripción fenomenológica del “ídolo” —, reviste particular interés en la medida en que encarna la singular tentativa de pensar lo visible pictórico en términos de “fenómeno saturado”.

Conforme a la caracterización de Marion, el ídolo, esto es, el *eídōlon*, lo dado a ver a través de la representación pictórica, adquiere condición de “paradoja” o *phénomène saturé* en tanto que se muestra mediante una *donation hors norme*; en virtud de un “exceso de la intuición sobre el concepto”. Como todos los “fenómenos paradójicos”, también el ídolo aparece “gracias a (o a pesar de) un exceso irreductible de la intuición sobre todos los conceptos y todas las significaciones que quisieran asignársele”². Con todo, a nuestro juicio lo esencial del peculiar estatus del *eídōlon* pintado no radicaría tanto en su carácter refractario a la discursividad conceptual, cuanto más bien en el modo en que el cuadro asume el peculiar carácter de “templo de la fenomenicidad”. *Templum* entendido aquí en su originario sentido etimológico griego, es decir,

¹ Levinas, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1990, p. 90. En lo sucesivo EE.

² Marion, Jean-Luc. *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2010, p. VII. En lo sucesivo DS. Todas las traducciones, salvo indicación expresa en sentido contrario, son nuestras.

como "corte", "escisión" o "cesura" separadora (este es el significado propio del verbo *témnō*) que instituye un límite entre ámbitos a la vez articulados y heteróclitos: el de lo sacro y el de lo profano; o —como en el presente caso— el de la visibilidad "pro-fana", "anterior" en cierto modo a la apoteosis de la visibilidad dada merced a la donación del ídolo, y el exceso óptico que éste encarna y propicia. Un "templo" o "santuario" de la patencia fenomenológica que se erige simultáneamente como una prisión para la mirada perceptiva en la medida en que logra aprehenderla, tornarla cautiva y retenerla, deteniendo así el tránsito indiferente con el que, de forma habitual, gravita y circula sobre la multiplicidad configurada por el orden tramado de los fenómenos³.

Esta detención que constriñe la visión recogiénola y concentrándola en un visible cuya donación excede los límites marcados por la percepción óptica de los elementos "físicos", constituye, según nos parece, el "efecto" fundamental ocasionado por la imagen pictórica en cuanto "fenómeno saturado"⁴. En efecto, la demora de la contemplación que el ídolo (el cuadro) propicia, retiene la mirada desgajándola de su movimiento transitivo entre los componentes de la trama del fenómeno. Pero —y aquí radica lo esencial— ello no sucede simplemente, al modo levinasiano, para hacer resaltar el objeto contemplado "*dans sa nudité d' être*" (EE, p. 90), ni con el fin de resaltar y subrayar su "enticidad" propia (como quisiera Heidegger), sino para "descosmizarlo" arrancándolo de la trama organizada de la fenomenicidad mundana. Así pues, lo esencial del modo de manifestarse el cuadro radica en la donación de su "efecto". No, por tanto, en su acto de darse como elemento óptico o como "útil" virtualmente inscrito en el circuito referencial de la *Zuhandenheit*, sino en un tipo de *Gegebenheit* situado más allá de toda entidad. El ídolo estético entrega y ofrece a la mirada no un ente, sino fundamentalmente un efecto. Es merced a la reducción del fenómeno visible a la pura donación donde no se da ya nada puramente óptico que ver, como acaece esa particular "invisibilidad del cuadro" característica del efecto pictórico. Invirtiendo así el movimiento propio de la mirada heideggeriana sobre la obra de arte, Marion desvincula la captación de lo estéticamente

³ "*Nous regardons le visible par soustraction d'un cadre hors de sa marée sans fin, ni debut, ni limite. Regarder, à savoir gérer l'excès du visible, revient à l'encadrer dans le cadre, le templum que trace l'inspection de notre regard*" (DS, p. 71).

⁴ Siguiendo la intuición de Merleau-Ponty conforme a la cual: "*depuis Lascaux jusqu'aujourd'hui, pure ou impure, figurative ou non, la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité*" (Merleau-Ponty, Maurice. *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2004, p. 26).

bello de su referencia a la hipertrofia visual de la entidad del objeto en ella representado, es decir, del acontecer veritativo de su *Unverborgenheit* a través del cuadro: “Lo bello no obra para sí, sino, casi como un útil, para la manifestación del ente. La belleza se cumple y se deroga en la verdad. Se trata del proceso exactamente inverso al nuestro: reducir la fenomenicidad aún problemática [...] de lo bello a la fenomenicidad más conocida de lo verdadero, en lugar de apoyarse en los recursos de la fenomenicidad de lo bello para acceder a una fenomenicidad no conquistada todavía —y, sin duda alguna, más radical, la fenomenicidad de lo dado”⁵.

Si de lo que propiamente se trata es de “identificar el correlato intencional de un fenómeno como y con lo dado, sin hacerlo recaer inmediatamente en el camino del objeto o del ente, ni arrender demasiado rápidamente su fenomenicidad” es decir, de “hacer aparecer un fenómeno pura y estrictamente dado, sin resto y que deba toda su fenomenicidad a la donación”, “un fenómeno que intenta mostrar que escapa a la objetividad y a la enticidad” (SD, p. 88) sus trayéndose al paradigma mismo de lo óptico en general, el *eídolon* pictórico satisface y consume plenamente tal pretensión. Lo esencial radica aquí, pues, en el tránsito de la mirada desde el objeto al ídolo y a la inversa. Un itinerario óptico reversible y asimétrico que genera un *drómos* entre el ídolo y el ente, entre el efecto y la presencia subsistente, óptica y visible del elemento mundano. La asimetría entre la contemplación propia de ambas instancias reside en la relación que éstas mantienen con el horizonte fenomenológico en cuyo interior se dan sus respectivas epifanías. De este modo, el paso de uno a otro muestra algo novedoso en relación con el estatus ontológico de los fenómenos que configuran el ámbito de lo percibido. En el ídolo pictórico se da a ver aquello que carece de todo horizonte fenomenológico “previo”, en orden a que la mirada resulte liberada para captar lo realmente dado de otra forma⁶. En este sentido, el cuadro —y con él el ídolo que contiene en sí— lleva a cabo aquella efectiva

⁵ Marion, Jean-Luc. *Siendo dado. Ensayo para una fenomenología de la donación*, trad. J. Bassas Vila, Madrid, Síntesis, 2008, pp. 95-96. En lo sucesivo SD.

