



Fantasmas, visiones, estática. Metáforas en sentido literal

[en] Ghosts, Visions, Static: Metaphors in a Literal Sense

Eduardo Pellejero

¡Bienvenidos, soñadores despiertos!
Agnes Varda

Sabemos que, así como no existe una teoría de la imagen, tampoco existe un método para mirar. La proliferación incomparable de lo sensible encuentra en el carácter polimorfo de la atención un suplemento inesperado. Y sin embargo *conducir una experiencia* en lo sensible no es una expresión vacía. Conocemos prácticas y procedimientos, casos que merecen nuestra atención y aconsejan el estudio – digamos: modos de ver y dar a ver.

El desplazamiento de la atención es seguramente el procedimiento más simple, el más inmediato, el más común de todos. No el único paso en dirección a la experiencia estética, pero sin lugar a dudas un paso seguro. Los griegos cuñaron un concepto para él, un concepto que atravesaría toda la historia del arte occidental: la *metáfora*. Poner fuera de lugar aquello que de ordinario damos por sentado o instalar lo extraordinario en el ámbito de lo familiar son modos ejemplares de ese procedimiento que por veces pareciera confundirse con la actividad poética como un todo. La metáfora, en ese sentido, opera un espaciamento de la mirada –abriendo “un paréntesis para soñar”¹.

Tomemos el caso de una espectadora común. Estamos en 1954 y en París se celebra un nuevo aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial, que coincide por un acaso con la toma de Dien Bien Phu por las tropas francesas. Los ojos de todo el mundo están fijos en eso. Los noticiarios se complacen en hazañas militares y prestan homenaje a los caídos en Vietnam: imágenes de actos patrióticos se sobreponen a lo inimaginable. Lejos de París, cerca de Calais, junto al mar, Agnes Varda mira hacia otra parte. Lo hace a través de una cámara de placas, por lo que dejará un registro perenne de su visión.² Arriba, a la derecha, de espaldas a nosotros, dividido por la línea de la costa, con los brazos caídos a un costado, un hombre contempla

¹ “Cuando digo soñar, me refiero tanto a las emociones como al horror, la fascinación, la simpatía, la admiración, el placer, la nostalgia, la complicidad en el humor, en resumen un soñar activo, el pequeño cine dentro de la cabeza de cada uno”. Varda, A. «Un minuto para una imagen», en *L'Atalante*, Julio-Diciembre de 2011, p. 75).

² La foto se encuentra disponible en numerosas versiones en la net; por ejemplo: www.a-n.co.uk/media/52525323/

el mar. Está desnudo, como el niño que, a sus pies, sentado sobre la arena, mira en la dirección contraria, adonde yace una cabra muerta. Nosotros la vemos en primer plano, ocupando la esquina inferior derecha: preñada de descomposición, los huesos descoyuntados en una postura imposible, la boca suspirando una queja sorda, los ojos todavía abiertos (“es curioso, cuando mueres tus ojos están abiertos”³).

Como, de resto, con cualquier imagen, no se trata de una alegoría.⁴ Antes de cualquier lectura simbólica (y Varda es pródiga en sugerencias en ese sentido⁵), la imagen revela un gesto elemental, porque desviando nuestra atención de las imágenes que ocupaban las primeras páginas de los diarios y los horarios de mayor audiencia de la televisión en aquel momento, pone en cuestión todo el orden de las imágenes al mismo tiempo que renueva nuestra mirada.

Se trata de una operación poética. El desplazamiento es una metáfora. No porque *simbólicamente* la imagen sea cifra visible de cosas invisibles, sino porque, *literalmente*, coloca una cosa en el lugar de otra cosa, tornando visible lo que de otra manera permanecería invisible. Y esto, evidentemente, da mucho que pensar.

