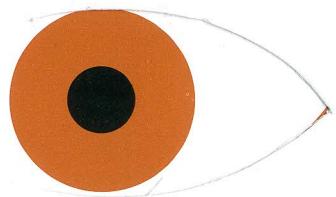


Georges Didi-Huberman



Arde
la imagen

30.5
3
12

6
serie**ve**

N
7430.5
053
2012

serieve

Directora de colección: Vesta Mónica Herrerías

DERECHOS RESERVADOS

© 2012, Georges Didi-Huberman

© 2012, Ediciones Ve S.A. de C.V.

Calle 5 de Mayo, 16 - A, Santa María Ixcotel, Santa Lucía
del Camino, C. P. 68100, Oaxaca de Juárez, Oaxaca
serieve.contacto@gmail.com

Coedición:

© 2012, Fundación Televisa

“La misión de la Dirección de Artes Visuales de Fundación Televisa es la de promover y fortalecer desde México la formación de comunidades de intercambio y reflexión en torno al arte y la cultura fotográfica y audiovisual”.

Diseño y formación: Alejandro Magallanes / Ana Laura Alba

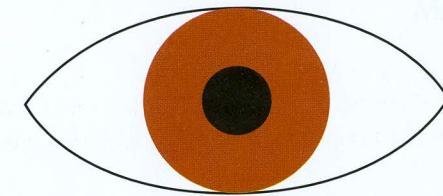
ISBN: 978-607-95286-5-2

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de EDICIONES VE.

Impreso en México

Georges Didi-Huberman

Arde
la imagen



serieve

...si arde, es auténtica.

R. M. Rilke¹

...la verdad (...) no aparece en el revelado sino en un proceso que podría ser designado analógicamente como el abrasamiento de la veladura (...), un incendio de la obra en el que la forma alcanza su más alto grado lumínico.

Walter Benjamin²

Deseaba ver algo en pleno día; me sentía barto de la complacencia y de la comodidad de la penumbra; sentía un deseo de agua y de aire para el día. Y si ver era el fuego, exigía la plenitud del fuego, y si ver era el contagio de la locura, deseaba locamente esa locura.

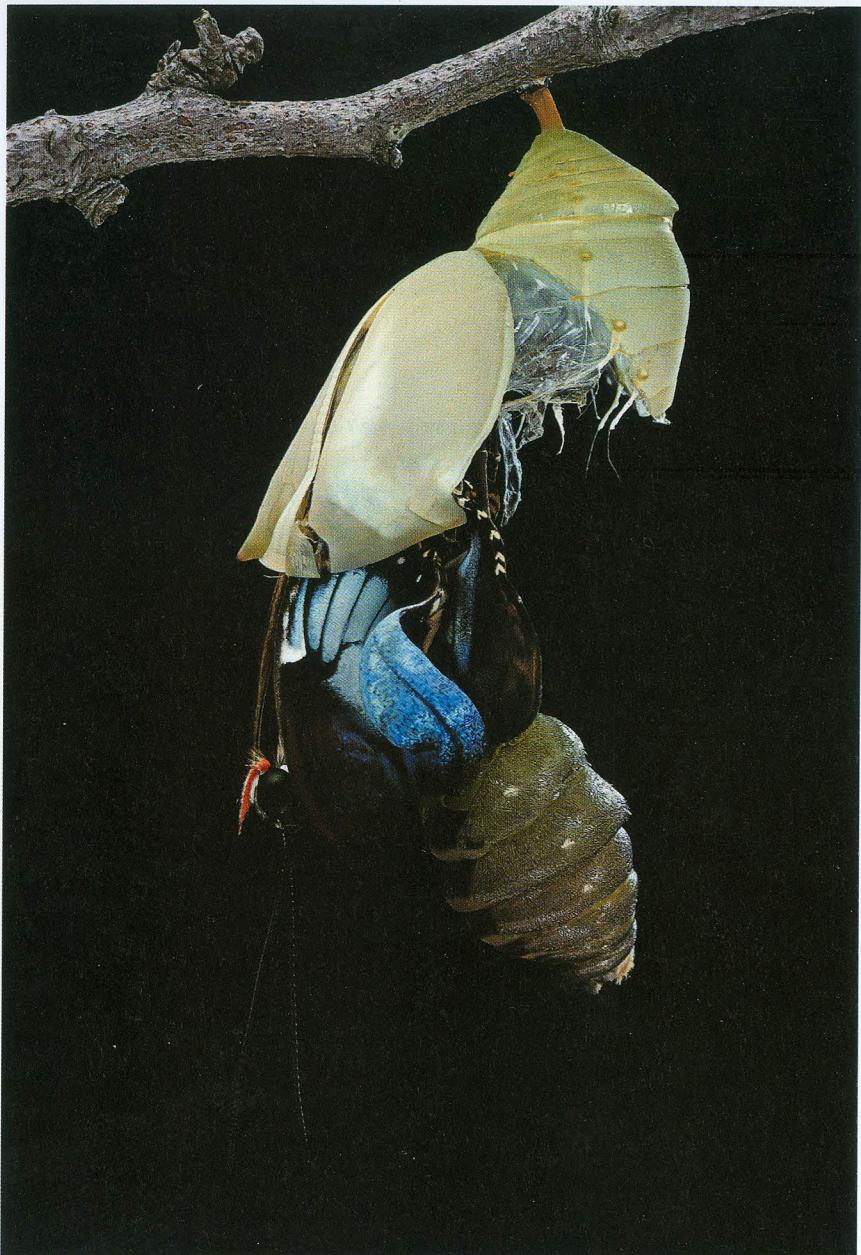
Maurice Blanchot³

Editorial y coordinadora: Alejandro Magallanes / Arte Lector Alba

¹ Wenn es aufbrennt ist es echt. R. M. Rilke, « Vois... » (1915) [esbozo], trad. (al francés) de M. Petit, Œuvres poétiques et théâtrales, ed. G. Stieg, París, Gallimard, 1997, p. 1746.

² Eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt. W. Benjamin, Origine du drame baroque allemand (1928), trad. (al francés) de S. Muller, y A. Hirt, París, Flammarion, 1985, p. 28.

³ M. Blanchot, La Folie du jour, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 21.



1

Paul Starosta

D.R. © Nacimiento de una mariposa

La imagen quema: arde en llamas y nos consume. ¿En qué sentidos, obviamente plurales, hay que entender esto? Aristóteles comienza su Poética con una constatación fundamental: imitar debe entenderse en sentidos diversos, distintos. Se podría decir que la estética occidental nació por completo de esta distinción⁴. Pero la imitación, como es bien sabido, no hace más que ir de crisis en crisis (lo cual no significa que haya desaparecido, que se encuentre caduca o que ya no nos concierna). Así, habría que saber en qué diferentes sentidos arder representa hoy, para la imagen y la imitación, una “función” paradójica, o mejor aún, una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente, un malestar en la cultura visual: algo que, por consiguiente, apela a una poética capaz de incluir su propia sintomatología.⁵

⁴ Aristóteles, *La Poética*, I, 1447a, trad. (al francés) de J. Hardy, París, Les Belles Lettres, 1932, p. 29.

⁵ Cf. G. Didi-Huberman, « Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique » (1992), *L'Image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet y J.-C. Schmitt, París, Le Léopard d'Or, 1996, pp. 59-86.

*

Kant se preguntaba: ¿qué significa “orientarse en el pensamiento”?⁶ Desde que Kant escribió su opúsculo no sólo no nos orientamos mejor en el pensamiento, sino que incluso la imagen ha ampliado tanto su territorio que hoy en día es difícil pensar sin tener que “orientarse en la imagen”. Jean-Luc Nancy escribía recientemente que el pensamiento filosófico habría conocido su viraje más decisivo cuando “la imagen como mentira” de la tradición platónica experimentó una inversión capaz de promover “la verdad como imagen”: una idea cuya condición de posibilidad habría forjado el mismo Kant, bajo el término bastante oscuro –como casi siempre lo son las grandes palabras mágicas– de “esquematismo trascendental”.⁷ Se trata de un problema candente, de un problema complejo. Por ser candente querría hallar su respuesta sin dilación, una vía hacia nuestro juicio, hacia el discernimiento, cuando no hacia la acción. Pero, por ser complejo, el problema pospone siempre la esperanza de una respuesta. Mientras tanto el problema sigue ahí, persiste y empeora: quema. Nunca antes, según parece, la imagen –y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco, y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad– se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas, y sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. Así, nunca antes –esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, a su carácter *candente*– la imagen había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, tantas manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes.

⁶ E. Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?* (1786), trad. (al francés) de A. Philonenko, París, Vrin, 1959.

⁷ *Id.*, *Crítica de la razón pura* (1781-1787), trad. (al francés) de A. Tremesaygues y B. Pacaud, París. PUF, 1944 (ed. 1971), pp. 150-156, comentado por J.-L. Nancy, *Au fond des images*, París, Galilée, 2003, pp. 147-154.

¿Cómo orientarse entre tales bifurcaciones, entre tantas trampas potenciales? ¿No deberíamos –hoy más que nunca– escuchar a aquellos que, antes que nosotros y en contextos históricos que no podían ser más *candentes*, intentaron producir un conocimiento crítico sobre las imágenes, ya sea en forma de una *Traumdeutung*, como es el caso de Freud; de una *Kulturwissenschaft*, como ocurre en Aby Warburg; de una práctica dialéctica del montaje, como fue el caso de Eisenstein; de una gaya ciencia a la altura de su propio no saber, como en la revista *Documents* de Bataille; o incluso en forma de un “trabajo sobre los tránsitos” (*Passagenwerk*), como lo vemos en la obra de Walter Benjamin? ¿Acaso nuestra dificultad para orientarnos no proviene de que una sola imagen es capaz, precisamente, de reunir todo eso y que deba ser entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico?

*

En el centro de estas preguntas tal vez, se encuentra otra más: ¿a qué clase de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué clase de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por medio de la imagen”? Para responder correctamente, habría que reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes* y, si fuera posible, continuarla con una síntesis que podría titularse *Las Imágenes, las palabras y las cosas*. En suma, retomar y reorganizar un inmenso material histórico y teórico. Quizá bastaría, para dar una idea del carácter *crucial* de tal conocimiento –es decir, de su carácter no específico y abierto, debido a su misma índole de encrucijada, de “cruce de caminos”–, recordar que la sección *Imaginar* de la Biblioteca Warburg, con todos sus libros de historia del arte, de ilustración científica o de imaginería política, no puede ser entendida, e incluso no puede ser utilizada sin el empleo cruzado, crucial, de las otras dos secciones tituladas *hablar* y *actuar*.⁸

⁸ De manera más precisa, las secciones fundamentales de la *Kulturwissenschaftliche*

A lo largo de su vida, Warburg intentó fundar una disciplina en la que, en especial, nadie tuviera que volver a plantearse sempiternamente la pregunta –que Bergson habría considerado un “falso problema” por excelencia– de saber qué es “primero”, si la imagen o el lenguaje... Incluso en su misma calidad de “iconología de los intervalos”, la disciplina inventada por Warburg se presentaba como la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos en los que, aseguraba, podría terminarse por “reconstruir el vínculo de connaturalidad [o de natural coalescencia] entre la palabra y la imagen”.⁹

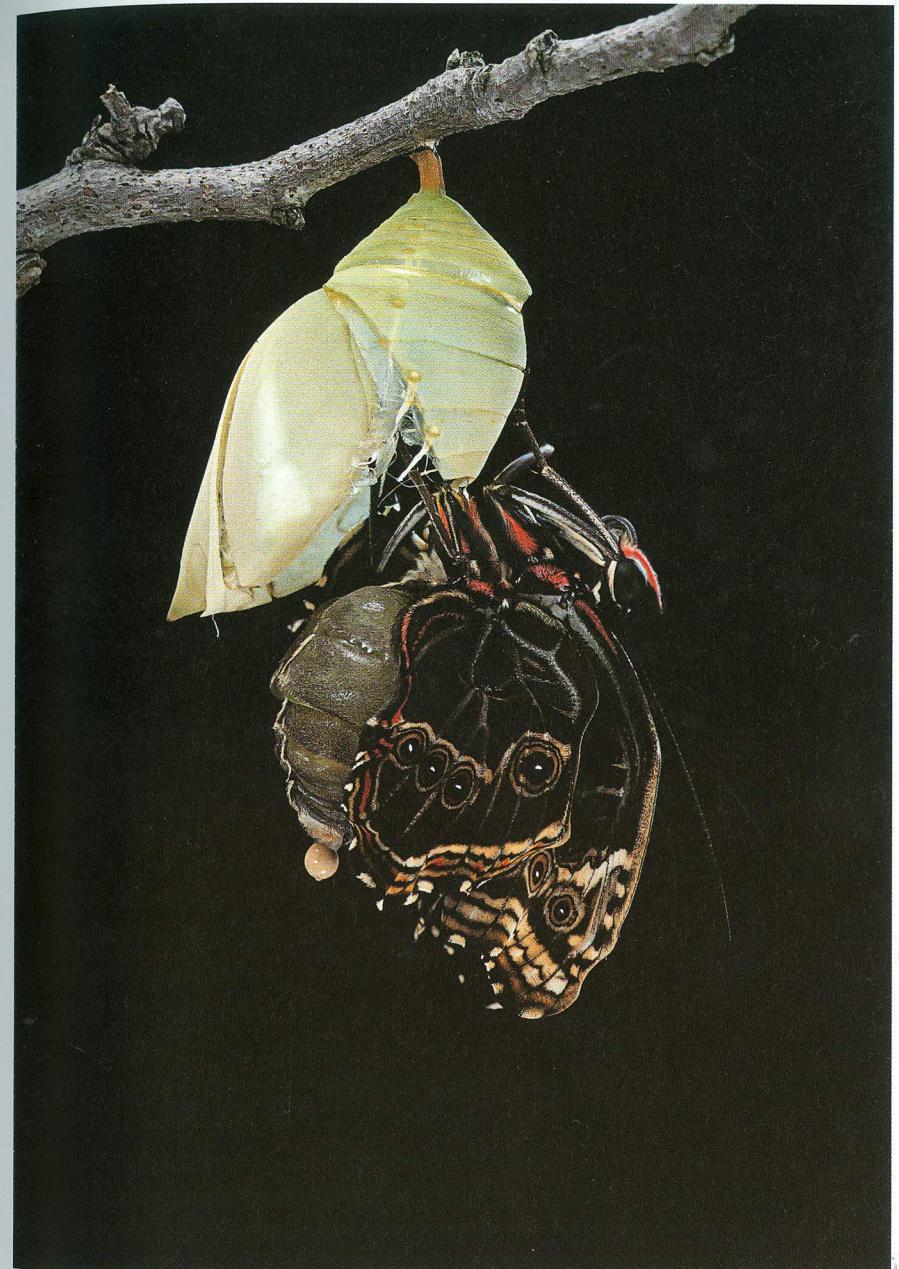
*

Pero intentemos crear una parábola. La llamaremos *La parábola de la falena* (las falenas son esas mariposas a las que Aby Warburg prefería dirigirse, durante sus episodios de locura, en lugar de a los seres humanos, de los que desconfiaba con razón pero también, por momentos, con sobrada razón).¹⁰ Representémonos entonces a la imagen con los rasgos de una mariposa. Los solemnes jurarían que no tienen nada que aprender de estos bichos y, por consiguiente, jamás perderán su tiempo viéndolos volar. Pero en la medida en que la mariposa no hace más que volar, esto atañe más al accidente que a la sustancia. Hay quien cree que lo que no dura es menos verdadero que lo que dura, o es duro. Qué vulnerables son las mariposas, cuán poco duran.

Bibliothek Warburg estaban reguladas de acuerdo con la tripartición *Bild-Wort-Handlung*, a la que se superponía la pregunta, omnipresente, de la *Orientierung*. Cf. S. Settis, « Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque » (1985), trad. (al francés) de H. Monsacré, *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, dirs. M. Baratin y C. Jacob, París, Albin Michel, 1996, pp. 122-173.

⁹ « ...die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild ». A. Warburg, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage » (1902), trad. (al francés) de S. Muller, *Essais florentins*, París, Klincksieck, 1990, p. 106 (traducción modificada).

¹⁰ Cf. G. Didi-Huberman, « Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons) », prefacio a P.-A. Michaud, *Warburg et l'image en mouvement*, París, Macula, 1998, pp. 7-20.



2

Paul Starosta

D.R. © Nacimiento de una mariposa

También son algo lindo, algo “estético”, como algunos dicen. Pero ser “estético” no siempre es un cumplido en boca de los profesionales de la verdad, especialmente de la verdad histórica, política o religiosa. En cierto modo algo “estético” es como una cereza sobre el pastel de lo real: algo decorativo y no esencial. Entonces, habrá quien opine que la mariposa es muy poca cosa, lo cual es cierto. Peor aún, es algo que desvía nuestra mirada de lo esencial: si su forma es tan fascinante, ¿acaso no es ése el signo de los poderes de lo falso? Sería mejor dejarlas pasar, y pasar a algo más serio.

Ahora bien, existen personas más proclives a mirar, a observar e incluso a contemplar. Atribuyen a las formas una verdadera fuerza. Piensan que el movimiento es más real que la inmovilidad, que la transformación de las cosas está más cargada de enseñanzas que, quizás, las cosas mismas. Se preguntan si el accidente no revela la verdad con tanta precisión como la sustancia misma –y es que ante sus ojos, el primero no va sin la segunda-. Entonces aceptan tomarse, y no perder, el tiempo necesario para mirar el vuelo de una mariposa, y con esto me refiero a la imagen que uno podría encontrar en el nicho de un museo o entre las páginas de un álbum de fotografías. Estas personas incluso van al taller o al laboratorio, asisten a la fabricación de la imagen, observan a la crisálida y esperan, con los ojos muy abiertos, las posibilidades latentes de la forma que ha permanecido tanto tiempo prisionera. En ocasiones descubren un momento de la gestación, ven cómo se forma algo: sienten la *emoción* de descubrir aquello. Después, la imagen madura –al igual que la mariposa se convierte en *imago*– y alza el vuelo. Es otro tipo de emoción (Ver figuras 1 a 3).

Pero la paradoja ya está ahí. Y es que sólo es posible verla justo en el momento en que bate las alas, gracias a todo lo que ofrece en cuanto a bellezas, formas y colores: así pues, ya no la vemos más que en su agitación. Luego alza el vuelo de manera definitiva, es decir: se va. La perdemos de vista: se agrava la paradoja. Su colorido esplendor se vuelve un simple punto negro y minúsculo en el aire. Después, ya no se ve nada, o, más bien, sólo vemos el aire. Es una emoción de otra índole.

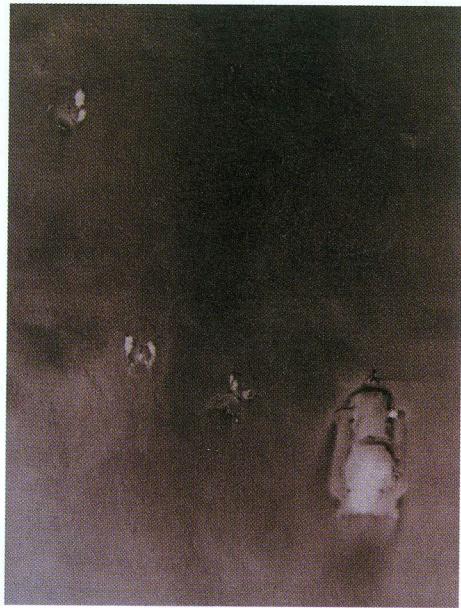
Uno quisiera seguirla, mirarla. Uno mismo se pone en movimiento: qué emoción. En ese instante, una de dos. Si se es un cazador nato, o un fetichista, o uno se encuentra angustiado ante la



3

Paul Starosta

D.R. © Nacimiento de una mariposa



4

Claudio Parmiggiani
Luce luce luce, 1999 (detalle),
Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Foto J. Bernard

idea de perderla, querrá atraparla lo más pronto posible. Se corre, se apunta, se arroja la redecilla: se le atrapa. Es otro tipo de emoción. Se ahoga a la maravilla en un frasco con éter. Vuelve uno a casa y delicadamente clava la mariposa en una tablilla de corcho. La pone bajo vidrio. A partir de ese momento es posible ver con toda perfección el reticulado de las formas, la organización de las simetrías, el contraste de los colores: otra emoción. Pero uno se percata –muy pronto o después de mucho tiempo, pese a la alegría que proporciona el trofeo, y pese a la frescura, siempre viva, de los colores– que esta imagen carece de lo esencial: de la vida, sus movimientos, su batir de alas, sus recorridos imprevisibles, e incluso el aire que otorgaba un medio para todo lo anterior. La emoción se derrumba, o cambia quizás. Uno trata de compensar con la erudición, se aficiona a colecionar, compra más alfileres y más tablillas de corcho, vive en medio

del olor a éter, clasifica, se vuelve un experto. Uno *posee* imágenes. Puede terminar por enloquecer.

Si no se es un cazador nato y tampoco se desea llegar a ser un experto o poseer imágenes, uno deseará, más modestamente, *perseguir* la imagen con la mirada. Se pone uno entonces en movimiento: otra vez la emoción. Se corre todo el día, sin redecilla, tras la imagen. Admira uno en ella aquello mismo que se escapa, el batir de las alas, los motivos imposibles de retener, que van y vienen, que aparecen y desaparecen al capricho de un recorrido imprevisible. Emociones singulares. Pero el día se termina. Cada vez resulta más difícil distinguir la imagen. Desaparece la emoción. Uno la espera. Nada. Vuelve uno a casa. Enciende la vela que está sobre la mesa y, de pronto, la imagen reaparece. Qué emoción. Uno es casi dichoso. Pero uno entiende enseguida que la imagen no nos quería, no nos seguía, no gira alrededor de nosotros, nos ignora totalmente. Es la flama lo que desea. Es hacia la flama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza (figura 4).

*

No es posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o de temor) y la manera como ellos también se consumen. Es entonces absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes a las palabras, los libros de imágenes a los libros a secas. Para cada uno de nosotros, todos forman en conjunto un tesoro o una tumba de la memoria, no importa si ese tesoro es un simple copo o si esa memoria está trazada sobre la arena poco antes de que una ola la disuelva. Sabemos perfectamente que toda memoria está siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de pillaje, cada tumba amenazada de profanación. Por eso, cada vez que abrimos un libro –no importa que sea el *Génesis* o *Las Ciento veinte Jornadas de Sodoma*– quizás deberíamos dedicar algunos segundos a reflexionar en las condiciones que hicieron posible el sencillo milagro de que ese texto se encuentre ahí, frente a

nosotros, para que llegara hasta nosotros. Existen tantos obstáculos. Tantos libros y bibliotecas han sido quemados.¹¹ Y, asimismo, cada vez que ponemos los ojos en una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición. Es tan fácil destruir imágenes, en cada época ha sido algo tan normal.¹²

Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica –o una “arqueología” en el sentido de Michel Foucault–, debemos cuidarnos de no identificar el archivo del que disponemos, incluso si es prolífico, con los actos y gestos de un mundo del que nunca ofrece más que unos cuantos vestigios. Lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada. Ahora bien, las lagunas son por lo general el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo es casi siempre grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas. Cuando descubrimos la memoria del fuego en cada hoja que no ardió logramos revivir la experiencia de una barbarie documentada en cada documento de la cultura –una experiencia tan bien descrita por Walter Benjamin en un texto que los fascistas arrojaron al fuego, un texto al que él le daba la mayor importancia y que estaba en proceso de escritura en el momento de su suicidio–. “La barbarie está oculta en el concepto mismo de cultura”, escribe Benjamin.¹³ Esto es tan cierto que incluso lo inverso es verdad:

¹¹ Cf. L.X. Polastron, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, París, Denoël, 2004.

