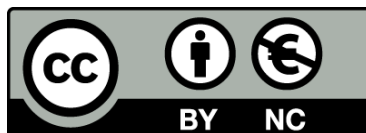




UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Las imágenes de mujer más allá de la teoría del síntoma de Didi-Huberman

Júlia Lull Sanz



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License**.

Las imágenes de mujer

más allá de la teoría del síntoma de Didi-Huberman

Júlia Lull Sanz



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Tesis Doctoral

Las imágenes de mujer

más allá de la teoría del síntoma de Didi-Huberman

Autora: Júlia Lull Sanz
Directoras: Fina Birulés y
Carmen Revilla
Tutora: Carmen Revilla



Doctorat de Ciutadania i Drets Humans
Universitat de Barcelona, 2020



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de un conjunto de vivencias, experiencias, relaciones e intercambios colectivos que han estimulado en mí el deseo de explorar y compartir aquello que las imágenes gestan, ofrecen y resisten en tanto espacio material-relacional para articular transformaciones revolucionarias.

Dedico especialmente esta investigación a mi madre, Teresa y a mi padre, Vicente, que además de tener la suerte de que sean mi “familia” biológica son también mi síntoma: lo más real que tengo. A Teresa le agradezco además de haberme parido, el haberme hecho crecer entre prácticas, debates y espacios feministas que me han permitido sobrellevar y querer subvertir, a lo largo de toda mi experiencia formativa, las limitaciones, restricciones y domesticaciones propias de la academia y del mundo patriarcal, todavía hegemónico. A Vicente le agradezco el haberme contagiado el gusto por el conocer, el goce que supone explorar la historia del pensamiento y el compromiso transformador que implica *trabajar con los objetos que nos distinguen* y examinar *con ellos* nuestras relaciones con la filosofía, la historia y la memoria. Estoy muy agradecida a ambos por el “aguante”, las conversaciones, consejos, aportaciones y correcciones que me han hecho crecer y con ello, también, ha crecido esta investigación.

A Ca la Dona y especialmente al colectivo FemArt: Anna Fando, Leia Gorla, Karol Bergueret y Teresa Sanz, por ser un espacio de resistencia feminista frente al imaginario dominante. La reflexión, intercambio y producción artísticas que hemos compartido en este ámbito me han permitido transitar y experimentar aquello que las imágenes son capaces de proponer/nos y hacer/nos. Gracias por el *acuerpamiento*, el compromiso, los procesos generativos, los riesgos asumidos y la energía combativa-creativa. Gracias especiales a Anna Fando por aceptar el reto de ponerle imagen a esta investigación y regalarme una portada extraordinaria.

A mis compañeras de trabajo y amigas, las educadoras del Museu Nacional d'Art de Catalunya: Ester, Ana, Laia, Mónica, Anna V., Maria Antonia y Jordina por compartir la lucha por una educación transformadora desde los espacios museísticos, por no dejar de *peinar la historia a contrapelo* y por combatir con profesionalidad, apoyo mutuo, organización, humor y fuerza la precarización constante de la cultura y sus espacios, así como de las personas que trabajamos en ellos.

A Fina Birulés por aceptar dirigir esta investigación, por confiar en mi propuesta y por apoyar y acompañar con paciencia y afecto, todos los desvíos y reelaboraciones de la misma.

A Miguel Valerio por sus consejos idiomáticos y por sus comentarios e intercambios sobre Peirce.

No puedo dejar de mencionar y agradecer eternamente a Bruno, Maite, Anita y Neus que desde la cotidianidad, el cuidado y la amistad han sostenido mi cuerpo y sus síntomas durante esta investigación y la han enriquecido con sus cuerpos, saberes y consejos. Gracias por la curiosidad, la atención y la generosidad que me han brindado porque sin ternura no hay revolución (ni investigación) posible.

Por último, agradecer también a Marta, Rai, Reich, Dani, Gemma, Xixi, Guillem, Deby, Tania, Cris, Aitor i Arnau por compartir su vida, experiencias y afecto conmigo, en distintos momentos e intensidades, a lo largo de este proceso y ayudar a encontrarme en él.

RESUM / ABSTRACT

Esta investigación vindica que las obras de arte forman parte de un sistema de producción que las reconoce como objeto (material) y como sujeto (social). La disposición de estas imágenes tangibles permite considerarlas cuasi-sujetos o cuasi-objetos que constituyen cuerpos sintomáticos, susceptibles de ser analizados a partir de las posibilidades diagnósticas del síntoma psicoanalítico. La materialidad de los objetos artísticos ofrece un dispositivo de conocimiento que entrecruza la historia del arte y la arqueología proponiendo un lugar oportuno para investigar nuevos modos de conocimiento centrados en las imágenes. En esa dirección, se defiende aquí el papel central de la percepción, la emoción y el sentido que desplaza el foco de atención desde el lenguaje y la conciencia hasta la materialidad concreta del cuerpo. Por ello, este trabajo implica igualmente una teoría de las imágenes, al formular una reflexión sobre su estatuto epistemológico y ontológico.

Imágenes, síntoma y cuerpo son los tres ejes que me han permitido articular una propuesta metodológica del síntoma aplicada a los objetos artísticos, un dispositivo de investigación que explora la dimensión social y política del Imaginario y su centralidad en lo humano. He utilizado la obra de Didi-Huberman y su concepción de las imágenes en tanto “síntomas de la historia”, como espacio referencial desde donde definir los puntos de partida de esta tesis.

El énfasis de la investigación histórico-artística en la capacidad simbólica humana ha relegado la imaginación (el Imaginario) a un lugar subsidiario de reconocimiento, más que de conocimiento. Esta investigación considera, en cambio, que los cuerpos de las imágenes producidas tienen un papel relevante en los procesos de construcción social de sentido y en la configuración de sujetos. Para generar puntos de fuga sostenidos, fuertes y contra-hegemónicos en el ámbito de las ciencias sociales, he abogado por la utilización de teorías y prácticas feministas, más allá de los estudios de género.

Gran parte de los archivos museísticos, colecciones y relatos, manifiestan todavía que la apropiación del proceso de subjetivación femenina ha sido la más importante Obra de Arte producida por el régimen político patriarcal. En él, las imágenes de mujer son cuerpos expuestos que constituyen una categoría social unívoca que, no obstante, no cesa de manifestar su capacidad de resistencia. Resistencia persistente que se expresa, *malgré tout*, y que fue detectada, por vez primera, en forma de síntoma (histórico) por el psicoanálisis hasta constituir el umbral desde donde se planteó la existencia del inconsciente.

Las imágenes de mujer y sus síntomas constituyen también, para este trabajo, el lugar de partida desde donde explorar la potencia y los itinerarios de las imágenes, tal y como se comprueba a partir de la aplicación práctica de esta metodología en el apartado final de esta tesis. La elección, como objeto de estudio, de la figura de mujer más antigua producida hasta el momento (la venus prehistórica de Hohle Fels), me ha ayudado también a entender que los itinerarios de las imágenes inauguran un camino que se irá socavando o reconstruyendo mediante los símbolos e ideologías que nos caracterizan. Apelar a la prehistoria no solo ha sido un guiño de los primeros balbuceos de las imágenes, sino que me ha ayudado también a emplazar el sustrato desde el que las imágenes comenzaron su andadura.

This research maintains that works of art are part of a system of production which recognises them as (material) objects and (social) subjects. The outlook of these tangible images allows us to consider them quasi-subjects or quasi-objects that make up symptomatic bodies and can be analysed by means of the diagnostic possibilities afforded by the psychoanalytic symptom. The material nature of artistic objects provides an apparatus for knowledge that intertwines art history with archaeology, putting forward an appropriate setting for the investigation of new ways of knowing focused on images. To that aim, here I defend the pivotal role of perception, emotion, and sense which shifts the focus from language and conscience to the concrete materiality of the body. Thus, this work also entails a theory of images, as it formulates a reflection on their epistemological and ontological status.

Images, symptom, and body are the three axes that enabled me to articulate a proposal for a methodology of the symptom applied to artistic objects, and an apparatus of research which explores the social and political dimension of the Imaginary and its crucial importance for humans. I have used the work of Didi-Huberman and his idea of images as “symptoms of history” as the space of reference for establishing the points of departure of this thesis.

The emphasis of the historical-artistic enquiries on the symbolic capacity of humans have relegated imagination (the Imaginary) to a lesser situation, which is one of acknowledgement rather than knowledge. Conversely, the present research assumes that the bodies of produced images have a key role in the processes of social construction of meaning and in the configuration of subjects. To generate vanishing points that are steady, solid, and counter-hegemonic in the realm of social sciences, I have opted for the use of feminist theories and practices, beyond gender studies.