⁶ En este sentido, escribe Marion: “La fenomenología sólo se aparta claramente de la metafísica a partir del momento y en la exacta medida [...] en que logra no nombrar ni pensar el fenómeno a) ni como un objeto, es decir, en el horizonte de la objetividad [...], b) ni como un ente, es decir, en el horizonte del ser [justamente como Heidegger lo hace], tanto si lo entendemos en el sentido de la *ontología* metafísica, como si se pretende «destruirla» bajo el nombre de analítica del *Dasein* o prorrogarla bajo la *Ereignis* [...]. Dejar aparecer los fenómenos requiere que no se les imponga de entrada un horizonte, sea cual sea, que acabaría por excluir algunos de ellos; la aparición de los fenómenos sólo resulta incondicionada a partir del instante en el que se los admite por lo que dan -en tanto que datos puramente” (SD, p. 496).

superación "pictórica" de la metafísica que la teoría heideggeriana acerca de la esencia del arte no logra en absoluto consumir. Tal teoría continúa aún atrapada por esa *parousía* de la enticidad de lo dado en la cual la imagen pictórica deviene caso particular del modo en que el mundo "se esencia" (*west*) y "mundea" (*weltet*) en sentido universal, es decir, en cuanto totalidad de lo existente. Frente a ello, el efecto del cuadro "idolátrico" resulta en mucha mayor medida efectivo a la hora de situarse al margen, más acá o más allá de la metafísica, que la "puesta-en-obra" heideggeriana de la verdad del ente que acontece en la obra pictórica.

En efecto, en ésta, tal y como Heidegger la presenta en *Der Ursprung des Kunstwerkes* a partir del célebre análisis de las botas pictóricamente representadas por Van Gogh, los elementos ópticos, lejos de remitir únicamente a sí mismos, esto es, de cobrar autonomía perceptiva o independencia visual, refieren transitivamente a la trama ordenada de los fenómenos mundanos. Las botas utilizadas cotidianamente por su supuesta propietaria no resultan visualmente significativas *per se*, en cuanto imagen saturante de la mirada, sino solamente en la medida en que apuntan al "mundo general de la campesina", en tanto que "en la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas (*Schuhzeuges*) ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra (*verschwiegene Zuruf der Erde*), su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria (*Not*), toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte"⁷. En contraposición a esta concepción merced a la cual el visible pictórico implica un mundo de referencias externas o trascendentes a sí mismo, la fenomenología marioniana del ídolo postula una esencial autorreferencia de lo pictóricamente captado. El cua-

⁷ Heidegger, Martin. *Holzwege*, GA 5, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, p. 19 (trad. cast. H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 1995, p. 27).

dro no remite ya sino a sí mismo, quebrando y obturando, de este modo, el habitualmente dado éxtasis ontológico del fenómeno: “El juicio de lo bello exceptúa al cuadro del estatuto de útil —de su finalidad objetiva de objeto extasiado hacia un fin externo. El cuadro, al contrario del útil, no reenvía más que a sí mismo [...]. El cuadro aparece siempre como un centro absoluto, autorreferencial, inmóvil, en una palabra, fenomenológicamente, no se mueve —incluso en el caso de un “móvil” —, porque ninguna finalidad externa, objetivable y conceptualizable lo deporta más allá o fuera de sí” (SD, pp. 92-93).

Puede compararse, a este respecto, el aludido par de botas pintado por Van Gogh con aquel otro que aparece representado en el cuadro de Magritte *Le modèle rouge* (1937). Aquí, al contrario que en Heidegger, la mera transparencia imposible de los pies espectrales que horadan la presencialidad de las botas de labor que presiden la imagen, basta para disolver la totalidad de los vínculos ontológico-vitales o de orden “cósmico” a los que ellas pudiesen aún remitir. Ni la “obstinación”, ni la “soledad” ni la “llamada telúrica”, ni la “alegría” u otros afectos hallan en la imagen magrittiana espacio de acomodo. El fantasmagórico par de botas cuidadosamente dispuestas en paralelo sobre un suelo yermo y ante un simple muro de madera refiere ya solamente a su enigmática epifanía: únicamente al misterio ontológicamente milagroso de su aparecer y transparecer. ¿Propicia *su mise à l'écart* de la fenomenicidad cósmico-mundana el hecho de que ahí acontezca en menor medida que en el cuadro de Van Gogh la “puesta en obra de la verdad”? Sucede, más bien, todo lo contrario: desde el punto de vista de su intensidad fenoménica, las botas representadas por Magritte resplandecen con un volumen de pujanza e irradiación que desborda ampliamente la tenue referencia al *alētheúein* óntico del original merced al cual se definen —bajo la mirada heideggeriana— las presentadas por Van Gogh. Aquí no “mundeá” o “se esencia” mundo alguno: sólo hay espacio para la contemplación (*spectare*) de lo puramente espectral, para la simple mostración (*phantasia*) de lo fantasmagórico. Un fenómeno análogo, por lo demás, al ocasionado por otras telas magrittianas como *En hommage à Mack Sennett* (1937) o *La philosophie dans le boudoir* (1966), en las cuales otro útil indumentario de uso cotidiano (en este caso un camisón de noche) se torna sede privilegiada de una espectral ontofanía de los atributos femeninos. La teoría heideggeriana del arte muestra así una radical heteronomía de la imagen merced a la cual ésta resulta incapaz de agotar por sí misma todo el dominio posible de la fenomenalidad, mientras

que la fenomenología marioniana del ídolo reconoce a la epifanía del visible pictórico una autosubsistencia, una soberanía y una independencia prácticamente "ab-solutas", es decir, "des-ligadas" de todo hipotético referente externo a sí mismas.

