

## ¿QUÉ MÁS DA? – LA ESTÉTICA EN JEAN-LUC MARION

### WHAT DOES IT MATTER? JEAN-LUC MARION'S AESTHETICS

### O QUE MAIS TEM? - A ESTÉTICA EM JEAN-LUC MARION

*Stéphane Vinolo\**

#### RESUMEN

En este artículo se desea mostrar la distinción que Jean-Luc Marion realiza entre fenómenos de derecho común y fenómenos saturados, se refleja de manera paradigmática su concepción de arte al presentar el ídolo como una modalidad saturada de los fenómenos; a su vez se presenta la diferencia entre los objetos construidos o los fenómenos constituidos por un sujeto que son presentados como principio y fundamento. Desde aquí se considera la pintura como una experiencia fenoménica de anamorfosis, donde la mirada del espectador se somete al fenómeno, planteando la posibilidad de recibir aquello que se quiere ver. Además, busca mostrar cómo desde el arte, el proceso de la visibilidad es presentado como construcción del fenómeno que opera desde lo invisible. Se mostrará, entonces, cómo la reflexión artística de Jean-Luc Marion permite entrar en el corazón de su obra, observando cómo se puede modificar los conceptos de donación y de sujeto.

#### PALABRAS CLAVE

Jean- Luc Marion, Estética, Donación, Ídolo, Sujeto.

---

\* Doctor en Filosofía por la Université Michel de Montaigne (Bordeaux III, Francia). Director (e) de la Escuela de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Profesor investigador. Especialista en las obras de René Girard y Jean-Luc Marion.  
Correo electrónico: [svinolo@puce.edu.ec](mailto:svinolo@puce.edu.ec)  
[Orcid.org/0000-0002-3371-0805](https://orcid.org/0000-0002-3371-0805).

Artículo recibido el 18 de febrero de 2016 y aprobado para su publicación el 3 de octubre de 2016.



### **ABSTRACT**

The article aims to present the distinction made by Jean-Luc Marion between common law and saturated phenomena, to introduce his paradigmatic view of art by presenting the idol as a saturated modality of phenomena, and to introduce the difference between constructed objects and constituted phenomena by a subject, which are determined as principle and basis. From this perspective, painting is considered as a phenomenic experience of anamorphosis in which the gaze of the spectator is submitted to the phenomenon, making possible the reception of what they want to see. The article also intends to reveal how within art, the process of visibility is presented as a construction of the phenomenon that takes place in what is invisible. Thus, it is shown how Jean-Luc Marion's thought concerning art enables to reach the core of his work, examining the ways in which the concepts of givenness and subject might be modified.

### **KEY WORDS**

Jean-Luc Marion, Aesthetics, Givenness, Idol, Subject.

### **RESUMO**

Neste artigo deseja-se mostrar a diferenciação que faz Jean-Luc Marion entre fenômenos de direito comum e fenômenos saturados, reflete-se, de maneira paradigmática, sua concepção de arte ao apresentar o ídolo como uma modalidade saturada dos fenômenos. De sua vez, apresenta-se a diferença entre os objetos construídos ou os fenômenos constituídos por um sujeito, que são apresentados como princípio y fundamento. A partir daí, considera-se a pintura como uma experiência fenomênica de anamorfose, onde o olhar do espectador se submete ao fenômeno, propondo a possibilidade de receber aquilo que se quer ver. Além disso, busca mostrar como da arte, o processo de visibilidade é apresentado como uma construção do fenômeno operante desde o invisível. Mostrar-se-á, então, como a reflexão artística de Jean-Luc Marion permite entrar no coração de sua obra, vendo como se podem modificar os conceitos de doação e de sujeito.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Jean-Luc Marion, Estética, Doação, Ídolo, Sujeito.

Para entender el carácter novedoso de la estética en la fenomenología de Jean-Luc Marion y sus consecuencias filosóficas, podemos partir de dos preguntas que nos sirven como hilo de Ariadna. Primero, ¿por qué nunca hemos terminado de ver una obra de arte, una pintura, por ejemplo? No conocemos a nadie que asuma el *ya no querer* ir al Museo de Orsay en París para contemplar *El origen del mundo* de Gustave Courbet<sup>1</sup> porque piense haber visto ya en este cuadro todo lo que tenía que ver y todo lo que podía ver. Al contrario, por mucho que lo hayamos visto, todos sentimos la necesidad de verlo más y más, una y otra vez, como si lo que nos motivara a ver la pintura surgiera de una fuente inagotable de visibilidad. Sentimos de manera íntima que nunca hemos recibido todo lo que tenemos que recibir de una obra de arte en cuanto a su visibilidad. Nadie piensa que un espectador pueda agotar una obra de arte, ya sea un cuadro, una sinfonía o una novela; de allí la hermenéutica infinita que nos impone.

Segundo, debemos preguntarnos ¿por qué razón miles de personas recorren toda Europa para poder ver *Los girasoles* de Van Gogh en el museo de Ámsterdam cuando pueden ver girasoles de manera mucho más fácil y práctica en sus propios jardines europeos en los cuales el clima permite que florezcan muy fácilmente? Frente a esa paradoja podríamos denunciar la futilidad de la pintura y exclamarnos, tal como lo hace Pascal en su pensamiento número 40: “¡Que vanidad esa pintura que atrae la admiración por el parecido en las cosas cuyo original no se admira!” (353). Parece así que lo que buscamos en la pintura es mucho más que la copia secundaria de un objeto original, ya que nuestros ojos se apasionan por las copias cuyos originales no nos atraen tanto.

Ambas experiencias o ambas preguntas nos llevan a una misma constatación: existe un tipo de visibilidad muy particular de las obras de arte, que justifica su trato a partir de la fenomenología conocida como

---

<sup>1</sup> Escogemos este ejemplo ya que el último libro publicado por Marion es acerca de la pintura de Courbet, aunque desgraciadamente no proponga análisis alguno de este cuadro tan famoso del pintor de Ornans. (Marion, *Courbet*).

“teoría del aparecer”<sup>2</sup>. Lo que nos dan a ver las obras de arte –nos limitaremos aquí al caso de las obras visuales, pero podríamos extender nuestras constataciones a las artes no-visuales– presenta características fenomenológicas radicalmente diferentes de la de los objetos, a tal punto que en el *dar a ver*, es el mismo verbo *dar* que debe ser reevaluado y analizado. Y esta diferencia entre las dos visibilidades se puede entender tanto desde el punto de vista cuantitativo, ya que nunca hemos agotado la cantidad de visibilidad que nos da a ver una pintura, como desde el punto de vista cualitativo, (ya que si las personas se apuran en las colas del museo de Ámsterdam, es porque lo que nos da a ver *Los girasoles* de Van Gogh es cualitativamente diferente de lo que recibimos como visibilidad cuando miramos girasoles en un jardín o en un campo).