Many museum archives, collections and accounts still show that the appropriation of the process of female subjectivation has been the most important *work of art* produced by the patriarchal political system. In it, images of women are exposed bodies that make up a univocal social category, which, nevertheless, does not cease to show its ability to resist. It is a persistent resistance which, *malgré tout*, expresses itself and was detected by psychoanalysis, at first in the form of (hysterical) symptom, until it became the starting point for posing the existence of the unconscious.

In the present work, depictions of women and their symptoms also provide the point of departure for exploring the power and paths of images, as shown through the practical application of this methodology in the last part of the thesis. The choice of the—so far—oldest figuration of a woman ever produced (the prehistoric Venus of Hohle Fels) has helped me to understand that the trajectories of images paved a way

which has been undermined or reconstructed by means of the symbols and ideologies that characterise us. Resorting to Prehistory was not just a nod to the first “babbles” of images; rather, it helped me to trace the substrate from which images began their journey.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	3
RESUM / ABSTRACT	6
ÍNDICE DE CONTENIDOS	11
INTRODUCCIÓN	16
IMÁGENES Y CUERPOS, EL SÍNTOMA DE LA HISTORIA	16
Aproximación general	17
Contexto de la investigación	20
Objetivo de la tesis	26
Imágenes tangibles.....	26
Síntoma.....	27
Cuerpos.....	29
Desafíos metodológicos para una aproximación sintomática a las imágenes	33
Estructura de la investigación	41
PARTE PRIMERA	46
LAS IMÁGENES DE DIDI-HUBERMAN	46
Las imágenes y las cosas	47
El itinerario conceptual de Didi-Huberman	51
Más allá de la imitación, la imagen no cierra sentidos	63
Las obras y los discursos. Imágenes producidas vs imágenes pensadas	65
Objetos artísticos e imágenes	68
La inquietud de las imágenes. ¿Una ontología imposible?	71
Hacia una morfología de las imágenes	78
Lo visible, lo visual y lo virtual	82
Anacronismo y supervivencia	85
El aura: metáfora de tiempo y espacio en las imágenes	92
El arder de las imágenes	95
Método y dialéctica	101
Lo político y la imagen dialéctica	110
Memoria e historia	123
La mirada. Lo que vemos, lo que nos mira	129
Sobre la Parte Primera: de las imágenes al síntoma	138
PARTE SEGUNDA	148

EL SABER DEL SÍNTOMA O EL SÍNTOMA DEL SABER. ARTE, PSICOANÁLISIS Y FILOSOFÍA	148
Del uso médico a la deriva cultural del síntoma.....	149
El síntoma en Didi-Huberman.....	152
El síntoma y la Pathosformel en Warburg.....	164
Los síntomas del montaje	166
Freud y el concepto psicoanalítico de síntoma	169
El síntoma freudiano en los productos artísticos	175
El cuerpo sintomático	177
Anulación y aislamiento: la distinción del síntoma.....	177
El síntoma lacaniano	179
El síntoma en las fases de la enseñanza lacaniana	182
Del síntoma al sinthome.....	196
La (re)versión lacaniana	198
El síntoma lacaniano en los productos artísticos	203
El síntoma en las producciones culturales: Althusser y la lectura sintomática... 210	210
Aprovechando a Althusser para una teoría sintomática de los objetos artísticos.....	225
Sobre la Parte Segunda: el síntoma, “entre” lo particular y lo colectivo	233
Lo sintomático del psicoanálisis	238
La lectura sintomática de Althusser	239
PARTE TERCERA	242
LOS CUERPOS, LA CARNE DEL SÍNTOMA	242
“Entre” cuerpos	243
Los movimientos del cuerpo	248
El cuerpo, la materia inevitable.....	251
Spinoza y lo sustancial del cuerpo	251
Marx y el cuerpo social	258
Ante el cuerpo. El ver de la fenomenología	262
Maine de Biran. La prehistoria del corps propre.....	262
Husserl, cuerpo vivido, mundo vivido.....	264
Merleau-Ponty, más allá del corps propre	272
Simone de Beauvoir, el género o el cuerpo (in)vestido.....	276
Genealogías del cuerpo	281
Nietzsche y el cuerpo particular.....	281

Foucault y el cuerpo sujetado	284
Cuerpo y lenguaje. De Irigaray a Butler	287
L'écriture féminine y el cuerpo textual	287
La materia abyecta. Performatividad, política y síntoma	293
Posthumanismo y ciberfeminismo	303
Jean-Luc Nancy, corpus, con-tacto y comunidad.	303
Braidotti y Haraway. Entre nomades y ciborgs.....	311
La ciencia y los cuerpos que sienten	325
La mente simbólica	327
El cuerpo humano y los procesos cognitivos.....	327
La ciencia cognitiva	329
La crisis de identidad del sistema mente-cerebro. De la imitación a la mimesis.....	330
Cuerpo y sensibilidad. La percepción directa.....	332
La dopamina. La recompensa en el cuerpo	338
Sobre la Parte Tercera. Los cuerpos, las imágenes y sus síntomas	339
Cuerpos y síntomas.....	340
Ciencias y síntoma.....	343
El cuerpo de los objetos artísticos.	346
PARTE CUARTA	352
SÍNTOMAS E IMAGEN DE MUJER EN LA (PRE)HISTORIA DEL ARTE	352
Síntomas, cuerpos, imágenes tangibles	353
La necesidad de analizar los síntomas de las imágenes	355
Algunas reflexiones previas para un ensayo práctico de lectura sintomática.....	358
Las primeras imágenes tangibles de mujeres	362
La prehistoria, ¿un enigma?	363
La Prehistoria, entre semblantes y síntomas.....	369
Delimitación del objeto de estudio. El contexto empírico de las figurillas femeninas	376
Presentación del objeto: la “Venus de Hohle Fels”	385
El contexto del hallazgo: la cueva.....	385
Crono-estratigrafía.....	386
El contexto social y cultural.....	387
La estatuilla.....	389
Precauciones para una aproximación sintomática a los objetos artísticos.....	393

Propuestas de aproximación sintomática a la figurilla de Hohle Fels.	396
Parámetros significantes	396
Relaciones sintomáticas	398
Lectura sintomática	425
El resto gozoso	443
CONCLUSIONES	453
EL SENTIDO DE LAS IMÁGENES	453
ANEXO.....	463
GLOSARIO DE CONCEPTOS LACANIANOS.....	463
BIBLIOGRAFÍA.....	468

INTRODUCCIÓN

IMÁGENES Y CUERPOS, EL SÍNTOMA DE LA HISTORIA

*Es allí donde no puedo nombrar aquello que me preocupa
o interesa, donde descubro algo que merece ser compartido porque,
inefable al principio, se me revela poderoso.*

Remedios Zafra

Aproximación general

Desde que terminé mis estudios y especialización en historia del arte, mi actividad profesional me ha llevado a trabajar en distintos ámbitos culturales como gestora, educadora y diseñadora de actividades educativas en instituciones museísticas de carácter artístico. Trabajar en estas instituciones, siempre desde la precariedad contractual y sustancial característica de las lógicas patriarcales y capitalistas, me ha permitido comprobar el modo tan sutil y, al mismo tiempo, efectivo con el que las imágenes se muestran, al igual que las personas, resistentes al completo control y abuso, oficial y discursivo, que la propia institución promueve. Especialmente impactante, recurrente y agobiante es el caso de la exposición de las imágenes de mujeres que, complacientemente dispuestas o interesadamente escondidas, obedecen y sostienen todavía hoy las narrativas patriarcales¹.

Visita tras visita, actividad tras actividad, grupo tras grupo, he podido observar la forma tan particular en que las imágenes trabajan, el modo especial a través del cual gestan materialmente espacios de relación susceptibles de sortear la banalidad y la brutalidad de la actividad turístico-consumista en la que muchas de ellas se encuentran inmersas. Cuando las personas, a solas o en grupo, nos colocamos ante una imagen, parece que esta se manifieste transparente. Por efecto de este encuentro directo, nos sentimos inmediatamente reconfortadas o quizá abrumadas por la intensidad de los colores, los matices de las formas o por la sorpresa ante sus proporciones. Sin demasiados miramientos buscamos en ellas elementos que reconocemos, aspectos que nos son familiares y que responden o afirman los discursos que hemos ido aprendiendo de manera formal o informal a través de los circuitos y prácticas artísticas que nos han formado. Esta inercia relacional para con las imágenes es extremadamente violenta, pues parece que los objetos artísticos responden a la función de recoger particularidades sociales heredadas, tejidas por viejos imaginarios que se han visto reclusos en rincones museo-turísticos y convertidos en otro tipo de objetos, listos para su consumo y carentes de agencia.