En efecto, incluso cuando no suponga ningún interés particular para nosotros, y, en esa medida, no tengamos *a priori* categorías para encuadrarla o comprenderla (siempre y cuanto nos comportemos como espectadores comunes, y no, por ejemplo, como intérpretes o críticos), la foto de Varda suscita una ingente actividad entre nuestras facultades (sin propósito definido) –nuestros sentidos se aguzan, el sentido prolifera.

Es algo que podemos apreciar de forma clara cuando, más tarde, en 1982, la propia Varda vuelve sobre la imagen para dedicarle una vez más su atención.⁶ Pasaron 28 años, o 50000 años. Varda no recuerda qué tenía en mente cuando tomara la fotografía.⁷ Los personajes de la fotografía tampoco recuerdan bien o simplemente prefieren no recordar lo que acontecía en la de ellos. Acogiendo la imagen, sin embargo, instalándola en el palco de sus historias personales, unos y otros repiten una vez más la operación poética que le diera lugar: la imagen se desplaza, nuestra mirada se desplaza con ella.

Tal vez ese sea el único misterio de las imágenes –que agitan fantasmas, agitando nuestra fantasía. Y, en el caso de la foto en cuestión, no apenas el fantasma de una cabra muerta, sino todos los fantasmas que asombran la imagen: el espectro de la juventud de Fouli, la asombración de la enfermedad de Ulysse, las recurrencias del pasado de Bienvenida. Esos fantasmas, es necesario insistir, no son invisibles; ningún fantasma lo es. Está en la esencia de los fantasmas cierta obstinación en no abandonar nunca el reino de lo visible. Se trata apenas de imágenes. Son objeto –*el*

³ Tal es el comentario de uno de los niños que hablan de la foto al final de la película de Varda.

⁴ Incluso ante la fotografía de Fontcuberta, Varda afirma que no cree que se trate “de una fábula, o incluso de una alegoría” (Varda, A., *Une minute pour une image*, Francia, 1982). El cortometraje donde Varda habla de la foto de Fontcuberta, así como los otros cortos de la serie, se encuentra disponible en la net; por ejemplo: <https://revistazum.com.br/radar/agnes-var-da-um-minuto-para-uma-imagem/>

⁵ “El otro día vi en ella los *cliches* infancia, desgarrada entre la imagen del padre derecho y la imagen de la madre con su enorme vientre, caída. ¿Qué piensa el niño? Lo veo como uno de *Los olvidados*, o *El pequeño príncipe*, *El pobre Blaise*, *Olivier Twist*, o cualquier otro niño, legendario y triste. Una vez vi en la imagen el enigma de la Esfinge, resuelto en tres versiones, las tres edades de la vida. ¡Mitología, me haces soñar!”, em Varda, A., *Ulysse*, Francia, 1982.

⁶ La película de Varda se encuentra disponible en varios lugares; por ejemplo: <https://mubi.com/pt/films/ulysses>

⁷ “(...) una de mis fotografías llevaba veinte años en el taller, sobre la puerta de un armario empotrado. Estaba claro que era muy importante pero me preguntaba por qué. Y esta pregunta se convirtió en el tema de un cortometraje”. Varda, A., «Un minuto para una imagen», op.cit., p. 73.

objeto— de la experiencia. Y de una experiencia conducida sin ideas de un fin a alcanzar, en la que “se abre un espacio y un tiempo para soñar”⁸.

Fotos de animales muertos en la playa, escenas de ensueño, dibujos infantiles, obras maestras de la pintura, retratos de familia —todo conjugado sobre un mismo soporte filmico, agenciado en una nueva instancia de lo visible, esto es, *metaforizado*. No transformado en algo más interesante o más noble; apenas desplazado.

Si con la fotografía Varda ponía en acción el procedimiento bajo su forma más elemental, con la película opera su desarrollo conceptual. Metáfora de una metáfora, y sin embargo ni un poco alejada de la realidad de la idea, la imagen descubre en las nuevas vecindades propuestas todo el juego del que es capaz, provocando nuestra mirada, convocándonos una vez más a mirar, “a mirar de nuevo”⁹ —y también a cuestionarnos sobre lo normal y lo extraordinario, lo real y lo imaginario, la verdad y sus simulacros, lo humano y su sombra.