¹² Cf. D. Freedberg, *Iconoclasts and their Motives*, Maarsen, Schwartz, 1985. S. Michalski (dir.), *Les Iconoclasmes. L'art et les révoltes: actes, du 27^e congrès international d'histoire de l'art, IV*, Strasbourg, Société alsacienne pour le Développement de l'histoire de l'art, 1992. B. Scribner (dir.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1990. A. Besançon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, París, Fayard, 1994. D. Gamboni, *Un Iconoclasme moderne : théorie et pratiques contemporaines du vandalisme*, Zürich-Lausanne, Institut suisse pour l'étude de l'art-Éditions d'en bas, 1983. *Id.*, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997d. B. Latour y P. Wiebel (dir.), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe-Cambridge, ZKM-MIT Press, 2002.

¹³ W. Benjamin, *París, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1927-1940),

¿no deberíamos reconocer en cada *documento de la barbarie* un *documento de la cultura* que ofrece, no la historia sencillamente hablando, sino más bien la posibilidad de realizar una arqueología crítica y dialéctica? No es posible escribir una “simple” historia de la partitura de Beethoven hallada en Auschwitz cerca de una lista de músicos destinados a ejecutar la *Sinfonía nº 5* antes de que ellos mismos, un poco más tarde, fueran ejecutados por sus verdugos melómanos.¹⁴

*

Intentar una arqueología de la cultura –después de Warburg y Benjamin, después de Freud y algunos otros– es una experiencia paradigmática, extendida entre dos temporalidades contradictorias, extendida también entre el vértigo del *demasiado* y aquel otro, simétrico, de la *nada*. Si, por ejemplo, deseáramos escribir la historia del retrato en el Renacimiento, inmediatamente padeceríamos las *demasiadas* obras que proliferan en las paredes de todos los museos del mundo (empezando por el “pasillo de Vasari”), esa extensión de la galería de los Uffizi que cuenta con no menos de setecientos retratos); pero Warburg, en su artículo magistral de 1902, mostró que no sería posible comprender nada de este arte mayor si no se toma en cuenta la *nada* dejada por la destrucción en masa, en la época de la Contrarreforma, de la totalidad de la producción florentina de las efigies votivas de cera, incendiada en el claustro de la Santissima Annunziata, de la que apenas si podemos hacernos una idea a partir de imágenes aproximadas –las esculturas en terracota policromada, por ejemplo– o de algunas piezas más tardías que lograron sobrevivir.¹⁵

trad. (al francés) de J. Lacoste, París, Le Cerf, 1989, p. 485.

¹⁴ Cf. D. Mickenberg, C. Granof y P. Hayes (dir.), *The Last Expression. Art and Auschwitz*, Evanston, Northwestern University Press, 2003, p. 121.

¹⁵ A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», art. cit., pp. 101-135. Cf. G. Didi-Huberman, «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait “sur le vif”», *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée*, CVI, 1994-2, pp. 383-432.

Así pues, nos encontramos frecuentemente enfrascados en un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho tanto de intervalos y de lagunas como de cosas observables. Intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por las lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene dos nombres: *imaginación y montaje*.

Se recordará que, en la última lámina del atlas *Mnemosyne* cohabitaban, entre otras cosas, una obra maestra de la pintura renacentista (*La Misa de Bolsena*, pintada por Rafael en el Vaticano), algunas fotografías del concordato acordado en julio de 1929 por Mussolini y el papa Pío XI, así como algunas xilogravías antisemitas (de las *Profanaciones de la hostia*), contemporáneas de los grandes pogromos europeos de fines del siglo XV.¹⁶ El caso de esta reunión de imágenes es tan emblemático como perturbador: un simple montaje –a primera vista gratuito, forzosamente imaginativo, casi surrealista a la manera de las contemporáneas audacias de la revista *Documents* dirigida por Georges Bataille– habría producido ahí la anamnesis figurativa del vínculo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el concordato) y un dogma teológico-político de larga duración (la eucaristía); pero también entre un documento de la cultura (Rafael ilustrando el dogma en cuestión en el Vaticano) y un documento de la barbarie (el Vaticano incurriendo en amabilidades con una dictadura fascista).

Una vez hecho esto, el montaje warburgiano produce el magistral destello de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva –esencialmente *imaginativa*–, de todo el antisemitismo europeo: recuerda, hacia atrás, la manera en que el milagro de Bolsena otorgó prácticamente fecha de nacimiento a la persecución elaborada, sistemática, de los judíos en los siglos XIV y XV;¹⁷ descubre, hacia

¹⁶ A. Warburg, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. M. Warnke y C. Brink, Berlín, Akademie Verlag, 2000, pp. 132-133.

¹⁷ Cf. especialmente A. Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena. Testimonianze e documenti nei secoli XIII et XIV*, Roma, 1952. P. Francastel, « Un mystère parisien illustré

adelante –más de quince años antes del descubrimiento de los campos nazis por el “mundo civilizado”–, el espantoso tenor del pacto que une a un dictador fascista con el inofensivo “pastor” de los católicos.¹⁸

*

¿Qué es lo que significa entonces orientarse en el pensamiento de la historia? En relación a esto, Warburg no duda en poner en práctica una paradójica “regla para la dirección del espíritu” que Walter Benjamin, más adelante, habrá de expresar en dos fórmulas admirables: no sólo “la historia del arte es una historia de profecías”, particularmente políticas, sino que incluso al historiador le corresponde abordar en general su objeto –la historia como devenir de las cosas, de los seres, de las sociedades– “a contrapelo” o “en sentido contrario al pelo demasiado lustroso” de la historia como narración, esa disciplina desde hace mucho tiempo atada a sus propias normas de composición literaria y memorativa.¹⁹ El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a este problema de *construcción de la historicidad*. Debido a que no está orientado de manera sencilla, el montaje escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto. De esa manera, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue demostrar que la historia no deja de estar acompañada de todas las complejidades del tiempo, de todos los estratos de la arqueología, de todos los énfasis del destino.

par Uccello : le miracle de l'hostie à Urbin » (1952), *Oeuvres*, II. La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art, París, Denoël-Gonthier, 1965, pp. 295-303. L. Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme, I. Du Christ aux juifs de cour*, París, Calmann-Lévy, 1955, pp. 140-187.

¹⁸ Cf. C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt, Fischer, 1998, pp. 220-246.

¹⁹ W. Benjamin, « Paralipomènes et variantes à L'*Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* » (1936), trad. [al francés] de J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, París, Gallimard, 1991, p. 180. *Id.*, « Sur le concept d'histoire » (1940), *ibid.*, p. 343.

El montaje, como es sabido, fue tanto el método literario como la asunción epistemológica de Benjamin en su *Libro de los tránsitos*.²⁰ La analogía entre este tipo de escritura y las láminas de *Mnemosyne* demuestra una atención común a la *memoria* –no a la colección de nuestros recuerdos, a la que se apega el cronista, sino a la memoria inconsciente, a la que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas– cuya profundidad, cuya sobredeterminación sólo el *montaje* era capaz de evocar. Aún más, la *dialéctica de las imágenes* en Warburg, con su vertiginosa encarnación, este atlas de un millar de fotografías que sería de algún modo para el historiador del arte lo que para el poeta Mallarmé fue el proyecto del *Libro*,²¹ semejante dialéctica aparece en gran parte en la noción de *imagen dialéctica* que Benjamin habría de poner en el centro de su propia noción de historicidad.²²

Todo esto no significa desde luego que baste con recorrer un álbum de fotografías “de época” para comprender la historia que éstas eventualmente documentan. Las nociones de memoria, de montaje y de dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas ni fáciles de comprender. De hecho, no están ni siquiera “en el presente”, como se piensa por lo general de manera espontánea. Y es precisamente el hecho de que las imágenes no estén “en el presente” lo que las hace capaces de volver visibles las más complejas relaciones de tiempo que inscriben a la *memoria en la historia*. Gilles Deleuze lo dirá más tarde a su manera:

Me resulta evidente que la imagen no está en el presente. [...] La imagen en sí es una totalidad de relaciones de tiempo cuyo presente no hace más que transcurrir, ya como común múltiple, ya como el más pequeño divisor. Las relaciones de tiempo nunca se aprecian de un modo normal, sino mediante la imagen, a partir del momento

²⁰ *Id.*, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit.

²¹ J. Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, París, Gallimard, 1978.

²² Cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit, 2000, pp. 85-115. C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamin Passagen-Werk*, Berlín, Akademie Verlag, 2004.

en que la imagen es creadora. Ésta vuelve sensibles, hace visibles las relaciones de tiempo irreductibles al presente.²³

He ahí por qué, pese a lo *candente*, el problema requiere de una gran *pacienza* –por fuerza dolorosa– para que ciertas imágenes sean miradas e interrogadas en nuestro presente, para que determinada historia y determinada memoria sean oídas e interrogadas en las imágenes.

*

Un ejemplo: Walter Benjamin en su presente –sombrio ya– de 1930. Acaba de aparecer *Guerra y guerreros*, un libro concebido por los cuidados de Ernst Jünger.²⁴ Su tema es la Gran Guerra, como la llamaban. Benjamin descubre de inmediato que el componente fascista de este volumen va de la mano con una especie de estetización recurrente, “una transposición desenfrenada”, dice, “de las tesis del *arte por el arte* en el terreno de la guerra”. Y sin embargo –o por eso mismo–, no dejará el arte y la imagen en manos de sus enemigos políticos. Por lo demás, Jünger y sus acólitos “manifiestan sorprendentemente un escaso interés” por la *angustiosa imagen* por excelencia que, en 1930, sigue obsesionando a todas las mentes, tanto en Alemania como en Francia: la imagen de las máscaras de gas, es decir, la de los ataques químicos en los que se vio bruscamente abolida “la distinción entre civiles y combatientes” y, con ella, “el asiento principal [del] derecho internacional”.²⁵

Esta guerra, dice entonces Benjamin, fue simultáneamente química (por sus medios), imperialista (por sus implicaciones) e incluso deportiva (por su “lógica de los récords de destrucción”, llevada “hasta el absurdo”). Ahora bien, es a partir de un montaje de esta índole en

²³ G. Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran » (1986), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975- 1995*, ed. D. Lapoujade, París, Minuit, 2003, p. 270.

²⁴ E. Jünger (dir.), *Krieg und Krieger*, Berlín, Junker & Dünnhaupt, 1930.

²⁵ W. Benjamin, « Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger » (1930), trad. (al francés) de P. Rusch, *Œuvres*, II, París, Gallimard, 2000, p. 201.

cuanto a los diferentes órdenes de realidad como Benjamin pudo ofrecer una nueva *legibilidad* filosófica e histórica de la guerra, basándose en la “flagrante disparidad entre los gigantescos recursos de la técnica y el ínfimo trabajo de elucidación moral de los que son objeto.”²⁶ No sería muy exacto afirmar que la situación, desde entonces, no ha cambiado. Y, no obstante, la nuestra se le parece tanto –incluidos los récords– que es necesario entender esto. A partir de su “imagen dialéctica”, Benjamin ha entregado *imaginativamente* armonías temporales, estructuras inconscientes, largos períodos a partir del minúsculo fenómeno cultural que representaba la publicación de ese libro en 1930. Tomando a Jünger a contrapelo, volvió legible cierto aspecto de la guerra imperialista de 1914 a 1918 que aclara –para nosotros– un aspecto determinado de las actuales guerras imperialistas.

*

“*Signo secreto*. Corre de boca en boca una frase de Schuler,²⁷ según la cual todo conocimiento debe contener una pizca de sinsentido, así como los tapices o los frisos ornamentales de la Antigüedad ofrecían siempre en alguna parte una ligera irregularidad en su dibujo. Dicho de otro modo, lo decisivo no está en la progresión de conocimiento en conocimiento, sino en la fisura en el interior de cada uno de ellos. En la imperceptible marca de autenticidad que lo distingue de cualquier mercancía fabricada en serie”.²⁸ Podríamos llamar *síntoma* a ese “signo secreto”. ¿El síntoma no es la fisura en los signos, la pizca de sinsentido y de no saber de donde un conocimiento puede extraer su momento decisivo?

*

²⁶ *Ibid.*, pp. 199-201.

²⁷ Alfred Schuler (1865-1923) era un arqueólogo especialista en los cultos y en los misterios de la Antigüedad pagana. Cf. A. Schuler, *Gesammelte Schriften, I. Cosmogonische Augen*, ed. B. Müller, Paderborn, Igel-Verlag, 1997.

²⁸ W. Benjamin, «Brèves ombres [II]» (1933) trad. (al francés) de M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres, II, op. cit.*, p. 349.

Un poco más tarde, Valéry consigna esta frase en su libro *Mauvaises pensées*: “Así como la mano no puede soltar el objeto candente sobre el que la piel se derrite y se adhiere, del mismo modo la imagen, la idea que nos enloquece de dolor no puede ser arrancada del alma, y todos los esfuerzos y actos de la mente por deshacerse de ella no hacen sino arrastrarla consigo”.²⁹

Man Ray, que fotografió tan bien el polvo y la ceniza, habla, en lo que a él respecta, de la necesidad de reconocer, en la imagen, “aquel que, trágicamente, ha sobrevivido a una experiencia, recordando de manera más o menos clara el acontecimiento, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas”. Pero, añade, “el reconocimiento de este objeto tan poco visible y tan frágil, y su simple identificación por parte del espectador con una experiencia personal semejante, excluye toda posibilidad de clasificarlo [...] o de integrarlo a un sistema”.³⁰

*

Uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo *síntoma* (una interrupción en el saber) y *conocimiento* (la interrupción en el caos). Resulta sorprendente que Walter Benjamin haya exigido del artista exactamente lo mismo que él exigía de sí mismo como historiador: “El arte es esbozar la realidad hacia atrás”, a contrapelo.³¹ Warburg, por su parte, habría dicho que el artista es aquél que hace que se comprendan mutuamente los *astræ* y los *monstra*, el orden celestial (la diosa Venus) y el orden visceral (la Venus abierta), el orden de las bellezas de arriba y el de los horrores de abajo. Esto es tan antiguo como *La Ilíada* –incluso que la misma imitación–,³² es algo que se ha vuelto muy moderno a partir de los *Desastres* de Goya.

²⁹ P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres* (1941), ed. J. Hytier, *Œuvres, II*, París, Gallimard, 1960, p. 812.

³⁰ Man Ray, «L'âge de la lumière», *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 1.

³¹ W. Benjamin, «Adrienne Mesurat» (1928), trad. (al francés) de R. Rochlitz, *Œuvres, II*, op. cit., p. 110.

³² *Id.*, «Sur le pouvoir d'imitation» (1933), trad. (al francés) de M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *ibid.*, pp. 359-363.

El artista y el historiador tendrían así una responsabilidad común, que es la de volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia), pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria).

Esto supone entonces mirar “el arte” a partir de su función vital: urgente, *ardiente y paciente*. Esto supone antes que nada, para el historiador, ver en las imágenes *ahí donde se sufre*, ahí donde se expresan los *síntomas* (lo que, efectivamente, buscaba Aby Warburg) y no tanto *quién es el culpable* (aquel que buscan los historiadores que, como Morelli, confundieron su oficio con las prácticas policiales).³³ Esto implica que “en cada época es necesario tratar de alejar de nuevo a la tradición del conformismo que se encuentra a punto de subyugarla” –y hacer de este alejamiento una especie de *advertencia contra los incendios futuros*.³⁴

*

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir *ahí donde la imagen arde*, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un “signo secreto”, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado. Ahora bien, hay que recordar que, para Benjamin, la edad de la imagen en los años treinta es, antes que nada, la edad de la fotografía: no la fotografía en la medida en que fue caritativamente admitida en el territorio de las bellas artes (“la fotografía como arte”), sino la fotografía en la medida en que modifica de lado a lado ese mismo territorio (“el arte como fotografía”)³⁵.

³³ Acerca de esta oposición metodológica, véase G. Didi-Huberman, «Question de détail, question de pan» (1985), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Minuit, 1990, pp. 271-318. *Id.*, «Pour une anthropologie de singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne», *Genèses. Sciences sociales et histoire*, nº 24, 1996, pp. 145-163.

³⁴ W. Benjamin, «Sur le concept d'histoire» (1940), trad. (al francés) de M. de Gandillac, revisada por P. Rusch, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 315 (señalemos igualmente la traducción comentada de este texto debida a A. Guntherr, *Études photographiques*, nº 1, 1996, pp. 6-39).

³⁵ *Id.*, «Petite histoire de la photographie» (1931), trad. (al francés) de M. de

De hecho, en el preciso momento en que Benjamin enuncia esta tesis es cuando dedica sus más duras palabras con respecto a la “fotografía creativa”, al “elemento creativo” –como se dice hoy por todas partes– que se convirtió en ese “fetiche cuyos rasgos sólo le deben la vida a los juegos de luz de la moda”.³⁶ Contra la fotografía de arte y su lema, “*El mundo es bello*”,³⁷ el *arte fotográfico* trabaja, si es bien entendido, en romper este límite de cualquier representación, incluso la realista, y cuya formulación Benjamin toma prestada de Bertolt Brecht: “El simple hecho de ‘reflejar la realidad’ dice hoy menos que nunca algo sobre esta realidad. Una foto de las fábricas Krupp o de la A.E.G. no revela casi nada de estas instituciones”.³⁸ La obra de Atget –que hay que entender en su conjunto, es decir, en su sistema de dos facetas, puramente documental por un lado y protosurrealista del otro– responderá a eso mediante una nueva capacidad para “*desmaquillar lo real*”.³⁹ La edad de la imagen de que habla aquí Benjamin es aquella en la que “la fotografía no apunta a agradar y a sugerir, sino a entregar una experiencia y una enseñanza”.⁴⁰

*

De tal modo, lo que Benjamin admira en el trabajo fotográfico de Atget no es más que su capacidad *fenomenológica* para “entregar una experiencia y una enseñanza” en la misma medida en que “desmaquilla lo real”: un sello fundamental de “autenticidad”, debida a una “extraordinaria

Gandillac, revisada por P. Rusch, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 315 (señalemos igualmente la traducción comentada de este texto debida a A. Guntherr, *Études photographiques*, nº 1, 1996, pp. 6-39).

³⁶ *Ibid.*, pp. 317-318.

³⁷ *Ibid.*, p. 318 (alusión al libro de A. Renger-Parzsch, *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Munich, Wolff, 1928).

³⁸ *Ibid.*, p. 318 (citando a Brecht, «Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment» [1930], *Werke*, XXI, ed. W. Hecht, Francfort, Suhrkamp, 1992, p. 469).

³⁹ *Ibid.*, p. 309.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 318-319.

facultad para fundirse con las cosas”.⁴¹ ¿Pero qué significa ese *fundirse con las cosas*? Estar en el lugar, sin ninguna duda. Incluso sabiéndose mirado, afectado, *implicado*. Y aún más: quedarse, permanecer, habitar durante un cierto tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer de esa duración una experiencia. Luego, hacer de esta experiencia una forma, *desplegar* una obra visual. Al final de su artículo Benjamin propone una herramienta teórica de gran sencillez y gran exactitud a fin de distinguir esa manera de “entregar una experiencia y una enseñanza”, como él lo dice, del simple “reportaje” cuando éste no es más que una visita pasajera, un roce con la realidad, aun si este roce es espectacular: “No siempre se conseguirá elucidar mediante la práctica del reportaje, cuyos clichés visuales sólo buscan suscitar a través de la asociación los clichés lingüísticos en aquel que los mira [...], las exhortaciones que encierra la autenticidad de la fotografía”.⁴² Benjamin llama a esto un *analfabetismo de la imagen*: si lo que se mira sólo trae a la propia mente clichés lingüísticos, entonces se está frente a un cliché visual, y no frente a una experiencia fotográfica. Si, por el contrario, se encuentra uno frente a una experiencia fotográfica, la *legibilidad de las imágenes* ya no será precisamente tan evidente, debido a que estará privada de sus clichés, de sus hábitos: supondrá en principio el *suspeso*, la momentánea mudez frente a un objeto visual que lo dejará a uno desconcertado, desposeído de la propia capacidad para darle un sentido e incluso para describirlo; enseguida, nos impondrá la *transformación* de ese silencio en un trabajo de lenguaje capaz de elaborar una crítica de sus propios clichés. Así pues, una imagen bien mirada sería entonces una imagen que pudo desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y, por ende, nuestro pensamiento.

*

He ahí por qué, en este texto tan célebre sobre la fotografía, Benjamin desconcierta a su lector respecto al famoso asunto del *aura*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 309.

⁴² *Ibid.*, p. 320.