Así pues, la fenomenología adquiere prioridad radical sobre la metafísica (en contexto "estético") en la medida en que opera una inversión de la *mímēsis* merced a la cual lo mimetizado resulta investido de primacía con respecto al ente "original": en tanto que la supuesta copia se emancipa de su modelo hasta el punto de eclipsarlo, desplazándolo así del centro gravitatorio de la mirada y sustituyéndolo como centro preeminente de atención. No se trata ya, pues, de que, como sucede en la estética levinasiana, la obra de arte introduzca "una invasión de sombra" o un "oscurecimiento crepuscular" en la luminosa economía general del Ser⁸, sino del exceso de irradiación óptica que ella propicia: del *surplus* de visibilidad que acaece merced a su "resplandor", a su *éclat*. Tampoco de postular, al modo heideggeriano, que el arte "hace a lo ente más ente" y que su esencia no radica en el hecho de que el artista "reproduzca la realidad más exacta y vívidamente que otros" (*die Wirklichkeit genauer und schärfer als andere abbildet*), sino más bien en que él "tiene la mirada esencial (*Wesensblick*) para lo posible, en que conduce a obra (*zum Werk bringt*) las posibilidades ocultas de lo ente, y a través de ello hace por primera vez a los hombres videntes para lo realmente existente (*das Wirklich-seiende*), en lo cual ellos vagabundean a ciegas (*blindlings*)"⁹, sino de algo totalmente distinto, a saber: de reconducir el sentido de la mirada hacia el exceso de visibilidad, hacia la cautividad generada por la admiración hacia un fenómeno saturado. Un fenómeno en el cual la sobrecarga intuitiva neutraliza la potencia discursiva del concepto: un fenómeno definible únicamente mediante la noción fenomenológica de "admiración".

⁸ Levinas, Emmanuel. "La réalité et son ombre", en *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Fata Morgana, 1994, p. 110. Marion declara al respecto: "A esta visión de un ente, hay pues que añadirle, por grados o de golpe, el acontecimiento [*événement*] de su aparición en persona (*Selbstgegebenheit*): a la visibilidad óptica del cuadro se le añade entonces como una sobre-visibilidad, ópticamente indescriptible -su surgimiento [...]. Ya no se trata de ver lo que es, sino de ver el acaecimiento que no tiene nada de óptico" (SD, p. 98).

⁹ Heidegger, Martin. *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet*, GA 34, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1988, pp. 63-64.

2. ADMIRAR LA APARIENCIA: LA IMAGEN PICTÓRICA COMO DETENCIÓN DEL CIRCUITO TRAMADO DE LOS FENÓMENOS

De un modo explícitamente antiplatónico, Marion postula la supremacía del *eikōn*, del ícono, de la apariencia pictóricamente representada, sobre el modelo óptico original. La semejanza (*ressemblance*) adquiere tal estatus preeminente en virtud del fenómeno de la admiración. “Ad-mirar” supone un modo peculiar de orientar la mirada, un tipo particular de visión. La cesura entre original y copia cobra, pues, entidad merced al acto de admiración del ícono pictórico, y ello porque la semejanza “provoca más visión y convoca más la mirada que el «original»” en la medida en que “*confisque cet éclat originaire et le réduit à un commencement disqualifié, obscur, voire à oublier*” (DS, p. 72). La semejanza invierte, por tanto, el orden ontológico y axiológico originalmente instituido por la metafísica (fundamentalmente en su fundacional versión platónica). Ahora no es ya el objeto efectivamente existente —y en menor medida aún el *óntōs ón* ideal que se halla en su origen— la instancia perceptiva que acapara la totalidad de la atención visual, sino la hipertrofia de la pura apariencia: el fulgor deslumbrante e insoportable del ícono que desplaza al “original” como centro gravitatorio de la visión. La *idée* como fenómeno saturado, es decir como algo “visto” en cierto modo que se sitúa a la vez *epékeina*: más allá del lenguaje y el discurso estrictamente conceptual, es aquí desplazada por el *eikōn*, por la imagen cuya intensidad de eclosión supera la potencia fenomenológica del objeto del cual originariamente deriva, acaparando, de ese modo, la totalidad del campo fenomenal: la integridad de la potencia visual: “*La ressemblance apparaît tellement plus que l’original, qu’elle le rejette hors de la visibilité*” (DS, p. 73).

La pura apariencia dada en la admiración disloca así el orden ontológico asentado por el discurso metafísico tradicional en la medida en que desplaza la autonomía de la donación desde el objeto ontológicamente denso y consistente hacia el ídolo pictóricamente representado. La relación mimética entre ambos es, de este modo, disuelta, puesto que el ícono adquiere ahora significación propia y autónoma, desligada del elemento del cual originalmente emana, independizándose radicalmente de éste y revistiéndose de un magnetismo visual extraído únicamente de su propio interior. Un magnetismo ajeno ya a toda similitud de la imagen pictórica con algo ajeno a sí misma y por la cual la admi-

ración idolátrica "*tirant sur soi toute la glorie et la confisquant à tout le reste, elle entre seule dans la pure semblance*" (Ibid.).