* * *

La inexistencia de un método para mirar no se debe apenas a la multiplicidad de procedimientos que los grandes observadores nos legaron y siempre están en vías de reinventar. En cierta medida, la propia idea de un método es un sinsentido si tenemos en cuenta que ver es siempre, también, una aventura de lo involuntario. Si por un lado somos capaces de realizar una observación, por otro lado bien podemos ser tomados por una visión.

Sea el caso más extraordinario de todos. En 1979, Werner Herzog comienza a ser visitado por una imagen que lo asombra. Nada a su alcance puede liberarlo de ella: “Con la desquiciada furia de un perro que ha hincado los dientes en la pierna de un ciervo ya muerto, y tira del animal caído de tal manera que el cazador abandona todo intento de calmarlo, se apoderó de mí una visión: *la imagen de un enorme barco de vapor en una montaña*”.¹⁰

Herzog viene de filmar *Nosferatu* y *Woyzeck*, películas aclamadas por la crítica, con las que se ha hecho un nombre, y seguramente preferiría mirar en otra dirección, pero la visión que ha tomado cuenta de él lo obliga a embarcarse en una empresa enloquecedora. Toda su percepción ha sido alterada. De repente, ve algo que los demás no ven.¹¹ *Fitzcarraldo*¹² es la historia de un aventurero que sueña construir un teatro en medio de la selva, pero eso es apenas una excusa, un elaborado MacGuffin, porque *Fitzcarraldo* no es en el fondo sino el recurso excesivo de un cineasta exaltado para dar cuerpo a esa visión: improbable, surreal, enfermiza —y sin embargo perfectamente diferenciada en la imaginación de Herzog.

Productores y asistentes insistirán en ver en la visión una metáfora, quiero decir, una alegoría, capaz de ser articulada por otras imágenes, menos incómodas, menos

⁸ *Ibidem*.

⁹ “Es preciso, por eso, una especie de coraje: coraje de mirar, mirar todavía (...). No hay imágenes que, en sí, nos dejarían mudos, impotentes. Una imagen de la cual no podríamos decir nada es generalmente una imagen a la cual no le dedicamos el tiempo (...) de mirar atentamente”. Didi-Huberman, Georges. «Inquietar-se diante de cada imagem» (Entrevista realizada por Mathieu Potte- Bonneville & Pierre Zaoui), *Vacarme*, n°37 (2006).

¹⁰ Herzog, W, *Conquista de lo inútil*, Barcelona, Blackie Books, 2018, p. 5.

¹¹ *Ibidem*, p. 293.

¹² La película se encuentra disponible en varios formatos y plataformas; por ejemplo: <https://yts.mx/movie/fitzcarraldo-1982>

dispendiosas, menos inconvenientes, pero Herzog defenderá siempre que se trata de una imagen y no de un símbolo.

Ejemplo (5/6/81): “¿Qué intentaban decirme? ¿Querían disuadirme de arrastrar el barco por encima de la montaña, protegerme de mi propia... la palabra locura apenas si se ha eludido: ¿no podría reescribir el guión de forma que Fitzcarraldo no tuviera que remolcar el barco por la montaña?”¹³

Ejemplo (29/4/1981): “Hay un gran problema con Laplace: me llevó aparte y me dijo que W. discutía constantemente con él y que así no podía seguir trabajando, que quería irse. L. dice que quiere aplanar tanto la cuesta que solo quedaría una pendiente de 12 grados, pero eso la haría parecer la brecha de un istmo”.¹⁴