Con el tiempo, he aprendido que no es suficiente colocarse “ante la imagen”, pues el peso de los discursos y los saberes hegemónicos inculcados o aprendidos gestan un

¹ Precisamente, mientras redacto esta introducción diferentes organizaciones feministas, colectivos y grupos de investigadoras y artistas denuncian la última exposición del Museo del Prado titulada, sintomáticamente, *Invitadas*, como otro intento del poder hegemónico de cambiar algo para que todo siga igual. Una buena síntesis de ello es el artículo de Marián López, catedrática de Educación Artística y Visual de la Universidad Complutense de Madrid, que ha tenido mucho eco mediático. Véase, por ejemplo, el diario Público del 9/10/20 (<https://blogs.publico.es/dominiopublico/34730/no-es-el-museo-es-el-xix-amigo/>). Consultado el 5 de noviembre de 2020).

muro/pantalla que no nos deja establecer una relación cuerpo a cuerpo enriquecedora. Se sabe que el formato didáctico tradicional, basado en que el museo es quien transmite la información que justifica el valor e importancia de una obra, se muestra poco efectivo a la hora de generar experiencias estéticas complejas en el público. Así lo detectaron Abigail Housen y Philip Yenawine², co-fundadores de las *Visual Thinking Strategies*. Esta metodología pone el foco, por el contrario, en la persona espectadora y utiliza la conversación y reflexión colectivas en torno a las imágenes artísticas para ampliar y transformar los procesos de aprendizaje. Se trata de una metodología en uso desde los años 80 que se ha mostrado exitosa a la hora de desarrollar procesos de aprendizaje y construcción de sentido horizontales, transversales, colaborativos e inclusivos que estimulan la curiosidad, el deseo de saber y la necesidad de argumentar y justificar nuestras impresiones u opiniones. Esta metodología pone de relieve las posibilidades educativas de la interpretación artística como un proceso de apertura de la experiencia y del sentido.

Las *Visual Thinking Strategies* defienden las aproximaciones descriptivas, morfológicas y creativas como condiciones necesarias y suficientes para una experiencia plena de los objetos artísticos y de las imágenes en general. No obstante, una de las críticas más acertadas a esta metodología, aplicable también a muchos de los planteamientos que protagonizan hoy la reflexión sobre las imágenes, fue planteada por Rika Burnham y Elliot Kai-Kee³ quienes, si bien compartían el uso de la observación como punto de partida para la construcción de sentido, percibieron, desde el principio de la experiencia de las VTS, que existía una sobredeterminación interpretativa de la imagen alejada de la mera descripción. Al mismo tiempo, cuestionaron la negativa a proporcionar referencias o contextos de las imágenes restringiendo el acceso a herramientas cognoscitivas de las personas participantes. Aun así, estas propuestas han abierto multitud de posibilidades para la investigación de las imágenes como mediadoras fundamentales para la cohesión social y el conocimiento crítico.

Frente al deseo burgués de hacer de las imágenes artísticas objetos de contemplación y deleite subjetivo y transformarlas, al mismo tiempo, en mercancías del gusto, la reflexión colectiva en torno a las imágenes genera, en cambio, algo así como una intersubjetividad “objetiva” que devuelve las imágenes a su lugar de partida: el social. El ámbito de lo social es un espacio material de intercambio conflictual, pero no violento, un lugar que nos exige salir de nosotras mismas, que nos vuelve insurrectas frente a la domesticación personal y nos invita a “ser-con” las otras personas.

² Philip Yenawine, educador y Director del Departamento de Educación en el MoMA de Nueva York entre 1982 y 1993, entró en contacto con la psicóloga Abigail Housen que, en 1970, dirigió una investigación en Harvard cuyo objetivo consistía en estudiar cómo funciona el proceso cognitivo de las personas cuando miran objetos artísticos. De ahí surgió su *Teoría del desarrollo estético*, donde señalaba cinco patrones de pensamiento que se daban según la exposición de los sujetos a esos objetos: narrativo, constructivo, clasificador, interpretativo y re-creativo. Estas fases constituyen el punto de partida de la metodología de las VTS, basada en tres preguntas principales *ante cualquier imagen*: ¿qué podría estar pasando aquí?, ¿qué veo que me hace pensar eso?, ¿qué más podríamos decir?

³ BURNHAM y KAI-KEE, 2011.

Cuando creemos que la imagen se deja leer y hasta parece que la comprendemos inmediata e intuitivamente, no podemos deducir que hemos alcanzado su explicación, ni tampoco que hayamos descubierto la clave de su sentido originario. Cuando nos relacionamos con las imágenes, lo que vemos en ellas y lo que la imagen nos dice se funden en un juego dialéctico abierto, pero no infinito, capaz de volver extraño lo que considerábamos familiar y de hacer monstruoso e irreconocible aquello que dábamos por visto (hecho). Tan cierto es que los encuentros con las imágenes abren posibilidades, como que los síntomas que las expresan concretamente, como veremos en su momento, permiten ir despejando las incógnitas y concretando posibilidades.

En otro contexto bien diferente, el compromiso político con la transformación de la realidad que marca y atraviesa “mi estar en el mundo”, me ha llevado a participar y desarrollar, siempre de manera colectiva y desde los márgenes, espacios de acción social feministas donde los objetos y las prácticas artísticas han ocupado un papel transformador central. Desde estos (no)lugares generados y generadores, he podido comprobar cómo las imágenes siempre están dispuestas y se muestran abiertas y generosas para auspiciar encuentros y experiencias senso-cognitivas complejas a quienes las atienden. Son las imágenes las que amplían y transforman siempre los procesos de aprendizaje y reflexión, pero también las que invitan a la acción. Es desde estas prácticas que surgió mi interés por investigar y explorar su mundo, al mismo tiempo que me dejé seducir por lo que las imágenes “pueden”.

Las imágenes constituyen en nuestro tiempo el dispositivo formativo primordial para la constitución y expresión de nuestra subjetividad, una subjetividad que va abandonando su capacidad “productiva”, generadora y creativa a medida que “consume” pantallas de realidad, que no son más que fetiches del realismo capitalista⁴.

La pujanza e imposición de lo que yo denominaría “imágenes-mundo” de la globalización, gesta un imaginario único que solo tiene de comunitario el ser consumido. Como “comensales” insaciables, participamos en un festín que nos convierte en “repetidores” que amplifican el mismo mensaje en todos los soportes que la tecnología actual nos permite.

En la actualidad, las imágenes son los medios y las mediadoras que nos relacionan con el mundo. Esta doble condición “entre”, intermedia y a la vez mediadora, las implica en procesos que van desde el conformismo y la alienación hasta el pensamiento crítico y la acción política.

Así, la dimensión política de las imágenes, su valor para establecer, expresar y transformar los imaginarios colectivos y su participación en los procesos de subjetivación y creación de realidad las coloca como el lugar idóneo para plantear modos de conocimiento crítico alternativos. Las imágenes, como se verá, son cuerpos resistentes que atraviesan distintas épocas y son contemplados, en

⁴ FISHER, 2018.

consecuencia, de distintas maneras. Estas diferentes formas de ver manifiestan una lucha permanente por comprender las imágenes.

¿Pueden las imágenes desactivar los discursos que las han producido y/o utilizado para sustentar, ilustrar o justificar hegemonías interesadas (patriarcales, androcéntricas, racistas, sexistas, etnocéntricas, imperialistas...)? Las imágenes muestran y expresan cierta realidad de la que son testimonio y algo más, los síntomas que la ponen en cuestión. Los síntomas son señales que emiten los cuerpos y apuntan a un lugar distinto a aquel que los estabiliza; es decir, operan a contrapelo, poniendo siempre en cuestión la normalidad, lo reglado, lo habitual. En el ámbito clínico, la sintomatología es una herramienta de diagnóstico médica y psicoanalítica que suele utilizarse como mecanismo imprescindible para la sanación de personas.

La tesis que se defiende aquí pretende mostrar que, más allá de la aplicación terapéutica de la sintomatología al padecer del sujeto, una lectura sintomática puede aplicarse a las imágenes, especialmente a los objetos artísticos, porque abre nuevas perspectivas de conocimiento del lugar que ocupan “en(tre)” nosotras.

Contexto de la investigación

Esta investigación se sitúa en una encrucijada compleja respecto al ámbito del estudio de la imagen, porque reivindica los objetos artísticos como el lugar material de partida para un modo de conocimiento centrado en la imagen producida y tangible, más allá de la vinculación que pretendan los discursos tradicionales de la representación. De este modo, parte de una distinción significativa entre las imágenes mentales y las tangibles, que podría acercar esta propuesta a una teoría del arte más que a una teoría de la imagen. Sin embargo, como se demostrará a lo largo de este texto, la teoría del síntoma aplicada a los objetos artísticos reclama y propone también una reflexión sobre el estatuto epistemológico y ontológico de las imágenes.

