

EL GRECO: LAOCOONTE*

EL GRECO: LAOCOON

Hans Rainer Sepp
Charles University, Praga
hr.sepp@web.de

Resumen: En este artículo, Hans Rainer Sepp estudia el cuadro de El Greco, *Laocoonte*, pasando desde la descripción puramente formal del cuadro (análisis de capas, juegos entre naturaleza, ciudad, cielo y Laocoonte y sus hijos) y el análisis simbólico del mismo (anticipación de la caída de Troya) hasta el análisis fenomenológico del conjunto pictórico. Análisis que reflejará no sólo la realidad de un mundo cambiante que se mueve entre el todo y la nada sino también la presencia del autor dentro del cuadro, creando un mundo aparente, una Troya toledana, que refleja el drama del artista, hostigado por el compromiso ético y la alternativa de la huída. Por ello, tal vez *Laocoonte* pueda ser visto como la respuesta de El Greco ante el dilema de la obra de arte.

Abstract: In this paper, Hans Rainer Sepp studies El Greco's Laocoon, from the purely formal description (layer analysis, games between nature, city, sky and Laocoon and his sons) and symbolic analysis (anticipation of the fall of Troy) to the phenomenological analysis of the pictorial whole. Analysis that highlights not only the reality of a changing world that moves between all and nothing, but the author's presence in the picture, creating a seeming world, a Troy-Toledo, and reflecting the drama of the artist, harassed by the ethical commitment and the alternative of the escape. Perhaps Laocoon can be seen as El Greco's answer to the dilemma of art.

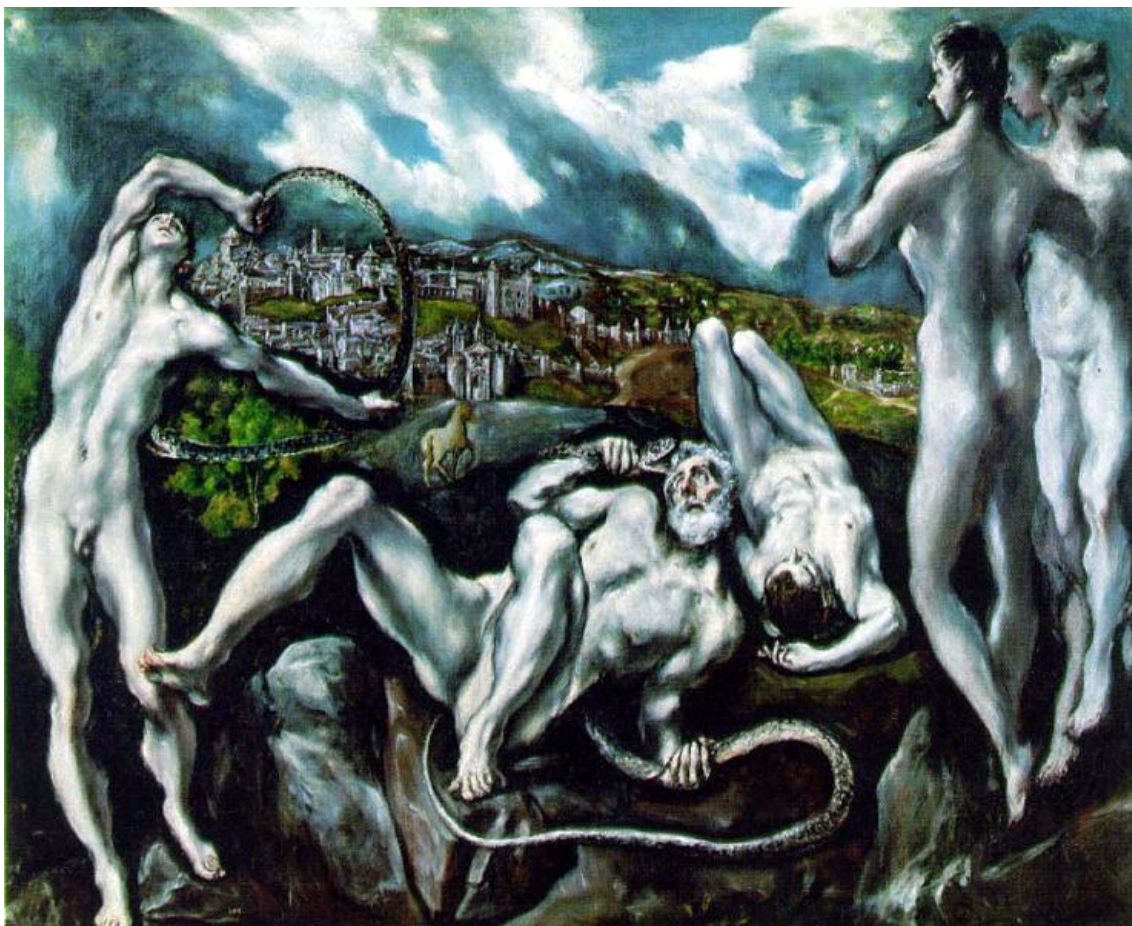
Palabras clave: El Greco | Laocoonte | Arte | Análisis fenomenológico