En última instancia, si la visión de Herzog, como de resto toda imagen incisiva, puede llegar a funcionar como metáfora, lo hará –eventualmente– *a posteriori*, con total indiferencia a las ilaciones que pueda venir a suscitar (no de otra forma funcionan las imágenes que son objetos de una experiencia estética): “Le he dicho [a Laplace] que no lo permitiré porque perderíamos la metáfora central de la película. Metáfora de qué, me ha preguntado. Le he dicho que eso no lo sabía, solo que era una gran metáfora. Que quizá no era más que una imagen que dormita en todos nosotros, y que yo soy solo el que la pone en contacto con un hermano al que todavía no ha conocido”.¹⁵

Metáfora en sentido literal, por tanto, que en su vacío problematiza las fronteras entre lo posible y lo imposible, entre lo real y lo imaginario. Eso significa que la imagen de un barco a vapor en una montaña no es síntesis de nada, no es símbolo de cosa alguna, aunque aspire a constituir un espacio de encuentro para las miradas y pida “consumación, fraternidad”.¹⁶

En el fondo, ni el propio Herzog domina el sentido de su visión. Al contrario del capitán holandés del *Molly Aida*, que dice haber aprendido a diferenciar la realidad de las alucinaciones, Herzog parece dominado por cierta exaltación estética¹⁷, de la que no parece querer curarse, viendo en la realidad cotidiana apenas una ilusión detrás de la cual se oculta la realidad de los sueños.¹⁸

Ejemplo (28/5/81): “K. gritó que yo era un demente, y lo que me proponía, un crimen, y yo le respondí que si el barco llegaba a soltarse, nadie estaría en peligro, que el barco se haría pedazos en un bello cataclismo y allí acabaría todo. Pero ese no era el objetivo del ejercicio, yo estaba allí al servicio de otra visión”.¹⁹

De esa disposición, que para su equipo ronda el delirio²⁰, da muestras el diario que

¹³ Herzog, W, *Conquista de lo inútil*, op. cit., p. 312.

¹⁴ *Ibidem*, p. 262.

¹⁵ *Ibidem*, p. 262.

¹⁶ Merleau-Ponty, M., «A linguagem indireta» (1952), en *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*, Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974, p. 80.

¹⁷ Ver, Ey, H., *Tratado de las alucinaciones*, Buenos Aires, Polemos, 2010; p. 110.

¹⁸ “No somos capaces de curarlos de la idea de que nuestra vida ordinaria es sólo una ilusión detrás de la cual se encuentra la realidad de los sueños.” (*Fitzcarraldo*, 1:05:55)

¹⁹ Herzog, W, *Conquista de lo inútil*, op. cit., p. 300.

²⁰ “Laplace cree que el terreno es demasiado empinado, Kinski completamente imposible, dictado por la locura. Se está convirtiendo en el epicentro del desánimo. Bien mirado, es evidente que ya nadie está de mi parte, ninguno, nadie, ni uno, ni uno solo. En medio de cientos de extras indígenas, docenas de trabajadores forestales, la gente de los barcos, el personal de cocina, el equipo técnico y los actores, la soledad me ha golpeado como un animal gigante y enfurecido. Pero yo veo algo que los demás no ven”. (*Ibidem*, p. 293) “Hoy se ha marchado Laplace. Le he dado la mano sin mediar palabra, él me ha respondido con un abrazo rápido y fuerte, también en silencio; en sus ojos, que me han mirado como si me hubiese perdido, he notado que me deseaba suerte”.

Herzog lleva durante los largos años del rodaje de la película. Cargado de imágenes intensas e insensatas, que interrumpen continuamente la narración del difícil proceso de producción, sus páginas revelan el modo en que, como decía Eluard, “para *el que ve*, el infortunio deshace y rehace sin cesar un mundo banal, vulgar, insoportable, imposible”.²¹

Más profundamente, en virtud de esas imágenes, la naturaleza de las cosas reales demuestra no estar lejos de la naturaleza de las cosas imaginadas, “así como, merced al pájaro, la nube no está lejos del hombre”.²² *Literalidad*: las imágenes no remiten a un espacio simbólico, sino que materializan el modo en que la imaginación sonda y revela –trabaja– perfiles impensados de la realidad.