Si bien el lugar de las imágenes es una preocupación explícita y contemporánea debido a su papel central en la comunicación y la cultura actuales, esta investigación coincide con William J. T. Mitchell en que uno de los mitos asociados a la cultura visual es la creencia de que «la modernidad conlleva la hegemonía de la visión y los medios visuales»⁵ y, con Gottfried Boehm, en que «la *imagen* no es un nuevo tema, sino que implica más bien otro tipo de pensamiento, un pensamiento que se muestre capaz de clarificar y aprovechar las posibilidades cognitivas que hay en las representaciones no verbales, que durante tanto tiempo han sido minusvaloradas»⁶.

⁵ MITCHELL, 2003: 25.

⁶ BOEHM, 2011: 58. En los años noventa del siglo pasado, W. J. T. Mitchell propuso el «giro pictorial» (1994) en el contexto anglosajón de los estudios visuales, al mismo tiempo que Gottfried Boehm (1994) desarrollaba el «giro icónico» en el contexto académico alemán. Las confluencias y divergencias entre ambas propuestas están recogidas en la correspondencia que ambos mantuvieron entre febrero y junio de 2006 que se encuentra traducida al castellano en GARCÍA VARAS, 2011.

Ambos investigadores representan, para la literatura contemporánea de la imagen, dos corrientes teóricas que se han considerado aparentemente opuestas: la semiótica y la fenomenológica.

Desde la perspectiva semiótica, se pretende hallar en las imágenes el espacio idóneo para una nueva crítica interdisciplinar a la ideología, al modo en que el mundo se nos (re)presenta desde estructuras sociales, económicas y políticas determinadas y determinantes de nuestras posibilidades en él⁷. Las imágenes permiten, para esta tendencia interpretativa y de marcada orientación política, articular una aproximación a la ideología en tanto herramienta crucial para el estudio de la producción, reproducción y transformación de las relaciones sociales. Mitchell vincula, en este sentido, la teoría ideológica de Althusser y la teoría iconológica de Panofsky cuando afirma que la crítica ideológica debería tener consciencia iconológica⁸.

La ideología, en términos althusserianos, no es solo un discurso que nos separa del mundo, sino que alude también a la representación imaginaria que hacemos de nuestras condiciones reales de existencia. De esta manera, las imágenes se vuelven un campo fértil para el estudio de los mecanismos y los dispositivos de subjetivación y control social.

Se podría objetar que las aproximaciones semióticas a las imágenes hacen con ellas lo que la posmodernidad hizo con los textos. De la sociedad como texto pasamos a la sociedad como imagen, algo que creo queda bien (y sintomáticamente) expresado en las palabras de Mitchell como un intento por «imaginar la teoría», sin producir una «teoría de las imágenes»⁹. Aquí, el término «imaginar» es ambiguo porque puede referirse a dotar de imágenes a la teoría, a dejar que las imágenes participen activamente en la construcción teórica o simplemente a imaginar -en tanto juego creativo- gracias a las posibilidades infinitas del discurso sobre las imágenes. De hecho, es innegable que en el corazón de los estudios de la imagen se encuentra la pregunta por la relación de estas con el lenguaje, pero el mismo Mitchell se pregunta, después de su primera sentencia y continuando con el juego polisémico del término «imaginar»: «qué pasaría si tratáramos de *dar imagen (picture)* a la teoría»¹⁰. Es en esta segunda acepción del término «imagen», en tanto *picture* (imagen inscrita en un soporte) que la teoría del síntoma se vuelve operativa, y la teoría o investigación sobre las imágenes toma cuerpo/s.

Se podría añadir, frente a la corriente semiótica, que el discurso y el lenguaje nunca han dejado de ser los verdaderos protagonistas, solo que ahora están (re)presentados como imagen. Cuando Mitchell explica el porqué sobre la actualidad de este giro pictorial, afirma que «la fantasía de un giro pictorial, de una

⁷ Que se inspira en las obras de Charles Peirce o Nelson Goodman, pero también en el pensamiento del segundo Wittgenstein, la crítica al logocentrismo de Derrida, Foucault, el postestructuralismo y la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt.

⁸ MITCHELL, 2009: 34.

⁹ MITCHELL, 2009: 11.

¹⁰ MITCHELL, 2009: 16.

cultura totalmente dominada por imágenes, se ha vuelto ahora una posibilidad técnica real en una escala global»¹¹. Esta afirmación recoge el papel ideológico que juegan las imágenes en la construcción de un espectáculo del mundo, en tanto proceso de condensación y desplazamiento de los discursos dominantes a otros soportes. El problema, entonces, seguiría del lado del Orden Simbólico y sus modos de reproducción y consumo¹².

De todos modos, y aunque parezca que la preocupación de la corriente semiótica sea de corte sociológico-interpretativo, es importante resaltar, para los fines de esta investigación, un elemento relevante que a menudo pasa desapercibido bajo los preceptos de esta corriente: el hecho de que la imagen pueda ubicarse, si no en un lugar diferente u opuesto al lenguaje, sí en un momento anterior, necesario para la gestación del Simbólico¹³.

En esta dirección, otra apreciación de Mitchell resulta interesante cuando señala el carácter de la imagen como lugar intermedio entre un paradigma y una anomalía. Esta misma condición paradójica es la que el psicoanálisis freudiano y lacaniano pone en relación con el carácter del síntoma. En su dimensión singular, el síntoma siempre es una anomalía expresada por un cuerpo; sin embargo, el hecho de que todas las personas puedan manifestar síntomas lo convierte en una condición paradigmática de lo humano. De ahí que esta investigación considere que ese lugar “entre” que manifiestan las imágenes se debe, precisamente, a su condición sintomática.

Dicho de otro modo, y como defenderé en este trabajo, la reflexión poderosa, la respuesta sin pregunta que manifiestan las imágenes y que debería abordar, sin tapujos, la corriente semiótica es en qué medida las imágenes son el síntoma del lenguaje¹⁴. Lo propio de una investigación así sería centrar su interés en cómo las imágenes se volvieron (o gestaron) lenguaje o simbólico y no al revés, e investigar en qué medida las actuales tecnologías cibervisuales permiten a las imágenes estar

¹¹ MITCHELL, 2009: 22-23.

¹² En términos psicoanalíticos lacanianos, el Orden Simbólico hace referencia a un orden que constituye lo humano, totalmente autónomo respecto de la biología o la genética, una suerte de medio construido socialmente que rige, a modo de estructura, lo común, al tiempo que articula la génesis del sujeto. Es el resultado de la mediación inevitable del lenguaje en las prácticas sociales. Las palabras en su uso y circulación van gestando este Orden Simbólico que, en tanto dispositivo regulador, se erige como el Gran Otro que dispone las relaciones entre las personas y con el mundo.

¹³ Mitchell, en su carta a Boehm de 2006, deja entrever que el verdadero interés por la obra de Peirce o Goodman no se debía a su preocupación por mostrar a las imágenes como fenómenos lingüísticos integrantes de un sistema sígnico universal, sino más bien por la resistencia de Peirce a considerar «lo simbólico (o lo verbal) como el momento fundacional de la semiótica», y la exigencia de Goodman en «una reflexión teórica sobre los signos y símbolos que comenzaba con sus cualidades no verbales, no arbitrarias e incluso no convencionales, especialmente las propiedades de densidad y saturación (*repleteness*) de la inscripción». MITCHELL, 2011: 82. En esta misma correspondencia, Boehm también se pregunta sobre cuáles son los fundamentos objetivos y los mecanismos para exponer un sentido de la imagen con independencia del lenguaje. BOEHM, 2011: 62.

¹⁴ El mismo Mitchell hace un amago de ello al sugerir: «El icono en la iconología es como una memoria reprimida que regresa una y otra vez como un síntoma incontrolable». MITCHELL, 2009: 30.

siempre y en todas partes, y contribuir con ello a la transformación radical del Orden Simbólico dominante.

De todos modos, la corriente semiótica tiende a quedarse en un lugar ambiguo que se propone, además, como indistinto respecto al lenguaje: «en resumen, todas las artes son artes compuestas (tanto el texto como la imagen), todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos»¹⁵. De hecho, Mitchell sugiere utilizar el compuesto «imagentexto» (*imagetext*) para señalar la relación infinita de lo visible y lo legible.

La propuesta que expondré en esta investigación, por el contrario, no busca ni tampoco necesita continuar con la comparación recurrente entre imagen y lenguaje ni quiere tampoco estimular pensamientos dicotómicos, pero sí aboga por comprender la “situación” de dichos elementos en su relación dialéctica.