Key Words: El Greco | Laocoont | Arts | Phenomenological analysis

Laocoonte y sus hijos es una obra tardía del Greco, que se originó en los años antes de su muerte, entre 1610 y 1614. Justo un siglo antes, en 1506, había sido descubierto el Grupo del Laocoonte helenístico, que El Greco conocía de su estancia en Italia. De la misma manera que la escultura antigua, también el cuadro del Greco muestra la lucha a muerte del sacerdote y vidente troyano Laocoonte y sus dos hijos. Laocoonte había prevenido a los troyanos sobre el caballo de madera de los aqueos. Con ello enfadó a los dioses, ante todo a Po-

* El texto es traducción de la conferencia con la que el autor participó en el Encuentro Internacional *Filosofía, Arte y Música*, que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía de la UNED los días 3 a 5 de noviembre de 2005, publicada posteriormente con el título "Unbeteiligtes Beteiligtsein. El Greco: Laokoon" [Participar de modo imparcial. El Greco: Laocoonte] en la revista *Phainomena* [Ljubljana], XXII/84-85, *Genealogies*, pp. 215-234. Para esta publicación se ha respetado el título de entonces.

seidón, que entonces envió las serpientes, que mataron a Laocoonte y sus hijos. El motivo del Laocoonte, del que había varias versiones del Greco, nos ha llegado sólo en una versión, la que está en la *National Gallery* de Washington.



Laocoonte, El Greco. Óleo sobre lienzo, 137cm x 172cm. Galería Nacional de Arte (Washington, EE.UU.)

CAPAS

La construcción del cuadro tiene una estratificación horizontal y otra vertical. Horizontalmente se apilan el frente y el fondo uno sobre otro. En primer plano situados en el cuadro de modo voluminoso, los tres cuerpos desnudos de Laocoonte y sus hijos. Laocoonte en el centro, caído en el suelo de espaldas como uno de sus hijos, agarra, para evitar su mortal mordisco, la cabeza de la serpiente que se le enrosca. El otro hijo, a su derecha, todavía de pie, también

trata de mantener alejado de sí el reptil que está encabritado en forma de anillo. Los tres cuerpos están en posturas poco frecuentes, incluso extremas, de manera que su dramática coreografía forma un peculiar contraste respecto a los reptiles que, en comparación a ellos, aparecen pequeños y como cintas de baile. Laocoonte, cogido todavía en la caída con las piernas abiertas, con la cabeza torcida, vuelta hacia la de la serpiente dirigida hacia él, yace casi diagonalmente en el cuadro, mientras que los cuerpos estirados de los dos hijos forman una vertical torturada. Inmediatamente bajo el grupo partes de un paisaje rocoso en tonos de color pardo rojizo, frente a los cuales se destacan los cuerpos claros desnudos como esquemas.

En el fondo se hace visible una ciudad con innumerables casas, torres y un palacio magnífico, Troya, en la que Laocoonte ejercía su servicio de sacerdote. Ahora, él y sus hijos están fuera de los límites, en su sentido más verdadero: un campo oscuro separa el frente y el fondo, la ciudad queda desplazada a lo lejos, está allí pero ya no para la vista de las tres figuras, que están enlazadas, en la baile de la muerte, con los reptiles que están terminando con sus vidas.