Gloria, pues, de lo aparente en contraposición con la cual el objeto, el ente "real" efectivamente percibido, deviene mero pretexto anecdótico situado en un ya superado pasado: "*esquisse*", "*ebauche*" o, a lo sumo, simple "*reproduction par anticipation*". Este es el estatus ontológico-metafísico al cual queda reducida la *pístis* platónica cuando es colocada bajo la luz de la *semblance* admirativa marioniana. Tiene lugar aquí una auténtica "inversión del centro de gravedad de la visibilidad" y de la apariencia: una dislocación de la mirada perceptiva que supone simultáneamente la máxima apoteosis de lo óptico. En virtud de la admiración, el perpetuo movimiento de la mirada se detiene concentrándose en un único visible; el circuito de tránsito visual entre los fenómenos mundanos queda súbitamente interrumpido por la aprehensión de la visión en el campo atractivo de una apariencia particular y determinada. Una apariencia que además "confisca, en un momento dado, casi toda la fenomenalidad disponible en la apertura del mundo" (DS, p. 74). Así pues, la imagen pictórica no se muestra como "doble", "copia" o "reproducción mimética" del fenómeno "físico" realmente dado, sino como dominio de la esfera de la fenomenicidad en general, que abre un nuevo mundo visible al lado y más allá del mundo visible efectivamente percibido: el reino de la pura apariencia o *semblance*¹⁰.

En la contemplación del ídolo pictórico acontece, pues, un auténtico marasmo de la perspicacia óptica, es decir, el efectivo naufragio de la facultad que la mirada posee a la hora de horadar y atravesar (*per-spicere*) los fenómenos ópticos cuya donación acoge de ordinario. La perspicacia en virtud de la cual el nomadismo de la mirada atraviesa los objetos como si éstos deviniesen transparentes y asubstanciales, resulta despojada de su capacidad de hender la tra-

¹⁰ Un dominio tal vez no excesivamente alejado de aquel que Schiller atribuye al *pathos* estético orientado por la "pulsión lúdica" o *Spieltrieb* configurador de formas mediante la cual el artista ejerce el "derecho de soberanía" (*Herrscherrecht*) específicamente humano sobre la esfera de lo "natural objetivo"; derecho sustanciado en un artístico-poiético *Kunst des Scheins* ("arte de la apariencia"): "Toda existencia efectiva proviene de la naturaleza como de un poder extraño; pero toda apariencia proviene originariamente del hombre, como sujeto capaz de tener representaciones; por eso el hombre no hace más que usar de su derecho absoluto de propiedad cuando recoge la apariencia, separándola del ente, y obra con ella a su gusto, según leyes propias. Con libertad ilimitada puede reunir lo que la naturaleza ha separado, tan pronto como esa unión cabe en su pensamiento; y puede asimismo separar lo que la naturaleza ha reunido, tan pronto como la tal separación cabe en su entendimiento. No hay nada que deba serle sagrado, en este punto, si no es su propia ley; lo único a que ha de atender es a la raya que separa su esfera propia de la esfera de la existencia de las cosas o de la esfera de la naturaleza" (Schiller, Johann Christoph Friedrich. "*Cartas sobre la educación estética del hombre*", en *Escritos sobre estética*, trad. M. García Morente, M. J. Callejo y J. González Fisac, Madrid, Tecnos, 1991, p. 203).

ma del fenómeno cuando es situada ante el ídolo pictórico: ante un visible saturado que no tolera fácilmente la natural infidelidad propia de la visión, que no consiente ser abandonado con tanta celeridad y despreocupación como los elementos físico-naturales. En este caso no se da posibilidad alguna de defección, sino que la mirada colisiona de modo inesperado con un visible no transparente, refractario a ser horadado y desatendido sin más, que en cierto modo se torna súbitamente denso y sólido propiciando el inevitable choque de la mirada contra él. Pero este visible que "*exerce une plus grande visibilité que ceux du monde naturel et fascine donc inconditionnellement*" (DS, pp. 74-75), es paradójicamente (y "paradoja" es otra denominación para designar el "fenómeno saturado") más visible, a fuer de serlo menos, que lo inmediatamente dado al sujeto perceptor. Es más: acapara en tanta mayor medida la esfera de la fenomenalidad disponible o vacante cuanto más pone en juego, en cierto modo, la epifanía de un vacío entitativo: cuanto más muestra un exiguo grado de entidad efectiva o "real"¹¹. La mirada no tiene aquí, propiamente hablando, nada que ver, pero, de manera sorprendentemente paradójica, "ve más" y de modo más intenso que cuando se orienta hacia donde supuestamente sí lo hay. Este es el sentido propio de la "paradoja" en la que esencialmente consiste el "fenómeno saturado" de la imagen pictórica y el significado de la respuesta marioniana a la cuestión relativa a la naturaleza del vacío perspectivístico en cuyo seno se extravía el periplo de lo óptico: "¿Qué vacío? No puede tratarse aquí del vacío físico el cual, pura ausencia de cosas, deficiencia real de *res*, no da nada a ver, solamente vértigo [...]. El vacío de la perspectiva no añade nada a lo visible real sino que lo pone en escena. En efecto, mi mirada en perspectiva atraviesa invisiblemente lo visible para que éste, sin experimentar ningún añadido real, se haga tanto *más visible*" (CV, p. 21)¹².

¹¹ Es a este vacío al que Marion se refiere al describir la contemplación de la perspectiva pictórica como un acto en el cual la mirada se abisma en la transparencia de un medio que, al contrario de lo que sucede en el caso de la relación entre el ídolo y los fenómenos mundanos, horada sin detención un dominio absolutamente transparente y carente de confines: "Bajo la perspectiva, la mirada penetra, sin otro obstáculo o límite que no sea su propia fatiga, el vacío; ese vacío, no lo atraviesa solamente porque no se dirige hacia ningún objeto definido en el horizonte; la mirada en perspectiva atraviesa el vacío sin fin porque lo atraviesa para nada; en la perspectiva la mirada se pierde en el vacío -estrictamente se pierde en el vacío mismo, sobrepasando definitivamente todo objeto para dirigirse hacia ese vacío mismo, en el que, además sólo se pierde para encontrarse sin cesar" (Marion, Jean-Luc. *El cruce de lo visible*, trad. J. Bassas Vila y J. Masó, Castellón, Ellago Ediciones, 2006, pp. 20-21. En adelante CV).