Y es que, precisamente, las imágenes de Atget están modificando su propio lenguaje filosófico: por un lado, “bombean el aura de lo real como el agua de un navío en peligro de naufragio”, que equivale a decir que *la fotografía nos libera, nos “explica” respecto al aura*, respecto de lo único, de lo distante y de la mirada religiosa que solicita lo distante.⁴³ Pero, por otro lado, Benjamin admite su fascinación por la “singular trama de espacio y de tiempo”, por la “aparición única de lo distante, por muy próximo que esté” y que se manifiestan en el “suave gris” de los daguerrotipos espejantes, en la estremecedora fotografía del joven Kafka o incluso en las melancólicas imágenes de David Octavius Hill.⁴⁴

En ese momento, afirma, “la técnica más exacta puede otorgar a sus producciones un valor mágico”. El “equivalente técnico” del aura de las cosas, a saber el *mezzotinto*, la grisalla de los antiguas impresiones o incluso esa “zona vaporosa que en ocasiones circunscribe [...] el óvalo actualmente en desuso del recorte”, todo eso acaba por producir un auténtico *fenómeno de aura intrínseco*, “*implicado* en el *médium fotográfico*.⁴⁵ Un aura “secularizada”, desde luego: no se trata ya de la *presencia mítica* del dios o de la ninfa lo que nos hace temblar frente a la imagen, sino, de manera más trivial y más crucial, lo *real histórico* del lugar fotografiado, o bien “en esa pescadora de Newhaven, que baja la mirada con un pudor tan indolente, tan seductor, [ese] algo que resulta imposible reducir al silencio y que reclama impetuosamente el nombre de aquélla que vivió ahí, que aún es real en ese cliché y que nunca pasará totalmente al mundo del ‘arte’”.⁴⁶ ¿De dónde viene esta irreductibilidad de la fotografía? Menos de un “esto ha sido”, entendido como el puro “noema” de la fotografía, que de una conjunción notable –no obstante poco advertida en los comentarios de tan célebre texto– operada en el *instrumento* fotográfico, construido por completo *entre lo real y lo inconsciente*. Lo real está ahí,

⁴³ *Ibid.*, pp. 310-311.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 298-299 y 306-307.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 300 y 307-308.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 299.

frente al objetivo, pero el fotógrafo se encuentra ahí igualmente implicado (lo cual puede ser fatal en situación de guerra). Cuando la mirada del operador se enrosca en el visor, se coloca en posición de abstraer o de “explicar” algo real que, sin embargo, lo “implica” por todas partes. Hace falta usar el inconsciente (en ocasiones también algo de inconsciencia) para administrar esto. Es así como el espacio, en la imagen fotográfica, volverá a hallarse “elaborado de manera inconsciente”, como es inconsciente la temporalidad fotográfica, según Benjamin: esta “pequeña chispa de azar, de aquí y de ahora”, de la que, en lo sucesivo, tenemos frente a los ojos una frágil huella visual. ¿En qué consiste el resultado? Benjamin lo denomina un “agujero”, que debe ser literalmente comprendido como un *agujero producto de una quemadura*: “Lo real –escribe–, para decirlo de algún modo, ha quemado un agujero en la imagen”.⁴⁷

*

El fuego con el que la imagen arde sin duda provoca “agujeros” persistentes, pero él mismo es pasajero, tan frágil y discreto como el fuego con el que arde una mariposa que se acercó demasiado a la vela. Hay que mirar durante un largo rato la danza de la falena para descubrir ese breve instante. Es más fácil y más común no ver nada en absoluto. Además, es demasiado fácil hacer visible el fuego con el que arde una imagen: los dos recursos más notorios consistirían, ya en “ahogar” la imagen en un fuego más amplio, un auto de fe de imágenes, ya en “asfixiar” la imagen en la masa mucho mayor de los clichés en circulación. *Destruir y desmultiplicar* son las dos formas de volver invisible una imagen: mediante la *minucia* o la *demasía*.

Sabemos que cuando los ejércitos aliados se aproximaban, los nazis procedieron, en los campos de concentración y de exterminio, a la destrucción sistemática de sus archivos fotográficos. Las cuarenta mil imágenes que actualmente existen en la documentación

de Auschwitz-Birkenau no son más que los restos, rescatados del fuego por algunos prisioneros, de una inmensa iconografía del genocidio.⁴⁸ En 1945, un sobreviviente del *Sonderkommando* de Auschwitz, Alter Foincibler, declaraba en el proceso de Cracovia haber enterrado una cámara fotográfica –que contenía, con toda probabilidad, un rollo de película proyectada pero no revelada– en el recinto de los crematorios: “En el terreno del campo de Birkenau, cerca de los crematorios, enterré una cámara fotográfica, despojos de la cámara de gas en una caja de metal y algunas notas en yiddish acerca del número de personas que llegaron en los convoyes y fueron destinadas a las cámaras de gas. Recuerdo el lugar exacto donde enterré estos objetos y puedo indicarlo en cualquier momento”.⁴⁹

Nunca se encontró la cámara fotográfica. O bien esas imágenes se han mezclado con la ceniza –¿definitivamente?, ¿provisionalmente?–, o bien fueron extraídas y después arrojadas al fuego por los saqueadores que, tras la liberación, sitiaron el campo en busca de los “tesoros” de los judíos. Actualmente sólo conocemos cuatro fotografías tomadas por los miembros del *Sonderkommando* desde el crematorio V, en agosto de 1944. Pero podemos entender que, perdidas entre las cenizas (en la mayor parte de los casos) o extraídas de ellas, estas imágenes, en cierto momento, fueron esenciales por haberse *aproximado al fuego de la historia* y de la destrucción. Como las mariposas al aproximarse a la llama, casi todas se consumieron ahí. Rarísimas y preciosas son aquellas que volvieron –que volvieron hacia nosotros, para nosotros– cargadas de un conocimiento que debemos sostener con la mirada.

*

Las imágenes de violencia y de barbarie organizadas son actualmente legión. La información televisiva manipula a su antojo las dos técnicas de la *minucia* y de la *demasía* –la censura o destrucción por un lado

⁴⁷ Cf. R. Boguslawska-Swiecka y T. Cegielska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, Varsovia, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980, p. 18.

⁴⁸ A. Foincibler [o Fajnzylberg], « Procès-verbal » (1945), trad. (al francés) de M. Malisewska, *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 171, 2001, p. 218.

⁴⁷ “Die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat”. *Ibid.*, p. 300.

y el sofocar mediante la desmultiplicación por el otro— para obtener la mejor obcecación posible. ¿Qué se puede hacer contra esta doble coerción que desearía alienarnos ante la alternativa de *no ver nada en absoluto o no ver más que clichés*? Gilles Deleuze, quien también buscaba cómo “separar una Imagen de todos los clichés, volviéndola contra ellos”,⁵⁰ ofreció una pista al evocar lo que, sustancialmente, llamaba un *arte de la contra-information*:

La contra-information sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. ¿Cuál es la relación de la obra de arte con la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. [...] Tiene algo que ver con la información y con la comunicación en su calidad de acto de resistencia. ¿Cuál es la misteriosa relación entre una obra de arte y un acto de resistencia, cuando los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni a veces la cultura necesaria para tener la menor relación con el arte? No lo sé. [...] Todo acto de resistencia no es una obra de arte aun cuando, en cierto modo, lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y, no obstante, lo es en cierta forma.⁵¹

En ese sentido, puede decirse que una obra *resiste* si sabe ver “en aquello que sucede” el *acontecimiento*, al que Deleuze define –de una manera que en principio parecerá extrañamente lírica y enfática– como “la expresión de lo puro que nos llama a señas y nos aguarda”.⁵² Así, una obra resiste si sabe “desabrigar” la visión, es decir, *señalarla* como “aquel que nos mira”, rectificando de paso el mismo pensamiento, es decir, *explicarla*, desplegarla, explicitarla o criticarla mediante un acto concreto.

⁵⁰ G. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, París, Minuit, 1983, p. 283.

⁵¹ *Id.*, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (1987), *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, pp. 300-301.

⁵² *Id.*, *Logique du sens*, París, Minuit, 1969, p. 175. Respecto a la « videncia » según Gilles Deleuze, véase D. Zabunyan, « “Ce que de toute façon je vois”. Introduction au personnage du voyant », por aparecer.

*

El arte de la contra-information: otra manera de indicar cómo “esbozar la historia a contrapelo”. Otra forma de expresar, actualmente, ese objeto común al artista y al historiador. Tal objeto pasa por el documento. Frente a la ausencia de toda “estatuto ontológico seguro sobre el documento”, Régis Durand tuvo razón al insistir en algo que, constantemente, es necesario poner en tela de juicio y hacer trabajar frente a esa “noción fluctuante”: la *mirada* –que, desgraciadamente, Régis Durand reduce un poco a lo que él llama “nuestra competencia de espectador”– y la *forma*.⁵³ Una forma sin mirada es una forma ciega. Le hace falta la mirada, desde luego, pero mirar no equivale a ver simplemente, y ni siquiera a observar con mayor o menor “competencia”: una mirada supone la *implicación*, el *ente afectado* que se reconoce, en esta misma implicación, como sujeto. De manera recíproca, una mirada sin forma y sin fórmula no deja de ser una mirada muda. Se requiere la forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única vía, a través de una mirada, de “entregar una experiencia y una enseñanza”, es decir, una posibilidad de *explicación*, de conocimiento, de correspondencia ética: debemos pues *implicarnos en* para tener una posibilidad –dándole una forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje– de *explicarnos con*.

Vivimos en la época de la imaginación desgarrada. Dado que la información nos proporciona *demasiado* mediante la desmultiplicación de las imágenes, nos sentimos obligados a no creer en *nada* de lo que vemos, y por consecuencia, a no querer mirar *nada* de lo que tenemos frente a los ojos. Nos han mostrado *demasiado* los osarios de Timișoara*, y después supimos que con auténticos cadáveres se podía hacer falsos osarios. Así, debido a las manipulaciones sin fin de las que fue objeto la misma imagen –pero de las que fue *siempre*

⁵³ R. Durand, « Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité », *Art Press*, nº 251, 1999, pp. 33 y 36.

* De Rumania, localizado en el Banato, región de Europa que en 1919 fue dividida entre Rumania, Hungría y Checoslovaquia. [N. del T.].

el objeto: no existe edad de oro de la imagen, incluso Lascaux es una manipulación— para muchos esa imagen se vio “definitivamente desacreditada” y, lo que es peor, excluida de toda acción crítica.⁵⁴ Ahora, los auténticos osarios de Batajnica, a unas dos horas de camino de Timișoara, se han vuelto invisibles para muchos.

Al contrario de las actitudes anti-dialécticas, basadas en la generalización y en el endurecimiento de las oposiciones –y debido a que no podemos habérnoslas con ella sin poner a funcionar nuestra imaginación— la imagen exige siempre de nosotros un arte de fumáculo: enfrentar el peligroso espacio de la *implicación* en el que nos movemos delicadamente mientras, a cada paso, nos arriesgamos a caer (en la creencia, en la identificación); permanecer en equilibrio teniendo como instrumento nuestro propio cuerpo auxiliado por el balancín de la *explicación* (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje). Explicación e implicación sin duda se contradicen, como la rectitud del balancín contradice la improbabilidad del aire. Pero sólo de nosotros depende el que las utilicemos juntas, haciendo de cada una la forma de desarrollar aquello que no se ha pensado de la otra. Las explicaciones de Raul Hilberg respecto a la organización global del sistema concentracionario nazi ofrecen una *razón* y un “balancín” que el testimonio de Filip Müller, implicado en el espantoso cotidiano de los crematorios de Auschwitz, requiere; pero éste otorga al saber que aquéllas producen, su “atmósfera” y su *encarnación* necesarias.⁵⁵

No nos sorprendamos una vez más de encontrar en Benjamin la expresión más justa de ese *doble ejercicio*, de esa doble distancia a la que debería consagrarse todo conocimiento de las cosas humanas. Conocimiento del que somos al mismo tiempo objeto y sujeto, observado y observador, *distantiado* y *concernido*. En realidad, esta expresión tomada de Goethe y, según Benjamin, se aplica al atlas de August Sander,

⁵⁴ D. Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, París, Flammarion, 2004, p 177 (y, en general, pp. 175-200).

⁵⁵ Cf. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz* (1979), trad. (al francés) de P. Desolneux, París, Pygmalion, 1980. R. Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe* (1985), trad. (al francés) de M.-F. de Paloméra y A. Charpentier, París, Fayard, 1988.

cuya neutralidad y sistematicidad parecen haber evitado con éxito todas las trampas de la empatía. Y sin embargo, Sander construyó una “observación sin duda exenta de cualquier prejuicio, hasta la osadía, pero también tierna (*aber auch zarte*), en el sentido en que Goethe habla de un “empirismo pleno de ternura (*eine zarte Empirie*), que se identifica de manera muy íntima con el objeto y se convierte de ese modo en una auténtica *teoría*”⁵⁶

*

No sólo el mismo conocimiento conoce también sus momentos de emoción, sino que incluso algunas cosas –las cosas humanas– sólo son susceptibles de interpretación y de *explicación* mediante el necesario camino de una *comprensión* implicativa, de un “asirse a sí mismo”, de una presión casi táctil de los problemas considerados.⁵⁷ Desde luego esto no quiere decir que “uno se sienta ahí”, sino que el objeto del conocimiento, en ese momento, es reconocido por estar íntimamente operando en la misma constitución del sujeto que conoce.

Existe además una tradición filosófica, muy bien descrita por Hans Blumenberg, en la que uno se pregunta de qué podía servirle al pensador –ese ser por lo general demasiado frágil o demasiado melancólico para la vida activa, demasiado miope o demasiado sensible, demasiado delgado o demasiado gordo, demasiado suave o provisto de pies demasiado planos para enrolarse en un ejército– ser el *espectador de un naufragio*. San Agustín y más tarde Voltaire fustigaron la mórbida curiosidad del espectador y su tendencia a estetizar la desdicha de los demás haciendo del naufragio un *ícono*; Goethe, en el campo todavía

⁵⁶ W. Benjamin, « *Petite histoire de la photographie* », art. cit., pp. 313-314 (citando a J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, nº 509, *Werke*, XII, ed. W. Weber et al., Munich. Beck, 1973, p. 435).

⁵⁷ Cf. L. Binswanger, « *Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse* » (1926), trad. (al francés) de R. Lewinter, *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, París, Gallimard, 1970, pp. 155-172. H. Maldiney, « *Comprendre* » (1961), *Regard, parole, espace*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 27-86.

humeante de la batalla de Iéna, guardó un gran *silencio*, que algunos llamaron “prudente”; Hegel pensó que es posible elevar la destructora injusticia de la naturaleza o de los hombres hasta lo racional para, en medio del naufragio o de la batalla, alcanzar la famosa *razón* en la historia; Schopenhauer más bien esperaba, ante la posibilidad de semejante desgracia, ver elevarse la pura expresión de lo *sublime*; más cerca de nosotros, Burckhardt vio en una situación de esa índole la prueba más radical respecto a la posibilidad misma de la *historia* como conocimiento: “Desearíamos poder conocer la ola [responsable del naufragio], pero resulta que nosotros somos esa misma ola”.⁵⁸

Sabemos que fue Lucrecio quien inventó esa imagen filosófica del “naufragio con espectador”, al inicio del segundo libro del *De rerum natura*. ¿Con qué finalidad la convocabía? Con una finalidad ética: el espectador del naufragio –o de una batalla homicida– no tiene que culpabilizarse por encontrarse sano y salvo (y aquí se reconoce el epicureísmo del que procede este razonamiento). En cambio, “debe poner en evidencia la diferencia que existe entre la necesidad de felicidad y la implacable voluntad propia de la realidad física” o histórica.⁵⁹ De esa manera debe hacer de esta *oportunidad* el soporte de una *sabiduría* que podría servirle a otros.

La emoción nos sobrecoge poderosamente frente a ciertas imágenes de las que, de alguna manera –pero en un tiempo cada vez menos diferido–, somos los espectadores de un naufragio. La actitud filosófica no consiste en desviar la mirada de esas imágenes para separar de ellas la emoción –que, efectivamente, nos desorienta, nos extravía– y sustituirla con una explicación racional. Más bien consistiría en fundar esta explicación, su misma racionalidad, en la mirada y en la emoción con las que la experiencia se trama. Esto no significa que uno se va a autocomplicar. Gilles Deleuze lo enuncia con toda sencillez:

⁵⁸ H. Blumenberg, *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence* (1979), trad. (al francés) de L. Cassagnau, París, L'Arche, 1994, pp. 44-49, 57-59, 64, 71-72 y 79-82.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34 (citando a Lucrecio, *De rerum natura*, II, versos 1-5). Cf. Igualmente *id.*, *Le souci traverse le fleuve* (1987), trad. (al francés) de O. Mannoni, París, L'Arche, 1990, pp. 7-47.

La emoción no dice “yo”. [...] Se está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo, sino del acontecimiento. Resulta muy difícil apoderarse de un acontecimiento, pero no creo que este apoderamiento implique a la primera persona. Se tendría más bien que recurrir, como Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando dice que hay más intensidad en la proposición “él sufre” que en “yo sufro”.⁶⁰

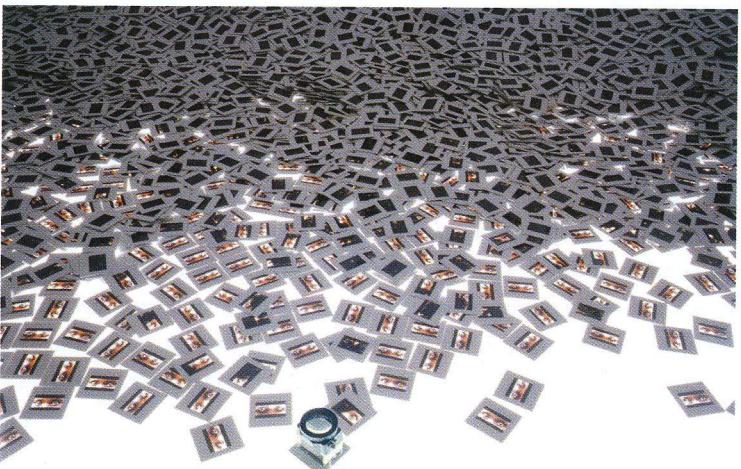
*

Tres semanas después del genocidio de 1994, el artista chileno Alfredo Jaar decidió viajar a Ruanda, llevando en su bolsillo su cámara fotográfica y muchos rollos de película. En el momento mismo en que realizaba un importante archivo de imágenes en el lugar de las masacres –mientras se incrementaba, sin duda alguna, el número de fotorreporteros enviados por las agencias del mundo entero–, se detuvo a pensar en los límites, no de su trabajo como tal, sino del posible devenir de ese trabajo, especialmente en su problemática *legibilidad* en el contexto social del arte y de la información. Esas miles de imágenes no eran sólo un resultado: suponían el proceso, iban acompañadas del mismo viaje, de los encuentros con los sobrevivientes, de “las emociones, las palabras y los pensamientos” de esos sobrevivientes.⁶¹ De esta manera, para *explicar* hacia falta –para que un amante del arte, en una galería, deba eventualmente *explicarse* íntimamente ante una situación semejante– *implicar* ese proceso, esas emociones, esas palabras y esas ideas, en la presentación de las imágenes mismas.

Una de las obras surgidas de ese viaje, intitulada *Real Pictures* (1995), dispuso algunas cajas “minimalistas” repletas de esas pesadas imágenes, no inaccesibles, como lo creyeron algunos críticos de arte, sino *sufrientes*, en suspeso, a la espera de una posible, de una legibilidad futura.

⁶⁰ G. Deleuze, « La peinture enflamme l'écriture » (1981), *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 172.

⁶¹ A. Jaar, citado por R. Gallo, « Representation of Violence, Violence of Representation », *Trans*, n° 3-4, 1997, p. 57. Véase igualmente A. Jaar y V. Altaio, *Let There Be light : The Rwanda Project, 1994-1998*, New York, Distributed Art Publishers, 1998.



5

Alfredo Jaar

D.R. © *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996 (detalles),
100,000 diapositives, mesa de luz, lupa
y texto de pared luminoso, dimensiones variables.

Otra de esas obras, llamada *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), estaba formada por un inmenso cúmulo de diapositives –un millón o más, poco más de un millón de personas, que pertenecían a la minoría Tutsi de Ruanda, las cuales fueron asesinadas en el lapso de unas cuantas semanas–, imágenes que podían apreciarse de cerca, y mostraban todas la misma imagen, los dos ojos de una sobreviviente que fue entrevistada por el artista (figura 5). El conjunto de estas obras terminó por llevar el título general de *Lament of images* [El lamento de las imágenes, figura 6].⁶²

Este “lamento de las imágenes” no es ni lloroso ni desesperado. Es activo y dialéctico. El artista no *renunció* a las imágenes, no dejó de fotografiar, revelar e imprimir estas imágenes, pero *introdujo* una cuestión relacionada con lo que él llamó la “calidad de la información”⁶³ (*information quality*) que uno debía conferirles: otra manera de expresar que este trabajo responde efectivamente a la preocupación de generar un “arte de la contra-información”, basado en una aguda crítica de la *desinformación* que nos rodea. Se ha recordado con toda exactitud el vínculo que tiene este trabajo con el cine crítico de Jean-Luc Godard y, por consiguiente, la importancia capital del *montaje* en los dispositivos de Alfredo Jaar: entre los cuales, uno de los más simples, desde

⁶² Cf. D. B. Balken, *Alfredo Jaar: Lament of the Images*, Cambridge, List Visual Arts Center-Massachusetts Institute of Technology, 1999.

⁶³ S. Horne, «Acts of Responsibility: An Interview with Alfredo Jaar», *Parachute*, n° 69, 1993, p. 29. A.-M. Ninacs, «Le regard responsable: correspondance avec Alfredo Jaar», *Le Mois de la photo à Montréal 1999 : le souci du document*, dir. P. Blanche, M.-J. Jean y A.-M. Ninacs, Montréal, Vox-Éditions Les 400 Coups, 1999, pp. 53-61, que cita particularmente estas frases del artista: “[...] hay que preguntarse cómo es que una imagen que representa el sufrimiento, perdida en un mar de consumo, puede seguir conmoviéndonos. En la mayor parte de los casos, desgraciadamente, es incapaz de hacerlo. [...] Es por eso que yo considero mis instalaciones como ejercicios fútiles, utópicos, que sólo son necesarios para mi propia sobrevivencia. ¿Son estos ejercicios “reales”? Sí. ¿Llenan el vacío, el espacio entre la realidad de la cual se originan y su representación? No. Pero no por eso dejan de ser reales. [...] Lo que las más logradas obras consiguen: proponen una experiencia estética, informan y exigen de uno una reacción. Y es facultad de la obra la de conmover tanto los propios sentidos como la razón, equilibrio muy complejo, casi imposible de obtener, lo que determina la intensidad de la propia reacción.”