Así, la estética nos obliga a construir una fenomenología diferente de la de los objetos, ya que la visibilidad de las obras de arte –en este caso la de las pinturas– parece construirse de manera diferente a la que imponemos nosotros mismos a los objetos. Dado que la fenomenología de Jean-Luc Marion se construye de manera explícita como fenomenología de la donación (Marion, *Siendo*), estamos permitiendo pensar hoy el cruce de la estética, de la fenomenología y del don. Pero, tal como lo vamos a mostrar, si la estética nos impone –tal como lo hacen las cuatro modalidades de los fenómenos saturados<sup>3</sup>– repensar el verbo dar en la expresión *dar a ver*, nos permite también seguir utilizando la categoría de sujeto después del anuncio de su muerte en el siglo XX. Así, la estética, al obligar a Marion a precisar los conceptos de fenómenos saturados y de sujeto adonado, es tal vez el vector privilegiado para entender todo el proyecto de su fenomenología de la donación.

---

2 Esta es la definición de la fenomenología más general que podamos proponer, y aparece en su generalidad en la obra *Segundo manifiesto* de Alain Badiou.

3 El fenómeno estético es una de las cuatro modalidades posibles de la saturación. Recordemos aquí que la taxonomía de los fenómenos saturados está basada en las rubricas kantianas de cantidad, cualidad, modalidad y relación. Así, el acontecimiento satura la cantidad, el ídolo la cualidad, la Carne la relación y el ícono la modalidad. En fin, los fenómenos de revelación, de los cuales la Revelación es el paradigma, saturan las cuatro rúbricas a la vez (Cf. Marion, *Siendo* 366-376).

## *I – La visibilidad reducida de los objetos<sup>4</sup> – recibir menos para ver más*

Para entender cómo se construye primero la visibilidad de los objetos -que Marion opone al fenómeno saturado estético llamado Ídolo-, con el fin de poder compararla en un segundo momento con la de las obras de arte, podemos partir de una constatación filosófica e histórica a la cual estamos tan acostumbrados que ya ni nos fijamos en ella. Hay de manera histórica una inmensa preponderancia de la *visión* en el campo de la filosofía. Basta con recordar a la caverna de Platón y su filósofo que hace esfuerzo para ver el sol hasta quemarse los ojos con la Verdad, o de manera más general al papel central que ocupa el concepto de intuición -que tal como lo dice su etimología, no es nada más que un *ver*- en muchas filosofías para poder recordar esta obsesión de la filosofía por la visión, por el deseo de ver.

Más aún, el vínculo esencial entre erotismo y filosofía, vínculo que habita la filosofía como mínimo desde Sócrates, cristaliza por si solo este paradigma de la visión en toda la historia de la filosofía. Recordemos en este sentido que en la segunda de sus *Meditationes*, cuando Descartes cuestiona el papel de la razón en la percepción, lo que define casi al proyecto de la filosofía racionalista, este afirma que el filósofo debe levantar los velos que se interponen entre él y el mundo para ver, por fin, la realidad “desnuda”<sup>5</sup>. Para muchos filósofos, por no decir para la tradición filosófica -aunque debemos aquí hacer una excepción para Derrida que rompe este paradigma deconstruyendo la metafísica de la presencia y por lo tanto la de la visión o del habla- el mismo programa de la filosofía es el *ver* la verdad, deshacernos de todo lo que nos oculta al mundo para

---

4 Ya hemos tratado del problema de la evolución de la taxonomía las diferentes clasificaciones de fenómenos que propone Marion a lo largo de sus textos. Escogemos aquí la oposición entre objetos y fenómenos saturados dado que el objeto es a la vez el paradigma de los fenómenos pobres en intuición y de los fenómenos de derecho común. Cf. (Vinolo, 2016)

5 “[...], cuando distingo la cera de sus formas exteriores y la considero por *completo desnuda*, igual que si le hubiese quitado sus vestidos, ciertamente, aunque se pueda todavía encontrar algún error en mi juicio, no la puedo concebir de esa manera sin un espíritu humano.” (Descartes, *Meditación segunda* 176-177 [Subraya el autor]).

estar en presencia directa con él. Así, después de haber levantado el velo lingüístico, social, cultural, cognitivo, el de las categorías o de los sentidos, es que el filósofo podrá acceder por fin a la realidad o a la verdad. Pero en casi todos los casos, a lo largo de la historia de la filosofía, la verdad o la realidad, ha sido siempre lo que el filósofo desea *ver*. Esto nos permite pensar que la estética no es uno de los temas posibles de la filosofía, sino tal vez el centro de la reflexión filosófica dado que es de la definición de esta visión –o mejor dicho de la determinación precisa de su modalidad– que depende la misma definición de la filosofía.

Pero este paradigma visual de la filosofía –que lo pensemos como percepción externa o como percepción interna– se basa en el hecho de que para poder ver, debemos primero reducir el flujo de lo que se da a nosotros, reducir el flujo de lo visible. Podemos recalcar la diferencia entre ver y mirar para entender cómo se constituye la visibilidad común que deberemos oponer a la visibilidad de las obras de arte, y a la de los fenómenos saturados de los cuales las obras de arte solo son una de las modalidades posibles.

Si bien el *ver* no supone ninguna actividad por parte del sujeto ya que el flujo de visibilidad nos rodea por todas partes<sup>6</sup>, el *mirar* siempre supone un proceso de reducción que nos permite construir o constituir objetos a partir de los cuales vamos a determinar planos, cosas singulares, perspectivas, etc. Para poder mirar, debemos paradójicamente impedir que el flujo de lo visible nos deslumbré, y por lo tanto debemos limitarlo o reducirlo. Mirar siempre es ver menos, o mejor bien dicho, para mirar, primero hay que dejar de ver. Asumiendo esta paradoja, podemos decir con Marion que toda visibilidad común que llamaremos la “visibilidad objetal”, toda percepción de un objeto, supone un cierto juego de la invisibilidad en su mismo corazón. Lo invisible, en la visibilidad común, es el instrumento que permite organizar el mundo y por lo tanto crear visibilidad. Tal como lo indica Marion, la visibilidad de los objetos supone

---

6 «Voir ne demande aucun choix ni décision, il suffit de s'exposer à la déferlante sans cesse recommencée du visible. Pour voir, il suffit d'avoir des yeux. Regarder exige beaucoup plus : [...]». (Marion, *De surcroît* 69).

una triple reducción de lo visible por lo invisible, para que un mundo pueda aparecer. En el caso de la visibilidad objetual, la invisibilidad no es el contrario de la visibilidad sino su sirviente, su vector.