¹² Un paso más allá en este sentido lo constituiría acaso aquello que César Moreno caracteriza, en referencia al *Cuadrado negro* de Malevich, como "grado cero" de la imagen pictórica: "En este *Cuadrado negro* la vanguardia ya no es la de la velocidad, la acumulación, la simultaneidad, el ruido, lo informe, el caos o la relacionalidad delirante (o poética), sino sencillamente la vanguardia del «cero». El Ojo ya había visto «demasiada acumulación de cosas» y, sin embargo, aún no lo decisivo, lo imprescindible, el

El exceso de visibilidad provocado por la refulgencia propia del ídolo pictórico suspende, pues, el orden habitual impuesto a la visión por la trama de los objetos naturales: es ahora cuando se abre verdaderamente la posibilidad de que accedan al aparecer "*des phénomènes que la nature et le monde ignorent -et c'est à eux que revient l'excellence dernière de tout éclat*". A través de la pintura tiene lugar la eclosión de "*une semblance que ne ressemble à rien de déjà vu avant son intervention, ni dans la nature, ni dans d'autres peintures, pour que s'impose, d'un coup, une somme et une organisation du visible telle qu'elle comble et bloque la vue errante*" (DS, p. 75). La cautividad de la mirada procede, por tanto, en última instancia, de la contemplación de una disposición dislocada de los fenómenos "naturalmente" vistos; un desorden de la urdimbre tramada de forma habitual por los visibles ópticos que logra demorar y aun paralizar el flujo incesantemente nómada de la visión. Este efecto de detención de lo óptico a través de una singular e inhabitual forma de disponer los fenómenos que configura finalmente un espectáculo visible jamás anteriormente visto, es justamente el que propicia la pintura de Magritte. De ahí el comentario del artista a un desconocido acompañante mientras ambos contemplan la obra titulada *Le mal du pays* (1940): "¿Nunca has visto a un hombre apoyado en la barandilla de un puente [hombre, además, alado], mirando el agua, y detrás de él un león? ¿Nunca? Pues ahora lo has visto, gracias a esta pintura"¹³. Tal efecto de novedad óptica no sólo se logra merced a las sorprendentes e inesperadas conjunciones objetuales que pueblan la gran mayoría de las telas de Magritte y que se dan profusamente en la pintura surrealista (el enlace entre un piano de cola y un anillo de descomunales dimensiones que aparece en *La main heureuse*, por ejemplo). Se consigue también simplemente mediante la representación fiel de un grupo de objetos cotidianos encuadrados individualmente y designados —al pie— por denominaciones que no les corresponden que aparece en *La clef des songes* (1930) y otras obras magrittianas similares.

En este caso, es la mera dislocación o transposición entre los objetos representados y sus nombres convencionales, la ruptura del vínculo habitual entre ambas instancias, la que ocasiona el *éclat* idólatrico que congela y paraliza el curso de la mirada: aquello que conmina a ésta al sedentarismo de la admira-

reducto último de la Pintura y de la Imagen en su «grado cero» [Moreno, César. "Sin objeto: Epojé, Vanguardia y Fenomenología", *Investigaciones fenomenológicas*, nº 6 (2008), p. 399].

¹³ Cit. por Meuris, Jacques. *Magritte*, Taschen, Köln, 1992, p. 129.

ción¹⁴. Análogo efecto de desarticulación de lo visto y ralentización del movimiento visual causan cuadros como el célebre *Canzone d'amore* (1914) de Giorgio de Chirico. En este caso la admiración surge a partir de la conjugación entre un útil de uso cotidiano (un guante clavado en el muro) y un objeto artístico de supuesto carácter "ornamental" (un busto escultórico clásico). Aquí la funcionalidad habitual del guante se encuentra absolutamente suspendida; parece tan escasamente eficaz a la hora de proteger las manos como lo son las fantasmagóricas botas de Magritte en orden a hacer lo propio con los pies. Su naturaleza de objeto práctico se difumina para perderse definitivamente merced a su cercanía a un petrificado rostro griego que se muestra aquí tan escasamente "estético" como funcional o "decorativo".

Ambos casos de disposición dislocada y "atáxica" de los objetos propios de la percepción habitual se revelan, pues, como ilustraciones de ese "*renversement sans égal*" gracias al cual en el ídolo pictórico marioniano logran acceder a la visibilidad imágenes y elementos ausentes del horizonte de aquello que el mundo natural es capaz de donar a la visión. La hermenéutica del ídolo de Marion admite ser caracterizada, desde esta perspectiva, como una auténtica fenomenología de la génesis de un nuevo tipo de fenómeno: de una clase de fenómenos ajena ya a las leyes instituidas por los goznes que articulan y configuran la mundanidad cósmico-natural. Liberación, pues, con respecto a la tiranía del paisaje que, no obstante, se encuadra en el seno de ese mismo paisaje a modo de oasis o fisura abierta a la apoteosis de la visibilidad en el corazón mismo de lo fenoméricamente visible.

¹⁴ En un sentido afín a esta intuición, Benjamin escribe en referencia a la memoria que se remonta a la percepción "primordial" u originaria: "La anámnesis platónica no se halla quizá lejos de este recuerdo. Sólo que no se trata de una actualización intuitiva de imágenes; en la contemplación filosófica la idea se desprende de lo más íntimo de la realidad en cuanto palabra que reclama nuevamente su derecho denominativo. Pero tal actitud no es en última instancia la actitud de Platón, sino la de Adán, el padre de los hombres, en cuanto padre de la filosofía. En efecto, el denominar adánico está tan lejos de ser juego y arbitrio que en él se confirma el estado paradisíaco como aquel que aún no tenía que luchar con el significado comunicativo de las palabras. Lo mismo que las ideas se dan desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse" (Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2012, p. 17).