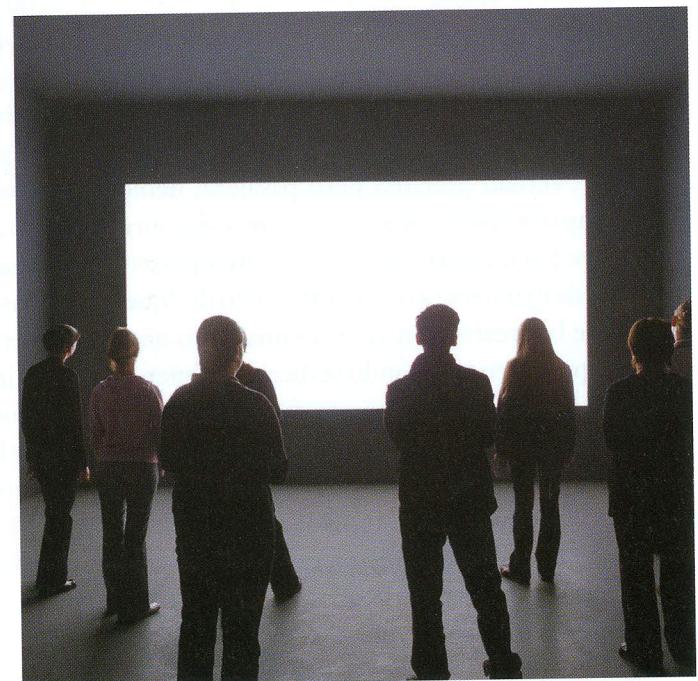
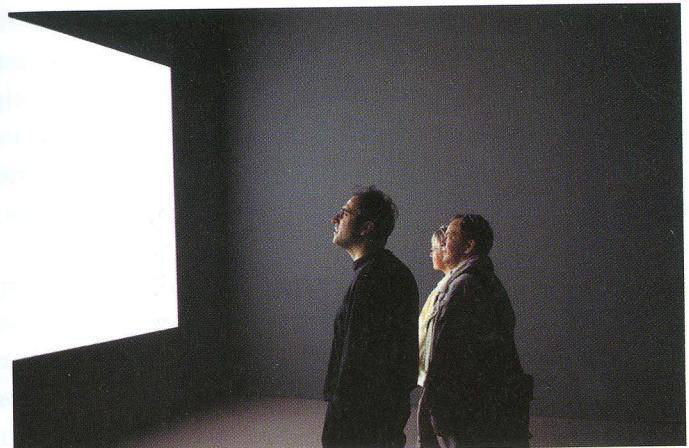
1990, consistió en *hacer arder la imagen del mar*, si se me permite la expresión, en una obra bifaz –llamada *Water*– en la cual la belleza de las olas se oponía al drama de los refugiados vietnamitas que erraban en balsas improvisadas.⁶⁴

Una nueva versión de *Lament of the Images* fue presentada en Cassel en 2002. Ahí el espectador se encontraba bruscamente “implicado” en una gran tensión dialéctica hecha de dos espacios concomitantes, uno que se sumergía en la oscuridad y otro que deslumbraba con un gran lienzo del cual emanaba una luz blanca. Entretanto, en la sala a oscuras flotaban tres textos, tres informaciones precisas –tres hechos, tres lugares, tres fechas– cuyo montaje creaba una auténtica eficacia “explicativa” respecto al destino de las imágenes, de *nuestras imágenes* actuales: el primero aludía a la prisión de Robben Island, en la cual Nelson Mandela vivió prisionero durante veintiocho años, y obligado a picar las rocas calizas, cubierto de polvo blanco por la cal extraída, los ojos quemados por el sol que ahí se reflejaba (los prisioneros habían pedido en vano que se les proporcionaran gafas oscuras); el segundo evocaba las antiguas canteras de piedra caliza en Pennsylvania, transformadas durante los años cincuenta en refugios antiaéreos y, recientemente, en sitio de almacenamiento definitivo –es decir, en sitio inaccesible– para los diecisiete millones de imágenes compradas por Bill Gates a los fondos de archivos Bettmann y United Press International; el tercero explicaba cómo, en octubre del 2001, el Ministerio Norteamericano de la Defensa hizo que desaparecieran para siempre las imágenes de los bombardeos de Kabul, al adquirir la exclusividad de los derechos de todas las imágenes de satélite disponibles de Afganistán y los países aledaños.⁶⁵ Como si la guerra no consistiera únicamente en incendiar ciudades y poblados, sino también en ahogar el *contrafuego* latente en cada imagen de la historia.

*

⁶⁴ Cf. B. Clearwater, « Alfredo Jaar », *Art Press*, n° 150, 1990, p. 88. M. Cohen Hadria, « Alfredo Jaar : éblouissement de l’obvie », *ibid.*, n° 261, 2000, pp. 42-43.

⁶⁵ Cf. V. Athanassopoulos, « Alfredo Jaar: une autre version de l’invisible », *Art Press*, fuera de serie « Censures », 2003, pp. 30-33.



6

Alfredo Jaar

D.R. © *Lamento de las imágenes*, 2002, tres textos iluminados montados en plexiglas, caja de luz, dimensiones variables.

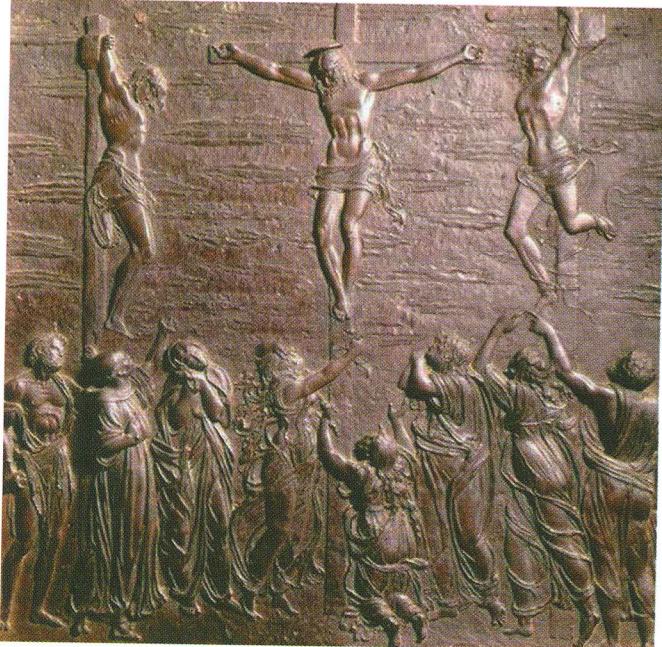
Texto compuesto por David Levi-Strauss.

La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí– que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.

Es en eso, pues, en lo que *la imagen arde*. Arde con lo *real* a lo que, en algún momento, se acercó (como cuando se dice, en los juegos de adivinanza, “te estás quemando” en lugar de “casi encuentras lo que está escondido”). Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionaldad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta (como cuando se dice “ardo por usted” o “ardo de impaciencia”). Arde por la *destrucción*, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el *resplandor*, es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse (como una vela que nos alumbría pero que, al arder, se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse a medio camino (o de “quemar etapas”), capaz como es de bifurcarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir (como cuando se dice de alguien que debió irse porque “está en llamas*”). Arde por su *audacia*, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible (como cuando se dice “quemar los puentes” o “quemar las naves”**). Arde por el *dolor* del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la *memoria*, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo...

Pero, para saber todo esto, para sentirlo, es preciso atreverse, es preciso acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que estoy en llamas?”

* Imposible traducir al español la intención de la expresión en el texto original, que es “brûler la politesse” [quemar la cortesía] y cuyo equivalente en español es éste que yo utilizo. [N. del T.].



Bertoldo di Giovanni

D.R. © Crucifixión, hacia 1485-1490, bronce
Florencia. Museo Nazionale del Bargello.

Las imágenes y las enfermedades

*Sin duda alguna, la enfermedad es la razón
última de cualquier impulso creativo.*
H. Heine¹

*El desamparo inicial del ser humano es la fuente
de la cual surgen todos los motivos morales.*
S. Freud²

La imagen-síntoma

De este libro, el primero que publiqué y ahora es un viejo de más de treinta años, ¿qué puedo decir ahora? Nunca volví a leerlo. Incluso podría decir que nunca lo leí. Es cierto que lo abordé, lo construí, lo escribí, y después ávidamente lo discutí con Jean Clay, el mago de las ediciones Macula. Después lo abandoné a su suerte. Su estilo muy pronto me pareció insoportable: demasiado extraño y demasiado familiar al mismo tiempo. De manera muy inmediata y muy clara, reconocía en él la inquieta voz del joven que busca, que busca un estilo, estilo que, por su parte, busca una respuesta –o más bien un *responsorio*– a su temible cuestión, la *terrible femineidad* de la histeria en el Hospital de la Salpêtrière. Una investigación dolorosa e intensamente dramatizada. En el tiempo que duró mi búsqueda solía escuchar los gritos de dolor de las y los pacientes alojados en los pabellones que rodean la Bibliothèque

¹ H. Heine, citado por S. Freud, « Pour introduire le narcissisme » [« Para introducir el narcisismo »] (1914), trad. [al francés] de D. Berger, J. Laplanche et al., *La Vie sexuelle*, París, PUF, 1969 (ed. revisada y corregida, 1977), p. 91.

² *Id.*, *La Naissance de la psychanalyse* (1887-1902), trad. [al francés] de A. Berman, París, PUF, 1956 (ed. de 1973), p. 336 (traducción modificada). *Id.*, *Lettres à Wilhelm Flieb* (1887-1904), ed. completa J.M. Masson revisada por M. Schröter, trad. [al francés] de F Kahn y F. Robert, París, PUF, 2006, p. 626 (traducción modificada).

Charcot, donde exploraba el archivo de aquellos dolores antiguos. Muy cerca de ahí, en 1984, fue donde falleció Michel Foucault, a quien ese libro debió su publicación en 1982. Insoportables eran los gritos que escuché entonces, mismos que imaginaba provenían del pasado, e insoportable la debilidad de mi voz ante ellos. Con sólo mirar las primeras frases del libro me siento embargado por un doloroso sentimiento, parecido al que sentiría si escuchara mi voz de adolescente, grabada mientras luchaba por entrar en el mundo de la palabra adulta. El primer libro, un libro donde se cambia la voz. De audacias y torpezas. En ningún caso sería capaz de juzgar este libro –ni siquiera de releerlo– hoy día, desde cierta madurez improbable, más tarde adquirida. Únicamente sé que todo mi trabajo parte de ahí, y que esa bifurcación inicial que representa, esa decisión inicial, fue el origen de todo.

¿Qué decisión? En los años setenta, que fueron los de mi formación, hubo en Francia una notable efervescencia en la reflexión sobre el arte consagrado a las *exigencias de lo impensado* o, más exactamente, del inconsciente freudiano. Por un lado, algunos sociólogos y semiólogos del arte se apoyaron en la teoría lacaniana a fin de *elevar* el “psicoanálisis del arte” a una práctica del *significante* y a una interrogación respecto a la condición de la interpretación simbólica: una forma de conjugar la obra de Freud con la iconología de Erwin Panofsky³. Por otra parte, ciertos filósofos, Jean-François Lyotard a la cabeza, aprovechaban la tradición de lo sublime para *elevar* –pero en un sentido muy diferente– el “psicoanálisis del arte” a una práctica de lo figurativo y a una interrogación respecto a la condición de la producción artística considerada como “economía libidinal”⁴.

Aun cuando me hube formado en esta doble escuela –sin contar el enfoque fenomenológico que surgió con los trabajos de Maurice Merleau-Ponty y de Henri Maldiney–, mi decisión inicial consistió en entrar de lleno en un mundo de imágenes inherente a lo que podríamos llamar la *región baja del síntoma*.

Mis afanes de joven investigador me habían orientado en un principio hacia algunas formas corporales de la transgresión⁵, y más adelante hacia un proyecto sobre las *formas del pathos* en Goya: hacia esas bocas abiertas y al mismo tiempo cerradas, hacia esos gritos cubiertos de pintura viscosa, hacia esos cuerpos entrelazados que se debaten con impotencia y furor. Cuando Hubert Damisch rechazó –por razones que todavía me resultan oscuras– la orientación de tal investigación, permanecí un tiempo desocupado y sin recursos. Luego se produjo el casual encuentro, en un pequeño café feminista de la rue Saint-Jacques –que tenía un pastel de chocolate delicioso, lo que hizo de mí un cliente asiduo–, con unas cuantas fotografías enigmáticas de aquellas mujeres y sus gestos extraños. De algunas de esas imágenes se desprendía determinada belleza (aún no sabía que se trataba de retratos de Augustine), pero esa belleza no me proporcionaba ningún consuelo, ni elevación de ningún tipo. Por lo mismo eran imágenes inquietantes, e incluso desagradables a la vista. Me habría bastado con un primer contacto para captar su fuerza, su extrañeza, el problema que planteaban: había un dolor activo ahí, ¿pero exactamente en qué parte de la imagen? Imposible afirmarlo en un principio.

No se trataba ya de la *imagen sonriente* con la que Freud, mediante su análisis de *La Gioconda*, instituyó el ejemplo crucial de una actividad artística pensada a través de la noción de *sublimación*⁶; sino de una es-

³ Cf. H. Damisch, « La partie et le tout » [“La parte y el todo”], *Revue d'esthétique*, XXIII, 1970, pp. 168-188. *Id.*, « Le gardien de l'interprétation » [“El guardián de la interpretación”], *Tel Quel*, nº 44-45, 1971, pp. 70-84 y 82-96. L. Marin, *Études sémiologiques*, París, Klincksieck, 1971, pp. 17-60. C. Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, París, Union Générale d'Éditions, 1977 (reeditado en París por Christian Bourgois, 1984).

⁴ Cf. S. Kofman, *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, París, Éditions Payot, 1970 (edición revisada y aumentada, París, Galilée, 1985), pp. 155-214. J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, París, Klincksieck, 1971, pp. 271-354.

⁵ *Id.*, « La peinture comme dispositif libidinal » [“La pintura como dispositivo libidinal”] (1972), *Des dispositifs pulsionnels*, París, Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 237-280.

⁶ Cf. G. Didi-Huberman, « L'icône, le corps, le sacrilège » [“El ícono, el cuerpo, el sacrilegio”], *Études psychothérapeutiques*, XXXII, 1978, nº 3, pp. 197-201.

⁶ S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), trad. [al francés] de J. Altounian, A. y O. Bourguignon, P. Cotet y A. Rauzy, París, Gallimard, 1987, pp. 132-145 y 174-178.

pecie de *imagen dolorosa*, surgida de ese plano de inmanencia –gestual, orgánico y psíquico– llamado particularmente “contracción”, o “actitud pasional”, o incluso “clownismo” como sugirió Charcot, algo que en general podríamos denominar el *síntoma*. Es esa extrema violencia de la que da prueba la iconografía fotográfica de la Salpêtrière lo que al principio me dejó en suspenso: me obligó a mantener inconcluso el problema de la *aparición* o de la manifestación de los síntomas, cuando el marco freudiano de la *interpretación* –el síntoma psíquico como “satisfacción sustitutiva”– probablemente habría bastado para cerrar fácilmente el asunto. La única frase que recuerdo de ese primer libro mío es aquella que lo inicia con un asunto que no ha dejado aún, ni por asomo, de inquietarme: “¿Cómo es que, en nuestro contacto con las obras, con las imágenes, se encuentra ya proyectada una relación con el dolor? ¿Cómo es que el dolor llega y cuál podría ser la forma, la temporalidad de su llegada, o de su recurrencia, y esto frente a y dentro de nosotros mismos, y a nuestra mirada?”.⁷

Ahora que la Asociación psicoanalítica de Francia me pide reflexionar acerca del “uso de la sublimación”⁸ podría decir –lo que, desde luego, no deja de ser insuficiente– que la “vía académica” que seguí para interrogar las imágenes artísticas fue el camino del síntoma (por ejemplo, al volver a la “arrebatadora blancura” evocada por Dora en su contemplación de la *Madonna Sixtina* de Rafael)⁹ y no el de la sublimación, un concepto cuyas dificultades intrínsecas me han hecho sospechar durante mucho tiempo que, la mayoría de las veces, su utilización es parte de algo que parece un “falso problema”. Freud no modifica, no traslada realmente nuestra mirada tradicional frente a la pintura de Leonardo cuando pone a ésta como “la más alta sublimación accesible al hombre”,

⁷ G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie de la Salpêtrière*, París, Macula, 1982, p. 9 [supra, p.***].

⁸ *L'Usage de la sublimation*, París, Bibliothèque nationale de France, 24 de septiembre del 2011 (con Jean Clair como otro participante y Daniel Widlöcher como “director de debate”).

⁹ Cf. G. Didi-Huberman, « Une ravissante blancheur » [“Una arrebatadora blancura”] (1986), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, París, Les Éditions de Minuit, 1998, pp. 76-98.

que es una forma de descartar una antigua teoría sobre el genio; o incluso cuando espera ver en la *Santa Anna* del Louvre “la síntesis de su historia de infancia”, que es otra forma de descartar una no menos antigua teoría de la pintura como *historia*¹⁰.

No fue en la alta esfera del genio artístico, aun cuando se le estudie y analice con el mismo rasero de la fantasmagoría inconsciente, como aprendí a mirar las imágenes –o más bien a criticar mi mirada ante ellas. Fue siguiendo a Freud en el terreno mismo de la gesticulación histérica, esa región baja del síntoma. Hay un texto que es para mí fundamental: se trata de la descripción que hace Freud de un ataque de histeria observado en el momento mismo en que Charcot, frente al espectacular desorden corporal de la crisis, renunció a entenderlo e, incluso, a describirlo:

En un caso observado por mí [incluso no estoy muy lejos de creer que Freud habla aquí de una observación hecha en la época de su estadía en París], la enferma mantiene su vestido apretado con una mano contra el cuerpo (como mujer) mientras que del otro lado se esfuerza en arrancárselo (como hombre). Esta simultaneidad contradictoria condiciona en gran parte lo que una situación sin embargo tan plásticamente representada tiene de incomprensible en el ataque, prestándose así perfectamente a la simulación de la fantasmagoría inconsciente que se encuentra operando.¹¹

Con este impresionante ramillete de *paradojas* teóricas –una línea de simetría descubierta en el corazón mismo de un caos corporal; una dialéctica cuyo objetivo consiste en parecer “incomprensible”; una intensidad plástica al servicio de una “simulación” –Freud le

¹⁰ “Der höchsten, dem Menschen erreichbaren Sublimierung”, y “in dieses Bild ist die Synthese seiner Kindheitsgeschichte”, respectivamente. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., pp. 140 y 155.

¹¹ Id., « Les fantasmes hystériques et leurs relations à la bisexualité » [“Las fantasmagorías histéricas y sus vínculos con la bisexualidad”] (1908), trad. [al francés] de J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Névrose, psychose et perversion*, París, PUF, 1971 (ed. de 1978), p. 155.

devolvía al evento visual del síntoma toda su complejidad, todas sus tensiones, todos sus trasfondos. Nos hallamos muy lejos de las *síntesis* esperadas frente a las imágenes de Leonardo. ¿Y si las obras de arte, incluso las más “sublimes”, pusieran en funcionamiento más bien *paradojas* en lugar de *síntesis*? ¿Cosas definitivamente impuras en lugar de elevaciones hacia la pureza? ¿Y si la mirada de Freud hacia el síntoma histérico no nos dijera más sobre el arte del Renacimiento –pienso en las concreciones orgánicas y patéticas omnipresentes en Donatello o en Botticelli, mucho antes de las paradojas típicamente surrealistas de la *Pequeña anatomía de la imagen* apreciada por Hans Bellmer o del *Alba desarmada* según Magritte– que todas las “síntesis” humanistas y que todas las “formas simbólicas” con las que el historiador y el esteta, e incluso el psicoanalista, devalúan con tanta frecuencia la impureza constitutiva de las imágenes frente a la pureza apodíctica de las ideas?

Síntoma y sublimación

En la medida en que se intenta interrogar, e incluso fundar, la necesidad de tal noción, resulta imprescindible realizar una *crítica de la sublimación* (la crítica no anula su objeto, sino que más bien lo constituye, lo reconstruye tras haberlo desmontado, tal como hizo Kant con el ejercicio de la razón). Cómo criticar la sublimación: hay que empezar por no buscar en ella la síntesis. Hacer desaparecer lo irreconciliable de las paradojas, de las aporías, de las extrañezas. Enredarse en las impurezas mismas que esta noción libera, pese a lo que sugiere su bello nombre. El dilema de los psicoanalistas: ¿hasta dónde será posible *jugar a desmontar* el reloj de papá sin que este acabe por diseminarse del todo, por volverse simplemente inútil? Daniel Lagache decía a propósito de la “teoría de la sublimación” que “no es, en definitiva, *una teoría correcta*”.¹² Jean Laplanche y J.-B. Pontalis propusieron una definición de la sublimación que arrancaba precisamente de la imposibilidad de aprehenderla como una noción que ha adquirido coherencia de una

¹² D. Lagache, « La sublimation et les valeurs » [“La sublimación y los valores”] (1962), *Oeuvres, V (1962-1964). De la fantaisie à la sublimation*, París, PUF, 1984, p. 6.

buena vez por todas: hicieron de ella el “index” de una exigencia de la doctrina del que no se ve muy bien cómo prescindir”, mientras que “la ausencia de una teoría coherente de la sublimación sigue siendo una de las lagunas del pensamiento psicoanalítico”.¹³ De manera más reciente, Sophie de Mijolla-Mellor señaló “el doble atolladero al que [la sublimación] se encuentra casi siempre relegada, ora como concepto abstracto y oscuro de la metapsicología, ora como sinónimo un tanto rápido de la capacidad de crear”.¹⁴

Así, ¿habría algo a la vez *demasiado sutil* y *demasiado trivial* en el empleo de este término? ¿La sublimación eleva al exceso o bien nos pone a ras de las cosas, e incluso a nivel de su subsuelo pulsional? ¿Qué debe entenderse exactamente por el *sub* prefijo que orienta su comprensión? ¿Es éste la evidencia del “por debajo”, o bien el sentido opuesto –aceptado en latín– que hace de él el estricto equivalente de *súper*, “por encima”?¹⁵ ¿Y qué debe entenderse del elemento en que se realiza semejante operación: acaso es *limus*, “el limo”, o bien *limes*, “el límite” –a menos que se trate de *limus*, adjetivo que significa “oblicuo” y que sólo se aplica en relación con el ojo y la mirada?¹⁶ ¿La misma sublimación química no supone acaso el doble sentido de *pureza* (a través de la idea de un tránsito directo del estado sólido al estado gaseoso) y de *impureza* (a través de la observación del depósito de sustancia que se forma en la pared fría de un recipiente en el que se “sublima” un cuerpo sólido mediante destilación)? ¿Acaso no usamos las expresiones “sublime suave” o “sublime corrosivo”?¹⁷ En el primer caso, ¿se trata de un remedio? En el segundo, ¿se trata de un veneno?

¹³ J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, París, PUF, 1967 (ed. de 1981), p. 467.

¹⁴ S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, París, PUF, 2009, pp. 2-3.

¹⁵ Cf. A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, París, Klincksieck, 1932 (ed. revisada y corregida, 1959), p. 660.

¹⁶ *Ibid.*, p. 359.

¹⁷ Cf. A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, París, Dictionnaires Le Robert, 1992 (ed. de 1995), p. 2032. Cf. igualmente S. de Mijolla-Mellor, *La Sublimation*, París, PUF, 2005, p. 3.

¿Qué deseaba entender entonces Freud con la operación psíquica e inconsciente de la *Sublimierung* en la medida en que, precisamente, se distingue de cualquier *Sublimación* psíquica, química o alquímica? Antoine Vergote enumeró no menos de ciento treinta y cuatro textos en los que, mucho más allá de un simple “psicoanálisis aplicado”, Freud apela a este término.¹⁸ Por un lado, se trataría de una noción tan importante como la idea de inhibición (es, por decirlo de algún modo, simétrica); por el otro, como lo afirma Jean Laplanche, no deja de aludir a las paradojas del famoso “cuchillo de Jeannot”, relativas a la existencia: “este cuchillo, al que se le cambia la hoja, sigue siendo el cuchillo de Jeannot; después se reemplaza el mango, y sigue siendo el cuchillo de Jeannot; enseguida se reemplaza el mosquetón, y es aún el mismo; se reemplaza el estuche, finalmente todo se reemplaza: seguirá siendo el cuchillo de Jeannot, y sin embargo no queda nada de él”.¹⁹ No queda nada, en la redacción definitiva de la *Metapsicología*, del capítulo previsto sobre la sublimación –un capítulo nunca escrito, o únicamente esbozado, o destruido²⁰–, aun cuando la sublimación sigue siendo ese concepto fundador del que la metapsicología freudiana no podría prescindir.