Lejos, en la distancia, y sin embargo visible por encima de los tejados de la ciudad, parpadea un gran cielo excitado, que hace aparecer sobre la totalidad de la escena su juego de nubes roto en jirones de luz. Él cielo aparece en un extraño contraste con la tranquilidad de la ciudad al frente que está debajo de él, pero, sin embargo, forma una correspondencia con los cuerpos de Laocoonte y sus hijos: casi da la sensación de que él, cuya brillante luz se refleja sobre sus cuerpos, está midiendo su agonía.

A decir verdad, la construcción de los tres cuerpos tiende hacia él: los dos hijos estiran sus cabezas hacia el cielo, y también Laocoonte, aunque él mira fijamente la serpiente, tiene la mirada fija hacia arriba. Si uno prolonga no solamente las líneas de la visión sino con ellas también las posturas básicas de los tres cuerpos, primero el cuerpo del hijo en la parte izquierda del cuadro, luego las verticales de las piernas apretadas del hijo que está a la derecha, y la pierna de Laocoonte, todas llevan a la zona del cielo y se encuentran en algún lugar fuera del cuadro.

Por tanto, ante todo tenemos dos contrastes dobles, que determinan el acontecimiento de este cuadro: frente, por un lado, a la dramática clara y brillante del cielo y, por otro, al grupo de figuras se da una duplicidad con elementos emparentados: la aparente tranquilidad de la ciudad mantenida en tonos

oscuros y la zona oscura del roquedo “silencioso” del frente. Visto desde una perspectiva formal, hay una oscilación entre una zona clara y dramática y una zona que se mantiene en oscuro. Pero considerado de manera positiva, no ocurre ninguna de ambas: el drama de un cielo despiadado y el grupo que lucha por su vida, tan poco como la oscuridad de la ciudad de los humanos y el fondo de la naturaleza cerrado en sí mismo con las serpientes que brotan de él.

Laocoonte y sus hijos están integrados en una escenografía en la que cada momento es antagónico a todos los otros: el cielo que se hurta; la civilización como lugar de la violencia; la indomable naturaleza. De ninguno de ellos cabe esperar salvación o indulgencia. ¿Presienten esto Laocoonte y sus hijos, cuando miran hacia allí, cuando con sus cuerpos se dirigen allí donde toda visibilidad tiene un final —al otro lado en la trascendencia del cuadro?

Pero lo dicho hasta ahora no constituye la totalidad del cuadro. Dos cosas extraordinarias tiene éste ya dispuestas. Entre el frente y el fondo, entre el grupo de las figuras y la ciudad, se puede ver un caballo, que desde una pequeña colina galopa hacia ella. Si el cuadro consistiera sólo en la parte que hasta ahora hemos considerado, el caballo estaría situado justo en su centro. Y en efecto, el caballo que galopa marca el “punto del salto” del todo: se trata de la piedra de escándalo, predicha por Laocoonte y al mismo tiempo el objeto de su caída —pero a la vez de la futura caída de la ciudad de Troya. El caballo de madera se sitúa entre ambos, entre Laocoonte y su ciudad, se ha impuesto entre ambos y los ha separado. Pero el caballo en el cuadro es de carne y hueso —¿un camuflaje especialmente bien logrado de los aqueos? ¿Un símbolo sensible de que los troyanos, aunque se maravillaran de esta especial obra de arte, el caballo de madera, lo aceptaron sin irritación, de modo completamente “natural”? Pero, ¿no se puede pensar ambas cosas juntas y de modo más profundo también como expresión de un último desprecio de la verdad de Laocoonte, en la medida en que el caballo en el campo, por encima del cuerpo de Laocoonte entregado a la muerte, va de modo vivaz hacia la ciudad, a la que también causará la caída?