3. HACIA LA AUSENCIA DE TODA AUSENCIA: UNA GRIETA ABIERTA A LA HIPERVISIBILIDAD

Marion se refiere al estatus constitutivamente paradójico propio del ídolo pictórico y del cuadro que lo contiene, en los siguientes términos: "*L'ídole n'implique-t-elle pas un excès d'en visibilité, tandis que le cadre suppose d'en restreindre et immobiliser le flux?*" (DS, p. 77). La cuestión que se aborda mediante esta interrogación no es otra que la relativa a la paradójica conjugación entre la naturaleza "determinada", "limitada" y "recortada" (*découpé*) sobre el horizonte fenomenológico general propia del cuadro, y su carácter de zona de lo real donde tiene lugar la absorción absoluta de la fenomenalidad y donde acontece la detención admirativa de la mirada. Dicho de otro modo: el radiante *éclat* del ídolo pictórico, su fulgurante "estallido" no debería, en principio, poder ser contenido —al modo de lo que sucede, según Levinas, con "la idea de infinito en nosotros"— por la perfilada finitud del cuadro. Y sin embargo, tal vez, el ídolo, al lograr tal imposible inserción, corrige y subsana precisamente una deficiencia inherente a la percepción visual común. En efecto, la auténtica paradoja en la que propiamente consiste el fenómeno saturado del cuadro-ídolo radica en la doble negatividad que pone en juego y en el hecho de que ella desemboque, a pesar de ello, en una positividad perceptiva absoluta.

En la imagen pictórica se dan, efectivamente, dos tipos de negatividad. En primer lugar aquella que surge a partir del propio carácter limitado del cuadro que la acota, situándola aparte o forzándola a desertar (en el original sentido etimológico propio del verbo latino *desero*: "separarse" o "desvincularse" de algo) de la totalidad de lo fenoménicamente dado¹⁵. La segunda negatividad comparece merced al aislamiento de la imagen ocasionado por el hecho de que el ídolo detenga y fije la mirada, desligando así lo visto del resto de la trama visual. Se da aquí un acto de *determinatio* admirativa que implica necesariamente *negatio* ontológica: negación provisional de todo visible trascendente al *eídōlon* pictórico, cautividad de la mirada que secciona los vínculos de lo con-

¹⁵ Este es también el sentido "negativo" con respecto a lo ontológicamente dado que Levinas atribuye al "exotismo anticosmista" propio de la mirada estética y a la "destrucción de la representación" que ésta lleva esencialmente consigo: "*le fait même du tableau qui arrache et met à part un morceau de l'univers et qui, dans un intérieur, réalise la coexistence de mondes impénétrables et étrangers les uns aux autres -a une fonction esthétique positive. La limitation du tableau qui tient à la nécessité matérielle de faire du limité, fournit grâce aux lignes abstraites et brutales de cette limite une condition positive à l'esthétique. Tels aussi les blocs indifférenciés que prolongent les statues de Rodin. La réalité s'y pose dans sa nudité exotique de réalité sans monde, surgissant d'un monde cassé*" (EE, p. 88).

templado con el resto del horizonte del aparecer. Pero —y aquí reside la decisiva paradoja de la idolatría admirativa— esta dúplice negatividad inherente al cuadro revierte en pura positividad. Una positividad fenomenológica que se muestra como paroxismo del *phaínesthai*, como plenitud de la *semblance* que da a ver la totalidad de la fenomenicidad representada sin permitir resquicio alguno para esa otra “negatividad” contenida en lo “invisto” de la presentación: en lo ausente agazapado en la “oscuridad prefenomenal” ubicada tras toda presencia. “Positividad” propia, pues, de un *éclat* cuya irradiación pone a la vista todo lo virtualmente susceptible de ser visto, es decir, suprime todo espacio hipotéticamente concedido a la sombra y a la ausencia. El resultado de esta negatividad que aparece realmente como plena positividad es la donación óptica de un “ente” sin envés ni zaga, carente de reverso ausente a la mirada. Una imagen definida por la plétora de lo visual donde —por remedar oportunamente la fórmula parmenídea— “lo ente toca a lo ente” y lo visible a lo visible, sin posibilidad de espacio para el relativo no-ente que sería la presentación: la larvada presencia de lo invisto (*invu*)¹⁶.

Esta presentación visual absoluta en la cual el objeto visible deja de incorporar un dorso oculto a la mirada es justamente el rasgo que, en último término, Platón deplora al describir críticamente el efecto propio de la representación pictórica. De modo también paradójico, lo que Platón echa verdaderamente en falta en la célebre imagen “mimética” de la cama pintada, es justamente el reverso invisto potencialmente susceptible de devenir observable que el original presupone y que el *eikōn* pictórico elimina. En efecto, la paradoja fundamental radica aquí en el hecho de que, desde una perspectiva que condena todo *eídōlon* en la medida en que difiere ontológicamente del *óntōs ón* en un doble nivel (el del objeto “real” y el de la *idéa*), se reclame precisamente al *eikōn* aquello que la percepción del modelo original menos tiene de entitativo: la *apousía* en la *parousía*, es decir, paradójicamente, lo ausente que acompaña

¹⁶ “Con el cuadro, el pintor, como un alquimista, transmuta en visible lo que sin él hubiera permanecido definitivamente invisible. A eso lo llamamos lo *invisto* [...]. Lo invisto depende ciertamente de lo invisible, pero no se confunde con él, puesto que puede transgredirlo para devenir para devenir precisamente visible; así, mientras que lo invisible permanece para siempre invisible -irreductible recalcitrante a su puesta en escena, a la aparición, a la entrada en lo visible-, lo invisto, invisible solamente provisional, ejerce toda su exigencia de visibilidad para, a veces por la fuerza, irrumpir. Lo invisto no deja de surgir incesantemente en lo visible” (CV, p. 55). De este modo, a través del “visible saturado” que es esencialmente el ídolo, “*Des invus, jusqu’alors dissimulés dans une obscurité préphénoménale, pas même invisibles, ni prévisibles, parce que nous n’avons aucun soupçon, surgissent et passent, sans s’arrêter même à la visibilité naturelle des objets du monde (ces mixtes de présentation et d’apprésentation), à la visibilité, dont ils abolissent les limites*” (DS, p. 85).

como una sombra de negatividad a lo presente visualmente contemplado. El artista platónico no muestra, efectivamente, las cosas "tales como son" (*oîa éstin*), sino "tales como aparecen" (*oîa pháinetai*), es decir, obviando la representación de las caras invistas del objeto que únicamente se exhiben al variar la perspectiva de la mirada, esto es, recorriendo espacialmente su perímetro. Una variación de perspectiva en la que los lados antes dados a la visión desaparecen, intercambiándose y siendo ahora sustituidos por las zonas anteriormente no visibles.

