

La mirada distraída

MARGARITA FERNÁNDEZ RAMIRO

I. *Concupiscentia oculorum.*

Nuestros ojos están vueltos del revés, rodeando la salida abierta, colocados como trampas¹.

El curso de verano dictado por Heidegger en 1912 sobre el libro décimo de las *Confesiones* de San Agustín hizo época. El tema del curso versaba sobre el problema de la concupiscencia de los ojos. Heidegger hizo del motivo clásico una reflexión acerca de la inquietud por lo que uno mismo es.

Pero remontémonos desde un principio a la fuente agustiniana. En el capítulo 35 del libro décimo de sus *Confesiones*, San Agustín nos dice que, además de aquella conocida concupiscencia de la carne, hay en el alma otra especie de concupiscencia vana y curiosa, que se disfraza con el nombre de conocimiento y ciencia. Tal concupiscencia se sirve también de los sentidos corporales, pero no para que ellos perciban sus "respectivos deleites", sino para que, por medio de ellos, consiga satisfacerse la curiosidad y la "pasión de saber siempre más y más".

Como esta concupiscencia del alma pertenece al apetito de conocer y saber, y los ojos son los principales en el conocimiento de las cosas sensibles, por eso en la Sagrada Escritura se llama "concupiscencia de los ojos"².

Después de esta distinción hecha por San Agustín entre "concupiscencia del alma" (*concupiscentia oculorum*, en su sentido lato más propio), y "concupiscencia de la carne", el texto que sigue —referido al hecho de que el ver corresponde únicamente a los ojos pero que, sin embargo, es usado también para explicar la acción de los demás sentidos—, será parafraseado literalmente por Heidegger en *Ser y Tiempo*.

¹ Rilke, R.M., *Elegías de Duino*, Barcelona, Lumen, 1984, p. 75.

² Todos los entrecomillados están referidos al capítulo 35 del libro X de las *Confesiones* de San Agustín; Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 232-234.

Hasta aquí, vemos la razón de que todas las sensaciones de nuestros sentidos se comprenden de una vez llamándose concupiscencia de los ojos (expresiones del tipo "mira que suave", "mira que perfumado", etc., dan cuenta de ello).

Agustín hace, además de una diferenciación entre el deleite que siempre busca "lo hermoso, lo sonoro, lo fragante, lo sabroso, lo suave...", y la curiosidad, que busca aún lo contrario de todo esto, pero no para mortificarse (con las cosas "feas, ásperas y horrendas"), sino por "el prurito de saberlo y experimentarlo todo"³.

Al distinguir entre deleite y curiosidad, Agustín enuncia también la célebre paradoja del gusto:

"¿Qué deleite puede haber en mirar un cadáver lleno de heridas y despedazado, siendo una cosa que espanta y horroriza?"⁴.

Incluso ésto se explica si se admite que el alma humana no se cansa de la "vaga lascivia de la distracción", como explica Bollnow en un capítulo de su *Rilke*, titulado precisamente "La distracción"⁵.

Allí, Bollnow se refiere a la "tendencia inevitable contenida en el ser del hombre que le permite huir de las tareas propias y más profundas de su vida hacia una actividad vacía y enajenable"⁶.

Las cuitas agustinianas por los peligros de la *dis-tracción* (el ser llevado a multitud de sitios —*dis-tradere*— arrastrado por la acción de los sentidos), coinciden más bien con la tercera acepción que de la palabra *distracción* figura en el *Diccionario de la Real Academia Española (D.R.A.E.)*: —apartamiento de la vida virtuosa y honesta. El *distraído* es el entregado a la vida licenciosa y ordenada (D.R.A.E.). Y, entre los sinónimos de esta tercera acepción, aparece significativamente la palabra *divertir*.

Agustín se conduce de su embebecimiento porque teme que su alma "llegue a hacerse un depósito de cosas fútiles y vanas, [que] lleve dentro de sí copiosa multitud de especies a cual más frívolas"⁷.

El Divino Africano le confía a Dios que ni siquiera va ya al circo (por temor a que ocurra lo reseñado antes) para ver las carreras de galgos. Sin embargo, si por casualidad en el campo tiene la ocasión de contemplar la caza de una liebre que corre delante de un galgo, entonces, atendiendo a aquel espectáculo, "mira y se distrae", "extraviándose de voluntad y afecto"⁸.