Una forma conciliadora de la tensión imagen-lenguaje se ha propuesto desde la corriente fenomenológica bajo el término «signo perceptoide». Klaus Sachs-Hombach lo utiliza, por primera vez, para referirse a una «propiedad que se presenta en la recepción o interpretación de signos (...) cuando su significado surge, al menos en parte, a través de la referencia a nuestras capacidades perceptivas»¹⁶. Como veremos a lo largo de esta tesis, la teoría del síntoma también quiere dar cuenta de la relación infinita e indisociable entre imagen y palabra. Sin embargo, la diferencia principal con las propuestas de Mitchell o de Sachs-Hombach es que el síntoma comprende esta relación en tanto disfunción o patología, una suerte de movimiento conflictivo interno necesario y generador que, mediante lo visible pero aún ilegible, obliga al lenguaje a transformarse.

En este sentido, la teoría sintomática se sitúa críticamente frente a todo pensamiento metafórico-descriptivo, pues no solo quiere dar cuenta de lo que ocurre desde infinidad de puntos de vista, sino que aspira a producir análisis capaces de gestar transformaciones, alternativas efectivas y prácticas. La teoría del síntoma se erige como una práctica teórica en sentido materialista, un tipo de filosofía científica desligada de intereses ideológicos. Este aspecto científico de la propuesta sintomática es el que podría emparentarse con la corriente fenomenológico-antropológica alemana de la ciencia de la imagen¹⁷.

Con la corriente fenomenológica auspiciada por Boehm, asistimos a un distanciamiento del interés por el carácter representativo de las imágenes en favor de su análisis en tanto presentación, en tanto acontecimiento que instaura una

¹⁵ MITCHELL, 2009: 88.

¹⁶ Entrevista a Sachs-Hombach, en GARCÍA VARAS, 2011: 312.

¹⁷ «La apelación a lo icónico no implica nunca un *abandono* de lo lingüístico, sino más bien la introducción de una *diferencia* con el lenguaje. La imagen es tan poco inocente o inmediata como el ojo porque está conectada de múltiples formas con los contextos intelectuales, discursivos, culturales, ideológicos y de género, lo que por supuesto no quiere decir que pueda simplemente ser deducida de estos contextos. “Mi” giro es, por lo tanto, un criticismo de la imagen más que de la ideología». BOEHM, 2011: 63.

diferencia. Si bien el giro icónico descrito por Boehm tiene un origen hermenéutico¹⁸ vinculado a un deseo de ampliar el giro lingüístico, pronto se decanta por la defensa de que las imágenes no son meros soportes para significados externos, lo cual permite una mayor atención sobre lo material/formal (significante) de las imágenes más allá de su significado. «¿Cómo producen sentido las imágenes? Es esta pregunta la que me sirve de guía y, aunque la interacción con los observadores, contemplada a la luz de las condiciones de cada contexto, siempre está presente en el análisis, desde un principio el énfasis visible se situó sin duda del lado del artefacto»¹⁹.

Este posicionamiento implica defender la existencia de una lógica visual y no verbal. Por ello se centra en el estudio de las imágenes (más allá del arte), de la imaginación, la visión y la mirada, así como en los mecanismos que permiten la producción de sentido, es decir, en el estudio de la lógica de las imágenes. Además, la cuestión de la percepción y sus posibilidades cognoscitivas será otro elemento imprescindible de esta aproximación científica a las imágenes²⁰. Las aportaciones del ámbito científico para el estudio de las imágenes, su papel en el desarrollo cognitivo y sus implicaciones para articular una teoría del síntoma aplicada a los objetos artísticos, en tanto herramienta metodológica y no solo recurso interpretativo, será otro de los elementos clave sobre los que se asienta mi investigación para dar cuenta del papel del síntoma. Así mismo, la teoría del síntoma presenta una clara dimensión científica cuando reivindica la agencia de los objetos y de la percepción en los modos de procesamiento y aprehensión del mundo.

La reivindicación de la percepción y su papel decisivo y no solo mediador en la toma de conciencia de nuestro lugar en el mundo, lleva consigo la legitimación del cuerpo como materialidad primera desde donde articular toda teoría de las imágenes. Esta vinculación dialéctica entre cuerpo e imagen es también una de las dimensiones que no podrá evitar transitar toda propuesta sintomática.

El síntoma, como la fenomenología, obliga a plantear la pregunta por la relación entre imagen y cuerpo hasta el punto que reflexiona en torno a las posibilidades de homologación entre obra y cuerpo. Para articular una metodología sintomática verdaderamente efectiva hay que volver al cuerpo, a la materia concreta y al *corps propre* fenomenológico. Es por ello que desde la corriente fenomenológica se ha fomentado una vuelta a la antropología en tanto disciplina científica propicia para

¹⁸ Boehm fue discípulo de Gadamer. Así define la postura aperturista de su mentor con respecto a las imágenes: «Hans-Georg Gadamer, quien me había enseñado el oficio filosófico y quien —contra la opinión generalizada— nunca intentó limitar la hermenéutica a una base lingüística (...) Para Gadamer, el lenguaje era una dimensión que abarcaba manifestaciones de sentido tales como las realizadas por la música, el símbolo, la danza o la misma imagen». BOEHM, 2011: 67.

¹⁹ BOEHM, 2011: 61. Las cursivas son del original.

²⁰ Esta corriente, a diferencia de la semiótica, parte de la filosofía y de la historia y la teoría del arte como ámbitos principales, si bien aboga también por la interrelación de múltiples disciplinas no sólo del ámbito de las humanidades, sino de la ciencia y la tecnología, la psicología, la neurobiología, las ciencias cognitivas, la matemática, la lógica, la teoría de la comunicación, la arqueología, la etnología, la historia, la teología, la sociología, las ciencias políticas, el derecho y las ciencias de la educación... GARCÍA VARAS: 2011: 27. Sus principales representantes son Gottfried Boehm y Klaus Sachs-Hombach.

superar la oposición entre las corrientes semiótica y fenomenológica²¹. La propuesta de una antropología de la imagen copa ahora las discusiones y planteamientos más difundidos sobre las posibilidades epistemológicas y sociales de las imágenes en general y de los objetos artísticos, en particular. Ejemplo de ello es la respuesta que da Sachs-Hombach a la pregunta sobre cuáles son las principales cuestiones y desafíos a que se enfrentará la ciencia de la imagen en los próximos años: «Creo que en la ciencia de la imagen hay dos ámbitos que serán fundamentales en un futuro inmediato: la metodología y la antropología»²². Según este pensador, la antropología podría contribuir a responder cuestiones fundamentales para realizar avances significativos en el estudio de las imágenes, como la pregunta por el papel de las imágenes en nuestra propia evolución o configuración humana y su importancia frente al lenguaje.

Siguiendo la misma senda antropológica, Hans Belting propondrá para su *Antropología de las imágenes*²³ la tríada imagen-medium-cuerpo, que ubica al cuerpo como un «lugar para la proyección y recepción de imágenes que ya dispone de un repertorio de imágenes cuya evidencia más palpable es el sueño»²⁴. Así, el cuerpo se considera el primer *medium* para las imágenes y, por ello, el lugar desde donde se experimenta no solo la recepción, sino también la producción de las imágenes.

Sin embargo, esta renovada corriente antropológica se detiene solo un instante en la materialidad del cuerpo para volver a vincular las imágenes al sujeto, en tanto producto de una actividad simbólica. Este hecho se percibe en la no distinción expresa entre imágenes mentales e imágenes materiales, y en la concepción del cuerpo como lugar de residencia de la imagen mental, una suerte de *materia-medium* para las imágenes. «Puesto que una imagen carece de cuerpo, esta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse»²⁵. Es desde el cuerpo y con fines comunicativos que el ser humano traslada las imágenes a cuerpos ajenos y artificiales (*media* ajenos). Para Belting, las imágenes acontecen, se presentan, fruto de la relación entre los cuerpos y los *media*.

Esta investigación aboga por la centralidad de la materialidad de las imágenes en todos los procesos históricos de construcción social en sentido semiótico y fenomenológico. Por ello, coincido con la corriente antropológica de la imagen en su defensa del Imaginario como lugar central de lo humano y su papel relevante frente al Simbólico, como desarrollaré en el lugar oportuno. En este sentido, el planteamiento más interesante para mi investigación, auspiciado por la corriente fenomenológico-antropológica, es la consideración central de la imaginación como la condición última de la conciencia, y la vinculación de esta dimensión con el cuerpo.