Exponiéndonos a simplificar desde un principio, podríamos decir que la sublimación, en su calidad de noción metapsicológica, ofrece una de las vías fundamentales para ilustrar la *plasticidad de las pulsiones*: su “aptitud para el desplazamiento” entre los fragmentados ámbitos de la cultura humana. Freud opone esta “aptitud para el desplazamiento” (*Verschiebbarkeit*) a la noción de “fijación” (*Fixierung*), así como –en su texto de 1905 sobre el análisis de Dora– la noción de “derivación” (*Wendung*) sublimatoria es presentada como el reverso exacto de la “represión” o “supresión” (*Unterdrückung*) característico

de la inhibición.²¹ En el primer capítulo de la *Metapsicología* consagrado a las “Pulsiones y [a los] destinos de las pulsiones”, de 1915, Freud situó la sublimación entre los cuatro “destinos” fundamentales de la libido: “Los destinos de las pulsiones (*Triebeschicksale*) son los siguientes: la transposición en el contrario (*Verkehrung ins Gegenteil*); la vuelta hacia la propia persona (*Wendung gegen die eigene Person*); la inhibición (*Verdrängung*); la sublimación (*Sublimierung*).”²²

En las líneas que siguen casi inmediatamente anteriores, Freud otorga una particular atención a la “pulsión de mirar” (*Schautrieb*).²³ Esto nos remite a una etapa precedente de su pensamiento cuando, en *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*, había esbozado un esquema de tres términos: “Inhibición, fijación y sublimación disponen, cada uno según su participación, contribuciones proporcionadas por la pulsión sexual a la vida psíquica de Leonardo.”²⁴ La *pulsión de mirar* o la “pulsión de investigar” puede de esa manera *bloquearse* en la “inhibición neurótica” o *fijarse* en la “compulsión de rumiar”; pero cuando *se sublima*, da lugar a una “disposición particular” –“la más rara y la más perfecta”– a través de la cual la pulsión, por decirlo de alguna manera, escapa a las miserias del síntoma.²⁵ Respecto a la elaboración metapsicológica, es sin duda importante interrogar las condiciones infantiles de la sublimación, las nociones de apuntalamiento, de unión, o incluso la diferenciación entre “objetivo”, “ob-

²¹ S. Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) » [“Fragmento de un análisis de histeria (Dora)】 (1905), trad. [al francés] de M. Bonaparte y R. M. Loewenstein, *Cinq psychanalyses*, París, PUF, 1954 (ed. de 1979), p. 36. *Id.*, « La morale sexuelle ‘civilisée’ et la maladie nerveuse des temps modernes » [“La moral sexual ‘civilizada’ en la enfermedad nerviosa de los tiempos modernos”] (1908), trad. [al francés] de D. Berger, J. Laplanche et al., *La Vie sexuelle*, París, PUF, 1969 (ed. revisada y corregida, 1977), p. 33.

²² *Id.*, *Méta-psychologie* (1915), trad. [al francés] de J. Laplanche y J.-B. Pontalis, París, Gallimard, 1968 (ed. revisada y corregida, 1986), p. 24. Desgraciadamente, Freud precisa de entrada que “no tiene la intención de tratar en este caso sobre la sublimación.”

²³ *Ibid.*, pp. 29-31.

²⁴ *Id.*, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 171.

²⁵ *Ibid.*, pp. 84-85.

¹⁸ A. Vergote, *La Psychanalyse à l'épreuve de la sublimation*, París, Éditions du Cerf, 1997, p. 11. Cf. A. Delrieu, *Sigmund Freud : index thématique*, París, Economica-Anthropos, 1997 (ed. revisada y aumentada, 2008), pp. 1582-1587.

¹⁹ J. Laplanche, *Problématiques, III. La Sublimation*, París, PUF, 1980, p. 30.

²⁰ Cf. P. Gay, *Freud, une vie* (1988), trad. [al francés] de T. Jolas, París, Hachette Littérature, 1991 (ed. de 2002), II, p. 25.

jeto”, “fuente” y “empuje” (*Drang*) de la pulsión.²⁶ Pero me limitaré aquí a una primera observación concerniente a la ubicación misma del motivo de la sublimación en Freud: parece hallarse totalmente incluida entre sus reflexiones fundadoras en torno al *síntoma* histérico y sus exposiciones exploratorias sobre la *imagen* artística.

En algún sitio, pues, entre Anna O. y Mona Lisa. Si la sublimación acaba por conformarse doctrinalmente a través de su diferencia con la inhibición –y por ende, por su diferencia con el *síntoma*–, es forzoso comprobar que es antes que nada en la clínica del *síntoma* histérico donde habrá de efectuarse su aplicación. Esto ya aparece claramente, por ejemplo, en una célebre carta de Freud a Wilhelm Flieb, fechada el 2 de mayo de 1897: “He llegado a hacerme una firme idea acerca de la estructura de una histeria. Todo se reduce a la reproducción de escenas. Unas pueden ser obtenidas directamente, otras solamente pasando a través de fantasías colocadas por delante. Las fantasías provienen de aquello que ha sido oído y comprendido *a destiempo*, y desde luego son reales entre todo el material que las constituye. Son construcciones de protección, sublimaciones de hechos y embellecimientos de los mismos, que al mismo tiempo sirven de auto alivio.”²⁷ En el *Manuscrito L*, exactamente en la misma época, se lee también: “*Arquitectura de la histeria*. –El propósito parece ser el de alcanzar las escenas originarias. A algunas se llega directamente, a otras únicamente mediante rodeos, pasando a través de fantasías. Las fantasías son efectivamente construcciones psíquicas manifiestas, que se erigen para impedir el acceso a esos recuerdos. Al mismo tiempo, las fantasías están al servicio de la tendencia a depurar, a sublimar los recuerdos.”²⁸

Todo, en este vocabulario, concurre a relacionar el *síntoma* con la *imagen* y, por extensión, la histeria con el arte –aunque en planos de analogía completamente diferentes de lo que Charcot, diez años antes,

había elaborado en su famosa “iconografía artística” de la histeria.²⁹ ¿El *síntoma* histérico visto como “reproducción de escenas” (*Reproduktion von Szenen*) no es acaso comparable a un cuadro pictórico o a un “cuadro vivo”? ¿No se desplaza acaso, como una actividad artística, “mediante rodeos [y] mediante fantasías” (*Umvegen, Phantasien*) interpuestos? ¿No construye igualmente, como un poema o un dibujo figurativo, algo similar a un “embellecimiento de los hechos” (*Verschönerung der Fakten*), operación destinada a “sublimarlos” al mismo tiempo que le aporta al individuo los beneficios de un “auto alivio” (*Selbstentlastung*)? Acabaría uno casi por reconocer, en la elaboración freudiana de la *imagen* como “a destiempo” (*nachträglich*), la famosa definición duchampiana del cuadro como “retraso”... Si la histeria –e incluso la misma histérica– se deja ver como una “fallida obra de arte”, al menos mantiene con el arte, y especialmente con el arte visual o teatral, una relación fundamental que, en el *Manuscrito L*, se hace evidente de manera principal a través del comentario que Freud hace respecto del juego histérico de la “sublimación” (la virgen a imagen de las Madonas pintadas por Leonardo) y de la auto devaluación³⁰ (la prostituta a imagen de una Nana descrita por Émile Zola).

Así pues, Freud habrá terminado de identificar la diferencia entre inhibición y sublimación desde 1897, cuando considera a las “fantasías” del histérico desde el ángulo de una doble acción: por un lado, afirma que “estas fantasías son construcciones psíquicas manifiestas, que se elevan para impedir el acceso (*den Zugang... zu sperren*) a los recuerdos” inconscientes; pero, continúa, “al mismo tiempo están al servicio de la tendencia a depurar, a sublimar (*sublimieren*) los recuerdos.”³¹ Algunos años más tarde, en el análisis de Dora, Freud hablará sin ninguna dificultad de “transferencias” realizadas

²⁶ Cf. J. Laplanche, *Problématiques, III. La Sublimation*, op. cit., pp. 23-27 y 56-62. J.-M. Porret, *La Consignation du sublimable. Les deux théories freudiennes du processus de sublimation et notions liminaires*, París, PUF, 1994, pp. 1-110. S. de Mijolla-Mellor, *le Choix de la sublimation*, op. cit., pp. 10-14, 43-48 y 129-149.

²⁷ S. Freud, *Lettres à Wilhelm Flieb*, op. cit., p. 303.

²⁸ *Ibid.*, p. 305.

²⁹ Cf. G. Didi-Huberman, « Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et démon de l'imitation » [“Charcot, la historia y el arte. Imitación de la cruz y demonio de la imitación”], postfacio a J.M. Charcot y P. Richer, *Les Démoniaques dans l'art* (1887) seguido de *La Foi qui guérit* (1892), París, Macula, 1984, pp. 125-211.

³⁰ S. Freud, *Lettres à Wilhelm Flieb*, op. cit., p. 305.

³¹ *Ibid.*, p. 305.

“con más arte” que otras (*kunstvoller*), y que él remite directamente a un proceso de “sublimación” (*Sublimierung*).³² En su artículo sobre “Las fantasmagorías histéricas y su relación con la bisexualidad”, Freud, en 1908, establecerá claramente el doble destino de las “fantasmagorías” o “fantasías” (*Phantasien*): sublimación por un lado –“es decir, derivar la excitación sexual hacia un objetivo más elevado”–, “síntoma patológico” por el otro (*Krankheitssymptom*).³³ Por último, en la vigesimotercera de las *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, en 1917, Freud habrá de insistir en el papel de la imaginación en la “formación de los síntomas” (*Sympтомbildung*).³⁴ Esto a fin de no separar el síntoma de una problemática de la imagen (*Bild*) y de la imaginación (*Phantasie*). En este caso se trata de nuevo de una doble perspectiva que se abrirá al individuo: ora un *endurecimiento* de los conflictos inconscientes y, por consiguiente, de los procesos patógenos de inhibiciones; ora aquello que Freud nombra con delicadeza “una especie de flotación en las inhibiciones que determinan los conflictos” (*eine gewisse Lockerheit der den Konflikt entscheidenden Verdrängungen*): eso que él llama una “poderosa capacidad de sublimación” (*eine starke Fähigkeit zur Sublimierung*)³⁵ a la que no tardarán en asociarse los temas del arte y del artista.

Estos pocos textos bastan, me parece, para recordarnos que la sublimación y el síntoma –o, si se desea ampliar la cuestión, *las artes* y *las enfermedades*– no fueron examinados por Freud según una relación brutal, de oposición entre términos. Es una dialéctica la que estaría más bien aquí en juego. Como si el “destino de las pulsiones” se jugara también por conducto de la imaginación –sea ésta *Phantasie* o *Einbildungskraft*–, a nivel de un “destino de las imágenes”. Siguiendo esta idea podríamos aventurar una primera hipótesis y

³² «Fragment d'une analyse d'hystérie» [“Fragmento de un análisis de histeria”], art. cit., p. 87.

³³ *Id.*, «Les fantasmes hystériques et leurs relations à la bisexualité» [“Las fantasmagorías histéricas y su relación con la bisexualidad”], art. cit., p. 151.

³⁴ *Id. Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1916-1917), trad. [al francés] de F. Cambon, París, Gallimard, 1999, p. 474.

³⁵ *Ibid.*, p. 477.

sugerir que la *sublimación* introduce un mundo de formas que aparecen con la “flotación” de los conflictos (se trata entonces de un modelo de *fluidez*, digamos el modelo de Leonardo), mientras que el *síntoma* entrega un mundo de formas que aparecen con la crispación de los conflictos (se trata entonces de un modelo de *contracción*, digamos el modelo de la histeria). Pero las cosas en realidad son mucho más retorcidas, y esto en la medida en que todos los conceptos en juego dependen de marcos de inteligibilidad –o de campos epistémicos– múltiples: diferentes pero imbricados unos en otros, y por ende influyentes unos en otros. No existen conceptos “puros” en el terreno de las humanidades, y los conceptos del psicoanálisis, aun si son altamente “metapsicológicos”, no escapan tampoco a esta regla. Así pues, el problema adquiere un nuevo cariz: exige que asumamos una posición, a cada momento y con cada palabra, en ese campo de batallas simbólicas que llamamos la *cultura*, es decir, el terreno predilecto de esta “economía libidinal” llamada sublimación.

Sublimación y símbolo

Daniel Lagache identificó muy claramente las dificultades intrínsecas a la noción de sublimación al decir que, “lejos de tratarse de un problema específico, [ésta] es una encrucijada de problemas, y no de menor importancia. [...] El problema de la sublimación es un problema de metapsicología y de antropología psicoanalítica; compete al mismo tiempo a la teoría del aparato psíquico y a la teoría del hombre” en general, lo que condena sin remedio el concepto de sublimación a la espinosa puesta en juego de los “valores” humanos.³⁶ Si la sublimación no fuera más que una categoría metapsicológica, no sería más que un asunto esotérico exclusivo de los psicoanalistas: pero es bien sabido que no es así –mi propio discurso, como sus circunstancias, son un ejemplo de ello. Sin duda, los psicoanalistas aprendieron de Freud que “en el terreno de la sexualidad, las cosas más elevadas y las más viles

³⁶ D. Lagache, «La sublimation et les valeurs» [“La sublimación y los valores”], art. cit., pp. 1-3.

están relacionadas unas con otras, en todas partes, de la manera más íntima.”³⁷ Pero eso no los lleva a colocar libros pornográficos en las mesas de sus salas de espera, junto a los libros sobre Leonardo da Vinci. Es una manera de recordar que el discurso psicoanalítico no depende, ni con mucho, del simple asunto “sexual”: él mismo actúa de manera masivamente “sublimatoria”.³⁸ Toma sitio –y debe tomar posición– en un vasto sistema de valores filosóficos, históricos, sociales, éticos, políticos y estéticos, valores cuya responsabilidad habrá de asumir o de impugnar, según sea el caso. Y en nombre del cual él mismo podrá prestarse a una eventual crítica.

Como se sabe, Jung quiso darle a la sublimación una extensión metafísica y un valor esotérico que Freud, obviamente, rechazó. Su libro sobre *La Psicología de la transferencia* se presenta como un comentario a las láminas del *Rosarium philosophorum*, texto alquímico del siglo XVI que describía el proceso de elevación y de purificación del alma a partir de sus premisas sexuales (*coniunctio sive coitus*), y a través de sus etapas de *fermentatio* o de *impregnatio*, hasta la *sublimatio* en la que se realizaba al mismo tiempo la fantasmagoría bisexual característica de la histeria y la purificación metafísica de esa fantasmagoría ilustrada mediante la figura de un ave que evoca al Espíritu Santo³⁹ (al que, por lo demás, recordamos en el centro del análisis freudiano acerca de los “recuerdos de infancia” de Leonardo da Vinci). Esta visión anagógica y salvadora de la sublimación en Jung no tuvo indudablemente mucho éxito⁴⁰. Pero volvemos a encontrar

³⁷ S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), trad. [al francés] de P. Koeppel, París, Gallimard, 1987, p. 74.

³⁸ Cf. D. Lagache, « La psychanalyse comme sublimation » [“El psicoanálisis como sublimación”] (1962-1964), *Oeuvres, V* (1962-1964). *De la fantaisie à la sublimation*, *op. cit.*, pp. 191-225.

³⁹ Cf. C. G. Jung, *La Psychologie du transfert* (1946), trad. [al francés] de É. Perrot, *La Réalité de l’âme, I. Structure et dynamique de l’inconscient*, París, Librairie générale française, 1998, pp. 815-858.

⁴⁰ *Id.*, « La névrose et l’autorégulation psychologique » [“La neurosis y la auto regulación psicológica”] (1934), trad. [al francés] de R. Cahen, *ibid.*, p. 362. *Id.*, « Le relativisme essentiel de la psychothérapie » [“El relativismo esencial de la psicoterapia”] (1951), trad. [al francés] de R. Cahen, *ibid.*, p. 1088.

la lógica “purificadora” en numerosos textos psicoanalíticos en donde la sublimación es considerada un proceso de espiritualización y de *neutralización*, como se puede leer, por ejemplo, al principio del *Psicoanálisis del arte* de Ernst Kris.⁴¹ Por su parte, Antoine Vergote quiso endurecer la “alternativa neurosis o sublimación” para extraer esta última, a todo trance, de eso que él llama la “óptica patológica” freudiana, con el objeto de mantener la pureza espiritual de lo que él llama “la creación” –la palabra mágica tanto de la religión como del arte, la palabra que redime todos los males.⁴²

Todo indica que al emplear la palabra “sublimación” resulta muy difícil evitar esa poderosa vectorialización ascendente y purificadora, ese valor *sintético* que resuelve los problemas –o las paradojas– de la conflictividad psíquica como por encanto. Jean Laplanche, por ejemplo, imaginó que “en lo sublime no queda *ni* el objetivo, *ni* el objeto, *ni* el origen mismo de la pulsión [...], sino una energía sexual... desexualizada ella misma.”⁴³ Lo cual es una forma de volver al “cuchillo de Jeannot” o, si se prefiere, al sexo de los ángeles, dado que los dos ejemplos predilectos de Jean Laplanche en ese contexto eran la hoja de parra (por cierta nostalgia del sexo de los ángeles) y la poética del fuego (por su virtud purificadora y elevadora).⁴⁴ Finalmente, la mejor manera de preservar a la sublimación del *síntoma* consistirá, como ocurre a menudo, en recurrir al vocabulario –efectivamente más inofensivo– del *símbolo*.⁴⁵ A través de eso que Laplanche llama el “tratamiento” de los “desechos pre genitales de la genitalización”, y de la “integración” de la agresividad⁴⁶, el proceso sublimatorio será definido al mismo tiempo como símbolo y síntesis: asociado a las “formas de vinculación por el yo”,

⁴¹ E. Kris, *Psychanalyse de l’art* (1952), trad. [al francés] de B. Beck, M. de Venoge y C. Monod, París, PUF, 1978, p. 30.

⁴² Cf. A. Vergote, *La Psychanalyse à l’épreuve de la sublimation*, *op. cit.*, pp 34-37, 77-113 y 249-256.

⁴³ J. Laplanche, *Problématiques, III. La Sublimation*, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 113-115 y 142-167.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 129-133.

⁴⁶ *Id.*, « Sublimation et/ou inspiration » [“Sublimación y/o inspiración”], *Entre séduction et inspiration : l’homme*, París, PUF, 1999, pp. 313-314.

“unifica lo diverso” creando “conexiones simbólicas” y “poniendo en práctica tal sistema simbólico-ideológico”, lo que, para concluir, será llamado la “cultura” en cuanto conjunto de “sistemas mito-simbólicos”.⁴⁷

Habrá de sorprender aún más que André Green –no obstante encontrarse al tanto de la distinción freudiana entre sublimación e idealización– haya sugerido que “sublimación y espiritualización son sinónimos”, trabajando juntos en la “purificación” y en la “elevación” de lo sexual: “Lo sublimado se relaciona con un objeto ideal. Desexualización quiere decir desmaterialización, y la desmaterialización es sinónimo de idealización. Lo incorpóreo, lo espiritual y lo ideal se comunican ampliamente” en la sublimación.⁴⁸ He aquí una forma típica de proyectar el *arte* hacia la *idea*, como cuando se trata –en mi opinión de una manera trivial, falsamente “mallarmeana”– de privilegiar los blancos puros de Cézanne⁴⁹, cuando lo que da su intensidad al trabajo cezanniano, por muy “sublime” que sea, no es otra cosa más que esa lucha íntima de cada instante, ese *paradójico* trabajo en la inmanencia de las *materias*, ese vaivén sin síntesis entre color y no color, luz y sombra, masa y ligereza, volumen y plano, la forma y lo informe, etcétera. Sophie de Mijolla-Mellor, por su parte, no intenta devaluar la sublimación en una mediocre simbolización.⁵⁰ Pero no resiste la tentación de ver en la *Ninfa* botticelliana un “ideal de pureza” tanto más “arrebatador” en la medida en que realizaría la androginia más allá de cualquier bisexualidad conflictiva o histérica⁵¹ –lo cual es una forma de negarse a ver la inestabilidad, la conflictividad y la perversidad que reconociera Aby Warburg en las figuras humanistas de la *Ninfa*, por los mismos años en que Freud también se interrogaba respecto a la “bella indiferencia” de los histéricos.⁵²

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 315-322.

⁴⁸ A. Green, *Le Travail du négatif*, París, Les Éditions de Minuit, 1993 (ed. del 2011), pp. 298, 306 y 320.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁰ S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, *op. cit.*, pp. 89-96.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 241-277.

⁵² Cf. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 249-306.

Jacques Lacan, siempre más genial que tantos otros –incluso cuando se trataba de engañar a la gente– se habría apoyado en un extraordinario caso clínico de Melanie Klein, en el que todo estaba relacionado con el espacio vacío y el espacio pintado⁵³, a fin de entender la sublimación como un proceso a través del cual el *objeto* (tanto en el sentido trivial como en el psicoanalítico) se elevaría a la “dignidad” de la *cosa*.⁵⁴ De lo que se trata entonces nuevamente es de una elevación y de una purificación. La Cosa –en adelante escrita con mayúscula– se situaría más allá de todos los objetos, buenos o malos, tanto de la realidad material como de la psíquica. Lacan construye esta noción a través de una recuperación mimética de la operación mediante la cual Heidegger había distinguido al simple “objeto” de la “cosa”, como unos triviales zapatos para caminar se distinguen de aquello que Van Gogh pintara en algunos de sus cuadros célebres.⁵⁵ Así pues, se recupera o perpetúa nuestra misteriosa alquimia de la sublimación: cuando el objeto utilitario se vuelve una “cosa digna de colección”, cuando el objeto perspectivo se vuelve “cosa de anamorfosis” o cuando el objeto sexual se convierte en “cosa de amor cortés”.⁵⁶ O cuando la historia se disuelve, fuera del tiempo, en la bella esfera del arte.

Aun cuando sé hallen determinadas a partir de una verdadera estrategia del doble sentido, las formulaciones lacanianas tienen la particularidad de estar al mismo tiempo abiertas y cerradas a su lector (como lo está a su espectador la célebre puerta de Marcel Duchamp).

⁵³ Cf. M. Klein, « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur » [“Las situaciones de angustia del niño y su reflejo en una obra de arte y en el impulso creador”] (1929), trad. [al francés] de M. Derrida, *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, París, Payot, 1968 (ed. de 1966), pp. 254-262.

⁵⁴ J. Lacan, *Le Séminaire, VII. L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), ed. de J.-A. Miller, París, Éditions du Seuil, 1986, pp. 114-119, 132-135 y 139-142.

⁵⁵ Cf. M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » [“El origen de la obra de arte”] (1935-1936), trad. [al francés] de W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962 (ed. de 1980), pp. 13-98. *Id.*, « La chose » [“La Cosa”] (1950), trad. [al francés] de A. Préau, *Essais et conférences*, París, Gallimard, 1958 (ed. de 1976), pp. 194-218.

⁵⁶ J. Lacan, *Le Séminaire, VII, op. cit.*, pp. 134-137 y 160-164.