Totalmente a la derecha del cuadro se ve un grupo de tres figuras andróginas desnudas, cuyo sentido iconográfico no se ha transmitido. Tampoco se puede sacar su función del mito de Laocoonte. Han sido pegadas al conjunto “redondo” de la escenografía de Laocoonte como cuerpos extraños; podrían ser eliminados de ella, y ésta sería sin recortes lo que ofrece el motivo fundamental

del cuadro: la lucha a muerte de Laocoonte y sus hijos. Además, ocurre que el grupo de figuras a la derecha no interviene para nada en los eventos. Estas figuras se comportan con neutralidad, no hacen otra cosa que mirar. Dos de ellas, desde un pequeño puesto de observación que sobresale al frente, que hace que sus cuerpos tiesos hacia arriba aparezcan como un poco mayores que el grupo de Laocoonte, miran sin moverse a los cuerpos que se retuercen y a la totalidad de la escena que está debajo de ellos. Solo la tercera figura totalmente situada a la derecha se vuelve diametralmente y mira fuera del cuadro.

Elevadas y sublimadas sobre el acontecimiento del cuadro, estas figuras al mismo tiempo están hasta cierto punto vinculadas al acontecimiento: no sólo se mantienen en pie sobre la misma roca sobre la que Laocoonte y sus hijos soportan su tortura, bajo el mismo cielo, que se distiende también sobre los torturados. También, desde la perspectiva de la composición interna del cuadro y en su verticalidad, hacen juego con el hijo que se estira verticalmente en la parte izquierda del cuadro, de manera que para el observador del cuadro su existencia hace a todo lo otro como extraño.

Estas formas moldeadas como grupo total son así todo en uno: en su androginidad, hombre y mujer, a la vez, mirando y dándose la vuelta, siguiendo el acontecer del cuadro y a la vez trascendiendo su sentido, simultáneamente en la extrañeza que afecta al sentido del cuadro y, en un sentido formal, apareciendo de modo familiar. Con este todo-en-uno —ser no sólo espectadores, sino también actores, aunque solo actúen como espectadores, y a la vez poder ser también mirados— termina de complementarse la oposición de este grupo al resto de la escenografía. Este contraste, llevado hasta el límite, es hasta tal punto una finura que aún asume como medio de la contraposición —actuales y sin embargo observadores— algo que lo sitúa en el frente justo en una relación a aquello de lo que se diferencia. Con esto es este *todo* a la vez *nada*. Porque también se puede decir: solo mirar y sin embargo estar implicado se suprimen mutuamente.

Desde una perspectiva formal, el cuadro *Laocoonte* del Greco tiene la siguiente estructura: una cuádruple estratificación horizontal, de la naturaleza como fondo, el grupo de Laocoonte en primer plano, la ciudad en el fondo, y el cielo en la distancia, así como una estratificación doble vertical de esta escenografía de conjunto, por un lado, y, por otro, el grupo de figuras de la derecha, y marcando el punto central y el fundamento central el caballo al galope, que, en

su centralidad, cambia según sea referido a la verticalidad izquierda, la escenografía de Laocoonte, o al cuadro total. El caballo, que en este sentido salta en una dirección u otra, se corresponde de una manera con el carácter del todo-y-nada que brota de modo sublime en las figuras de la derecha. ¿El fenómeno de este doble salto puede ser esclarecido evidentemente aún más?

SALTOS

Un salto remite a un cambio, tal vez a una grieta radical. Todo puede ser entonces de manera diferente. Entonces se muestra que no hay constancia en este mundo, allí, donde ni cielos ni la tierra la poseen. También las piedras cambian, sólo que más lentamente. Y en efecto: la pintura del Greco muestra un evento momentáneo, el parpadeo de un mundo que ya no existirá en el próximo instante. Laocoonte y sus hijos morirán, la ciudad se hundirá, las personas y los lugares son pasajeros, fugitivos como las nubes que pasan raudas en el cielo.

Laocoonte y sus hijos fracasan; ellos, que como Ícaro tienen sed de lo trascendente, son arrastrados al suelo por los mensajeros de lo terráqueo como con sogas. El vidente Laocoonte, el sentido claro del ser humano, fracasa debido a la razón oscura de la naturaleza propia. Vuelto a lo claro, pero sometido a lo oscuro, en ambos es él un inadaptado, que oscila entre el cielo y la tierra, que comprende en la caída, pero ya ha caído. Esta situación momentánea de la caída, pero que dura toda la vida humana, más aún, que es ésta, es lo que se capta en la presentación de Laocoonte.