Primero, en la objectividad<sup>7</sup>, la invisibilidad es condición de la visibilidad por razones físicas. Efectivamente, si podemos distinguir un mundo, es porque hay entre nosotros un espacio invisible que nos permite organizar los objetos los unos *con* los otros y distinguirlos los unos *de* los otros. Sin esta invisibilidad física, no podríamos distinguir los diferentes planos de lo visible y la visibilidad sería nula. Por lo que el primer juego de lo invisible a favor de lo visible es un juego físico que constituye la visibilidad a base de invisibilidad.

Segundo, toda visibilidad de los objetos supone que cierta parte de estos nos permanezca invisible. Tal como nos lo enseñó Husserl en el párrafo 50 de sus *Meditaciones Cartesianas*<sup>8</sup>, toda presentación objetual supone a la vez y de manera necesaria cierta apesentación. Cada vez que vemos un objeto, solo podemos ver de este ciertos lados, dejando de manera necesaria fuera de su visibilidad los otros. Quien ve la fachada de la catedral de *Notre Dame* se condena de manera necesaria o no ver su parte posterior. Bien es cierto que podemos, dentro del espacio físico invisible, dar la vuelta al edificio de manera real o imaginaria y acceder a cada uno de sus lados; sin embargo, en ningún caso podemos, en la visibilidad común, ver de manera simultánea todo lo que nos da a ver esta catedral, todo lo que nos presenta, sin que esta presentación se acompañe de apesentación. Notemos ya aquí el vínculo de estos temas con la estética, ya que existió cierta apuesta del primer cubismo que fue justamente la voluntad de suprimir de la visibilidad todos los apesentados y de reproducir sobre el cuadro, todos los lados de los objetos, y al ser necesario desplegarlos o aplastarlos sobre la tela del pintor (Marion,

---

7 Preferimos el concepto de objectividad al de objetividad ya que en el lenguaje común el término de objetividad se opone al de subjetividad, intentando eliminar el papel del sujeto en lo objetivo. Al contrario, en la fenomenología, la objectividad quiere hacer hincapié en el papel activo del sujeto dentro de la constitución de todo objeto.

8 “[...] Se trata, pues, de una especie del hacer compresente, de una especie de ‘apesentación’.” (Husserl 172).

*De surcroît* 80). Así, el segundo juego de la invisibilidad es el de la presentación, condición de la visibilidad humana.

Tercero, el objeto solo se puede ver si lo que nos da la visibilidad del mundo puede ser significado por un concepto previo del cual disponemos. Una vez más, es un concepto o una intención invisible que revela la visibilidad de los objetos. Podemos recordar aquí el ejemplo que nos da Descartes<sup>9</sup> – quien teorizó la construcción de los objetos (cf. Marion, *Sobre*) por el sujeto que los percibe o que los piensa– en la *Meditación II* cuando, desde un balcón, percibe que pasan por la calle varios sombreros y trajes, diciendo de manera explícita que juzga ver hombres pasar<sup>10</sup>. Tal como lo deja entender este ejemplo cartesiano, dado que percibir según la modalidad de la objectividad es juzgar, no podemos recibir una intuición sensible que no podamos someter a un concepto o a una significación previa. La percepción se hace así mediante un concepto o una significación que puede ser llenada por cierta intuición sensible.

Por esta razón, una gran parte de la filosofía francesa contemporánea piensa y propone el concepto de *acontecimiento*, ya sea en Alain Badiou en *El ser y el acontecimiento*, Jacques Derrida en *Le « concept » du 11 septembre*, o Jean-Luc Marion en *Siendo dado, ensayo para una fenomenología de la donación*, para poder mostrar en qué medida lo que no podemos someter al concepto –para lo que se refiere a la percepción intelectual– ni tampoco a la significación –para la percepción sensible–, nos es casi imperceptible, o como mínimo hace violencia a nuestra percepción.

Disponemos de ejemplos históricos trágicos para explicar este punto según el cual no podemos percibir lo que no podemos significar. Sabemos que para que varios conquistadores españoles pudieran ver en

---

9 Utilizamos de manera prioritaria a Descartes ya que Marion es quién renovó completamente los estudios cartesianos en los años 1970 y 1980.

10 “[...] si por acaso no mirase desde una ventana hombres que pasan por la calle, a cuya vista no dejo de decir que veo hombres, igual que digo que veo la cera; y sin embargo ¿qué veo desde esa ventana sino sombreros y abrigos que pueden cubrir espectros u hombres imaginados que sólo se mueven mediante resortes? Juzgo sin embargo que son verdaderos hombres, y comprendo así, por el solo poder de juzgar que reside en mi espíritu, lo que creía ver con mis ojos.” (Descartes, *Meditación segunda* 176).



los indígenas como seres humanos, fue necesaria la publicación de la bula papal *Sublimus Dei*, el 2 de junio 1537, por el Papa Pablo III. Así, el percibir a un ser humano no es algo evidente. Para poder percibir a un ser como humano, es necesario no solo disponer del concepto de humano sino además haber aceptado intelectualmente que lo que percibimos es un ser humano, tal como si percibir siempre fuese un acto predicativo del sujeto. Estos problemas no son problemas lejanos que ocupaban el momento histórico de la colonización de América Latina. El tema de la percepción de un ser humano –y de la necesidad de su concepto previo– es más vigente que nunca en los problemas éticos del aborto y de la eutanasia, ya que en ambos casos se trata de determinar desde cuándo y hasta cuándo percibimos a un ser humano. Pero cualesquiera que sean las decisiones que podamos tomar frente a estos dos problemas<sup>11</sup>, de todas maneras no podemos esperar que sea nuestra percepción que nos diga cuándo comienza y cuándo termina la humanidad, ya que, al contrario, nuestra percepción está plenamente determinada y facilitada por nuestro concepto de humano.

Podemos llegar entonces, con estos tres juegos de la invisibilidad, a la misma conclusión en lo que se refiere a la visibilidad de los objetos. Aunque las tres invisibilidades sean diferentes y que no debamos confundirlas, todas surgen de una sola y misma fuente: el sujeto. Percibir según la modalidad de los objetos es reducir el flujo visible a lo que el sujeto puede recibir, a lo que el sujeto es capaz de asumir del flujo de lo visible. El sujeto somete al flujo de visibilidad para crear un mundo, a tal punto que podríamos, tal como lo hace Marion (*De surcroît* 76), establecer un vínculo muy sencillo pero muy fuerte entre fenomenología y ética, según la lógica siguiente: ya que lo que vemos está plenamente sometido a lo que somos, el mundo fenomenológico en el cual vivimos es el reflejo de lo que somos y dice mucho más de nosotros mismos que del mundo como tal.