³ *Ibid.*, *id.*

⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁵ Bollnow, Otto F., "La distracción", en *Rilke. Poeta del hombre*, Madrid, Taurus, 1963, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ S. Agustín, *Confesiones*, *op. cit.*, p. 234.

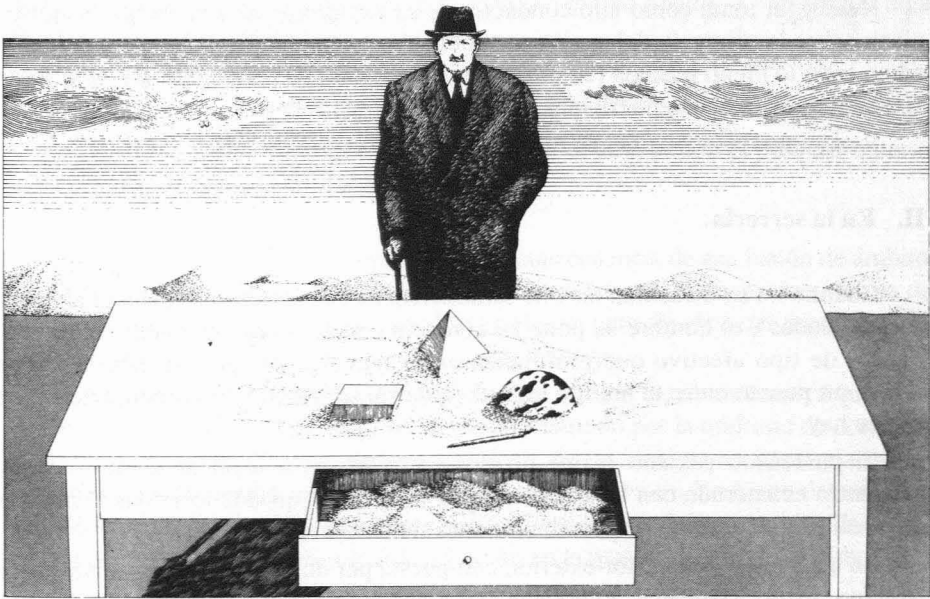
⁸ *Ibid.*, *id.*

Por eso, ante la sugerencia y movilidad de las formas sensibles que forman un "inmenso y enmarañado bosque de deseos [...] lleno de asechanzas y peligros"⁹, Agustín no puede más que preguntarse:

"¿cuándo me atreveré a decir, sabiendo que nuestra vida continuamente y por todas partes está cercada y combatida de tan grande multitud de cosas semejantes; cuándo me atreveré a decir que estoy seguro, y que ninguna de ellas *excita mi atención* siquiera *para mirarla?*"¹⁰.

Si la preocupación agustiniana consiste fundamentalmente en el repudio de ese "divertirse curioso" que trae como consecuencia el *desatender* la oración dirigida al Creador, y una merma de la mirada hacia la propia subjetividad, Heidegger vilipendiará otro tipo de curiosidad inspirada en aquella de San Agustín.

La curiosidad que denosta Heidegger es la que llama "afán de novedades" (*Neugierde*), o "avidez" (*Geviert*) que acompaña al primado de la "actualidad".



ALFONSO RUANO

El *afán de novedades* consiste en dejarse arrastrar únicamente por el aspecto del mundo. Pero es una avidez que no se afana en ver para comprender lo visto, sino *únicamente* para ver. Sólo busca lo nuevo para saltar de ello nuevamente a algo nuevo.

⁹ *Ibid.*, id.

¹⁰ *Ibid.*, id.

Este ver no tiene nada en común con la contemplación admirativa de lo existente (como ocurría en el caso de Agustín, extasiado ante la belleza de la creación). Al correr superficial de novedad en novedad, le sigue una disipación que no se ocupa ya de la comprensión de lo *visto*, pues su único afán es sólo *saber* por tener *sabido*.

Resumiendo, la "avidez de novedades" heideggeriana presenta dos características:

- a) el *no demorarse* contemplativamente en el mundo circundante. Al mundo sólo se le echa una ojeada fugaz y banal.
- b) el *continuo disiparse* en nuevas posibilidades de ojear lo existente.

La primera característica alude al hecho de que este ver desposeído de todo carácter comprensivo, meditador, no busca el ocio de la demora en la contemplación, sino la inquietud y la excitación por parte de algo siempre nuevo y del cambio al que hace frente, llegándose así a lo señalado por la segunda característica: la consecutiva disipación de este monótono "ver por ver"¹¹.