En todo caso, Herzog no se siente dueño de esas imágenes (por el contrario). Tampoco las coloca en juego con intención alguna. Digamos, antes, que son simplemente conjuradas por su escritura a través del ejercicio de *un lenguaje sin entendimiento* (Blanchot). Entre lo que comprendemos y lo demás (lo comprendamos o no), su visión nos invita a adentrarnos en la selva de las cosas y los signos al mismo tiempo en que él se adentra en el laberinto vegetal en el que rodará su película. Tendida como “un puente sin pilares sobre un abismo”²³, asalta nuestra sensibilidad y nuestra imaginación, conduciendo nuestra mirada más allá de la realidad insensible a la que parecemos resignados y nos hace penetrar en un mundo donde aceptamos lo que se nos ofrece, sin ideas preconcebidas ni objetivos determinados, dejando que nuestro pensamiento vague por las veredas que sus imágenes abren en ese territorio sin desbravar.²⁴

La conquista de lo inútil, con toda su carga de explotación y sufrimiento, coloca en causa los fines de la sociedad y la conservación de la vida, pero no es apenas un monumento de la barbarie²⁵, ni una metáfora más del delirio capitalista, porque, oponiéndose a la razón calculadora que es propia de la vida gregaria y afirmando la soberanía de los movimientos impulsivos del deseo²⁶, interrumpe la lógica de los

Ibidem, p. 301.

²¹ Eluard, P., *Dar a ver*, Madrid, Árdora Ediciones, 2019, p. 105: “Estoy a tal punto acostumbrado a sumergirme en lo desconocido que en cualquier otro entorno o modo de existencia me parece exótico e inhumano” (*Ibidem*, p. 306) “Mi existencia se ha reducido a una dimensión: una trocha y delante de ella un barco. Un poco más arriba, un poste de apoyo, todavía no del todo instalado, del que por así decirlo penden barco y vida.” (*Ibidem*, p. 308).

²² *Ibidem*, p. 126.

²³ Herzog, W., *Conquista de lo inútil*, op. cit, p. 9.

²⁴ “Visión” no quiere decir fantasía. La razón vidente mantiene un profundo compromiso con lo real. Lo que se afirma en la visión no es algo que no es real – no se trata de un simple devaneo, ni de un error, ni mucho menos de una confusión. Lo que se afirma en la visión es que lo real no se agota en las totalizaciones estratégicas del sistema de la representación – sacando a la luz algo que es negligenciado o despreciado, omitido o descartado. La visión no corresponde simplemente a lo real, pero produce o moviliza lo real, excediendo los límites de lo posible y lo realizable, de lo verdadero y de lo consensual.

²⁵ “La lucha de clases – escribió Walter Benjamin (Benjamin, W., «Teses sobre o conceito de história», en Benjamin, W., *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 223) –, que un historiador educado por Marx jamás pierde de vista, es una lucha por las cosas brutas y materiales, sin las cuales no existen las refinadas y espirituales. Pero en la lucha de clases esas cosas espirituales no pueden ser representadas como despojos atribuidos al vencedor. Ellas se manifiestan en esa lucha bajo la forma de la confianza, del coraje, del humor, de la astucia, de la firmeza, y actúan de lejos, del fondo de los tiempos. Ellas cuestionarán siempre cada victoria de los dominadores.”

²⁶ “Si le damos la primacía a la literatura, debemos confesar al mismo tiempo que nos desentendemos del incremento de los recursos de la sociedad. Quienquiera que dirija la actividad útil – en el sentido de un incremento general de las fuerzas – asume intereses opuestos a los de la literatura. En una familia tradicional, un poeta dilapida el patrimonio y se lo maldice” (Bataille, G., *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*, Buenos

medios para los fines, dando tiempo para pensar, abriendo espacio para imaginar y para ver –lo que siempre estuvo ahí, *de otras maneras*.²⁷

* * *

Existe una tercera razón por la cual no existe un método para mirar. Es que las imágenes no se dirigen apenas ni en primer lugar a nuestras facultades intelectuales, sino a nuestro cuerpo como un todo. Y el cuerpo, como sabemos, es un medio sucio, no apenas porque conduzca procesos digestivos y genere desechos, sino porque comporta una enorme cantidad de ruido blanco.