Así, el fenómeno común u objeto limita la donación de visibilidad a lo que el sujeto puede recibir: “La objetivación misma del fenómeno requiere que

---

11 Ecuador por ejemplo ve a seres humanos desde la concepción, cuando Francia los ve a partir de la semana doce de la gestación.

se restrinja lo dado intuitivamente a lo que confirma (o, más bien, lo que no invalida) el concepto.” (Marion, *Siendo* 364). Que con la modernidad llamemos este proceso de reducción la construcción de los objetos, o que con la fenomenología alemana lo llamemos constitución del fenómeno, en ambos casos, el patrón de la visibilidad es el sujeto. Si bien podemos pensar con Kant que el siglo XVII conoce una revolución copernicana en lo que se refiere al conocimiento -revolución que pone al sujeto en el centro del proceso cognitivo y perceptivo-, Marion nos recuerda en sus estudios cartesianos (*Constantes*) que esta revolución ya comenzó con Descartes un siglo y medio antes, tanto en lo que se refiere al conocimiento como a la percepción externa, en la *Reglas para la dirección del espíritu* así como en su *Dióptrica*.

Por esta razón, el mejor paradigma de la visibilidad común es el del objeto técnico<sup>12</sup> ya que cristaliza de por sí todas las características de esta modalidad de la visibilidad. Por un lado, en el caso del objeto técnico, la donación siempre llega tarde en comparación del concepto, dado que en un primer momento el concepto está pensado dentro de la mente de los ingenieros, y de manera secundaria el objeto llega a la existencia en la cadena de producción. El producto técnico siempre está dado después de su concepto, dentro de un proceso de difer(a)ncia:

[...] ello porque el producto no se encuentra jamás dado en primer lugar, sino siempre dado después y según su “concepto”, anteriormente mostrado y demostrado; si es preciso entonces considerar el producto a partir de su “concepto”, habría que definirlo más bien como inducto (inducido a partir del “concepto” anterior) y no como producto, producido por adelantado o anteriormente (Marion, *Siendo* 365).

Tal como ya lo había establecido, el existencialismo sartriano, en lo que se refiere a la ontología de los objetos –o de lo que Sartre llama el Ser en sí, en oposición al Ser-para-Sí (*El ser*)– su esencia precede su existencia. Por lo que es el concepto que dicta las condiciones de posibilidad de la existencia del producto. Segundo, este fenómeno de retraso afecta

---

12 “Sin embargo, esta figura de la fenomenicidad -de derecho común, con adecuación posible, pero no realizada- encuentra sobre todo su confirmación en el caso de los objetos técnicos.” (Marion, *Siendo* 364).

el proceso cognitivo que se puede establecer entre sujeto y objeto. El producto está total y plenamente conocido antes que se muestre, ya que hemos determinado toda su esencia antes del proceso de producción, por lo que no hay ninguna novedad a la hora de verlo realmente producido. Más aun, todo el mundo trabaja en las empresas privadas para que el surgimiento del producto, al final de la cadena de producción, no aporte ninguna novedad, ninguna sorpresa, en otras palabras, que su realidad sea exactamente lo que se tenía pre-visto. Este es el trabajo casi único del departamento de calidad: “Lo que nombramos ingenuamente en términos de satisfacción la “calidad total” del producto equivale a esto: el “concepto” no sufre jamás la menor variación ni el menor incidente en su efectución intuitiva –jamás la manifestación sufre una sorpresa por parte de la donación.” (Marion, *Siendo* 365). Por lo que en lo que se refiere a los objetos comunes, su visibilidad está plenamente sometida a las condiciones de posibilidad que les dicta un sujeto, un *ego* que es a la vez fundamento, principio y primero.

## *II – La visibilidad saturada de la obra de arte*

La visibilidad de lo que nos da una obra de arte se construye de manera radicalmente diferente. Y sin embargo, en un primer momento, podríamos pensar que la visibilidad estética también está determinada por un proceso de reducción del flujo de lo visible, ya que no hay pintura –y tal vez incluso no haya obra de arte– que no esté delimitada por un marco. Tal como nos lo enseñó Derrida en *La verdad en pintura*, el marco no es radicalmente exterior a la obra de arte ni tampoco plenamente interior a esta. Sin embargo, hasta cierto punto de vista, podemos decir que lo único que determina una obra de arte como tal y le ofrece una nueva modalidad de visibilidad es su marco.

De hecho, podemos ver cómo hay obras de arte que *son* objetos técnicos, que deberían entonces darse a ver según la modalidad de los objetos, y que, sin embargo, localizadas dentro de cierto marco, dan a ver según otra modalidad. Así por ejemplo, la obra *La fuente* de Marcel Duchamp de 1917, que representa un mingitorio. Si posicionamos este mingitorio en un

restaurante, se da a ver según la modalidad de los objetos, lo percibimos de inmediato según el concepto que tenemos de él, con cierto uso y una finalidad determinada. En cambio, si lo posicionamos en la sala de un museo, se da a ver de otra manera. Literalmente, dentro de este nuevo marco, lo que da a ver es algo más que lo que nos daba a ver el simple objeto técnico. Para modificar las modalidades de las dos visibilidades y la modalidad de la visibilidad que el mingitorio nos da, no hemos modificado el mingitorio como tal, solo hemos desplazado el marco dentro del cual se da. Por lo que la temática del marco no es secundaria para la visibilidad, es esencial a la hora de determinar el ser-obra-de-arte de algún objeto. Podemos entonces aceptar que en ambas modalidades de la visibilidad -objetal y estética- hay una reducción que opera; sin embargo, son dos reducciones cuyas consecuencias son radicalmente diferentes.

¿Qué opera entonces el cuadro para modificar la visibilidad de la obra de arte y separarla de la de los objetos? Para Marion, el cuadro limita la visibilidad pero en el sentido que la concentra (Marion, *De surcroît* 77-85). Lo que se da a ver en la obra de arte es un fenómeno saturado de visibilidad; por esta razón Marion afirma que toda pintura se da a ver según la modalidad de un Ídolo que deslumbra nuestra capacidad de ver. Para entender este punto hay que entender que el juego de lo invisible en la obra de arte es exactamente contraria al papel que ocupa en la visibilidad de los objetos. Si bien la visibilidad objetal reduce la visibilidad con tres invisibilidades, la visibilidad del cuadro se construye en contra de estas tres invisibilidades. Así, el papel del marco es fundamentalmente el de eliminar toda invisibilidad, reduciendo lo que se da a lo visible.