Por un lado, siguen siendo fecundas debido a su incitación a reflexionar y a reaparecer constantemente, como cuando Lacan, a propósito de La Cosa, afirma que es “lo que, de lo real primordial, [...] sufre a causa del significante”.⁵⁷ Pero, por otro lado, estas formulaciones han dado pie a un discurso dogmático con acentos típicamente idealistas o neoplatónicos: discursos de los que la *imagen* –y por ende la misma *Phantaisie* freudiana– se veía anulada, en aras de una auténtica tiranía de lo *simbólico* con la vocación nada menos que de proferir la “verdad” o la “veracidad” de la obra de arte⁵⁸... Exactamente como ocurre en esos antiguos discursos académicos, estudiados por Erwin Panofsky, en los que el campo del arte, una vez que fue unilateralmente desautorizado por Platón, se encontró, como por arte de magia, de nuevo investido de los muy altos, de los “sublimes” poderes de la *idea*.⁵⁹

Símbolo y síntesis

Como se sabe, Freud jamás tuvo pretensiones dogmáticas en relación con los temas ajenos a su clínica, y especialmente con los campos artísticos o culturales. Con algunos de sus contemporáneos –con Georg Simmel, Aby Warburg o Walter Benjamin, por ejemplo– parece haber compartido cierta ética del pensamiento que lo alejaba de cualquier postura o engañifa. Su ambición teórica, considerable, nunca debió sufrir por su modestia fundamental: por una parte jamás temió aventurar algunas hipótesis, y por la otra tampoco temía

reconocer los límites metodológicos de las mismas. Por ejemplo, –“es posible...” (*möglich*), escribe– expone la hipótesis de que a través de la gracia de las figuras que pintó, Leonardo “hubiera podido rechazar (*verleugnet*) la infelicidad de su vida amorosa (*das Unglück seines Liebeslebens*) y se haya sobrepuerto a ella a través del arte (*hünstkerisch überwunden hat*) al representar la realización del deseo en el muchacho fascinado por la madre, por medio de esta venturosa reunión de lo masculino y de lo femenino (*Wunscherfüllung... Vereinigung*).”⁶⁰ Una hipótesis destinada a apoyar aquella otra, más general, de la “alta sublimación”⁶¹ que se realiza en las obras de arte.

Pero debemos recordar que Freud insiste casi de inmediato –algunas páginas más adelante, en el momento de concluir su ensayo– en la *parte no resuelta* de sus hipótesis, especialmente en lo que respecta a la capacidad de sublimar: “Las pulsiones y sus transformaciones son el punto límite que puede alcanzar el conocimiento psicoanalítico. [...] En vista de que el don artístico y la capacidad de realización se encuentran en relación íntima con la sublimación, nos vemos obligados a reconocer que la esencia de la realización artística (*das Wesen der künstlerischen Leistung*) nos resulta, también, inaccesible psicoanalíticamente.”⁶² Pero eso dista mucho de ser todo, pues Freud sabe muy bien que frente a este límite epistemológico se erigen otros límites: los de la tradición, los de la opinión, y con esto me refiero a esa *parte demasiado resuelta* –abusivamente resuelta– de los discursos sobre el arte y la cultura. De manera simétrica, frente al *no saber* y a sus palabras ausentes se erige la *doxa* y sus palabras que ahogan. Es éste un punto capital y, sin embargo, creo, ampliamente subestimado en los comentarios post freudianos relativos a la sublimación.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁸ Cf. F. Wahl, *Introduction au discours du tableau*, París. Éditions du Seuil, 1966, pp. 172-185. J.-A. Miller, « Le séminaire de Barcelone sur *Die Wege der Symptombildung* », [“El seminario de Barcelona acerca de *Die Wege der Symptombildung*”], *Le Symptôme charlatan*, París, Éditions du Seuil, 1998, pp. 14-19. S. André, *Le Symptôme et la création*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2010, p. 10.

⁵⁹ Cf. E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (1924), trad. [al francés] de H. Joly, París, Gallimard, 1983.

⁶⁰ S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, pp. 147- 148.

⁶¹ *Ibid.*, p. 155.

⁶² *Ibid.*, p. 177.

No obstante, Freud dio muestras de gran lucidez –y de gran modestia– en la materia. En un pasaje de su conferencia sobre “La evolución y la regresión”, de 1917, recuerda que,

entre los procesos que protegen de caer en la enfermedad, existe uno que ha adquirido particular importancia cultural. Éste consiste en que la aspiración sexual abandona su objetivo hacia el placer parcial o hacia el placer de procrear y adopta otro, que está genéticamente conectado con aquel que se ha abandonado, pero que, por su parte, ya no debe ser llamado sexual, sino social. A este proceso lo llamamos “sublimación”, con lo que nos plegamos a la apreciación general que sitúa los objetivos sociales en un sitio más alto que los objetivos sexuales, que son en el fondo egoístas.⁶³

“Con lo que nos plegamos a la apreciación general” (*wobei wir uns der allgemeinen Schätzung fügen*): he aquí que nos vemos nuevamente colocados, de manera brutal, en el plano de los valores y de las convenciones sociales. En las *Nuevas Conferencias*, de 1933, Freud regresará a las dificultades –los nudos de paradojas, quizá las aporías– del psicoanálisis cuando éste debe situarse en relación a semejante “apreciación general”: por un lado, en su condición de “ciencia especializada, es absolutamente inapto para formar una *Weltanschauung* propia”; por el otro, no puede sustraerse al mundo cultural, histórico y social del cual forma parte; como consecuencia de lo cual deberá –¿pero acaso se trata de una fatalidad?– la cuestión radica en eso– “adoptar” (*annehmen*) la *Weltanschauung* correspondiente a la “apreciación general” en los campos cuya experiencia específica no posee.⁶⁴

El problema que se plantea aquí no es otro que el del *conformismo*, del que puede dar pruebas, en el orden de la *Weltanschauung* cultural, una disciplina por lo demás tan *impertinente* y tan rauda en lo que se refiere a romper convenciones. Decir que “el arte es casi siempre

infotivo y saludable, [que] no desea ser otra cosa más que ilusión”,⁶⁵ como lo hace Freud en sus *Nuevas Conferencias*, ¿no es repetir una *doxa* estética demasiado admitida por el común de las personas, pero que tantos ejemplos en la historia del arte contradicen? ¿Fra Angélico y Caravaggio “saludables”? ¿Brueghel y Rembrandt “ilusorios”? Goya y Picasso “infotivos”? En su condición de campo de la sublimación, ¿el arte no sería entonces nada más que “protección”, una “victoria del amor extático” y de la “inspiración” (Jean Laplanche), un “beneficio terapéutico” (Paul-Laurent Assoun) o incluso la “melodía de los instintos” en el terreno de la cultura, y hasta el “garante de la conservación del vínculo social” (Sophie de Mijolla-Mellor) y el creador de una “adhesión colectiva” (Guy Rosolato)?⁶⁶

Tampoco las formulaciones de Jacques Lacan, pese a la originalidad de su tono, se escapan a este consenso de una idea del arte como consuelo y apaciguamiento de los conflictos: “La obra tranquiliza a las personas, las consuela [...] Eleva sus almas, como se dice, las incita a la renuncia. [...] En otros términos –por ahora no fornico [...], ¡pues bien!, puedo tener la misma satisfacción que si fornicara”.⁶⁷ ¿Cómo se “resuelve” entonces semejante renuncia sublimatoria de la satisfacción sexual? En aquello que Lacan, en otro momento, llama *la utilidad pública*: “[En la sublimación] la libido sexual acaba por encontrar satisfacción en los objetos [...] en la medida en que se trate de objetos de utilidad pública”.⁶⁸ Ahora bien, es quizás exactamente

⁶³ *Id. Conférences d'introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 439.

⁶⁴ *Id. Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1933), trad. [al francés] de R.-M. Zeitlin, París, Gallimard, 1984, p. 212.

⁶⁵ J. Laplanche, *Problématiques, III. La Sublimation*, op. cit., pp. 139-142. *Id.*, «Sublimation et/ou inspiration» [“Sublimación y/o inspiración”], art. cit., pp. 323-338. P.-L. Assoun, *Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire*, París, Ellipses, 1996, p. 124. S. Mellor-Picaut, «La sublimation, ruse de la civilisation?» [“La sublimación, ¿ardid de la civilización?”], *Psychanalyse à l'université*, IV, 1979, núm 15, pp. 473-481. S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, op. cit., p. 408. G. Rosolato, «Nos sublimations» [“Nuestras sublimaciones”], *Revue française de psychanalyse*, LXII, 1998, n.º 4, p. 1203.

⁶⁶ J. Lacan, *Le Séminaire, XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), ed. de J.-A. Miller, Éditions du Seuil, 1973, pp. 102 y 151.

⁶⁷ *Id. Le Séminaire, VII*, op. cit., p. 113.

ahí donde se sitúa el nudo problemático del discurso psicoanalítico en general acerca de la sublimación. ¿Quién dijo que la *cosa pública* valía unilateralmente para la “satisfacción”, la “inocuidad”, lo “saludable”, la “protección”, el “consuelo”, el “apaciguamiento” o la “adhesión colectiva”? ¿No es ella, por el contrario, el lugar por excelencia de la *cosa política*, es decir, un *campo de conflictos* antes que nada, como lo prueban –sólo para tomar como ejemplo el terreno “artístico”– las innumerables querellas sobre la “utilidad” de las imágenes, las iconoclásias y otras luchas, en ocasiones a muerte, por obtener el control de ese *terreno sensible*?⁶⁹

En resumen, la *paradoja* de la sublimación aparece exactamente ahí donde uno quisiera definirla como *síntesis*, en todos los sentidos que admite este término: satisfacción tranquilizante, reconciliación dialéctica, unidad conceptual o pacificación de los conflictos. Sin embargo, ¿acaso no observamos cómo el psicoanálisis descubre *conflictos en activo* por doquier? ¿No es acaso ésa su especialidad –para algunos exasperante–, su incomparable fuerza crítica, cuando por ejemplo revela las paradojas *sintomáticas* que vuelven inútiles todas las esperanzas subjetivas de un “yo” *sintético*? Pero se diría que con la sublimación –y, por lo mismo, con “el arte” o “la cultura” como “adhesión colectiva”–, soñó por un momento en procesos en los que la satisfacción, por una vez, no tendría que vórselas con sufrimientos o con contrapartidas sintomáticas, sino únicamente con gracias fluidas y bellezas bien correspondidas.⁷⁰ Luego, tal cosa no corresponde en

absoluto a lo que se observa en la complejidad de las obras y en los sobresaltos de sus temporalidades múltiples. Al frecuente conformismo de los historiadores del arte, que sustanían los síntomas como “detalles” e hipostasian esos detalles como “claves” iconográficas, responde el conformismo de los psicoanalistas cuando sustanían las imágenes como “resultados” e hipostasian tales resultados como “claves” interpretativas.

Así como los historiadores del arte se exponen a la facilidad de ver en las obras de arte solamente *resultados* –y no *procesos*–, del mismo modo los psicoanalistas encuentran con frecuencia únicamente síntesis en las sublimaciones, “salidas”, “realizaciones” o “resultados finales”.⁷¹ Es así como las obras de arte terminan por servir como *cortadas* comunes a una auto confirmación doctrinal (del lado del psicoanálisis) y a un academicismo de buen gusto (del lado de la estética). Es así como la sublimación está en trance de convertirse, en su valor de uso teórico, en eso que yo llamaría una “formación de conformismo”. Tal vez las cosas cambien cuando los psicoanalistas dialecticen su *Weltanschauung* del arte si aceptan leer a Georges Bataille junto a Paul Valéry, a Carl Einstein junto a André Malraux, a Aby Warburg junto a Erwin Panofsky o a Bertolt Brecht junto a Thomas Mann... Y si aceptan reconocer las dimensiones ética y política inherentes a sus posturas estéticas.

En un texto de 1955 acerca de las relaciones entre psicología y sociología, Theodor Adorno no omitió recordar –él, que en los años veinte recibió una influencia tan grande de las obras críticas de Georg Lukács– que, según el contexto de la guerra fría, “la servil ciencia del

psychanalyse, XXXI, 1967, n° 1, pp. 59-99.

⁷¹ Cf. G. Mendel, «La sublimation artistique» [“La sublimación artística”], *Revue française de psychanalyse*, XXVIII, 1964, n° 5-6, pp. 729-808. J. Sandler y W. G. Joffe, «À propos de la sublimation» [“A propósito de la sublimación”], *Revue française de psychanalyse*, XXXI, 1967, n° 1, pp. 3-17. J.-L. Donnet, «Processus culturel et sublimation» [“Proceso cultural y sublimación”], *Revue française de psychanalyse*, LXII, 1998, n° 4, pp. 1053-1067. Cf. igualmente, a manera de ejemplo, el volumen *La Sublimation. Journées occitanes de psychanalyse*, dir. M. Barbonnea y K. Varga, París, Éditions In Press, 2004.

⁶⁹ Cf. particularmente D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of response*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1989. J. Goody, *La Peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité* (1977), trad. [al francés] de P.-E. Dauzat, París, Éditions La Découverte, 2003. B. Latour y P. Weibel (dir.), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe-Cambridge-Londres. ZKM-The MIT Press, 2002. J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique Éditions, 2000. G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*, París, Les Éditions de Minuit, 2009. T. Schlesser, *L'Art face à la censure. Cinq siècles d'interdits et de résistances*, París, Beaux Arts Éditions, 2011.

⁷⁰ Cf. O. Flounoy, «La sublimation» [“La sublimación”], *Revue française de*

bloque del Este exorcizaba a la psicología analítica –la única en llevar a cabo investigaciones serias respecto a las condiciones subjetivas de la irracionalidad objetiva– como si se tratara de la obra del demonio, y que incluía a Freud, como hizo Lukács, entre los fascistas, al lado de Spengler y de Nietzsche”.⁷² De manera simétrica, Adorno denunciaba en el “psicologismo” occidental una “ideología” [...] que transforma como por encantamiento la forma individualista de la socialización en una determinación extra-social, natural, del individuo.”⁷³ Por ello la separación entre disciplinas de la *psique* y disciplinas del *ethos* o de la *polis* era, en opinión de Adorno, algo tan arbitrario como la división del trabajo intelectual en las jerarquías académicas: un psicoanálisis sin posición política será tan “necio”, escribe, como una ciencia de la sociedad sin metapsicología.⁷⁴

De ahí se deriva una *crítica política* del psicoanálisis freudiano para con su mismo conformismo social y su dócil adopción de las *Weltanschauungen* circunvecinas y socialmente “comprendidas”: “No se le puede reprochar a Freud que haya desdeñado lo social concreto, sino de haber quedado satisfecho con demasiada facilidad con el origen social del abstracto, del estereotipado carácter del inconsciente que él identifica gracias a esa incorruptibilidad de su mirada, propia de un investigador de las ciencias naturales. Hipostasió con determinación antropológica el empobrecimiento debido a la interminable tradición de lo negativo [es decir, la tradición de los conflictos históricos, filosóficos y sociales]. Lo histórico acaba volviéndose invariable, y a la inversa lo psíquico se vuelve acontecimiento histórico. [...] [De esa manera] se manifiesta en Freud un elemento social afirmativo que debe ser examinado: la creencia en los criterios usuales de esta ciencia a la que precisamente desafía.”⁷⁵ De lo que se deriva una crítica

del “Superyó promedio”, e incluso del famoso precepto *Wo Es war, soll Ich werden* cuando son interpretados, con ayuda del psicoanálisis norteamericano, en términos de adaptación a lo social.⁷⁶ De lo que se deriva una crítica de la misma sublimación cuando se ve reducida, como lo hace Anna Freud, a un simple “mecanismo de defensa”: lo que Adorno terminará por entender desde el ángulo político y filosófico de la “tradición de la dichosa antigua hostilidad de la burguesía con respecto al espíritu”.⁷⁷ Como si la sublimación, conceptualizada o “conformada” de ese modo, hubiera llegado a servir como protección contra aquello mismo cuya economía psíquica supuestamente debía reconocer, y me refiero a la imaginación artística y a la vida del espíritu.

Síntesis y malestar

Las críticas formuladas por Adorno no están sin duda desprovistas de cierta propensión a exagerar, exponiéndose a perder algunos matices, y a radicalizar, exponiéndose a ser injusto. Al menos son portadoras de esta gran virtud teórica: la de incitarnos a no perder de vista el elemento de conflicto y de “desafío a los criterios acostumbrados”, desafío que el mismo Adorno reconocía como una aportación decisiva de la teoría freudiana al pensamiento filosófico en general. Así pues, en lo sucesivo hay que ir a buscar lejos de los resultados (siempre provisionales), de las conquistas (siempre relativas) y de las conformidades (siempre criticables): lejos de las *síntesis* y más cerca de los *malestares*, e incluso de los *síntomas*. En todo caso, ahí donde los conflictos no han cesado. Ahí donde se enfrentan, irresueltos, ahí donde se encuentran y debaten los movimientos de la tesis con los de la antítesis. Ahí donde se entablan las paradojas, donde ocurren los *desacuerdos del pensamiento*.

Para recuperar esa fecunda inquietud –en la que la sublimación, como concepto, se expone hasta cierto punto a difractarse y a trenzar

⁷² T. W. Adorno, «À propos du rapport entre sociologie et psychologie» [“A propósito de la relación entre sociología y psicología”] (1955), trad. [al francés] de P. Arnoux, J. Christ, G. Felten y F. Nicodème, *Société : intégration, désintégration. Ecrit sociologiques*, París, Payot & Rivages, 2011, p. 316.

⁷³ *Ibid.*, p. 330.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 317-318 y 335.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 336.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 319 y 331.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 351 y 354.

algunas de sus ramas con las del síntoma, su antítesis, según se dice—, basta con volver mediante algunos ejemplos a la economía interna del pensamiento freudiano. En 1910, el mismo año en que escribió su ensayo sobre Leonardo da Vinci, Freud afirma que la “plasticidad de los componentes sexuales” explica “su aptitud a ser sublimados”, es decir, utilizados —y en toda su intensidad— para “objetivos más elevados [...] en lugar del objetivo inutilizable.”⁷⁸ Era una manera de definir la “moción pulsional inhibida en cuanto al objetivo”, e igualmente de no aislar, como él lo dice entonces, la sublimación del movimiento indicado al inicio como “deseo patógeno” (*pathogen Wunsch*): “Ese deseo es llevado a un objetivo más elevado y de esa manera es sustraído a las objeciones” (*einwandfrei*), escribe Freud; pero precisamente eso no quiere decir que se encuentra a salvo de cualquier conflicto (*Konflikt*) puesto que, incluso para el artista y el hombre de cultura, “la realidad [sigue siendo] insatisfactoria”⁷⁹ (*die Wirklichkeit ganz allgemein unbefriedigend finden*). De lo que se desprende la “conexión de las neurosis con las demás producciones de la vida psíquica humana, incluso con las más preciosas (*wertvollsten*) de entre ellas.”⁸⁰

En 1913, en el artículo entregado a la revista *Scientia* relativo a “La importancia del psicoanálisis”, Freud examina sucesivamente los campos de la “historia cultural” (*kulturhistorische Interesse*) y de la “ciencia del arte”⁸¹ (*kunstwissenschaftliche Interesse*). En principio parece que el punto de vista freudiano sobre la actividad artística pudiera resumirse a la economía de la sublimación como un “apaciguamiento” de los conflictos: “El psicoanálisis reconoce [...] en la práctica del arte una actividad que se propone el apaciguamiento de los deseos no satisfechos (*Beschwichtigung unerledigter Wünsche*) y, a decir verdad, inicialmente en el artista creador y por consiguiente

⁷⁸ S. Freud, *Sur la psychanalyse. Cinq conférences* (1910), trad. [al francés] de C. Heim, París, Gallimard, 1991, pp. 114-115.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 63-64 y 107.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁸¹ *Id.*, « L'intérêt de la psychanalyse » [“La importancia del psicoanálisis”] (1913), trad. [al francés] de P.-L. Assoun, *Résultats, idées, problèmes, I. 1890-1920*, París, PUF, 1984, pp. 207-211,

en el auditor o en el espectador.”⁸² Pero también ahí se precisa esto: “Las fuerzas pulsionales actuantes en el arte (*die Triebkräfte der Kunst*) son los mismos conflictos (*sind dieselben Konflikte*) que impelen a otros individuos a la neurosis y que han determinado que la sociedad erija sus instituciones.”⁸³ Al mismo tiempo conflictos psíquicos y conflictos sociales: conflictos que, en ningún caso, el arte sería incapaz de “resolver” debido a que está constituido por estos mismos (*sind*). A un grado tal que Freud termina por situar el campo del arte en un “reino intermedio” (*Zwischenreich*), atrapado entre la realidad (*Realität*) que prohíbe el deseo, y el mundo imaginario (*Phantasiewelt*) que realiza el deseo.”⁸⁴ ¿Cómo es posible que un “reino intermedio” sea capaz de escapar de los conflictos que oponen a los “reinos” cuya zona fronteriza define precisamente él mismo?

Después, en 1914, el conflicto —psíquico, social— adquiere el espantoso y concreto aspecto de una guerra total entre las naciones. Se hace entonces claro que la *sublimación* no nos salva en realidad de nada. Y es por eso que Freud insiste tanto, durante esta época, en diferenciarla de cualquier *idealización*. Lo que en su debate con Jung parecía contradictorio, se vuelve sumamente claro en el texto capital que es “Para introducir el narcisismo”.⁸⁵ Texto en el que, no por casualidad, se cita un poema de Heinrich Heine que propuso Freud nada menos que como una máxima sobre la “psicogénesis de la creación”: “Fue la enfermedad (*Krankheit*), sin duda, el fondo último (*der letzte Grund*)/ De cualquier acceso creativo (*Schöpferdrang*).”⁸⁶ A lo que muy

⁸² *Ibid.*, p. 210.

⁸³ *Ibid.*, p. 210.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁸⁵ *Id.*, Carta a C. G. Jung del 10 de enero de 1912, *Correspondance avec C. G. Jung, II. 1910-1914*, trad. [al francés] de R. Fivaz-Silbermann, París, Gallimard, 1975, p. 245. *Id.*, « Pour introduire le narcissisme » [“Para introducir el narcisismo”], art. cit., pp. 87-88 y 98-99. Cf. los comentarios, especialmente, de J.-M. Porret, *La Consignation du sublimable*, *op. cit.*, pp. 153-172. S. de Mijolla-Mellor, *La Sublimation*, *op. cit.*, pp. 72-75. *Id.*, *Le Choix de la sublimation*, *op. cit.*, pp. 106-124.