Ya seamos asaltados por una visión o dirijamos nuestra mirada sobre algo, es todo nuestro cuerpo que entra en juego, dando lugar a procesos complejos, incalculables, que tanto tienen por objeto pequeñas percepciones y grandes ideas, como fenómenos sintestésicos y picos de intensidad. De ahí que, no apenas las imágenes no puedan reducirse al dominio de lo simbólico, sino que incluso deban extenderse del terreno de lo visible al más amplio ámbito de lo sensible.²⁸

En 1969, en Woodstock, Jimi Hendrix es el último artista que sube al escenario. Es lunes por la mañana; de las cuatrocientas mil personas que estuvieran en el festival quedan poco más de cincuenta mil. Hendrix, que prácticamente no ha dormido, está acompañado de un nuevo grupo de músicos, entre los que se encuentran Billy Cox (bajo) Larry Lee (guitarra)²⁹, Mitch Mitchell (batería), Juma Sultan y Gerardo ‘Jerry’ Velez (percusión). Se trata de una experiencia –de una nueva experiencia.³⁰ Los ensayos fueron penosos, pero la actuación– de casi dos horas –quedará para el recuerdo entre las mejores del festival.

Después de tocar extensas versiones de *Message to Love*, *Hear My Train A Comin’*, *Spanish Castle Magic*, *Foxy Lady*, *Jam Back at the House* e *Izabella*, como parte de un largo *medley* de más de media hora, que comienza con *Voodoo Child* y termina con *Purple Haze*, Hendrix encara a solo *Star Spangled Banner*.³¹ Aunque no era la primera vez que Hendrix tocaba el himno norteamericano³², esa versión sería amonedada en la memoria como icónica. Es curioso que para hablar de música se recurra a un adjetivo cuyo origen se encuentra en la pintura; pero es más curioso todavía (es sintomático) que, ante las escalofriantes imágenes que Hendrix construye en los intervalos de la melodía, se apele a lo simbólico para pensarlas.

Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, p. 147). “Me parece que nunca señalaremos lo suficiente una primera incompatibilidad de esa vida sin medida (...), que es lo único que cuenta y es el único sentido de toda humanidad - en consecuencia, de la misma acción sin medida. (...) Esta incompatibilidad entre la vida sin medida y la acción desmesurada es decisiva para mí” (*Ibidem*, p. 139).

²⁷ “¿Vale la pena vivir ahí fuera, en un mundo decodificado y habitado por personas cuyas costumbres han sido decodificadas?” (Herzog, W, *Conquista de lo inútil*, op. cit., p. 166)

²⁸ Sabemos que no es imprescindible tener ojos para ver. De la misma forma, no es necesario restringirse a lo visible para dar lugar a una imagen.

²⁹ “Fue la única banda de Hendrix que incluyó un segundo guitarrista. Larry Lee apoyaba a Hendrix en una serie de músicas, asumía la guitarra principal en otras, y llegó a cantar en una o dos” (Brattin, J., *Hendrix and Woodstock: 10 Little-Known Facts about the Performance That Defined the ‘60s*, Worcester, 2019).

³⁰ Hendrix acabara de disolver *The Experience*. La nueva banda *Gypsy, Sun and Rainbows*, que daría lugar a *Band of Gypsies*.

³¹ Existen numerosas versiones disponibles en la net; por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=TKAwPA14Ni4>

³² “Hay cerca de 50 grabaciones in vivo de Hendrix tocando el himno, 28 anteriores a Woodstock. Su extensión va de un minuto a más de seis minutos.” (Brattin, J., *Hendrix and Woodstock: 10 Little-Known Facts about the Performance That Defined the ‘60s*, op. cit.)