Heidegger toma como hilo conductor de su exposición la gran exégesis agustiniana sobre la primacía del ver. A continuación, intentaremos poner de manifiesto cómo todo lo dicho resuena (en el caso de San Agustín) o se inspira (en el caso de Heidegger) en la consigna rilkiana de la "escucha de las cosas".

Pondremos en conexión, de esta manera, el oído y la mirada.

II. En la serrería

Cuando no se presentan las dos características que Heidegger atribuía al "afán de novedades", el hombre se pone en contacto con las cosas mediante una experiencia de tipo afectivo que profundiza en el fluir del tiempo. De este modo se tiende un puente entre el mundo interno de la subjetividad y el mundo externo de lo que hay.

El panteísmo rilkiano —que no nos detendremos a explicar ahora— es un encuentro enamorado con las cosas, en el que las cosas quedan referidas al interior de aquel que, de este modo peculiar, orienta al cosmos su mirada.

En la conjunción interior-exterior, compuesta por dos categorías privativas de lo humano, según Alemparte, interviene una *atención cuidadosa, plena*, que *mira con cuidado atento* cada una de las cosas. Las mira no en su mera objetividad, sino apuntando a comprender su sentido.

Sin embargo, la comunicación de esta índole que se establece entre las cosas y la propia intimidad, es una flor rara. El efecto disipador que ejerce el tráfico cotidiano sobre el que intenta atender al "canto de las cosas", es moneda más común.

¹¹ Véase "La avidez de novedades", en *Ser y Tiempo*, México, F.C.E., 1989, § 36, pp. 189-192.

Por "canto de las cosas" podemos entender el sentido que reluce detrás de las palabras que pertenecen al lenguaje burlesco de los hombres: "Las palabras sólo son murallas —dice Rilke—, detrás, en montañas más y más azules, reluce su sentido"¹².

Mediante la experiencia del asombro ante la propia interioridad, el hombre ingresa en un todo cósmico común al ámbito externo e interno de su mirada. Para ello basta trascender el ruido de la rutina y dejar que el canto enigmático de las cosas resuene en la propia intimidad. Para esto último se requiere un "entendimiento silencioso".

Este tipo de experiencia forma parte de una "receptividad activa" que "hace mundo" (el instaurado por la obra de arte) y evita el aturdimiento¹³.

La experiencia de interiorización que hacía el de Hipona tenía como fin encontrar al Creador en su propia alma, una vez que se hubo percatado de lo errado que era buscarle en el exterior ("Pues, ¿dónde estaba yo cuando os buscaba? [...] estando lejos y fuera de mí, a mí mismo no me hallaba, y mucho menos a Vos"¹⁴).

Rilke, por su parte, huía de toda distracción exterior con objeto de no ser perturbado en su labor creativa, pues—ya lo dice en la *Séptima Elegía*—, "en ningún lugar se hará mundo sino dentro"¹⁵.

Y en un fragmento de *Ewald Traggy*, leemos:

"Los ojos se volvieron en seguida hacia dentro, y todo el peso del exterior cayó a través del oscuro corazón"¹⁶.

De nuevo, la mirada interior es premisa y consecuencia de esa fusión de ámbitos (externo e interno), que encuentra su meca pantésta en el "espacio interior del mundo" (*Weltinnenraum*), cuyo eco alcanza el concepto de *obra del corazón* (*Herzwerk*) que Heidegger adoptará para su propio discurso.

Alemparte en su *Rilke y San Agustín* nos dice que, de la misma manera que Rilke se parece a San Agustín por sentirse "disperso, distraído por la multitud de cosas que nada pueden decirle mientras no las haga suyas, no las incorpore a su propia sustancia anímica mediante un proceso de interiorización"¹⁷, en un momento determinado y siguiendo a San Agustín, Rilke "apartará los ojos de la turba incoherente de impresiones con el objeto de *concentrar la atención* en la melodía interior del alma"¹⁸.

¹² Rilke, R.M., en *Obras Completas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1967, pp.297-299, citado por Diego Martínez Torrón, "R.M.R. Metamorfosis y Alucinación", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 319, enero, 1977, p. 18.

¹³ Martínez Torrón, D., "R.M.R. Metamorfosis y Alucinación", art. cit., p. 19.

¹⁴ San Agustín, *Confesiones*, op. cit., Libro V, cap. II, p. 90.

¹⁵ Rilke, R.M., *Elegías de Duino*, op. cit., p. 69.