Primero, lo que era un espacio invisible que yacía entre nosotros y los objetos, desaparece en el cuadro. Ya no hay espacio vacío sobre las dos dimensiones del cuadro, o más bien dicho lo que era un espacio vacío físico en la visibilidad común, se convierte en puro espacio intencional o ideal en el caso del fenómeno de la perspectiva que podemos ver en los cuadros: "El vacío físico, puesto que se define justamente como un desierto visible de cosas, sigue siendo cósmico, real, visible. Al contrario, el vacío que se abre ante una irada en perspectiva no se abre como un espacio realmente transitable, habitable, limitable, y no añade nada a lo

visible de las cosas, ni siquiera algo visible vacío” (Marion, *El cruce* 21). Podríamos así decir con Marion que lo que caracteriza el cuadro es la ausencia de vacío, o el vacío de vacío, lo que explica el carácter saturado del fenómeno que nos da a ver, sin que ninguna invisibilidad sirva de vector a lo visible. Ya no se necesita ninguna invisibilidad para organizar lo visible. Podemos entonces proponer una primera respuesta al porqué, para Marion, nunca hemos terminado de ver una obra de arte, ya que como este espacio de la mirada es un espacio ideal o intencional, a la diferencia del espacio físico, nunca hemos terminado de recorrerlo. Por mucho que veamos un paisaje en un cuadro, nunca hemos terminado de verlo porque el recorrido que puede hacer nuestra mirada de este espacio ideal es infinito, cuando el recorrido que podía hacer nuestro cuerpo en el espacio físico era finito.

Segundo, el cuadro es el lugar en el cual la presentación se da sin ninguna representación. No solo entonces la invisibilidad física de un espacio desaparece, sino además también lo hace la invisibilidad mental de lo que podría faltar en la representación de un objeto. Si bien frente a un objeto tenemos la esperanza de poder ver sus otros lados, nadie piensa que dando la vuelta al cuadro veremos los otros lados de los objetos. De hecho, a nadie se le ocurre hacerlo ya que sentimos que nada falta sobre él, no necesitamos ver el resto porque no hay resto; lo que se nos da a ver está completo, sin ausencia, sin que nada nos haga falta<sup>13</sup>. Así, tal como la mirada común, el marco también reduce el fenómeno, pero lo reduce a lo que está visible en él, eliminando todo el visible que se da bajo la modalidad de la potencialidad visible, es decir lo apresentado. Recordemos, para ir en el sentido de Marion, que esta es la apuesta técnica del primer cubismo al representar todos los lados del objeto sobre el cuadro, visibles todos a la vez. Pero para Marion, esta ausencia de representación es el privilegio de todo cuadro.

---

13 “Le tableau ne représente plus certaines faces présentables d’un objet (du monde) qui resterait, pour ses autres faces, seulement 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” (Marion, *De surcroît* 79).

Tercero, hemos visto que en el caso de la visibilidad común había un concepto invisible que pre-veía el objeto. Aquí, en el cuadro, esta última invisibilidad también desaparece, ya que lo que vemos en un cuadro no está pre-visto, sino hace efracción en la fenomenalidad. Bien es verdad que podemos ver objetos –pre-vistos entonces ya que corresponden a cierto concepto– sobre un cuadro. Todos conocemos obras en las cuales aparecen girasoles, manzanas, instrumentos de música o árboles. Sin embargo, a pesar de que pueda haber objetos sobre estos cuadros, no son estos objetos que vemos realmente, es algo más, y la mejor prueba que no son objetos que vemos en las obras de arte es que también conocemos obras en las cuales no hay objetos.

Bastaría aquí con pensar en muchas de las obras de Miró o incluso de manera aún más paradigmática en el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich para ver que lo que vemos en las pinturas no son los objetos que podríamos pensar que nos re-presentan. Para tomar el ejemplo de un pintor al cual Marion dedicó un libro completo, bien vemos que lo que hay de fascinante en *El origen del mundo* de Courbet no es que represente el sexo de una mujer. Al ser así no necesitaríamos a Courbet para verlo ya que podemos ver sexos de mujeres en muchas partes. Por lo que si lo que nos da a ver este cuadro es fascinante, y si necesitamos a Courbet para poder verlo, es que este cuadro no re-presenta al sexo de una mujer. ¿Pero qué vemos entonces en estas obras si no son objetos? ¿Cuál es esta pura visibilidad que hace efracción en nuestro mundo, este visible nuevo que el pintor aporta al mundo? Según Marion, lo que vemos sobre y mediante el cuadro es la visión del pintor<sup>14</sup>. No vemos directamente el objeto sino la mirada del pintor. Quien ve los girasoles de Van Gogh no ve simplemente a girasoles sino más bien participa del mundo de Van Gogh, participa de manera momentánea de su percepción del mundo. Con sus cuadros, los artistas nos regalan sus ojos para que podamos ver, por fin, al mundo mediante sus percepciones.

---

14 “[...]: nous voyons directement la vision du peintre, non plus les objets physiques de sa visée ; le tableau n’apparaît ni comme objet subsistant, ni comme un objet, parce qu’il ne relève pas de l’objectité, ni même de l’étantité” (Marion, *De surcroît* 81).

La visibilidad estética se construye entonces en contra de la visibilidad de los objetos, en el sentido de que toda la invisibilidad está rechazada y que todo, en la obra, se limita a una simple y pura visibilidad. El marco reduce el fenómeno a una pura visibilidad sin juego de la invisibilidad. Dado este cambio radical entre los dos tipos de visibilidades, podemos preguntarnos si en la expresión “dar a ver”, lo que cambia al pasar de una modalidad de la visibilidad a otra es la visibilidad o es el sentido del verbo “dar”. Aclarando este punto podremos, para finalizar, cuestionar el papel del sujeto de esta visibilidad en ambos casos, lo que nos permitirá mostrar en qué medida la estética de Marion posibilita pensar un sujeto más allá de la muerte del sujeto.

### *III – El sujeto estético y lo adonado*

Estos dos tipos radicalmente diferentes de visibilidades nos permiten ir un poco más allá de la estética, o más bien dicho, nos permiten pensar en la importancia de la estética para el pensamiento de manera general, y en la fenomenología de Marion de manera específica. Efectivamente, estos dos tipos de visibilidades también nos permiten pensar dos tipos de sujetos y dos tipos de donaciones. Este es el punto más importante de toda la fenomenología de Marion, ya que, al oponer objetos y fenómenos saturados, Marion también se propone repensar el sujeto y su posibilidad después del fin de la metafísica, repensando el concepto de donación.

Tal como lo hemos visto en el caso del fenómeno estético, el sujeto no es quién construye ni constituye el fenómeno, al contrario, es a partir del mismo fenómeno que se da la visibilidad estética. El fenómeno no espera nada de nosotros como espectadores y tampoco no espera nada más del pintor, sino que sea el simple vector de su revelación dentro del campo de lo visible. En la estética, y de manera general en los fenómenos saturados, el sujeto pierde la primacía que había conquistado desde la modernidad, o como mínimo desde cierta lectura<sup>15</sup> de la modernidad y

---

15 Precisamos aquí que es el caso de “cierta” lectura de Descartes ya que, para Marion, es justamente Descartes quien nos permite pensar esta nueva modalidad del sujeto, su modalidad adonada. (Cf. Marion, *L'altérité originaire*).

más precisamente del *ego* cartesiano: “Ello no puede lograrlo más que reapropiándose el centro de gravedad de la fenomenicidad, asumiendo el origen de su propio acontecimiento; solamente de esta manera podrá despegarse del estatuto alienado de objeto – [...]” (Marion, *Siendo* 398).