⁸⁶ S. Freud, « Pour introduire le narcissisme » [“Para introducir el narcisismo”], art. cit., p. 91.

pronto las frases de Bertolt Brecht responderán: “La dislocación del mundo, tal es el tema del arte. Imposible es afirmar que, sin desorden, no habría arte, y aún más que pudiera haber alguno: no conocemos ningún mundo que no sea desordenado. Pese a lo que las universidades nos susurran a propósito de la armonía griega, el mundo de Esquilo estaba plagado de luchas y de terror tanto como el de Shakespeare y el de Homero, el de Dante, el de Cervantes, el de Voltaire y el de Goethe. Por muy pacífica que pareciera la reseña que se hacía de él, siempre menciona las guerras, y cuando el arte hace las paces con el mundo, siempre las rubrica con un mundo en guerra.”⁸⁷

He aquí algo que, por lo menos, debería ponernos en guardia a fin de no *idealizar la sublimación* misma a través de esas palabras con mayúsculas –esas convenciones sociales surgidas de opciones filosóficas que siempre deben ser examinadas de nuevo– como son las palabras “Arte”, “Espíritu” o “Civilización”, por ejemplo. Las obras del arte y del espíritu no se salvan ni nos salvan de ningún mal ni de ninguna enfermedad, como tampoco la civilización. Los *representan*, cosa muy distinta (pensemos nuevamente en Goya, en Picasso). Y el que las figuras del arte o del espíritu aparezcan ante nuestros ojos como admirables cristales, eso no significa que en sus mismos trasfondos no dejen de correr las líneas de sus discrepancias, de sus fragilidades, de sus rupturas pasadas o por venir: “Si lanzamos un cristal al piso –escribe Freud en sus *Nuevas Conferencias*– éste se quiebra, pero no importa cómo, este se rompe siguiendo sus direcciones de divergencia en pedazos cuya delimitación, aun siendo invisible, estaba no obstante determinada de antemano por la estructura del cristal.”⁸⁸

Invisibles a simple vista como no lo son siempre las venas del mármol, esos surcos del cristal –los sustentadores de su condición *estructural* pero también de sus posibles fisuras *sintomáticas*– ofrecen un precioso paradigma para entender lo que al mismo tiempo expone y oculta la sublimación: objetos de creación tejidos de destrucciones;

⁸⁷ B. Brecht, « Exercices pour comédiens » [“Ejercicios para actores”], trad. [al francés] dirigida por J.-M. Valentin, *L'Art du comédien. Écrits sur le théâtre* (1940), París, L'Arche, 1999, p. 121 (trad. ligeramente modificada).

⁸⁸ S. Freud, *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse* op. cit., pp. 82-83.

objetos de contemplación abiertos por el espanto –o, al menos por la angustia, como lo demostró Melanie Klein⁸⁹; objetos de consenso trenzados de agresividad⁹⁰; objetos culturales urdidos de perversiones⁹¹; objetos de reparación perforados por el trauma⁹²; objetos de vida atravesados por la pulsión de muerte o de destrucción⁹³. Objetos *paradójicos*, para decirlo de una buena vez, objetos no sintéticos o, para decirlo en palabras de Lacan, objetos “antinómicos” e incluso “antagónicos⁹⁴”. Por mucho que las manzanas de Cézanne manifiesten, como lo repite Lacan, una “auténtica relación con la realidad [que pretenda hacer] surgir al objeto de una manera lustral”⁹⁵, es decir, purificadora, nunca dejarán de errar en un “reino intermedio”,

⁸⁹ Cf. M. Klein, « Les situations d'angoisse de l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur » [“Las situaciones de angustia del niño y su reflejo en una obra de arte y en el impulso creador”], art. cit., pp. 254-262. E. Glover, « Sublimation, Substitution and Social Anxiety », *International Journal of Psycho-Analysis*, XII, 1931, pp. 263-297.

⁹⁰ Cf. H. Deutsch, « La sublimation de l'agressivité chez les femmes » [“La sublimación de la agresividad en las mujeres”] (1970), trad. [al francés] de M.-C. Hamon, y C. Orsot, *Les « Comme si » et autres textes (1933-1970)*, París, Éditions du Seuil, 2007, pp. 353-359.

⁹¹ D. Lagache, « La sublimation et les valeurs » [“La sublimación y los valores”], art. cit., pp. 38-46. J. Kristeva, *L'Amour de soi et ses avatars. Démesure et limites de la sublimation*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2005, pp. 28-34. Para un punto de vista diferente, cf. J. Chasseguet-Smirgel, « Sublimation et idéalisation » [“Sublimación e idealización”], *La Sublimation : les sentiers de la création*, París, Tchou, 1979, pp. 299-314. V. P. Gay, *Freud on Sublimation : Reconsiderations*, Albany, State University of New York Press, 1992, p. 294.

⁹² Cf. Fédida, « Temps et négation. La création dans la cure psychanalytique (II) » [“Tiempo y negación. La creación en la cura psicoanalítica (II)”), *Psychanalyse à l'université*, II, 1977, n° 8, pp. 617-618.

⁹³ Cf. A. Green, *Le Travail du négatif*, op. cit., pp. 302 y 309-313 (con un análisis de *Aurélia* de Nerval, con el título de « La sublimation entre réparation et destruction » [“La sublimación entre reparación y destrucción”], pp. 331-349).

⁹⁴ J. Lacan, *Le Séminaire, VII*, op. cit., p. 114. Cf. P. Stasse, « Paradoxes de la sublimation » [“Paradojas de la sublimación”], *Le Symptôme-charlatan*, París, Éditions du Seuil, 1998, pp. 119-125.

⁹⁵ J. Lacan, *Le Séminaire, VII*, op. cit., p. 170.

tan alejado de lo “real” como de lo “ideal”: un *Zwischenreich* señalado por la *desdicha*, como lo indica claramente el adjetivo “desastroso” que cierra la última carta de Cézanne a su hijo.⁹⁶

Malestar y síntoma

Con la sublimación ocurre lo que con la cultura misma, su campo operatorio por excelencia: quisiéramos hablar de ella como de una dicha sin alteraciones, esperanza a la que deberemos renunciar necesariamente, de lo cual nos percatamos con rapidez. Eso es lo que le sucedió a Freud en julio de 1929, cuando trabajaba en el borrador de un texto sobre “La felicidad en la cultura” (*Das Glück und die Kultur*), pero cuyo título cambió muy pronto por el de “La desdicha en la cultura” (*Das Unglück in der Kultur*) antes de quedarse, finalmente, con la palabra “malestar” (*Das Unbehagen in der Kultur*), como sabemos. Aquello que ya había demostrado desastrosamente la Gran Guerra en el terreno del espíritu –a saber, una “derrota de la razón” dirigida a fuerza de grandes términos filosóficos, con la palabra *Kultur* en primer lugar–, lo agravaba aún más la inminencia de los fascismos europeos y de la Segunda Guerra Mundial en 1929, época en la que se sucedían triunfalmente las ediciones de *Mein Kampf* en las librerías alemanas y austriacas.

Hay “malestar en la cultura” porque la cultura no es absolutamente *de facto* lo que debería ser *de jure*. Debería ser el reino del espíritu o el de la sublimación de nuestras pulsiones. En realidad, es un campo de batalla de gran violencia y gran complejidad, el impuro *Zwischenreich* de la sabiduría y de la locura, un puesto avanzado de los más ásperos conflictos políticos, los menos cultivados posibles. Freud, desde luego, opone *cultura a pulsión*: pero lo hace para recurrir de inmediato a la noción de “libido inhibida en cuanto al objetivo” (*zielgehemmte Libido*), lo que condena a la misma cultura a dos destinos igualmente peligrosos tanto uno como otro: los *ideales* por un lado

⁹⁶ P. Cézanne, *Correspondance* (1858-1906), ed. de J. Rewald, revisada y aumentada, París, Grasset, 1978, p. 332.

(con sus correspondientes mentiras, del tipo “Amarás a tu prójimo como a ti mismo”, o del tipo “Un pueblo, un reino, un *Führer*”) y los *síntomas* por el otro⁹⁷ (con sus inhibiciones y sus sufrimientos concomitantes, su condición de conflictos jamás aplacados).

Freud opone sin duda *cultura a naturaleza*, ya que él define la cultura como “la protección del hombre contra la naturaleza y [como] la reglamentación de los hombres entre sí.”⁹⁸ Pero esta gran arquitectura de “dispositivos mediante los cuales nuestra vida se aleja de la de nuestros antepasados” es también lo que pone en marcha la imposibilidad de semejante distanciamiento, de semejante olvido de lo “primitivo”, a la manera –célebre– de la topografía y de la arqueología de Roma, que metaforizan la “conservación de lo primitivo” en la cultura (*Erhaltung des Primitiven*), puerta abierta a engorrosos procesos de “divergencia de desarrollo” (*Entwicklungsspaltunf*).⁹⁹ Lo cual es una manera de llamar a esto un “síntoma en la temporalidad cultural” que no habrán de resolver del todo ni los ideales filosóficos, ni los valores sociales, ni las maravillas artísticas, sean cuales fueren la fuerza y el esplendor de sus construcciones culturales:

La sublimación pulsional es un rasgo particularmente destacado del desarrollo de la cultura, el cual permite que las actividades psíquicas superiores, científicas, artísticas e ideológicas desempeñen un papel realmente significativo en la vida de la cultura. [...] Pero haríamos bien en volver a reflexionar sobre ello. [Pues] es imposible no percatarse en qué medida la cultura ha sido edificada sobre la renuncia pulsional, hasta qué grado presupone precisamente la no satisfacción (la represión, inhibición, y ¿qué otra cosa además?) de poderosas pulsiones.¹⁰⁰

Esto podría significar efectivamente que no existe sublimación “en estado puro”, no obstante las connotaciones “lustrales” que la

⁹⁷ S. Freud, *le Malaise dans la culture* (1930), trad. [al francés] de P. Colet, R. Lainé y J. Stute-Cadiot, París, PUF, 1995 (ed. de 2010), pp. 49-51.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 10-13 y 32.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 40-41.

palabra implica. La sublimación ofrece sin duda un modelo teórico pertinente e, incluso, indispensable para examinar la cultura humana en sus aspectos metapsicológicos. Pero no por ello representa una categoría suficiente para interpretar e, incluso simplemente, para describir las producciones de la cultura, esos objetos fatalmente impuros, urdidos, como lo dice Freud, de “represión[es], de inhibición[es], y ¿qué otra cosa además?”... El que los conceptos de *cultura* y *destrucción* se opongan no impide que la cultura –aun cuando sea a través de la noción, absolutamente central, de culpabilidad– atraviese las perturbaciones de una gran “discordia en la economía libidinal” (*Zwist im Haushalt der Libido*)¹⁰¹ en la que habrán de debatirse enjambres de síntomas, entre angustias y pensamientos sustitutivos, entre conflictos y valores de convenio, entre destrucciones y maravillas reaccionales...

Resulta significativo que el texto del *Malestar en la cultura* se abra con el tema de la “discordancia”, ese auténtico *conflicto* inherente a las sociedades humanas según Freud –conflicto entre acciones y pensamientos, entre “falsos criterios” y “verdaderos valores”¹⁰², etcétera,– y se prolongue inmediatamente, a través de las dos primeras partes del libro, en el motivo del *sufrimiento* reconocido como fundamento del “malestar”, esa especie de parte maldita –pero central– de la cultura como tal. Para entenderla, Freud parte de situaciones arcaicas o excesivas, situaciones llamadas *patológicas* “en las que la delimitación del yo para con el mundo exterior se vuelve incierta, o en las que las fronteras están trazadas de una manera realmente inexacta.”¹⁰³ Así, el “exterior ajeno y amenazante” viene a oponerse al “yo-placer”: entonces surgen las inevitables sensaciones de dolor (*Schmerz*) y de desagrado (*Unlust*).¹⁰⁴ Y es así como Freud nos revela, en el principio mismo de nuestra bella cultura humana, ese *malestar* nacido de una *amenaza* fundamental que el *sufrimiento* hace gravitar por doquier: “El sufrimiento amenaza por tres costados, uno proveniente del propio cuerpo que, condenado a la degradación y a la disolución,

no puede prescindir ni siquiera del dolor y de la angustia como señales de alarma, otro proveniente del mundo exterior que es capaz de asolarnos con fuerzas ultra poderosas, inexorables y destructoras, y por último a partir de nuestras relaciones con los demás hombres.”¹⁰⁵

Habrá que entender entonces a la cultura como un conjunto de “poderosas diversiones”¹⁰⁶ (*mächtige Ablenkungen*) destinadas a prevenir o a superar el sufrimiento. Y Freud nos ofrece un pasmoso catálogo en el que lo peor convive con lo mejor, en una indiferencia calculada con respecto a los valores sociales comúnmente admitidos: éste va desde las intoxicaciones (alcohol, drogas) y las perversiones hasta las idealizaciones y las sublimaciones (arte, pensamiento); desde el trabajo hasta el delirio; y desde el amor, e incluso el simple culto estético por la belleza, hasta los síntomas como tales (“escapatoria en la enfermedad neurótica”, psicosis), entre los que la religión, mencionada *in fine* dentro de este contexto, aparecerá casi como un simple avatar.¹⁰⁷ Aún peor: Freud –pese a su crítica del pesimismo y de la hostilidad a la cultura– reconocerá, exactamente como lo dice al referirse a los síntomas como “satisfacciones sustitutivas” que conducen al individuo a nuevos sufrimientos, que la *cultura* lleva en sí misma toda la “miseria” que ella debe supuestamente conjurar o redimir: luego, no protege en absoluto del sufrimiento, aunque “todo aquello con lo que intentamos protegernos de la amenaza proveniente de los orígenes del sufrimiento pertenezca precisamente a esta misma cultura.”¹⁰⁸

El que las palabras *sublimación* y *síntoma* hayan sido elegidas por Freud para, de algún modo, indicar el enlace dialéctico de esta ambivalencia en toda cultura, es algo que no deja de recordar cierta tradición de pensamiento –ubicada entre Kant y Goethe, entre Heine y Nietzsche– a la que Freud debe gran parte de sus formulaciones e,

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 19 (cf. igualmente p. 29).

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 20-28.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 29. Cf. J.-B. Pontalis, «Permanence du malaise» [“Permanencia del malestar”], *Le Temps de la réflexion*, IV, 1983, p. *****. J. Le Rider, «Cultiver le malaise ou civiliser la culture?» [“¿Cultivar el malestar o civilizar la cultura?”], *Autour du Malaise dans la culture de Freud*, París, PUF, 1998, pp. 79-118.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰² *Ibid.*, p. 5.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 8.

incluso, de sus argumentos. El inventor del psicoanálisis pretendía mantener la palabra *Sublimierung* lejos de las tradiciones psíquicas y metafísicas de la *Sublimación*. Pero, ¿es posible olvidar que la filosofía de lo sublime en el siglo XVIII –la de Edmund Burke transmitida hasta el corazón mismo del vocabulario kantiano, y que Freud conocía muy bien– no define de otra manera lo sublime sino como una emoción *estética* que abrevó en el *dolor* su misma sustancia? ¿Lo sublime no es acaso, como lo escribe Burke, “ese placer que no puede existir más que a través de una relación, e incluso de una relación con el dolor”?¹⁰⁹

Tal vez habría que volver a examinar algún día la sublimación freudiana a la luz de la centralidad de lo “sublime” dentro de una larga tradición filosófica, psicológica, estética e, incluso, política.¹¹⁰ Tal vez habría que seguir el hilo de pensamiento que se remonta desde *El Malestar en la cultura* hasta el primer párrafo de *Humano, demasiado humano*, en el que Nietzsche recurre a la palabra *Sublimación* –en el sentido químico del término– para recordarnos que, en el terreno de la cultura y de la moral, “los más magníficos colores se obtienen a partir de materias viles, e incluso despreciables”: lo que es una forma de significar el *material pulsional* en el que se arraiga la vida del espíritu, aunque sólo sea para negarlo.¹¹¹ Se sabe igualmente que, en *Aurora*, Nietzsche habrá de considerar que los mismos “juicios morales” no son sino simples “transformaciones” –derivaciones, sublimaciones, inhibiciones, y ¿qué otra cosa además?...– de los “instintos”¹¹².

¹⁰⁹ E. Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), trad. [al francés] de E. Lagentie de Lavaïsse (1803), París, Vrin, 1873, p. 64 (cf. igualmente pp. 69-70).

¹¹⁰ Cf. J.-L. Nancy (dir.), *Du sublime*, París, Belin, 1988. B. Saint Girons, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, París, Quai Voltaire, 1993. E. Goebel, *Jenseits des Unbehagens. «Sublimierung» von Goethe bis Lacan*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2009.

¹¹¹ F. Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres* (1878), trad. [al francés] de R. Rovini, revisada por M.-B. de Launay, *Œuvres philosophiques complètes*, III-I, ed. de G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1988, pp. 31-32.

¹¹² Id., *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux* (1881-1887), trad. [al francés] de J. Hervier, *Œuvres philosophiques complètes*, IV, ed. de G. Colli y M. Montinari, París, Gallimard, 1980, pp. 42-43.

Casi se podría decir que, en el vocabulario de Freud, la palabra *malestar* –que no es ni una categoría clínica tradicional, ni un concepto filosófico, ni una noción específica del psicoanálisis– le sirve para establecer el vínculo entre esos dos movimientos opuestos que forman, por una parte, la *sublimación*, y por la otra el *síntoma*. O, si no, que sirve igualmente para indicar que los términos de esta oposición se debaten –y que por consiguiente se reúnen cuerpo a cuerpo para combatirse– en cada obra de arte, en cada trabajo del pensamiento, en cada producción cultural. Algunos psicoanalistas, por lo demás, han sentido claramente que sublimación y síntoma no podían ser mantenidos a distancia hasta lo último. Daniel Lagache era el primero en admitir que la sublimación surgió de un conflicto cuya “neutralización”, en ningún caso, garantiza aquélla, y que su vínculo con el mundo *normativo* de los valores culturales no impide que las “manifestaciones sintomáticas” nos recuerden que todo otorgamiento de valor o de norma sólo es “posible si está de acuerdo con los deseos más ocultos” de un mundo al que Lagache califica de *inaceptable*.¹¹³

Tal debate –tan íntimo como agonístico– de lo “normativo” y de lo “inaceptable” no deja obviamente de evocar la descripción que hace Georges Bataille de un mundo cultural (e incluso económico) constantemente remitido a los demonios de su “parte maldita”.¹¹⁴ El mismo año en que Freud publicaba su *Malestar en la cultura*, Bataille fustigaba irónicamente la idealización fetichista de que son objeto las obras de arte, como si éstas fueran los instrumentos de una pacificación y de una neutralización terapéuticas de nuestros deseos menos confesables: “Se entra a la galería como a una farmacia, en busca de remedios bien presentados para enfermedades confesables”¹¹⁵... En *La Literatura y el mal*, de 1957, Bataille retoma el hilo de un pensa-

¹¹³ D. Lagache, «La sublimation et les valeurs» [“La sublimación y los valores”], art. cit., pp. 2,19-38 y 71.

¹¹⁴ Cf. G. Bataille, *La Part maudite. Essai d'économie générale* (1949), *Œuvres complètes*, VII, París, Gallimard, 1976, pp. 17-179.

¹¹⁵ Id., «L'esprit moderne et le jeu des transpositions» [“El espíritu moderno y el juego de las transposiciones”] (1930), *Œuvres complètes*, I, París, Gallimard, 1970, p. 273.

miento expresado desde Heine hasta Nietzsche, empezando por esta proposición anti idealista e, incluso, “desidealizante”: “El tumulto es fundamental [...]. El Mal –una forma aguda del Mal– cuya expresión es [la literatura], tiene para nosotros, me parece, el valor soberano”, el valor “inaceptable” frente al cual el artista será llamado a declarar, aunque sea para “reconocerse culpable”.¹¹⁶

¿Por qué volver ahora a Georges Bataille? Especialmente por su decisivo –aunque denegado– papel en el pensamiento de Jacques Lacan. Recordemos que la noción de “Cosa”, a cuya “dignidad” el objeto será elevado por la sublimación, fue construida por Lacan, exactamente dos años después de *La Literatura y el mal*, tanto en el plano de la ética como en el de la estética, y con la idea de que “el mal quizá en la Cosa como tal [...] mantiene la presencia de lo humano.”¹¹⁷ Recordemos igualmente que, cuando Lacan reflexionó alrededor de “la crueldad paradójica” del mundo sublimatorio, no hace sino recuperar un tema batailliano fundamental, del que se publicó una parte en la revista *Médecine de France* en 1949, con el título de “El arte, ejercicio de la crueldad”.¹¹⁸ En resumen, la *sublimación* exige ser comprendida en su relación con el “mal”, o más valdría decir con los *males*, y con esto debe entenderse el “malestar”, la “desdicha”, la inaceptable “falta moral” o, incluso, el “síntoma”. Lo cual no se le escapó a Lacan cuando, en su *Selbsdarstellung*, de 1966, alega su atención a la “envoltura formal” del síntoma para justificar su trabajo clínico inaugural (el caso Aimée), pero también su fundamental interés por los “efectos de creación”, según lo afirma, del síntoma.¹¹⁹

Así pues, retorno al dolor. En su seminario sobre la ética, Lacan regresa con toda lógica –en línea directa del *Malestar en la cultura*– al “horizonte del *Schmerz*, del dolor”, como horizonte común al síntoma y a la sublimación, ya sea que ésta esté pensada en el orden

¹¹⁶ Id., *La Littérature et le Mal* (1975), *Oeuvres complètes*, IX, París, Gallimard, 1979, pp. 171-172.

¹¹⁷ J. Lacan, *Le Séminaire*, VII, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 197. Cf. G. Bataille. « L’art, exercice de la cruauté » [“El arte, ejercicio de la crueldad”] (1959), *Oeuvres complètes*, XI, París, Gallimard, 1988, pp. 480-486.

¹¹⁹ J. Lacan, « De nos antécédents » [“De nuestros antecedentes”] (1966), *Écrits*, París, Éditions du Seuil, 1966, p. 66.

ético o en el orden estético.¹²⁰ Finalmente, como es sabido, Lacan va a inventar el vocablo *sinthome* para, una vez más, designar esta interfase tan misteriosa entre la sublimación y el síntoma, todo esto con la intención de reconocer el “mal” –molestia o desdicha– de los psicoanalistas frente al problema del arte: “yo no he hecho más que apenas tocar el asunto, dadas mis dificultades en lo que se refiere al arte, en el que Freud nadaba no sin cierta desdicha.”¹²¹

Síntoma e imagen

La palabra “síntoma” no forma parte del *Vocabulario del psicoanálisis* de manera específica, y está muy bien que así sea.¹²² Yo pude obviamente verificar, mientras trabajaba en la iconografía fotográfica de la Salpêtrière y mientras procedía al montaje contrastado de los textos de Charcot y de Freud, hasta qué punto el enfoque del síntoma histérico había podido diferir entre uno y otro autor, exactamente como, en un plano más general del *epistema*, se observa en la diferencia –analizada por Michel Foucault– que separa a un conocimiento organizado en “cuadro clásico” de un conocimiento basado en la “explosión” de ese mismo cuadro, en el momento en el que el positivismo se ve amenazado en sus certidumbres taxonómicas por la gran “crisis de las ciencias europeas” de fines del siglo XIX.¹²³ En tal sentido, podría decir que

¹²⁰ J. Lacan, *Le Séminaire*, VII, *op. cit.*, p. 129.

¹²¹ Id., « Préface à l’édition anglaise du *Séminaire XI* » [“Prefacio a la edición inglesa del *Séminaire XI*”] (1976), *Autres Écrits*, París, Éditions du Seuil, 2001, p. 573. Cf. id., *Le Séminaire*, XXIII. *Le synthome* (1975-1976), ed. de J.-A. Miller, París, Éditions du Seuil, 2005. Cf. igualmente F. Pereña. « Symptôme et création » [“Síntoma y creación”], *Le Symptôme-charlatan*, *op. cit.*, p. 213-223. P. Stasse. « Paradoxes de la sublimation » [“Paradojas de la sublimación”], *art. cit.*, p. 119.