Uno puede especular si esa caída era debida. Pues, ¿es Laocoonte culpable? Como vidente disponía de un saber privilegiado. ¿Fue esto lo que lo elevó por encima de otros y le pudo hacer arrogante? Pero, ¿no advirtió a sus paisanos, preocupándose, por tanto, por su salud? Claramente, su culpa no es sobre todo una culpa ante los otros, ni siquiera ante los dioses. Porque éstos castigan según su humor. Es una culpa ante sí mismo. Su nombre es vanidad. Es la creencia incondicionada en el saber propio: en la habilidad de ver. Sin embargo, en la medida en que Laocoonte es vidente de esta manera, en realidad no ve: no ve la realidad en que está injertado. A esto no se le opone el que con su "profecía" él estaba en lo correcto, sino que no calculó lo real y únicamente efi-

caz, el humor de los dioses. Demasiado comprometido con un objetivo, no se dio cuenta de la red en la que ese objetivo no era más que una máscara y en la que al fin sucumbió. La vanidad de Laocoonte se basa ciertamente en el orgullo por su poder; más profundamente, sin embargo, significa que él ha cortado de manera solipsista la cinta que lo conectaba con el mundo. Los reptiles, que como cuerdas lo atan a él y a sus hijos, por la muerte lo devuelven de nuevo a la naturaleza.

Laocoonte es una forma prometeica. Arrancado del círculo de sus hombres está a la vez alienado de la naturaleza. Como Prometeo, el antepasado de todos los ilustrados, quiere también Laocoonte sólo el bien. Su culpa no es por tanto moral, y su caída es un acto ontológico.

Lo ontológico describe aquí un giro de la estancia terrenal. El salto de Laocoonte y sus hijos está lleno de intenso dolor, como caída es un salto negativo, el recibo para el salto de Laocoonte hacia la autoelevación. Mientras el padre cae a tierra, los hijos se extienden en la duplicidad del cielo y la tierra, para en el momento inmediato ser desgarrados por el mordisco de las serpientes. El ilustrado no ha superado la brecha que atraviesa el mundo; ha sido atrapado por ella de manera penosa.

Frente a esto, frente a la caída en la brecha del mundo, incide el caballo con un salto hacia arriba, se mueve con un movimiento vivaz y poderoso, busca su ciudad, aquí es un contraejemplo de todos los escrúpulos ilustrados, que se consideran sublimes y por eso desprecia el poder, por más que también él, sublime en toda perspectiva, lo quiera. El poder desnudo triunfa sobre el saber, que cae al suelo y al fondo. Tal saber, que en cuanto saber también quiere tener poder, se traiciona a sí mismo y se hace un mal poder. Sin embargo, el mejor poder encaja peor que mejor su artificiosidad. Pero se trata de un caballo vivo y, sin embargo, sabemos que era de madera, un pedazo de naturaleza muerta, que Troya aceptó, aunque con astucia —de cualquier manera menos de modo simple—. El muy astuto Odiseo, que diseñó el caballo —un ilustrado radical, un artista casi en un sentido moderno, un técnico— su poder, que impregna a este caballo en lo más íntimo, es ciertamente más sublime que los del “viejo vínculo” del sacerdote y vidente.

Laocoonte se derrumba desde su engreída estatura, Odiseo anda errante porque se esconde y, al esconderse, se oculta. El elevarse a lo sublime llega aquí hasta ocultarse en lo que menos aparente es, y hasta dejar deshacerse el

tiempo en un *Quantum* en el hacerse invisible de las diferencias —no es una caída dramática, sino un andar errante sin final. ¿Es así un espejismo el ligero pequeño caballo que inicia el salto en una especie de baile? A decir verdad, no es de la carne y la sangre sino de la madera muerta de donde trae, no vitalidad, sino la fría época del cálculo, que sólo se cuelga la vitalidad y la alegría como un vestido.