El fenómeno estético también ocupa el centro de la fenomenalidad, y lo hace de dos maneras que hacen del sujeto un fenómeno paradójicamente secundario. Primero, tal como lo hemos visto, el espectador no es quien crea ni constituye el fenómeno estético como sucede en el caso del objeto; más bien es el fenómeno que se impone ante nosotros, con sus propias reglas, con su propia visibilidad. Pero tampoco el pintor tiene un poder completo sobre su obra, más bien ella se impone a él, con sus propios rasgos. Si bien el espectador no sabe lo que da a ver completamente la obra porque supera cualquier concepto que podamos tener de esta, el pintor tampoco lo sabe. Así, tanto el espectador como el pintor son, de cierta manera, no tanto sujetos sino “testigos” de la obra, mucho más que creadores de esta.

Este papel secundario de testigo es explícito en los textos de Marion: “Al sujeto constituyente le sucede pues el testigo –el testigo constituido. Constituido como testigo el sujeto sigue siendo el obrero de la verdad, pero no puede pretenderse su productor” (Marion, *Siendo* 353). Aunque nos pueda parecer complicado entender el carácter secundario del mismo artista sobre su obra ya que solemos pensar que los artistas son creadores, también podemos entender lo que quiere decir Marion. Sabemos como mínimo desde Grecia que el escultor, para hacer su obra, debe respetar las nervuras del mármol que le impone tal o cual bloque. No dispone del bloque según su único deseo, el bloque no está simplemente disponible para él. El material de la obra de arte no es la materia griega <*hylè*> potencialmente receptora de cualquier forma, es un material que dispone de su propio “sí”, que resiste, que se impone al artista.

Paradójicamente, los fenómenos saturados nos obligan a pensar que el mismo fenómeno se da para la pintura y para todas las obras de arte, por el simple hecho de que no son objetos constituidos por un sujeto. El pintor no le impone lo que él quiere a su obra, sino intenta llevar dentro



del campo de lo visible lo que Marion llama “invistos”, es decir no-visibles que quieren pasar a la visibilidad sin tener que pasar por el intermediario de la invisibilidad que rodea al objeto: “Con el cuadro, el pintor, como un alquimista, transmuta en visible lo que sin él hubiera permanecido definitivamente invisible. A eso le llamaremos lo *invisto*.” (Marion, *El cruce* 55). Así, entendemos que para Marion, el pintor no reproduce nada, no copia nada, no tiene ningún modelo fuera del cuadro, sino aporta dentro del campo de lo visible, elementos que sin él, hubieran permanecido *invistos*. La visibilidad del cuadro, entonces, no puede ser dominada ni domada, ni por el pintor ni por el espectador, ya que se da en sí misma y a partir de ella misma. Podemos así decir con Marion que a la diferencia de la visibilidad de los objetos, la visibilidad de los cuadros es absolutamente independiente del sujeto<sup>16</sup>.

Esta independencia de la visibilidad de la obra en lo que se refiere al pintor y al espectador se cristaliza en la idea de Marion según la cual toda obra de arte –y todo fenómeno saturado– nos impone un fenómeno de anamorfosis: “Todo cuadro presenta, de hecho, una anamorfosis: lo dado real y percibido realmente no posee ninguna forma hasta que la mirada no encuentre las condiciones y el punto de vista a partir del cual toma forma por primera vez.” (Marion, *El cruce* 33). Todos conocemos este fenómeno estético como mínimo en la obra de Hans Holbein, *Los embajadores*, pintura en la cual según la posición del espectador y su punto de vista sobre el cuadro, se puede ver aparecer o no una calavera entre los dos embajadores, lo que cambia radicalmente el sentido de la obra como tal ya que el hacer surgir el símbolo de la muerte entre dos personas cuyo objetivo suele ser el negociar la paz; es decir, nos deja ver casi otro cuadro.

Entendemos entonces la importancia de este concepto en la obra de Marion y su extensión a todo cuadro desde el punto de vista fenomenológico, ya que dado que la visibilidad estética se impone a nosotros y que no la construimos, estamos frente a cada obra de arte como frente a *Los embajadores*, en este sentido que solo podemos ver el cuadro como cuadro

---

16 “Que lo *invisto* se descubra como un Nuevo recién llegado a lo visible implica que se impone con perfecta independencia.” (Marion, *El cruce* 61).

con una mirada no-objetiva, si aceptamos abandonarnos a las reglas y leyes del propio fenómeno estético. Detrás de este concepto de anamorfosis, tenemos con Marion la revelación de un fenómeno que todos conocemos: una posible explicación de los videntes estéticamente ciegos. Hay personas que no ven lo que dan las obras de arte, por mucho que se paseen en los museos, por mucho que tengan acceso a estas, no ven nada. No es que estén completamente ciegos, ya que perfectamente nos pueden describir lo que ven en los cuadros: las manzanas, los violines, los animales, etc. Pero al querer someter el cuadro a la modalidad objetal de la visibilidad, podemos decir que literalmente no ven lo que el cuadro da por querer conservar su sujeto bajo la forma del *ego* fundador. Ver un cuadro, verlo con una mirada estética, es entonces asumirse como secundario, abandonar la obsesión moderna del sujeto como fundamento o principio, para buscar el punto de vista correcto a partir del cual podremos recibir todo lo que él nos da.

Sin embargo, no vayamos a pensar que la inmensa diferencia entre estas dos actitudes del sujeto, o entre estas dos concepciones del sujeto, se pueden interpretar en términos de actividad y de pasividad. No basta con decir que la mirada estética recibe cuando la mirada objetal construye. El sujeto estético no es el simple doble pasivo del *ego* moderno activo (Marion, *La banalité*). El interés del mismo concepto de anamorfosis nos protege de esta simplificación, ya que lo que nos dice la anamorfosis es que hay una actividad del sujeto estético que debe ponerse en situación de poder recibir. Recibir no es una simple pasividad, recibir también es una forma de actividad, y solo quien está dispuesto a recibir puede ver la donación de la obra de arte, buscando poco a poco el punto de vista preciso a partir del cual superamos los objetos para ver por fin a los efectos estéticos, el punto de vista exacto a partir del cual seremos capaces de recibir lo que la obra da a partir de ella misma.

Podemos entonces decir con Marion que el sujeto estético es literalmente adonado (Marion, *Siendo* 398-494), es decir, que no es, como el *ego*, un sujeto que se da a sí mismo en una relación auto-referencial de fundamento, pero tampoco es un sujeto empírico que recibe pasivamente datos sensoriales. El sujeto adonado se descubre como sujeto que se recibe de alguna donación que lo precede, de algún fenómeno que, al revelarse, lo revela también a

él como sujeto donatario. Si bien en el caso del *ego* moderno, el sujeto estaba pensado como donante, es como donatario que Marion nos invita a pensarlo ahora; pero ser donatario es una forma de actividad.