¹⁶ Citado por Martínez Torrón, D., "R.M.R. Metamorfosis y Alucinación", art. cit., p. 36.

¹⁷ Ferreiro Alemparte, J., *Rilke y San Agustín*, Madrid, Taurus, 1966, p. 41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

Es entonces cuando Rilke da por finalizada la *obra de los ojos* (al tiempo que termina los *Nuevos Poemas*) en la que se quería escrutar visualmente la razón de las cosas: "mi pregunta era mi mirada"¹⁹, dice, al unísono con Agustín.

A la "obra de los ojos" sucede ahora la "obra del corazón". De este cambio (*Werdung*) se da buena cuenta en el poema *Viraje decisivo*, donde—anótese— la mirada resulta omnipresente. Allí leemos: "La labor de la *vista* está hecha. Haz en adelante la labor del corazón"²⁰.

También Heidegger, inspirándose en la *Novena Elegía* de Rilke, lo dice en "¿Para qué ser poeta?":

"Así, el estar seguro de nuestra esencia [de hombres]²¹ exige también un salvar las cosas de la mera objetividad"²².

Salvar las cosas de la mera objetividad mediante la "obra del corazón" mantiene una estrecha relación con la "transformación de lo *visible* en *invisible*", la vocación de integrar cercanía y lejanía mediante la obra de arte, en la que se debe aunar captación visual y apropiación esencial de lo captado²³.

El decir poético es lo que hace surgir lo más entrañable de las cosas, y para ello es precisa la *escucha*. A propósito, veamos los siguientes versos de la *Novena Elegía*:

"Y esas cosas que viven de evasión [...] confían en alguna salvación en nosotros, los más fugaces"²⁴.

Las cosas son salvadas mediante la interiorización, y ésta propicia la obra de arte que se consagra en la eternidad.

Para transformar lo visible en invisible, para apropiarse esencialmente del mundo externo elevándolo al rango de "obra de arte", es preciso obedecer (*gehörchen*) la ley interior. Pero para acatar la ley interior es preciso escuchar (*hören*; obsérvese que este verbo comparte la misma raíz del anterior *gehörchen*) ante el *canto de las cosas* al que ya hemos aludido repetidamente.

La vida concentrada en sí misma, premisa de actividad creadora, tiene como enemigos mayores las estridencias, el ruido y la agitación. Por tal motivo, los votos del artista serán soledad y silencio. Sin embargo, existe un falso silencio hecho de estré-

¹⁹ *Ibid.*, p. 39. *Confesiones*, Libro VI, cap. 9.

²⁰ *Viraje decisivo*, en *Correspondencia*. Rainer María Rilke-Lou Andreas Salomé, Palma de Mallorca, Juan José Olañeta (ed.), 1989, p. 26.

²¹ El paréntesis es mío.

²² Véase Benedito, M.F., *Heidegger en su lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 171.

²³ Véase García Alonso, R., *Ensayo sobre literatura filosófica: Simmel, Musil, Rilke, Kraus, Benjamin y Roth*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

²⁴ Rilke, R.M., *Elegías de Duino*, op. cit., p. 85.

pitos sordos (Valverde traduce así este verso de la décima elegía: "falso silencio, hecho de exceso de ruido")²⁵.

Toda esta disonancia que bulle alrededor del hombre caído en el mundo fáctico, es la que imposibilita que el hombre se aperciba de que es un ser *existente* con "mirada para su propio estado", en contraposición a los demás entes, tal como subraya Heidegger²⁶.

La "atención equilibrada"²⁷ se altera por la "multiforme variación"²⁸ de los objetos, ensordecidos ellos mismos por el movimiento imparable de los hombres.

Si no nos hemos cansado de repetir lo fácil que es perderse en la cantinela (frente al canto) de una distracción que dispersa, en contraposición a esa otra actitud que presta oídos atentos al canto de las cosas y que Rilke expresa maravillosamente ("Habla, le decía yo a la fuente, y me ponía a la escucha. Habla, le decía, y todo mi ser la escuchaba"²⁹), ahora hemos de mencionar otro tipo de peligro que atisba Rilke en el trato con sus semejantes.

Este nuevo tipo de dispersión disgregadora, gime el poeta, le viene "sólo a causa del extravío en lo humano sin limitaciones, que *mira* con curiosidad a todas partes"³⁰. De este modo se lamenta en *Testamento* R. M. Rilke, quien ha hecho de la soledad uno de sus votos más poderosos.