¹²² Cf., J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, donde, no obstante, se encuentra como subsección del concepto de “formación”, tratado de la “formación de síntoma” (p. 168).

¹²³ Cf., M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966, pp. 229-233, 260, 357, etc. tanto en lo que se refiere al

el enfoque freudiano del *síntoma* me habrá permitido renunciar a las simplificaciones *iconográficas* con las que el arte se conforma con demasiada frecuencia –incluida la obra de Erwin Panofsky y la de los estructuralistas que se inspiraron en ella– a través de la palabra *símbolo*.¹²⁴

Sobre todo, me habrá permitido trabajar en la relación entre *las imágenes y las palabras* y, en resumen, renunciar a las idealizaciones en las que un enfoque académico o intelectualista del arte mantiene contra viento y marea el *pathos* de las imágenes (tal habría sido el gran debate entre Heine y Winckelman en el siglo XIII, entre Nietzsche y los neokantianos en el XIX, el de Bataille y Blanchot contra Valéry y Malraux en el XX). Incluso podría decir que el punto de vista del *síntoma* me habrá permitido evitar las aporías de la sublimación cuando ésta toma las vías idealizadas –“conformistas” según la opinión del mismo Freud– adoptadas por cierta concepción del arte entendida como “apaciguamiento de los conflictos” o “deseos no saciados”. La gran aportación de Lacan, en este terreno, consistió en no haber temido alterar la noción de sublimación con la de síntoma –que le es dialécticamente opuesta–, lo que también es una forma de alterar la noción misma de síntoma, de lo que da prueba el neologismo *sinthome* forjado en el momento en que Lacan se confrontaba a su gran Otro escritor y artista: me refiero a James Joyce.

Así pues, no utilizaremos la sublimación más que para limitarnos a los conformismos de una *Weltanschauung* del arte como “imagen sonriente”; sea que deberemos aceptar entender con ella –en ella o cerca de ella– la “imagen dolorosa” de la que se encuentra tejida toda nuestra historia cultural, desde los relieves de Pérgamo hasta el cine de Jean-Luc Godard. Pero, en revancha, tal cosa supone reflexionar nuevamente a expensas de una noción de síntoma que no estaría ni resuelta, ni apaciguada, ni neutralizada, ni sintetizada en los objetos sublimatorios. Y tal cosa supone, a partir del momento en que trabajamos en el campo de la cultura –y por ende en su “malestar”–,

considerar una más amplia, más flotante y más paradójica utilización para el síntoma que aquella con la que normalmente experimenta la clínica. Para afinar el concepto de sublimación, quizá lo que habría que ampliar o desplazar un tanto es la misma noción de síntoma.¹²⁵ Resulta insuficiente adecuar la noción de sublimación según las sonrientes obras maestras de Leonardo da Vinci– entre las cuales, por lo demás, no deja de colarse una gran cantidad de conflictos o inhibiciones. Es más bien por el lado, más amplio pero también más sombrío, del *Malestar en la cultura* –aun si se trata de un malestar en la cultura del Renacimiento italiano– por donde habría que interrogar la dialéctica fundamental de los síntomas y de las sublimaciones.

Por ello es preciso tomar sumamente en serio el hecho de que Freud haya definido la “importancia del psicoanálisis” dentro del campo de la “ciencia del arte” (*Kunstwissenschaft*) como una prolongación directa de sus lazos con la “historia de la cultura” (*Kulturgeschichte*).¹²⁶ Ahora bien, en el mundo germánico no existía más que una sola institución digna de tal nombre en este terreno, y ésa era la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* fundada y dirigida por Aby Warburg. Puede sorprender que Freud no haga referencia alguna de éste –mientras que, aquí y allá, cita los trabajos de Wilhelm Wundt o los de James Frazer, Salomon Reinach o Marcel Mauss– más que para inquietarse por su salud mental.¹²⁷ La razón, sin duda, se debe en principio al muy erudito

¹²⁵ De lo que daría prueba, en los años 80 hasta la muerte de mi gran interlocutor Pierre Férida, en 2002, mi diálogo con algunos psicoanalistas, entre los que se cuentan J.-B. Pontalis, Marie Moscovici o Patrick Lacoste. Cf. *id.*, «Dialogue sur le symptôme» [“Diálogo acerca del síntoma”] (avec Patrick Lacoste), *L'Inactuel*, n° 3, primavera de 1995, pp. 191-226. *Is.*, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, París, Les Éditions de Minuit, 2005.

¹²⁶ S. Freud, «L'intérêt de la psychanalyse» [“La importancia del psicoanálisis”], art. cit., pp. 207-211.

¹²⁷ *Id.* Y L. Bingswanger, *Correspondance 1908-1938*, trad. [al francés] de R. Menahem y M. Strauss, París, Calmann-Lévy, 1995, pp. 230-232 (cartas de los días 3 y 8 de noviembre de 1921). Sobre la historia clínica de Aby Warburg, cf. L. Bingswanger y A. Warburg, *La Guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg* (1921-1929), ed. de D. Stimilli, trad. [al francés] de M. Renouard y M. Rueff, Éditions Payot & Rivages, 2007.

“cuadro clínico” de la histeria como al “cuadro clásico” en Charcot, cf. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, *op. cit.*, pp. 113-119 [*supra*, p. *****].

¹²⁴ Cf., G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Les Éditions de Minuit, 1990, pp. 169-218.

y aparentemente muy especializado carácter de los textos publicados por el gran historiador de las imágenes, aun cuando esta especialidad fuera, precisamente, la de la cultura renaciente.¹²⁸ Sin embargo, más allá de esta primera impresión –dos campos de competencia efectivamente distanciados–, no deja de sorprender la convergencia que existe entre estos dos autores respecto al problema crucial de la cultura, no solamente considerada a través de sus “obras”, sino además a través de sus “malestares”, e incluso de sus “síntomas”.

En principio, esta convergencia está vinculada al hecho de que Warburg se definía a sí mismo como un “psico-historiador” y no dudaba en utilizar, así fuera de manera singular, algunas de las grandes nociones del psicoanálisis (pero no la sublimación, precisamente). Por ejemplo, en 1924 dedicó un texto a las “fuerzas del destino” (*Schicksalsmächte*) de las imágenes –en la medida en que éstas, según Warburg, funcionan en una economía temporal tendida entre memoria y presagio, y pertenecen por ende tanto a la angustia como al deseo–, ahí donde Freud se había interrogado respecto a los “destinos de las pulsiones”.¹²⁹ De un modo más fundamental, las dos grandes nociones operatorias utilizadas por Aby Warburg se esclarecen debido a su exacta contemporaneidad con la teoría freudiana: con la noción de *Pathosformel*, Warburg interrogaba la intensidad –fuera ésta “maniaca” o “depresiva”, como él decía– de las representaciones occidentales de lo humano; con la de *Nachleben*, interrogaba su carácter de recurrencia, un régimen temporal de insistencia y espectralidad mezcladas.¹³⁰

El vínculo entre esas dos características fundamentales de la imagen, según Warburg, me parece que se aclara precisamente con

la noción de síntoma tal y como Freud, a partir del “camino real” histérico, había ofrecido sus paradigmas esenciales: plasticidad del destino y fracturas en la historia; movimientos evocativos, desplazados, reversibles, sustitutivos; gestos ínfimos o contorsiones espectaculares; modos de “experimentar reminiscencias”; agitaciones, repeticiones, inhibiciones y acciones a destiempo¹³¹... Pero creo que aquí es necesario dar paso a un ejercicio de lectura recíproca: es evidente que Freud esclarece a Warburg, puesto que da un sentido más preciso a la economía psíquica examinada por el gran historiador en la cultura visual de Occidente, esta economía del inconsciente cuyas imágenes son, con toda certeza, vehículos privilegiados; pero, por otra parte, la obra de Warburg también podría esclarecer aquello que Freud aprehende del mundo cultural –en ocasiones con herramientas históricas y antropológicas cuya obsolescencia han señalado con frecuencia sus comentaristas– a través de la dialéctica de los “malestares” y de las “sublimaciones”: eso que Warburg nombraba precisamente como la “psicomancia” de los *monstra* y de los *astra*.

Me sorprende que las rarísimas ocasiones en que Warburg es mencionado en la literatura psicoanalítica francesa se limiten a una referencia unilateral relativa al “ideal de pureza”, característico de la figura de *Ninfa* como “cuerpo sublimado”, según Sophie de Mijolla-Mellor, que en este caso promueve una auténtica *síntesis* de “la emoción estética” y de “la emoción erótica”, como sugiere ella.¹³² Peso eso significa olvidar todos los *conflictos* revelados por Warburg en esta misma figura, así como los malestares que resultan de ella, como lo prueba –no ofrezco más que un solo ejemplo entre los muchos posibles– el análisis warburgiano de Botticelli a la luz del tema de la castración.¹³³

¹²⁸ Cf. A. Warburg, *Essais florentins* (1839-1920), trad. [al francés] de S. Muller, París, Klincksieck, 1990.

¹²⁹ S. Freud, *Métapsychologie*, *op. cit.*, pp. 11-43. A. Warburg, «Schicksalsmächte im Spiegel antikisierender Symbolik» (1924), «Per monstra ad Sphaeram». *Sternglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, ed. de D. Stimilli y C. Wedepohl, Munich-Hambourg, Dölling und Galitz Verlag, 2008, pp. 41-50.

¹³⁰ Cf. G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, *op. cit.*, pp. 9-270.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 271-514.

¹³² S. de Mijolla-Mellor, *Le Choix de la sublimation*, *op. cit.*, pp. 245-260.

¹³³ A. Warburg, «La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli. Une recherche sur les représentations de l'Antique aux débuts de la Renaissance italienne» [“El Nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli. Una investigación acerca de las representaciones de lo Antiguo a principios del Renacimiento italiano”] (1983), trad. [al francés] de S. Muller, *Essais florentins*, *op. cit.*, pp. 47-100.

Por su parte, François Coblenz ha admitido de buena gana la importancia teórica del *Nachleben* warburgiano en el marco de una estética psicoanalítica, siempre y cuando la sublimación cultural se mantenga exenta de cualquier síntoma, de cualquier inhibición: “A las imágenes walburgianas, a su *Ninfa* efectivamente cercana a la *Gradiva*, les falta la carga sexual, la pestilencia del recuerdo inhibido. En el *Nachleben*, ¿cuáles son las resistencias que hablan de la inhibición? ¿Qué huellas confirman las deformaciones o las tentativas de supresión?”¹³⁴ La *Crucifixión* de Bertoldo di Giovanni, por ejemplo, no sugiere, para el espectador que llega a admirarla en el museo del Bargello, en Florencia, obviamente ninguna “pestilencia del recuerdo inhibido” (*figura 1 OJO: aquí habría que ajustar la numeración, tomando en cuenta la última figura numerada en el ensayo anterior*). Pero no sucedía lo mismo a finales del siglo XV, y la figura de la Magdalena –típica *Ninfa*, según la terminología warburgiana– puede ser considerada, en ese contexto cultural, como una *figura sintomática* por excelencia. Indica un “retorno de lo inhibido” en la medida en que hace sobrevivir a la Ménade pagana en pleno corazón del misterio cristiano: el tradicional manto que la cubre púdicamente, en la iconografía medieval, se ha vuelto un velo transparente que revela su desnudez, si no es que su obscenidad; su cabeza echada hacia atrás manifiesta lo mismo un goce salvaje que el dolor ritualizado de las lamentaciones; el cúmulo de cabellos que exhibe como un trofeo al pie de la cruz ofrece tanto el signo extático de su duelo como el recuerdo de los pedazos de carne cruda que las Ménades devoraban con avidez durante las fiestas dionisiacas. Desde luego que hubo inhibición para que semejante *formación de impureza* fuera posible y tolerada en la Florencia de 1485 (pero es sabido que algunas esculturas de Donatello, como la célebre *Dovizia* en forma de ídolo pagano, fueron destruidas por la censura católica). En Florencia, Savonarola era casi el único en anatemizar semejante imagen, la aplicación de cuya ambivalencia entendía perfectamente en ese simple cuerpo de *santa impura* y tan poco “sublime” (especialmente en el sentido teológico y tomista de esta palabra), esa figura a sus ojos colmada por completo de la “pestilencia del recuerdo [del paganismo] inhibido”.

¹³⁴ F. Coblenz, *Les Attraits du visible. Freud et l'esthétique*, París, PUF, 2005, p. 149.

Así pues, el punto de vista walburgiano sería, a mi parecer, una herramienta extremadamente fecunda para desligar la estética freudiana de su conformismo en cuanto al arte, así como para inscribirla en la vía de una verdadera teoría crítica –y por ende conflictiva– de la cultura. Dado que la cultura, a los ojos de Warburg, aparecía como una “tragedia” en la que se confrontan y mezclan incesantemente los *astra* y los *monstra*, resultaba lógico que la “sublimación” tuviera que vérselas constantemente con lo “picante”, tal y como lo indica un reciente artículo de Robert Pfaller¹³⁵ y tal y como lo muestra ya la iconografía del artículo publicado por Warburg en 1920 relativo a las imágenes en la época de la Reforma luterana: la célebre *Melencolia* de Durero se encuentra al lado de una monstruosa marrana, los contenidos teológicos urden ahí ciertas representaciones teratológicas y el (“sublime”) sistema de los astros se codea ahí con las pústulas (los síntomas) del “Mal francés”¹³⁶.

En el momento mismo en que Freud, en 1929, redactaba su *Malestar en la cultura*, Aby Warburg terminaba de elaborar en Hamburgo su gran atlas de imágenes *Mnemosine*, cuya orientación filosófica y política –especialmente a través del tema de los fascismos y del antisemitismo, visible en la última lámina¹³⁷– está en perfecta consonancia con el “pesimismo de las Luces” expresado por Freud. Es una *Kulturgeschichte* desidealizada lo que ahí se muestra, cuyas formulaciones benjaminianas habrán de establecer muy pronto la prueba implacable: “No existe un solo testimonio de cultura que no sea al mismo tiempo un testimonio de barbarie.”¹³⁸ No me sorprende que Warburg, por ejemplo, haya

¹³⁵ R. Pfaller, « Die Sublimierung und die Schweinerei. Theoretischer Ort und kulturkritische Funktion eines psychoanalytischen Begriffs », *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, LXIII, 2009, nº 7, pp. 621-650.

¹³⁶ A. Warburg, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » [“La adivinación pagana y antigua en los escritos y las imágenes en la época de Lutero”], (1920), trad. [al francés] de S. Muller, *Essais florentins*, *op. cit.*, pp. 245-294.

¹³⁷ *Id*, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929), ed. de M. Warnke y C. Brink, Berlín, *Gesammelte Schriften*, II-I, Akademie Verlag, 2000 (2^a ed. revisada, 2003), p. 133.

¹³⁸ W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [“Sobre el concepto de historia”]

dedicado una de las primeras láminas de su atlas al tema del zeppelin¹³⁹, justo tras esa Gran Guerra que vio cómo esas maravillosas máquinas voladoras, otrora imaginadas por el sublime Leonardo, servían como implacables instrumentos del bombardeo contra las poblaciones civiles, así como lo atestigua toda la documentación reunida –hasta la locura– por el mismo Warburg entre 1914 y 1918.¹⁴⁰ Tampoco me sorprende que ese mismo tema reaparezca en las reflexiones de Freud, en 1932, respecto a la cultura y a la *Weltanschauung*:

Quizá no hacemos otra cosa que pagar, con la actual crisis económica que sucede a la guerra mundial, el precio de nuestra última, formidable victoria sobre la naturaleza: la conquista del espacio aéreo. Esto no parece muy obvio, pero al menos los primeros eslabones de la cadena son claramente reconocibles. La política de Inglaterra estaba basada en la seguridad que le garantizaba el mar que baña sus costas. A partir del momento en que Blériot sobrevoló la Mancha en aeroplano, ese aislamiento protector se vio roto y, la noche en que un zeppelin alemán voló por encima de Londres, en tiempos de paz y con fines de entrenamiento, sin duda se decidió la guerra contra Alemania¹⁴¹.

Unos meses después de que Freud escribiera estas líneas, Hitler asumía el poder. Esta cronología parece darle efectivamente la razón a Theodor Adorno cuando, al evocar estas mismas líneas, juzga que “los momentos de la realidad social más importantes, a saber, los más amenazadores –y, por lo mismo, inhibidos–, pasan al inconsciente [...] metamorfosados, no obstante, en *imagines* colectivas, como lo demostró Freud a propósito del zeppelin¹⁴². ” Sobra decir que Adorno,

(1940), trad. [al francés] de M. de Gandillac, revisada por P. Rusch, *Oeuvres*, III, París, Gallimard, 2000, p. 433.

¹³⁹ A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁰ Cf. G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, París, Les Éditions de Minuit, 2011, pp. 211-247.

¹⁴¹ S. Freud, *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse* op. cit., pp. 237-238.

¹⁴² T. W. Adorno, « Post Scriptum » (1966), trad. [al francés] de P. Arnoux,

con *imagines*, no pretende afiliarse al pensamiento de Jung: quizás se refiera implícitamente a la importancia política de las *imagines* en el contexto de la República romana, pero en todo caso, se confía explícitamente a la teoría de las *imágenes dialécticas* –en la medida en que “realizan el encriptado de lo social”– según Walter Benjamin.¹⁴³

Como es sabido, este último compartía la concepción walburgiana según la cual las imágenes dialécticas implican al corazón mismo de toda legibilidad histórica, mientras que la dialéctica del tiempo, recíprocamente, define al corazón mismo del concepto de imagen. También es sabido que Benjamin habrá entendido, muy temprano, que era preciso extraer lecciones éticas y políticas de semejante concepción antropológica e, incluso metapsicológica, de la cultura. En 1929 –o sea el mismo año en que Freud escribía *Das Unbehagen in der Kultur* y en el que Warburg terminaba su *Bilderatlas Mnemosyne*–, Benjamin publicaba un artículo notable sobre el surrealismo como movimiento artístico en el que la *experiencia erótica* y “contemplativa” de cada cual había podido cristalizar en una *experiencia revolucionaria* que no fuera una “experiencia dictatorial de la revolución” basada en el modelo soviético.¹⁴⁴ Sus conclusiones no eran para nada optimistas, como es de imaginar. Pero al menos situaban la imagen en el centro de una actitud filosófica y política que consistía en “organizar el pesimismo”¹⁴⁵

J. Christ, G. Felten y F. Nicodème, *Société : intégration, désintégration*, op. cit., p. 375 (traducción modificada).

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 375-376.

¹⁴⁴ W. Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » [“El surrealismo. La última instantánea de la intelligentsia europea”] (1929), trad. [al francés] de M. de Gandillac, revisada por P. Rusch, *Oeuvres*, II, París, Gallimard, 2000, pp. 113-134.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 133. Cf. igualmente *id.*, « Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d'histoire » [“Paralipómenos y variantes de las tesis relativas al concepto de historia”] (1940), *Écrits français*, ed. de J.-M. Monnoyer, París, Gallimard, 1991, p. 350: “Organizar el pesimismo significa... en el espacio de la conducta política... descubrir un espacio de imágenes. Pero no es de manera contemplativa como podemos medir este espacio de las imágenes. Este espacio de las imágenes (*Bildraum*) que buscamos... es el mundo de una actualidad integral y abierta por todos lados (*die Welt allseitiger und integrales Aktualität*).”

En un libro reciente, Monique Schneider, aun sin hablar directamente de la sublimación, colocó también al *dolor* en el principio de toda estética –y por ende, de toda producción de imágenes– y la *miseria* en el de toda decisión ética.¹⁴⁶ Lo que nos remite al motivo de la *elección* colocada por Sophie de Mijolla Mellor en el centro de todo proceso sublimatorio: construir a partir del “riesgo de hacer el objeto de una pérdida”, “elegir contra la muerte” sin ahuyentárla, *desviar la violencia* y tratar de entenderla.¹⁴⁷ Ahora bien, Walter Benjamin nos ha enseñado –en la época misma en que Freud ponía por delante la fuerza de la pulsión de muerte– que una auténtica “crítica de la violencia” supone una toma de posición en ese vasto campo de conflictos al que se llama cultura (y, desde luego, aquello que llamamos “el arte”, también forma parte).¹⁴⁸ Habría que saber elegir entonces, habría que tomar posición. Y además habría que hacer un esfuerzo por que la sublimación se vuelva revolucionaria.

¹⁴⁶ M. Schneider, *La Détresse, aux sources de l'éthique*, París, Éditions du Seuil, 2011.

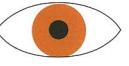
¹⁴⁷ S. de Mijolla-Mellor, *le Choix de la sublimation*, *op. cit.*, pp. 58-68, 100, 179-198 y 356-364.

¹⁴⁸ W. Benjamin, « Critique de la violence » [“Crítica de la violencia”] (1921), trad. [al francés] de M. de Gandillac, revisada por P. Rusch, *Œuvres, II*, París, Gallimard, 2000, pp. 210-243.

Índice

Arde la imagen	7
Las imágenes y las enfermedades	45
La imagen-síntoma	45
Síntoma y sublimación	50
Sublimación y símbolo	57
Símbolo y síntesis	62
Síntesis y malestar	69
Malestar y síntoma	74
Síntoma e imagen	81

Nuestro objetivo es reunir los ensayos más destacados en el estudio de la imagen.

 En esta primera etapa nuestro catálogo se concentra en los teóricos, filósofos y críticos que luego de autores como Walter Benjamin, Roland Barthes y Susan Sontag han realizado novedosas aportaciones teóricas a la reflexión sobre la fotografía.  La colección está dedicada a aquellos fotógrafos, ensayistas, profesores, artistas y lectores interesados en profundizar en el análisis e interpretación de la imagen.



Quien crea que las imágenes de violencia y barbarie se han vuelto infinitas estará de acuerdo con Georges Didi-Huberman en que vivimos en la época de la imaginación desgarrada. Acaso por el carácter candente del mundo de hoy la imagen se impone con tanta fuerza en nuestro universo estético, cotidiano, político, histórico: nunca antes mostró tantas verdades tan crudas, nunca antes nos mintió tanto ni experimentó tantas manipulaciones, nunca sufrió tantas censuras, nunca se habían refinado tanto las estrategias para destruir una fotografía incómoda.

Y sin embargo, la imagen sobrevive, como un objeto salvado de un incendio. Nos invita a mirarla, a recuperar la emoción de descubrirla, nos revela un secreto.

Para advertirnos de los riesgos de una mala o incompleta interpretación de una imagen, Didi-Huberman repasa los hallazgos de aquellos teóricos y artistas que intentaron producir un conocimiento crítico sobre las imágenes, de Freud y Aby Warburg, Benjamin y Deleuze a artistas como Goethe, Eisenstein o Man Ray. El resultado son dos ensayos que plantean preguntas esenciales: qué clase de conocimiento puede generar la imagen fotográfica, qué clase de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar; y si una imagen bien mirada, una imagen en llamas puede desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y por ende, nuestra manera de pensar.