Desde la perspectiva metafísica platónica, esta permuta o suplencia recíproca de las partes visibles y no visibles del objeto real introduce, en el marco de la experiencia común, la aparente diferencia del objeto consigo mismo, pero haciéndolo permanecer aún fiel a su reconocible identidad. Así, la cama "según se mire de lado o de frente o en alguna otra dirección [...] parece ser diferente (*pháinetai de alloía*), pero no lo es (*diaphérei d' oudén*)"¹⁷, mientras que "la pintura hecha de cada cosa (*graphikē pepoíētai perì hékaston*)" se orienta, más bien, a "ser imitación de una apariencia (*mímēsis phantásmatos*)": no a reproducir la realidad en el modo en que tiene lugar su donación, sino a "imitar lo aparente según aparece (*hōs pháinetai*)". Es debido a ello que Platón se encuentra en condiciones de declarar que "bien lejos, pues, de lo verdadero se encuentra el arte imitativo (*mimētikē*), y según parece, la razón de que lo produzca todo reside en que no alcanza sino muy poco de cada cosa (*smikrón ti hekástou epháptetai*) y en que esto poco es un mero fantasma (*eídōlon*)"¹⁸. Ese "no alcanzar" la totalidad de la cosa al que Platón se refiere, significa realmente, desde la perspectiva de la hermenéutica marioniana del ídolo, dejar "apresentados" (no revelados a la visión) los aspectos ausentes, negativos, y, en definitiva, invistos del objeto.

Este reproche de incompletud contiene larvadamente una tácita nostalgia de la plenitud visual, una inconsciente añoranza de la epifanía integral de aquello que un determinado objeto es capaz de ofrecer a la visión. Aquello que verdaderamente Platón echa de menos en las representaciones artísticas no es

¹⁷ *Politeía*, 598 a 7-10.

¹⁸ *Ibid.*, 598 b 6-8. El empleo del término "fantasma" resulta aquí (en el marco de la teoría marioniana del *eídōlon*), de forma inversa a la pretendida por Platón, no solamente en absoluto peyorativo, sino particularmente afortunado, dado que alude semántica y etimológicamente a "aquello que propiamente se muestra", a "lo propiamente manifiesto", a aquello que impone su aparición y se agota en su mera epifanía. ¿Y qué otra "función" o "actividad" se les atribuye de ordinario a los fantasmas sino la de "aparecerse" o "mostrar" su *eídōs* ante la mirada de alguien?

sino su incapacidad para colmar el dominio total de lo óptico: su radical deficiencia a la hora de saturar entitativamente el campo completo e íntegro de la fenomenicidad dada en cada momento. Esta es justamente la capacidad que Marion reconoce en el ídolo pictórico en tanto que fenómeno saturado. En él se dan hermanados y comúnmente articulados ante la mirada los aspectos “presentes” y “ausentes” de lo contemplado, el envés y el anverso del objeto, tornando así patente la totalidad de lo invisto¹⁹. En el cuadro lo ausente resulta disuelto y la totalidad del campo fenomenal es colmada por lo presentado. Una presentación de lo visible dotada de tal volumen de pujanza e intensidad que torna prescindible toda tentativa orientada a reconstruir las dimensiones no directamente visibles del objeto que se hallan ausentes en la intuición empírica de éste, puesto que *“dans le tableau elles elles ne manquent plus. Le tableau ne représente plus certaines faces presentables d’un objet (du monde) qui resterait, pour ses autres faces, seulement apprésentable: il réduit l’objet au présentable en lui, en exclut l’apprésentable; bref, il défait l’objet pour le réduire au visible en lui, au pur visible et sans reste; dans le tableau il ne reste que du visible entièrement présenté, sans plus promettre rien d’autre à voir que ce qui s’offre déjà; ce visible réduit, présenté à l’état pur, sans aucun reste d’apprésentation, parvient à une telle intensité, qu’il sature souvent la capacité de mon regard, voire l’excède”* (DS, p. 79). Esta es la razón por la cual el ídolo pictórico es capaz de sustituir y desplazar al ente “natural” original: no porque se imponga espuria y artificiosamente a él, sino porque, por esencia (esto es, “naturalmente”), se le ha concedido un volumen de potencia fenoménica mayor que aquel del que disponen los elementos ópticos comúnmente percibidos en el horizonte del mundo.

Una presencialidad ópticamente plena que no se identifica ya con la *parousía-Anwesenheit* tradicionalmente teorizada y anhelada por la metafísica “clásica” (no solamente por la platónica) como *óntōs ón*, pero que lleva a cumplimiento, por vía de la reducción del fenómeno a la pura visibilidad, el sentido último de tal pretensión de forma más inmediata y efectiva que los postulados

¹⁹ Así, por ejemplo, en el caso de la pintura cubista, “Todas las combinaciones son de derecho visibles, aunque nuestra visión [...] no alcance más que un número inverosímilmente restringido [...]. El pintor cubista agota felizmente todas sus fuerzas en el camino sin fin hacia la adición imposible y siempre evasiva de los estallidos de lo visible [...]. Más radical que el impresionista, que sólo pretende mostrar lo que experimenta exactamente, el cubista intenta y a veces consigue dejar aparecer lo que no podía ver efectivamente, obstinándose así en dejar que ascienda hasta lo visible incluso su menor posibilidad” (SD, p. 333).