El principio de su trabajo, dice, es una sumisión al objeto que le ocupa y al que "pertenece todo mi amor"³¹.

De ahí que todo aquello que tenga que ver con las relaciones humanas pueda con-turbarle (como se expone en *El Testamento*, fiel reflejo de la incapacidad afectiva del poeta).

Rainer Gruenter, en un artículo titulado "Sobre algunos malentendidos del artista", donde fustiga el topos romántico del creador, escribe al respecto:

"la indiferencia íntima del corazón protege a la existencia estética de las distracciones, y posibilita la concentración unánime a lo que reclama, lo que Rilke llama las *cosas*"³².

Pero sin desear perdernos en este tipo de consideraciones acerca de la supuesta ineptitud de Rilke para las relaciones humanas, reseñemos seguidamente dos pasajes que hablan del poeta Rainer María y la distracción de la que nos venimos ocupando.

²⁵ Bollnow, O. F., *op. cit.*, p. 74; *Elegías de Duino*, trad. José María Valverde, p. 87.

²⁶ Véase "La indiferencia de Rilke en *Sein und Zeit*", en Benedito, M. F., *op. cit.*, p. 160.

²⁷ Rilke, R. M., *El Testamento*, Madrid, Alianza, 1985, p. 39.

²⁸ *Ibid.*, *id.*

²⁹ *Ibid.*, *id.*

³⁰ *Ibid.*, p. 85.

³¹ *Ibid.*, p. 107.

³² Gruenter, R., "Sobre algunos malentendidos del artista", en *Sobre la miseria de lo bello*, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 160.

La primera anécdota se refiere al pasaje que aparece en *El Testamento* en el que se describe el descubrimiento por parte de Rilke de un aserradero. Éste será el motivo simbólico que ejemplifique el distraerse de la tarea artística. Cuando el poeta pretende poner todos los medios para "pertenecerse a sí mismo con atención no compartida"³³, surge en su camino una pequeña construcción que resulta ser "una serrería eléctrica [...] zumbando y chirriando incansablemente"³⁴. Rilke, distraído ya de su primera intención (la de concentrarse en el trabajo creativo), se ve obligado a decir: "El tiempo de la actividad ha quedado atrás. Ahora tiene la palabra la sierra"³⁵, mientras que la atención se torna ahora "en cierto modo superviviente"³⁶.

Otro momento que el poeta expresa, en alusión autoreferente, con un "las dispersiones se ejercitan en mí"³⁷, hace alusión a la anunciada segunda anécdota que decíamos al principio. Ahí va.

Ojeando una carpeta que contenía reproducciones de famosas obras de la pintura, Rilke, ante el vertiginoso destello de imágenes, explica: "me excitaron con su colorido azarosamente inarmónico; no sé cuántas de aquellas imágenes miré con los ojos atónitos; fueron innumerables, pasando las hojas cada vez a mayor velocidad"³⁸. A continuación, se pregunta: "¿A dónde?" (conduce este frenético visualizar); y contesta finalmente al tiempo que contempla la *Madonna de Lucca* de Jan Van Eyck: "llegué a mí mismo, atento"³⁹. La mirada distraída es ahora la mirada detenida, meditadora, reflexiva. Rilke se detiene en la reproducción de esta *Madonna* porque cree haber encontrado una comprensión milagrosa de lo que esta imagen significa. Y es por esta atención comprensiva por lo que, en última instancia, logra la concentración en sí mismo.

Los dos pasajes anecdóticos de *El Testamento* creemos que ejemplifican, respectivamente, los fenómenos de distracción y atención en la experiencia estética.

Para terminar, y en recuerdo del epígrafe que encabezaba la primera parte de este escrito ("*concupiscentia oculorum*"), añadiremos que Rilke describe, también en *El Testamento*, el sentido de la vista como "superviviente" cuando todos los demás sentidos ya han fallado, tal como cuentan ocurre en el caso de los moribundos. A éstos, el mundo no les es arrebatado de golpe en su totalidad. Cuando "el tacto se ha embotado" y "el oído falla", los ojos "todavía miran".

³³ Rilke, R. M., *El Testamento*, op. cit., p. 35.

³⁴ *Ibid.*, id.

³⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶ *Ibid.*, p. 77.

³⁷ *Ibid.*, p. 59.

³⁸ *Ibid.*, p. 129.

³⁹ *Ibid.*, id.