Quizás Laocoonte incluso vio venir esto. De todos modos, eso no le habría descargado de su acción, al contrario. Eso intensifica su culpabilidad. Porque para lo que vino, su gesto protoilustrado fue el presupuesto. Todo está enredado. Víctimas y verdugos. Y de lo que aún no es, solamente se puede ver aquello para lo que algo lleva en sí el germen.

La ilustración aumentada tiende hacia la pequeña acumulación en la civilización coleccionista. ¿El final? ¿Un final para todos, no solo para el Laocoonte solitario y los suyos? En el mito sí. Pero ¿en el cuadro del Greco? ¿Cómo entra el salto en la Modernidad? En absoluto. El cuadro lo contiene, el salto permanece en él como salto, inmóvil en su movimiento. El final por tanto está abierto. ¿Es eso la clausura última de la sabiduría?

Casi parece eso, de no estar ahí el grupo de las tres personas en el lado derecho del cuadro. Siempre se las puede olvidar, sobreseer en esa extrañeza que aparece en primer plano y familiar. De ese modo pasamos por alto que son ellas verdaderamente las que sobreseer y supervisan todo. No están implicadas en el acontecimiento, ni a la manera de Laocoonte ni a la de Odiseo y, sin embargo, están ahí en la misma escenografía. Ellas, que parecen ser pura mirada, ¿han asumido el ver? ¿Tienen ellas la medida correcta del ojo que ni Laocoonte en su autoelevación, ni Odiseo en su sublime disfraz poseen? Ellas no tienen, aunque están en el cuadro, ninguna relación a la acción, no tienen ninguna historia pictórica, no están envueltas en una caída y tampoco en un salto. Su salto es de una naturaleza muy otra. Pues se trata de un salto que ellas mismas no ejecutan, a la misma manera que el caballo de Odiseo, ni un salto, que les ocurre, como la caída de Laocoonte. Es un salto en el que están metidas ellas mismas, más aún, que ellas mismas lo son. Es un movimiento alternante sin descanso, porque siempre lleva en sí lo contrario (y también esta posición fija implica ya lo otro que él, porque justo este grupo es el que está quieto). Estas figuras no pasan *en una cosa*: no se queman como Laocoonte en la momentá-

nea dramática caída ni se ponen arrebatadas en la uniformidad del tiempo errante como Odiseo.

Su salto es así el salto absoluto en la alternancia. Ningún otro salto le es idéntico. Porque él significa la paradoja, sólo a través de la cual puede darse en esta tierra la existencia. La paradoja se llama "todo y nada": totalmente ser, y ser totalmente no ser.

Las tres formas son todo. En su figuración, con sus cuerpos rectos, la vertical desde abajo hasta arriba y con las cabezas vueltas en las dos direcciones igualmente abarcando lo horizontal desde la izquierda hasta la derecha, forman una cruz. Con ella miden el mundo entero: no sólo el mundo del cuadro, sino, con la mirada de la figura de la derecha remitiendo fuera de espacio del cuadro, también lo que está fuera del cuadro que no tiene figura. Precisamente en eso son a la vez nada. Desplazadas al borde y no percibidas por los auténticos actores, además de eso son invisibles para todos los otros, irrelevantes para toda acción. Son nada en relación con el estilo de poder ontológico sea del color que sea, y al que está sometido todo lo que se muestra en el cuadro, y como injertado en el cuadro. Pero lo que ellas son, lo son solo en la mutualidad de ambos: en el centro del mundo y en su borde, ahí-no-ahí.

Las tres figuras son la quintaesencia de la Epojé que no se deja expulsar del mundo, sino que lanza a él, de manera tan radical que quien hace la Epojé se hunde en el mundo sin tocarlo. No lo toca porque no quiere nada de él. Y se hunde en él, porque no sólo está vuelto mirando a la grieta que recorre el mundo, la grieta entre lo abierto y lo oculto, sino porque él vive como esa grieta.

ESPEJOS

En el cuadro Laocoonte del Greco se ha incorporado un principio trinitario. Posee tres veces tres agrupaciones.