²¹Es Lambert Weising quien reflexiona sobre esta corriente en su obra *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory* (2010). Según él, el enfoque antropológico parte de considerar que las imágenes son objetos de producción exclusivamente humana y, por ello, hay que averiguar qué condiciones materiales y biológicas hacen posible la fabricación, uso y consumo de estos artefactos.

²² Entrevista a Sachs-Hombach, en GARCÍA VARAS, 2011: 324.

²³ BELTING, 2007.

²⁴ BELTING, 2011: 183.

²⁵ BELTING, 2007: 22.

Objetivo de la tesis

Esta tesis tiene el objetivo de recoger, a partir de las fuentes principales que han participado en el desarrollo y transformación del concepto y uso del síntoma, aquellos aspectos que permiten plantear su aplicación al ámbito de los objetos artísticos; una aplicación en tanto metodología crítica donde el trabajo de los síntomas deviene la clave que mueve toda deconstrucción, dado que estos articulan la sospecha para construir el nuevo edificio del decir algo distinto sobre algo común.

Esta investigación parte de la reivindicación de que los objetos artísticos, en tanto imágenes (tangibles), constituyen un *corpus* material privilegiado para articular una ar(t)queología capaz de articularse como espacio crítico-creativo radical desde donde desactivar los lugares comunes edificados por la Historia, en tanto discurso hegemónico regulador.

“Imágenes”, “síntoma” y “cuerpo” serán los tres ejes que permitirán articular mi propuesta de una teoría del síntoma aplicada a los objetos artísticos. Estas tres dimensiones y sus consecuentes implicaciones epistemológicas y políticas constituyen, a mi modo de ver y como trataré de mostrar, una oportunidad radical para articular un dispositivo de investigación donde filosofía y política sean indisociables no solo en el discurso, sino en la acción en tanto *praxis*.

Imágenes tangibles

Las imágenes a las que me referiré en este trabajo son las imágenes-cosa²⁶, cosas realizadas, materiales y concretas. Se trata de imágenes tangibles que están más allá de todo tipo de pensamiento, aunque puedan proceder de intenciones y, por supuesto, engendrar pensamientos, favoreciendo escenarios nuevos e insólitos. Se trata de las imágenes que nos hacemos de las cosas, convertidas en representaciones tangibles o virtuales²⁷ y que constituyen en la actualidad nuestra mediación con el mundo. Vivimos en un mundo re-cargado de imágenes que, a modo de proyecciones físicas, alimentan imágenes subjetivas que mantienen lo Real sujetado también²⁸.

²⁶ Las imágenes son concretamente cosas y no objetos; aunque responden también al título de “objetos”, hay objetos que no son tangibles, como los conceptos. Si se quiere hablar de imágenes en tanto objetos habría que añadir siempre el adjetivo “tangibles”.

²⁷ José Luis Brea utiliza el término e-imágenes para referirse a las imágenes electrónicas. En su última obra, *Las tres eras de la imagen*, propone una aportación significativa al debate internacional. Estas e-imágenes poseen casi las mismas cualidades que la imagen mental: aparecen y se van sin tener ningún afán de retornar, como pura transitoriedad. «Como las imágenes mentales—las imágenes de nuestro pensamiento—, las electrónicas sólo están en el mundo *yéndose*, desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las *apariciones*—y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen—. Son al mismo tiempo *(des)apariciones*». BREA, 2010: 67. Con ellas, el objeto-materia parece desaparecer, pero, como indica la sentencia, esto es solo una apariencia.

²⁸ Lo Real es otra categoría del psicoanálisis lacaniano que, junto con el Orden Simbólico y el Imaginario, conformarán las tres dimensiones o registros de la realidad humana. Dentro de esta tríada, lo Real se describe como aquello inefable, lo que no se puede simbolizar ni imaginar, aquello cuya existencia siempre queda por fuera de lo reconocible o significable. En la teoría lacaniana, lo

Al mismo tiempo, toda imagen produce otras imágenes; todas auspician modos de ver que pueden conformar verdaderos regímenes escópicos²⁹. Como señala Didi-Huberman, «lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira»³⁰. Es decir, las imágenes no solo son producidas, sino que son productoras.

Los objetos artísticos, las imágenes tangibles, manifiestan esta lucha que se dirime entre el objeto y la mirada al concurrir ambos en una misma contextura donde está por decidir qué incita a qué: la mirada al objeto o el objeto a la mirada. El arte siempre ha sido materia en busca de formas, carne en busca de cuerpos. En este sentido, la historia del arte deviene un ámbito privilegiado para el conocimiento, al tener como objeto de estudio las imágenes tangibles, «los trabajos inventivos» que hemos creado y que, a su vez, nos crean.

Síntoma

Para articular una teoría del síntoma aplicada a las imágenes tangibles, esta tesis gira en gran medida y rodea las propuestas de Georges Didi-Huberman, porque este pensador fue el primero en sistematizar³¹ el vínculo entre síntoma e imagen para establecer una crítica a la historia del arte tradicional e insinuar una sintomatología de nuestra forma de captar el mundo y comprenderlo. Especialmente relevante resulta para el objeto de esta investigación que su primera tentativa teórica se centrara en el estudio de la histeria, a partir de los registros fotográficos de las mujeres internadas en el hospital de la Salpêtrière³². Para ilustrar la vinculación imagen-síntoma recurrió, precisamente, a representaciones de cuerpos de mujer (Fig. 1). Didi-Huberman sitúa en las fotografías de mujeres histéricas el síntoma que delata los vínculos entre «el fantasma de la histeria y el fantasma del saber»³³. Dos fantasmas, podríamos añadir, que se han erigido como pilares del régimen político patriarcal, un sistema que encuentra en la producción y uso de imágenes (en tanto espectáculos, en el sentido de Debord) su principal modo de re-producción³⁴.

Real se opone también a la realidad, dado que esta última se entiende también como una construcción simbólico-imaginaria que actúa como pantalla que media e impide nuestra relación directa con el mundo.

²⁹ Martin Jay (2003) define el régimen escópico como aquel orden visual no-natural que funciona en un nivel pre-reflexivo y determina los protocolos dominantes del ver en una cultura y época determinadas. En el mundo de los estudios visuales, este concepto desplaza y suplanta las nociones de ideología (sociológica) y de Orden Simbólico (psicoanalítica).

³⁰ DIDI-HUBERMAN, 2004: 13.

³¹ Como desarrollaré en la Parte Primera de esta investigación, fue Aby Warburg el primer teórico en asociar el concepto “síntoma” a las imágenes. Sin embargo, ha sido Didi-Huberman quien se ha esforzado en explorar más profundamente sus posibilidades.

³² DIDI-HUBERMAN, 2015. Su tesis doctoral, dedicada a esta cuestión, lleva por título *La invención de la histeria*.

³³ DIDI-HUBERMAN, 2015: 7-8.

³⁴ «Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation». DEBORD, 1992: 15.

Didi-Huberman, al observar las imágenes producidas de las mujeres histéricas de la Salpêtrière, se hace la pregunta siguiente: «¿cómo en nuestra aproximación a las obras y a las imágenes puede aparecer proyectado, desde el primer momento, un vínculo con el dolor?»³⁵. Es necesario entender aquí el concepto “dolor” como sinónimo de un malestar que excede a lo que la imagen quiere representar, aquello sintomático que señala hacia otros lugares menos transitados, por ubicarse en los márgenes del pensamiento hegemónico.



Fig. 1 Imágenes extraídas del libro *Iconographie Photographique de la Salpêtrière (1876-1880)*, y realizadas por Bourneville y Régnaud.

La íntima relación entre los síntomas y los cuerpos de mujer en tanto expresiones gestuales y corpóreas de un malestar colectivo que trascendía la particularidad de su manifestación concreta (el cuerpo singular), fue el punto de partida que permitió a Freud proponer su teoría del inconsciente. Del mismo modo, estos mismos cuerpos convertidos ya en imagen tangible despertaron-reclamaron, como he señalado más arriba, el interés de Didi-Huberman.

“Imágenes”, “síntomas” y “mujeres” son tres términos/categorías/conceptos que siempre provocan sensaciones encontradas respecto a lo que explicitan y a lo que aluden. Si por un lado parece que lo que designan es evidente, cuando se analizan de cerca se advierten las paradojas que los constituyen. Así, las imágenes oscilan entre las que sustentan y forjan sensaciones y pensamientos (imágenes mentales) y las que se hacen “cosa” (imágenes tangibles), aquellas obras que realizamos materialmente. Los síntomas son sensaciones irregulares que sentimos o advertimos cotidianamente y nos previenen de que algo distinto asoma en nuestro ámbito, algo que requiere una explicación ajena que los diagnostique. Y, al fin, las mujeres, esa mitad del mundo que, si se repasa la historia oficial, parecen no contar, olvidadas como agentes sociales de primer orden y desencajadas de sus funciones reales por un imaginario patriarcal que las relega a ser objeto de sus deseos y necesidades. Esta afinidad triádica, paradójica y desconcertante de las imágenes, los síntomas y los cuerpos (de)signados como de mujer constituye el lugar de entrecruzamiento privilegiado desde donde articular resistencias contrahegemónicas. Estas tres dimensiones protagonizan el interés principal de mi investigación.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, 2015: 10.