En realidad, y mucho antes de convertirse en el símbolo de una época, la interpretación de Hendrix contraponen las imágenes de la guerra al más emblemático de los símbolos patrios. El tema, compuesto para ser cantado al unísono, es interrumpido por pasajes de improvisación, dando lugar a los aullidos de la guitarra y el feedback del amplificador, que de forma intensa e inmediata, sin elaboración alguna, nos colocan en medio de las bombas de napalm y las sirenas de las ambulancias, de los vuelos rasantes de los aviones y las salvas funerales.

Ashley Wadleigh recuerda que, durante los tres minutos y cuarenta y tres segundos que duró la interpretación de Hendrix, las personas se agarraban la cabeza, conmovidas, estupefactas, conteniendo la respiración. El himno no estaba en la lista, confesaría mucho más tarde Billy Cox. Hendrix estaba viajando. En las conferencias de prensa que ofreciera a seguir, intentando justificarse ante los ataques de los que era víctima, llegaría a decir que fuera una especie de flashback.

Y lo era, ciertamente, pero no apenas para él ni apenas de la canción que de niño era obligado a cantar en la escuela. Independientemente de sus intenciones, más allá de que se tratase o no de una forma de protesta, Hendrix daba a ver a todos, a través de sonidos nunca antes escuchados en una guitarra³³, en incendiarios fogonazos sinestésicos, parte de lo que ocurría en Vietnam en ese momento. Sin necesidad de palabras, recreaba literalmente el paisaje sonoro de la guerra³⁴. No había nada de simbólico en eso. Muy por el contrario. Distorsionando lo simbólico, Hendrix dejaba entrever la deflagración de lo real que tenía lugar bajo su bandera.

La distorsión, en el sentido del desplazamiento inarmónico –incontrolado e prácticamente incontrolable– de una figura sonora, también es una forma de abordar la metáfora de forma literal. Su objeto (una nota aislada o un pasaje complejo) es desplazado (dilacerado) para dar lugar a una imagen (un conglomerado de perceptos y afectos), obligándonos a abandonar el plano de la representación (dando lugar a un desarreglo de los sentidos y a una suspensión del sentido).

En el lugar del intelecto, el cuerpo –medio sucio, lleno de ruido blanco. En el lugar de la representación, el mundo –objeto opaco, cargado de estática³⁵. Simples desplazamientos.

Cuando volvemos sobre el registro de aquel concierto legendario, resulta conmovedor ver el modo en que Hendrix se abandona durante los momentos más arrebatadores de su improvisación. Con los ojos cerrados, su cuerpo tiembla frenéticamente y se relaja, una y otra vez, ante los embates de las imágenes que pueblan su memoria y sobrecargan su sensibilidad. Sin esfuerzo alguno, atento a la estática que hay en el aire, acompaña las modulaciones del sonido hasta el punto en que todo amenaza colapsar en un aullido ensordecedor y, sin perder intensidad, lo trae de vuelta al dominio de la música.

³³ “Nadie había oído eso nunca. Tomó a todos de sorpresa” (Moore, Sean. *Patriotism or protest? Army vet Jimi Hendrix had the ‘most electrifying moment’ at Woodstock*, New York, 2019).

³⁴ Morello, Tom. *Tom Morello: This Is My Favorite Jimi Hendrix Song*. 2019: “En músicas como *Machine Gun* or *Voodoo Child* su instrumento es como una *divining rod* de los turbulentos años sesenta - es posible oír las revueltas en las calles y las bombas de napalm cayendo en su *Star-Spangled Banner*. (...) Y la música de Hendrix *Machine Gun* recrea el paisaje sonoro de guerra de Vietnam a través de su amplificador Marshall en una forma que transmite una posición política tan claramente como cualquier cosa escrita por Bob Dylan.”