elementos ontológicamente plenos instituidos por esa metafísica "presencialista" tan radicalmente cuestionada por Heidegger²⁰. De forma, una vez más, paradójica, aquello que, al decir de Marion, "no es" (el cuadro), se da con una intensidad fenoménico-perceptiva dotada de una potencia de imposición a la mirada mayor que la presentada por aquello que supuestamente "es" (el objeto físico "original"), e incluso más enérgica que aquella hipotéticamente atribuible a lo "propriadamente ente" (a "lo que es" en sentido eminente). De este modo, en franca oposición a la metafísica platónica y a la metafísica *tout court*, cabría afirmar con legitimidad que aquello que desde el punto de vista del alma racional —es decir, del concepto— no es sino mero *phántasma*, se muestra ante el ojo como el auténtico *óntōs ón*.

4. CONCLUSIÓN

La hermenéutica marioniana del ídolo pictórico supone, por las razones que hemos tratado de indicar a lo largo del presente estudio, una innovadora tentativa de superación "estética" de ciertos postulados onto-epistemológicos característicamente asentados por el pensamiento metafísico tradicional, así como de las posiciones ontológicas heideggerianas en materia de reflexión acerca del fenómeno de la obra de arte²¹. Pero implica asimismo un decisivo desarrollo crítico de la teoría husserliana de la constitución del objeto, en la medida en que contribuye de modo sumamente pregnante a emanciparla y desvincularla de aquellos de sus rasgos aún excesivamente "cosmistas" y ligados a lo mundanamente entitativo²². En este sentido, supone igualmente un

²⁰ En este sentido, la donación del ídolo supone una ampliación de la presencialidad intuitiva: "La donación amplía la presencia en lo que la libera de todo límite de las facultades, hasta dejar jugar libremente al ente; eventualmente al ente en su ser. Y sólo una ampliación así liberadora podrá pretender superar la «metafísica de la presencia», la cual, en realidad, no cesa de restringir lo presente y de retener su donación" (Marion, Jean-Luc. *Reducción y donación. Investigaciones acerca de Husserl, Heidegger y la fenomenología*, trad. P. Corona, Buenos Aires, Prometeo, 2011, p. 64. En lo sucesivo RD).

²¹ En palabras de M. B. Tin: "Only a painting which is able to show itself, to appear, to impose itself as phenomenon, escapes the metaphysics, of which nihilism is the negative form. And it is in this capacity that painting proves its particular importance in the phenomenology of Jean-Luc Marion [...] Excessively saturated with intuition, the icon on the one side imposes its gaze on the worshipper, the idol on the other side reflects a gaze which is obsessed with its own gaze" [Tin, Mikkel. "Saturated Phenomena: From Picture to Revelation in Jean-Luc Marion's Phenomenology", *Filozofia. Journal for Philosophy*, Vol. 65, nº 9 (2010), p. 875].

²² "Lejos de extraer [...] la consecuencia de que la significación significa por sí misma, sin necesidad de recurrir de ninguna manera a la puesta en presencia intuitiva, Husserl no cesará de reconducir la significación hacia una intuición de cumplimiento que lo asegure en la presencia evidente. De este modo, la fenomenología perpetuaría, contra su intención misma -contra la intencionalidad de la significación- el

cardinal progreso con respecto a las originales tesis fenomenológicas acerca de la intuición y la reducción trascendental. El propio Marion alude a esta intencionalidad en los siguientes términos: *“Voici le tableau: l’espace non physique où le visible seul règne, abolit l’invisible (l’invisible par défaut) et réduit le phénomène à la visibilité pure. Le tableau relève de la phénoménologie la plus classique et la plus stricte, parce qu’il réduit entièrement le phénoménal au visible. Et c’est ce que la réduction transcendentale de Husserl ne peut jamais atteindre, parce qu’elle reste dans le champ de la nature, malgré toute son inversión de l’attitude naturelle, parce qu’elle reste essentiellement [...] préoccupée par les objets de la région-monde et obnubilée par leur constitution”* (DS, p. 84).

Contemplado desde esta perspectiva, el cuadro-ídolo no constituye un caso particular de aplicación de la reducción fenomenológica, sino la máxima ejemplificación de su intensidad cualitativa²³. En la medida en que reduce radicalmente la donación del fenómeno a su pura mostración, a su simple comparecencia ante la mirada, el ídolo pictórico lleva a cumplimiento el paroxismo mismo del simple aparecer condensado en su esencia más propia: al margen de lo ónticamente dado de forma efectiva. No se trata ya, pues, de acoger una suerte de “revelación” inmediata suscitada por la epifanía del cuadro, sino, más bien, de venerar lo inesperado, insospechado y fortuito que acompaña siempre a la facticidad de su simple darse con autonomía ante la visión. Es por ello que, según Marion, puesto que toda donación demanda ser acogida, “Ante el menor cuadro, hay pues que bajar los ojos para honrar su donación. Sólo después podemos alzarlos, con paciente respeto, hacia lo que da eso que se da. Y, entonces, intentar ver al fin lo que se da” (CV, p. 87).

primado de la presencia, y se hundiría en una última «aventura de la metafísica de la presencia»; en síntesis, «la pertenencia de la fenomenología a la ontología clásica » se traicionaría por el recurso a la intuición para asegurar la presencia en la significación, pero sobre todo por el primado no interrogado de la presencia misma en y sobre la significación” (RD, p. 21).

²³ “En el caso de Marion y de lo que podría fundamentar una perspectiva estética desde la fenomenología de la donación, la paradoja de la representación del don expone al límite la «paradoja inicial de la fenomenología», pues es en la retirada de la donación donde tiene lugar la manifestación” [Madroñero-Morillo, Mario. “La donación artística. Estética, saturación y donación”, *Pensamiento y cultura*, Vol. 13, nº 2 (2010), p. 202].