Las imágenes tangibles son cuerpos organizados más que orgánicos, aunque en sus soportes, pigmentos o recursos, los materiales vivos puedan formar parte de ellos. Son cuerpos *casi* como los nuestros, pues como ellos esconden cualidades, características, sentido y síntomas³⁶. Los cuerpos, como señalará Freud y después Lacan, se expresan de una manera sintomática. El cuerpo, como diría Butler, también cuestiona y se resiste, con su pulsión de goce, a cualquier identidad genérica (sujeta) que le sea impuesta por un Orden normativo, a través de ofrecer y ofrecerse a iteraciones disruptivas³⁷.

Cuerpos

La capacidad de las imágenes-cosas-cuerpo de abrirse a nuevas realidades y modificar subjetividades es el hilo que teje mi investigación. A este respecto, creo que la propuesta de Didi-Huberman, que entiende las imágenes tangibles como los cuerpos privilegiados para fagocitar lugares disruptivos frente al pensamiento convencional, se ve enriquecida con algunas contribuciones de Michel Serres³⁸. Este pensador, trata de ofrecer una nueva «conceptualización del objeto» en un esfuerzo por establecer nuevas formas y nuevos “operadores” efectivos tanto en ámbitos académicos, como sociales y políticos. Para Serres, los objetos, más que «cuasi-sujetos» o «cuasi-cuerpos»³⁹, son entendidos como «cuasi-objetos», operadores que permiten, en su deambular, la irrupción de lo nuevo en un sistema dado, gracias a su capacidad para generar traducciones, sustituciones, variaciones en una realidad fijada, en un sentido amplio⁴⁰. Entendiendo lo nuevo en tanto acontecimiento que irrumpe cancelando la continuidad normativa, los objetos operan estimulando la emergencia de dichos acontecimientos, pero, al mismo tiempo, los objetos son acontecimientos para el pensamiento.

Una cualidad intrínseca de los cuasi-objetos es que detentan movimiento, abren dimensiones de relación concretando y ordenando la multiplicidad. Es importante entender aquí el orden, no como un régimen opresor de lo múltiple, sino como una operación que da forma a lo informe. Todo orden es la excepción y no la norma que

³⁶Rancièrre insiste en esta condición «entre» de las imágenes, cuando las designa como «cuasi-cuerpos» con capacidad de afectar y transformar otros cuerpos. Es desde este estatuto autónomo, pero interdependiente, de ser «más que ilusiones y menos que organismos vivos» que las imágenes se tornan agentes en lo político. RANCIÈRE, 2010: 261.

³⁷«Pero también es igualmente importante preservar el exterior, el sitio donde el discurso encuentra sus límites, donde la opacidad de lo que no ha sido incluido en un determinado régimen de verdad cumpla la función de un sitio desbaratador de la impropiedad o la impresentabilidad lingüística e ilumine las fronteras violentas y contingentes de ese régimen normativo precisamente demostrando la incapacidad de ese régimen de representar aquello que podría plantear una amenaza fundamental a su continuidad». BUTLER, 2002: 91.

³⁸SERRES, 1982.

³⁹Rancièrre utiliza este concepto para referirse a los enunciados, las palabras o discursos que circulan gestando, en los cuerpos colectivos, imaginarios determinados. RANCIÈRE, 2009: 50. A lo largo de esta investigación veremos cómo el término casi-cuerpos, en su dimensión material, deviene oportuno para referirnos a las imágenes tangibles y sus modos de operar.

⁴⁰El uso del término «cuasi-objetos» interesa a esta investigación, como se verá más adelante, por el énfasis que Serres da a la capacidad agente de los objetos y a su participación en la construcción de subjetividades.

acontece de lo múltiple; acontecimientos que crean el espejismo de una realidad ordenada.

El orden siempre es un constructo, un artificio, una excepción. Y es en tanto forma, forma sintomática, que debe ser analizada. Según Serres, los cuasi-objetos son operadores que codifican lo múltiple. Precisamente, son los operadores y no los sujetos quienes construyen lo colectivo y le dan forma sacándolo de la multiplicidad indefinida. «Lo múltiple» en Serres equivaldría a «lo Real» lacaniano, una instancia imposible de conocer completamente, inexpresable pero que constituye la materia prima de nuestra existencia, lo más común y cercano. Los objetos serían aquello que pasa, que ocurre y se mueve generando unidades que permiten observar lo múltiple, medirlo, hacerlo posible.

Uno de los puntos de partida de esta investigación parte de la defensa de que los objetos, y en especial las imágenes tangibles, permiten las relaciones entre individuos pues los sitúan y disponen en una realidad dada: «no hay objeto sin colectivo. No hay colectivo humano sin el objeto. (...) Dos actividades complementarias: el cuasi-objeto se convierte en objeto, lo disperso en grupo»⁴¹. Esta afirmación podría vincularse con la propuesta marxista de que es en este tipo de objetos (producto del trabajo) donde reside lo más profundo de todo colectivo.

Sin embargo, no debemos confundirnos. No se trata aquí de volver a reivindicar una relación estática donde los objetos serían apriorísticos a las situaciones que gestan sujetos. Se trata más bien de una generación performativa, relacional y recíproca, que solo se produce en la misma circulación de las imágenes tangibles. Estos objetos son entidades ambiguas, sintomáticas, que generan y son generados por su puesta en relación. De ahí que un mismo objeto o imagen tangible pueda operar gestando sujetos, por ser ambos súbditos de un sistema dado (como el patriarcal capitalista), así como las resistencias al mismo: su propia actividad puede alterar el mismo estado de cosas que contribuyó a formar. En esa misma dirección, el físico Ilya Prigogine habla de «bifurcaciones» o comportamientos disruptivos de la materia que no pueden ser pronosticados y que, en términos generales, acaban en la transformación o colapso del sistema⁴².

Mi investigación toma de Didi-Huberman la defensa de la dimensión imaginaria como lugar privilegiado para el conocimiento, y afirma, junto a Serres, que es desde nuestra dimensión imaginaria, antes que simbólica, que experimentamos, conocemos y hacemos mundo. El Imaginario es una dimensión eminentemente inclusiva de todo lo que es susceptible de convertirse en imagen. Desde la multiplicidad, la diversidad y la diferencia, el Imaginario se presta al conocimiento frente al Orden Simbólico, que es por definición excluyente y conservador. Todo Orden, ahora en mayúsculas, significa para la materia viviente, la muerte. La tendencia matérica es hacia el desorden, el caos, la entropía. La toma de conciencia de esta inclinación orgánica resulta trágica a ojos del sujeto tradicional y traumática

⁴¹ SERRES, 1982: 70.

⁴² PRIGOGINE, 1983.

en el sujeto contemporáneo, y de ahí surge la necesidad de organización simbólica de la realidad.

El Orden Simbólico patriarcal, hoy capitalista, ha convertido los objetos en mercancías, ordenando su circulación y desactivando su agencia compleja. El objeto por sí mismo no vale nada, las imágenes aisladas tampoco, dirá Didi-Huberman; el objeto cuya circulación está pre-establecida discursivamente tampoco, podríamos añadir también.

Las imágenes tangibles, los cuasi-objetos en Serres o las imágenes entendidas como cuasi-cuerpos, como las nombra Rancière, son entidades conflictivas, siempre entre la tensión de ser y del hacerse al mismo tiempo. El objeto (artístico) sería el tercero en la relación, el medio, pero no “un” medio cualquiera, sino el centro vinculante, el “umbral” que auspicia cualquier posibilidad, como diría Didi-Huberman, el lugar material de la relación, añadirá Rancière.

La lectura sintomática es una propuesta que apela al Imaginario como lugar y medio para un pensamiento asentado en la diferencia y no en la repetición de lo mismo. Igual que las imágenes adquieren profundidad y significación en su dinámica relacional con otras imágenes, el Imaginario reclama investigaciones y procedimientos metodológicos igualmente creativos que puedan dar cuenta de él.

Es preciso aclarar que Serres solo habla de objetos, nunca de imágenes. Será interesante, por tanto, abordar si las imágenes tangibles (objetos artísticos) aceptan la misma descripción, sobre todo porque mi investigación quiere ahondar en el papel de las imágenes en la configuración del sujeto mujer en el marco de la sociedad patriarcal, un proceso de producción que ha encontrado en la globalización del imaginario social un elemento imprescindible para su continuidad y mantenimiento.