Por esta razón, últimamente la estética de Marion está plenamente vinculada a su fenomenología de la donación, en lo que esta estética nos permite replantear el estatuto de la donación de los fenómenos. Desde Heidegger, como mínimo, sabemos que los fenómenos se dan, y que se dan a partir de ellos mismos: “Como significación de la expresión “fenómeno” hay por ende que *fixar* ésta: *lo que se muestra en sí mismo*, lo patente” (Heidegger 39 [subraya el autor]). Para insistir sobre la donación de los fenómenos, sabemos que Marion propone corregir la traducción habitual del *Es Gibt* heideggeriano, que solemos traducir por “hay” en español, “il y a” en francés o “there is” en inglés, ya que estamos prisioneros todavía de la metafísica en su constitución onto-teo-lógica. Efectivamente, cada traducción hace hincapié en el Ser, cuando el *Es Gibt* de Heidegger está claramente ligado al dar, por eso Marion lo traduce más literalmente por un *se da*<sup>17</sup>. Y pensar que el fenómeno no es, sino que se da, permite precisar las consecuencias de la estética de Marion, así como el estatuto cualitativo de lo que da a ver la obra de arte.

Nadie puede negar que el objeto también *da* cierta visibilidad, así como lo hace la obra de arte, pero, aunque se utilice en ambos casos el verbo dar, este tiene un significado radicalmente diferente. Cabe recordar que el problema del don o de la donación ocupó de manera prioritaria el pensamiento francés a lo largo de todo el siglo XX. Desde Marcel Mauss en *Ensayo sobre los dones*, hasta Jean-Luc Marion en *Siendo dado, ensayo para una fenomenología de la donación*, pasando por Claude Lévi-Strauss en *Introducción a la obra de Marcel Mauss*, Pierre Bourdieu en *Le sens pratique*, Michel Henry en *C'est moi la vérité*, Emmanuel Levinas en *Totalidad e infinito* o Jacques Derrida en *Dar (el) tiempo*. Cada uno de ellos propuso una reflexión sobre lo que significa “dar”.

---

17 “La traducción habitual en francés de ‘*es gibt*’ por ‘*il y a*’ [en castellano, “hay”], aceptable en el uso corriente, no es justificable cuando se requiere la precisión del concepto. Esta traducción encubre toda la semántica de la donación que estructura el ‘*es gibt*’” (Marion, *Siendo* 78, nota 19).

Pero el núcleo de este diálogo yace en realidad entre la filosofía y la antropología, ya que si bien los filósofos nos hablan del don, los antropólogos describen por su lado el “sistema de donación”. El sistema de donación, teorizado como *potlatch* por Mauss, es un sistema en el cual a cada don responde un contra-don, o un don recíproco. Y esta reciprocidad está regida por leyes muy precisas que implican que nunca se puede dar mucho más ni mucho menos que lo que el interlocutor podría devolver, para no incomodarlo y ponerlo en una situación social de la cual no podrá salir<sup>18</sup>. Por otro lado, el don de los filósofos se opone radicalmente a esta concepción del sistema de donación, o más bien dicho, cuestiona el hecho que un sistema o un gesto en el cual quien da espera recibir pueda todavía llamarse donación. Es probablemente Derrida en su obra anti-Maussiana titulada *Dar el tiempo* que cuestionó de manera más violenta y precisa esta concepción del don como sistema de donación, reprochándole a Mauss el haber confundido la incondicionalidad del don con el carácter totalmente condicionado del contrato<sup>19</sup>. Así, el don, para poder llamarse don, debería darse sin esperar nada, sin pedir nada, sin ni siquiera saber que está dando ni cuánto está dando, ya que toda determinación lo rechaza como don que solo puede ser incondicional<sup>20</sup>.

Esta doble determinación del don es la que encontramos en la estética de Marion y que nos permite precisarla. La donación del objeto corresponde a la donación antropológica en el sistema de donación. Podríamos pensar que el objeto nos da cierta visibilidad, pero si precisamos el lenguaje, deberíamos decir que no la da sino la devuelve. La visibilidad del objeto solo nos devuelve lo que nosotros hemos comenzado a darle como invisibilidad. Por esta razón, la visibilidad objetual es limitada y puede ser

---

18 Para un análisis más completo de este tema, nos permitimos remitir el lector a nuestro artículo (Vinolo, *Epistemología*).

19 “Se podría llegar a decir que un libro tan monumental como es el *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss habla de todo menos del don: trata de la economía, del intercambio, del contrato (*do ut des*), de la sobrepuja, del sacrificio, del don y del contra-don, en resumidas cuentas, de todo lo que, en la cosa misma, incita al don y a anular el don” (Derrida, *Dar* 33).

20 “Si hay don, lo dado del don (lo que se da, lo que es dado, el don como cosa dada o como acto de donación) no debe volver al donante (no digamos aun al sujeto, al donador o a la donadora). No debe circular, no debe intercambiarse, en cualquier caso no debe agotarse, como don, en el proceso del intercambio, en el movimiento de la circulación del círculo bajo la forma del retorno al punto de partida” (Derrida, *Dar* 17).

agotada, ya que el equilibrio es la ley de la reciprocidad. Dado que el objeto solo nos devuelve lo que hemos comenzado a darle -invisibilidad, espacio, concepto, intención, etc.-, es muy comprensible que lo que nos devuelve sea limitado y perfectamente agotable, porque una vez más, la reciprocidad tiene como objetivo el equilibrio, el eliminar las deudas. Al contrario, la obra de arte da según una modalidad radicalmente diferente de la donación, da según su modalidad incondicional por lo que solo podemos sentirnos sumergidos por lo que la obra da. El objeto da a medida que nosotros le damos, es decir, el objeto da a nuestra medida; cuando la obra de arte siempre da mucho más allá de lo que podemos recibir, es porque ningún don nuestro primero le dio el patrón de lo que debe y de lo que puede devolver. Así, la estética de Marion no solo permite determinar una nueva modalidad de la visibilidad sino además una posible salida a la cuestión del sujeto y de la donación.