En primer lugar tenemos el grupo de tres del acontecimiento principal en el frente —Laocoonte y sus dos hijos. A este se le opone el trío de las figuras de la derecha. Como una alternativa al primero aparece ahora éste, que alterna entre todo y nada. El medir, existiendo, lo abierto y lo oculto, poniendo en movimiento su relación, crea, como este movimiento, un tercero en relación con ellas, y

este tercero es a la vez un tercero en un movimiento incesante, porque es todo y nada en uno. Es un tercero en la relativa infinidad de la finitud del mundo, porque nunca se puede parar en un elemento de la dualidad, en el todo o en la nada. Si es todo, es la vez nada, porque ser todo —horizonte de comprensión y extrañeza, figuración y ausencia de figuración— es en este mundo ser nada.

Mas en este mundo del cuadro hay otro tercero ahí-no-ahí: la mano y la mente del artista que creó el cuadro. El está ahí de lo contrario veríamos un lienzo vacío. Pero a la vez él no está ahí, pues su cuerpo no encuentra ninguna entrada en el espacio del cuadro. Sin embargo, también en la figuración, en las reflexiones de los cuadros-espejo en los cuadros, está claramente presente, más aún, ¿está en cuanto aquel que no está ahí, continuamente presente de ese modo —un dios de la creación moderna en la tierra?

Para responder a esta pregunta, tomamos el desvío sobre otra pregunta: ¿cuáles son esos cuadros-espejo? Todos los elementos que se nos han mostrado remiten al Greco, no en sentido biográfico o de la historia del trabajo, sino en sentido existencial. Laocoonte mismo tiene rasgos de la cara del Greco. El centro del eje pensado entre sus ojos y el caballo que galopa es el centro de todo el cuadro, interrumpido por la boca desencajada de la serpiente. El supuesto mal, lo irracional, regazo y fauces de la naturaleza conecta ambas formas de la ilustración, ambos tipos del poder sublimado.

El caballo, esta naturaleza aparente, es una pieza artística lograda, perfecto como apariencia. Que parezca vivo y que en realidad sea madera muerta, que no trae vida sino muerte, remite también al artista, que quiere producir un mundo aparente. En el medio del eje entre ambos, entre Laocoonte y el caballo troyano, en este campo oscuro entre la caída y el salto, se oculta como tercero aquel que lo creó. También El Greco salta. Su salto consiste en que él se figura en las realidades aparentes de Laocoonte y Odiseo como en un espejo y, a la vez, se sitúa fuera de ellas, que saltan y estallan.

Del mismo modo como se esconde el caballo (y la mirada artística se oculta en él), y como se oculta el animal de modo doble en la aparente inocuidad y en su visible vivacidad, tampoco es la ciudad aquello por lo que se da: no es Troya sino Toledo, el lugar donde El Greco trabaja; pero ciertamente tampoco es Toledo, pues ante sus puertas no murió Laocoonte alguno. También esta imaginaria Troya-Toledo es un espejo que no refleja ninguna realidad geográfi-

ca ni siquiera un relato mítico, sino otra verdad, una forma ontológica de existencia social que produjo figuras como Laocoonte y Odiseo.

El triángulo de las tres reflejos especulares Laocoonte–Odiseo–Troya remite de nuevo a una cosa, al Greco, pero de tal manera que éste se retrae en ello y se hace diferente de aquello en que él se espeja, constituyendo una “autoidentidad contradictoria (Nishida). Esta diferencia, este retraerse comprometido, todavía se espeja una vez más, a saber, en el grupo de los tres en el borde derecho del cuadro. El carácter paradójico y peculiar de este grupo —sólo mirar y sin embargo estar encajado en el acontecimiento— se corresponde así exactamente con la actitud del Greco, que se retrae y se implica en los reflejos especulares de Laocoonte/caballo/ciudad. En ellas ha encontrado esta actitud una impregnación todavía más clara e inmanente al cuadro.