³⁵ “Hendrix fue perseguido para que explicase sus motivaciones. En una conferencia de prensa algunas semanas después de Woodstock, Hendrix dijo: «Tocamos el himno de acuerdo al aire de América hoy. El aire está ligeramente estático, ¿verdad?»” Moore, S., *Patriotism or protest? Army vet Jimi Hendrix had the ‘most electrifying moment’ at Woodstock*, op. cit.

Kafka escribió en sueños: “Soy el equilibrista que en el aire camina descalzo sobre un alambre de púas”.³⁶

* * *

Mirar no es nunca un movimiento de las imágenes en dirección a lo simbólico, sino un proceso, siempre imponderable, siempre singular, que va del mundo al mundo –a través de las imágenes.

En esa medida, es siempre, también, un ejercicio excesivo, en el que nos vemos sobrepasados por todo aquello que no tiene lugar en el orden de la representación. De ahí que, cuando una imagen nos alcanza con toda su carga de realidad, de memoria y de utopía, no sepamos, en principio, qué hacer con ella –como Fouli al recibir de Agnes las piedras y la foto.

Si por costumbre o deformación profesional todavía tendemos a ver una mera metáfora en ese gesto, es apenas porque no terminamos nunca de colocarnos en el lugar del espectador que somos: no fuera del mundo, sino inmersos en él, expuestos a lo que se da y aparece, sensibles y finitos, pero también capaces de hacer pausas, de poner las cosas en su lugar y dirigir la vista hacia aquello que solicita nuestra atención –y quizá, quien sabe, de articular por metáforas, esto es, de dar a ver, *literalmente*, a través de mil desplazamientos, las imágenes capaces de abrir el mundo al mundo, es decir, a los otros y al tiempo, a la imaginación y la tarea de la libertad.

Referencias bibliográficas

- Bataille, G., *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- Benjamin, W., «Teses sobre o conceito de história», en Benjamin, W., *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Brattin, J., *Hendrix and Woodstock: 10 Little-Known Facts about the Performance That Defined the '60s*, Worcester, 2019. Disponible en: <https://www.wpi.edu/news/woodstock>
- Didi-Huberman, G., «Inquietar-se diante de cada imagem» (Entrevista realizada por Mathieu Potte- Bonneville & Pierre Zaoui), *Vacarme* n°37, 2006.
- Eluard, P., *Dar a ver*, Madrid, Árdora Ediciones, 2019.
- Ey, H., *Tratado de las alucinaciones*, Buenos Aires, 2010.
- Herzog, W., *Conquista de lo inútil*, Barcelona, Blackie Books, 2018.
- Herzog, W., *Fitzcarraldo*, Perú/Alemania, 1982.
- Merleau-Ponty, M., «A linguagem indireta» (1952), en: *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*, Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.
- Moores, S., *Patriotism or protest? Army vet Jimi Hendrix had the 'most electrifying moment' at Woodstock*, New York, 2019. Disponible en: <https://www.stripes.com/news/special-reports/vietnam-stories/1969/patriotism-or-protest-army-vet-jimi-hendrix-had-the-most-electrifying-moment-at-woodstock-1.594315>
- Morello, Tom. *Tom Morello: This Is My Favorite Jimi Hendrix Song*. 2019. Disponible en: https://www.ultimate-guitar.com/news/general_music_news/tom_morello_this_is_my_

³⁶ Piglia, R., *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980, p. 147. Se trata de un poema conjetural de Kafka con el que sueña Marconi en *Respiración artificial*, la novela de Ricardo Piglia.

favorite_jimi_hendrix_song.html

Piglia, R., *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980.

Varda, A., «Un minuto para una imagen», en *L'Atalante*, Julio-Diciembre de 2011.

Varda, A., *Ulysse*. Francia, 1982.

Varda, A., *Une minute pour une image*. Francia, 1982.