### *Conclusión*

La estética de Jean-Luc Marion que distingue, desde el punto de vista fenomenológico, entre objetos y fenómenos saturados, nos permite entrar en el corazón de toda su obra, y sobre todo en el relevo que propone a la onto-teo-logía. Uno de los puntos fundamentales de la fenomenología de Marion es el pensar los fenómenos con el concepto de donación, haciendo del sujeto el donatario y no el donante de estos, en oposición radical con el sistema de donación y su inevitable reciprocidad. De esta manera, entendemos en qué medida la reflexión estética de Marion también tiene consecuencias sobre la problemática de Dios en la filosofía. Efectivamente, puede llegar a parasitar el Dios de la metafísica para sustituirle el Dios de la caridad, el Dios de amor. Desde Aristóteles hasta Nietzsche<sup>21</sup>, pasando por todas las demostraciones de la existencia de Dios durante el siglo XVII, el Dios que se construye en Grecia para morir en Alemania, es en realidad el concepto de Dios (Marion, *El ídolo*), y por lo tanto el Dios objetual, hecho, tal como lo son los ídolos, por nosotros y

---

21 A pesar de que este sea la gran tradición filosófica, no podemos dejar de notar que hay excepciones en esta, tal como lo son Pascal o Dionisio el areopagita.


para nosotros, a nuestra medida, razón por la cual solo puede devolvernos lo que nosotros le hemos dado, lo que nosotros hemos puesto en él. El concepto de Dios, como todo concepto, es el reflejo de lo que nosotros somos. A este Dios, gracias a los fenómenos saturados, Marion, pensador explícitamente católico, opone el Dios de Amor (Marion, *Dios*) que no puede ser encerrado en ningún concepto porque los sumerge o los satura todos, porque tal como el fenómeno estético, nos impone sus propias reglas.

Es el amor que mejor nos permite entender el giro que propone la fenomenología de la donación. El amor, efectivamente, que lo entendamos teológicamente como caridad o que lo entendemos en su experiencia más común y cotidiana, obedece a la misma lógica que la del fenómeno estético y que todos los fenómenos saturados, por lo que entendemos que sea su paradigma. En este sentido es que el amor no se puede mostrar ni menos aún demostrar a partir de quién lo da, sino solo a partir de quién acepta recibirlo, de quién decide hacerse donatario. Haga lo que haga el amante, desde la atención más constante y fuerte, pasando por los regalos más insólitos, hasta incluso el suicidio, nada puede mostrar ni demostrar el amor a quién no lo quiere, primero, ver y recibir, a quién no se pone en situación de recibir.

Tal como lo hemos visto para la obra de arte, quién ve a los girasoles como objetos no puede recibir lo que le da Van Gogh. De la misma manera, frente a todos los gestos del amante, la mujer amada siempre podrá negar el amor argumentando que las atenciones del amante tienen objetivos escondidos, que los regalos no lo son dado que esperan algo a cambio, y que el suicidio del amante refleja más su patología mental que su amor. El amor, tal como el fenómeno estético -y los fenómenos saturados de manera general-, tiene esa característica que lo hace visible mucho más de quien lo recibe que de quien lo da, del donatario que del donante. Por este motivo, los fenómenos saturados nos permiten repensar el sujeto y protegernos contra la muerte del sujeto metafísico. Si bien Tomás afirmaba que hay que ver para creer, el amor tiene esta especificidad que solo quien cree en él lo podrá ver<sup>22</sup>. Así, si bien Marion es sin duda alguna un pensador

---

22 Por esta razón, Marion invierte la fórmula de Tomás en el título de uno de sus libros. (Cf. Marion, *Le croire*)

católico, está también plenamente habitado por el pensamiento judío, ya que si bien afirma como muchos la importancia de saber dar –actitud tan valorizada en nuestras sociedades mediante los valores de generosidad, de redistribución, de abnegación, etc.–, también nos recuerda con los ejemplos de la estética, del amor y de todos los fenómenos saturados, que tal vez sea aún más importante y más difícil saber recibir. 

### *Lista de referencias*

- Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999.  
\_\_\_\_\_. *Segundo manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Editions de minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *Dar (el) tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 1995.  
\_\_\_\_\_. Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.  
\_\_\_\_\_. *Le « concept » du 11 septembre*. Paris: Galilée, 2003.
- Descartes, René. *Reglas para la dirección del espíritu*. Madrid: Alianza editorial, 1984.  
\_\_\_\_\_. *La Dioptrique*. Œuvres complètes III. Paris: Gallimard, 2009.  
\_\_\_\_\_. *Meditaciones Metafísicas*. Madrid: Gredos, 2011.
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. México: FCE, 1993.
- Henry, Michel. *C'est moi la vérité*. Paris: Seuil, 1996.
- Husserl, Edmund. *Meditaciones Cartesianas*. México: FCE, 1996.
- Lévi-Strauss, Claude. "Introducción a la obra de Marcel Mauss". *Sociología y antropología*, Ed. Marcel Mauss. Madrid: Tecnos, 1979.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito, Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- Marion, Jean-Luc. «Constantes de la raison critique – Descartes et Kant ». *Questions cartésiennes II, Sur l'ego et sur Dieu*. Ed. Jean-Luc Marion. Paris : PUF, 1996, 2002, 283-316.
- Marion, Jean-Luc. «L'altérité originare de l'ego – Meditatio II, AT VII, 24-25». *Questions cartésiennes II – Sur l'ego et sur Dieu*. Ed. Jean-Luc Marion. Paris: PUF, 1996. 3-47.

- \_\_\_\_\_. *El ídolo y la distancia – cinco estudios*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- \_\_\_\_\_. *De surcroît, Études sur les phénomènes saturés*. Paris : PUF, 2010.
- \_\_\_\_\_. «*La banalité de la saturation*». *Le visible et le révélé*. Ed. Jean-Luc Marion. Paris: Cerf, 2005. 143-182.
- \_\_\_\_\_. *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago Ediciones, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Sobre la ontología gris de Descartes, Ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae*. Madrid: Escolar y Mayor, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Siendo dado, ensayo para una fenomenología de la donación*. Madrid: Síntesis, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Dios sin el ser*, Vilaboa: Ellago ediciones, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Le croire pour le voir, Réflexions diverses sur la rationalité de la révélation et l'irrationalité de quelques croyants*. Paris: Parole et silence, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Courbet ou la peinture à l'œil*. Paris: Flammarion, 2014.
- Mauss, Marcel. “*Ensayo sobre los dones*”. *Sociología y antropología*. Ed. Marcel Mauss. Madrid: Tecnos, 1979.
- Pascal, Blaise. *Pensamientos*. Madrid: Gredos, 2012.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada, Ensayo de ontología fenomenológica*. Barcelona: Altaya, 1993.
- Vinolo, Stéphane. *Dieu n'a que faire de l'être – Introduction à l'œuvre de Jean-Luc Marion*. Paris: Germina, 2012.
- \_\_\_\_\_. e. “*Epistemología de la reciprocidad. Lo que no pueden mostrar las relaciones sociales*”. *Revista Analecta Política* 5-8 (2015): 97-115.
- \_\_\_\_\_. e. «*La tentation moderne de Jean-Luc Marion – Le scandale de la saturation*». *Dialogue* 55 (2016) : 343– 362.