El trío de Laocoonte y sus hijos es retomado en el trío de Laocoonte/caballo/ciudad, y éste se refleja en el trío de la derecha. Los dos últimos tríos evidentemente reenvían a la construcción total del cuadro: constituyen las dos partes fundamentales de la composición del cuadro. En su función de reflejo especular ambos grupos son relativamente paralelos uno al otro, y ciertamente paralelos en relación a un tercero: El Greco, es decir, a su actitud que retrae y se implica. Su paralelo encuentra en eso una confirmación figural, de manera que ambos grupos de tríos remiten fuera del cuadro, y con eso fundan aquella tensión del todo-nada, sólo ante cuyo fondo juega la paradoja de la implicación y la epojé. Para el trío primero asume esto el subgrupo de Laocoonte y sus hijos, cuyas líneas corporales apuntan fuera del espacio del cuadro; para el segundo trío, la cabeza de la figura de la derecha que mira a la derecha fuera del espacio del cuadro. El paralelo es ahí sin embargo sólo relativo, porque la relación de trascendencia, en el caso del grupo de Laocoonte enredado en la historia, permanece sólo como una mera tendencia, mientras que, en el caso del grupo de la derecha, lo trascendente a la historia del cuadro se realiza en él mismo, en su paradoja de mirar-actuar.

De acuerdo a lo que hasta ahora hemos visto, y aunque aquí hay tres relaciones de tríos, se podría hablar con rigor de sólo dos relaciones de tríos, de los cuales el segundo es incongruente en sí: A) el trío Laocoonte y sus hijos. B 1) el trío Laocoonte/caballo/ciudad, que como espejo de la actitud del Greco se refleja en B 2) el trío de la derecha. ¿En qué consiste el efectivamente tercer trío, del que hemos hablado de modo indicativo?

Una primera diferencia, que lleva a la constatación de un tercer trío C) radica justo en el hecho de que los dos paralelos del segundo trío no coinciden totalmente: en la diferencia, a saber, entre el mundo del cuadro y la mirada del Greco. Porque esta mirada sólo está reflejada en el cuadro —en la tríada Laocoonte/caballo/ciudad así como en el grupo de la derecha participante y no participante— no coincide con ambos. La mirada del Greco bosqueja también el drama del ser artista: oscilando entre el compromiso (en sentido ético y pecuniario) y el rechazo. ¿El artista puede permanecer en silencio ante la miseria del mundo? ¿Debe, a diferencia de Laocoonte, más bien no decir nada y así salvar su vida? ¿Y cómo puede escaparse de la caída en la exteriorización, en la declaración artística o en un mundo que ya sólo calcula? ¿Por la renuncia material al mundo y la retirada al eremitismo?

El Greco parece haber encontrado al final de su vida una respuesta que supera el dilema del compromiso o la huida. Y esta respuesta es el tema de su *Laocoonte*. Con este cuadro consigue mostrar el compromiso positivo y negativo, en la medida en que comprueba la posibilidad del implicado no implicado. Por el arte y dentro del arte ofrece una respuesta al dilema del arte.

Ahora se muestra que la omnipresencia de la mirada del Greco en el cuadro no usurpa en la tierra la fuerza divina creadora. Con ello expresa una creación especial, tal que se desarrolla en la superación de sí misma. El acto creador emprende una epojé en relación consigo mismo, muestra el doble límite; si este no es considerado, o bien caería en la locura solipsista, o en la explotación. En este establecimiento de límites de lo propio contra el autoendiosamiento y la masificación aparece implícitamente el otro: el retraimiento de sí mismo que se compromete tiene siempre a la vista al otro.

Si el *Laocoonte* del Greco al final señala la diferencia entre el peligro presentado en él, en que siempre oscila el ser del artista, y este mismo peligro como algo existencialmente vivido, esto no se queda limitado a la existencia del Greco sobre la base del autoretraimiento que en él se realiza. El peligro que atraviesa el ser del artista es solo reflejo intensificado del peligro en que la misma naturaleza humana oscila. Con esto entra como tercero —junto a la neutralización en el mismo cuadro y al acto neutralizador del artista que la emprende— todavía un otro, aquel que ve este cuadro —otro espectador, cuya mirada está cercana al Greco que se retrae y compromete y a aquélla de los mostrados espectadores implicados, pero no coincide con ellos. Porque también

concierno a este espectador el peligro, cuando se mete en el cuadro ya no es el mero espectador desinteresado de la galería de un museo. También él es llevado, de la manera paradójica del estar implicado sin estar implicado, a un momento del acontecimiento que se desarrolla mediante este cuadro.

Trad. de Javier San Martín