Las imágenes de las mujeres son, sin excepción, los cuerpos expuestos (y resistentes) por excelencia. Sin embargo, su abundancia no implica necesariamente variedad. Al contrario, si la imagen de otro (“otro yo”) es el medio a través del cual tomamos conciencia de nuestro cuerpo y constituye el primer esbozo de nuestra subjetividad (“estadio del espejo”), las mujeres han sido subjetivadas como nadie: un exceso sin espejo, un “estadio de silencio”, un espejismo. Nunca un reflejo ha estado tan empañado de miradas ajenas. Esta apropiación del proceso de subjetivación femenina ha sido la más importante Obra de Arte producida por el régimen político patriarcal.

El cuerpo mujer a través del arte ha constituido una categoría social unívoca. Solo como realidad total ficcionada puede el cuerpo de la mujer habitar la esfera pública. No es de extrañar que las mujeres fueran las primeras en tomar conciencia de este proceso al verse a sí mismas como “carnes extrañas”, a través de las representaciones. Carnes que nada tienen que ver con los cuerpos figurados y presentados en los espacios hegemónicos de los modos de ver. Por ello, fueron

precisamente las mujeres artistas las que, a partir de los 70⁴³, colocaron su carne y sus propios cuerpos hablantes sobre la mesa de producción artística dando forma a la «mujer no-toda»⁴⁴; esas mujeres que, tomadas de “una-en-una”, desbordan la universalidad simbólica que estructura el sistema patriarcal.

Lacan señala a la mujer como «in-existente» porque no ocupa un lugar biológico sino simbólico, dado que la mujer es identificada como objeto en movimiento y transacción, como cualquier otra mercancía de significado universal en el ámbito patriarcal capitalista⁴⁵. Esta posición simbólica depende del tráfico de significantes instituido por ese Orden Simbólico concreto en el que las mujeres desaparecen y solo son dichas⁴⁶. Ese «no-todo» no es el Dios que no se ve, no es el sujeto trascendental que da cuenta final, es lo que está des-atendido, una pre-presencia molesta frente al todo, una condición que está afuera y deviene traumática por la falta o agujero generado en el simbólico mismo⁴⁷.

El género patriarcal solo puede ser uno, el masculino universal. Las mujeres son un Real que no se puede simbolizar al completo, es decir, imágenes que no pueden significarse dentro de aquel código, un “resto” excesivo⁴⁸. El objeto artístico también lo es; no se puede decir del todo, solo lo podemos conocer en un cuerpo a cuerpo. Como diría Merleau-Ponty: «nuestras miradas no son actos de conciencia, (...) sino abertura de nuestra carne colmada al instante por la carne universal del mundo»⁴⁹. La imagen, en su concreción matérica, se vuelve hipercuerpo, cuerpo expuesto que nos muestra cómo se construyen los cuerpos/figuras, a la vez que nos expone figuraciones del mundo limitadas por los discursos⁵⁰.

⁴³ Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Lynda Benglis, Guerrilla Girls, Judy Chicago, Polly Hope, Eleanor Antin, Cindy Sherman, Esther Ferrer, Martha Rosler, Renate Bertlmann, Valie Export, Rita Myers, Annegret Soltau, Hannah Wilke, Martha Wilson, Francesca Woodman, Nil Yalter, Sanja Ivekovic, Birgit Jürgenssen, Helena Almeida, etc.

⁴⁴ LACAN, 1981. Lacan postula la mujer no-toda como correlato de que, en un todo universal, siempre existe un particular que lo excede. Žižek resume sucintamente la lógica del no-todo: «para hacer una totalidad de una colección de elementos particulares, uno debe agregarle (o sustraerle) un elemento paradójico que, en su particularidad misma, encarna la universalidad del género, al tiempo que funciona como su negación. (...) la escisión siempre está del lado del universal, no del particular». ŽIŽEK, 2014: 58.

⁴⁵ En el apartado dedicado a Lacan, desarrollaré la génesis y las implicaciones de este planteamiento.

⁴⁶ La mujer entendida como un universal genérico reside en la “falta” de ser “algo propio”, con su biología expropiada y carente de reconocimiento social.

⁴⁷ La falta, en Freud y en Lacan, ocupa un lugar fundamental en la teoría y en la práctica psicoanalítica. El vacío o falta ejerce una función estructurante del sujeto. Es por medio del lenguaje (el Otro de la relación) que el sujeto sufre una pérdida original (el objeto Real), que solo podrá ser evocado mediante representaciones sustitutorias siempre incompletas. En la teoría lacaniana, la falta señala siempre a un Real irreductible e innombrable, pero constitutivo.. «(La falta) es un lugar designado por la introducción previa de lo simbólico en lo real» LACAN, 2007: 147. En el apartado dedicado a Lacan, en la Parte Segunda de esta investigación, se profundizará en estos conceptos.

⁴⁸ En esta investigación, el concepto “resto” se emplea también desde su acepción psicoanalítica, en tanto presencia incómoda e inesperada, aquello que no debería estar allí; un resto que es también un rastro de lo que se resiste a desaparecer. “Falta” y “resto” son los dos polos de una relación traumática en el sujeto: la falta en el lenguaje es producida por el resto de lo Real que este arrastra.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, 1964: 24.

⁵⁰ Cruz Sánchez describe la exposición artística de la enfermedad en el cuerpo como el proceso a través del cual un sujeto paciente deviene hipercuerpo. Se trata de un *plus* que no es necesariamente

Es precisamente de estos cuerpos que se quiere ocupar este trabajo. Se trata de “restos” que, de modo particular, desgarran el Orden Simbólico universal y hegemónico; es decir, los otros de la dicotomía: las imágenes y las mujeres. Ambos contienen los síntomas de la historia oficial y, quizá, las claves para desactivarla.

Desafíos metodológicos para una aproximación sintomática a las imágenes

El mencionado «resto» lacaniano se encuentra en la base de las formulaciones teóricas que ponen en cuestión los fundamentos de la historia y, en especial, de la historia del arte. Autores como Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein y, más recientemente, Georges Didi-Huberman plantean de modo contundente la necesidad de alejarnos de la historia del arte entendida como disciplina humanista, en favor de una antropología del arte.

La alianza entre antropología y arte ha beneficiado a ambas disciplinas. Dentro del ámbito del estudio de la imagen, y como apunté más arriba, la corriente antropológica deja de ver la imagen como un signo o un acontecimiento perceptivo para preocuparse en describir los efectos de las imágenes y su producción en la transformación de la concepción del ser humano. Esta tendencia defiende la producción de imágenes como rasgo distintivo de *lo* humano, por encima del lenguaje o el habla.

Sin embargo, considero relevante e inevitable, en tanto primer desafío metodológico y para garantizar la eficacia de una teoría del síntoma aplicada a las imágenes tangibles, realizar un desplazamiento de la antropología hacia la arqueología. La confusión entre antropología y arqueología para los estudios de la imagen implica, para mí, el primer reto metodológico de esta investigación, un reto que requiere una ar(t)queología operativa⁵¹.

positivo sino patológico, un exceso de enajenación que implica un mayor grado de determinación social. El hipercuerpo vuelve el cuerpo a una categoría radicalmente objetiva. En sus palabras: «El hipercuerpo representa el punto máximo del objeto: la realidad corporal crece como una anomalía y, a resultas de ello, como *materia clasificable*». En su reflexión añade al ejemplo paradigmático que es hipercuerpo-enfermedad, el hipercuerpo-mujer, el hipercuerpo nunca es alguien sino algo, una categoría. CRUZ SÁNCHEZ, 2013: 77.

⁵¹ Aunque no sea este el lugar para tratar las diferencias onto-epistemológicas entre arqueología y antropología, debo comentar que esta confusión se arrastra desde la fundación de la antropología como ciencia social, cuando se pretendió relegar a la arqueología a una disciplina auxiliar de aquella. El objetivo no era otro que dar a la antropología una profundidad temporal que no tenía, ya que había quedado recluida a los pueblos mal denominados “primitivos”, estudiados por la etnografía. PALERM, 2005. Fue en los años sesenta cuando se llegó al extremo de afirmar: «Archaeology is anthropology or it is nothing» una frase de Philip Phillips que tuvo una enorme difusión gracias a la paráfrasis de Lewis Binford en el texto fundacional de la *New Archaeology* titulado *Archaeology as Anthropology*. BINFORD, 1962. Esta mezcla continúa teniendo fortuna, pero solo en los EE.UU., debido a las particularidades de sus estudios regionales y la pervivencia de descendientes de aquellas sociedades.

La antropología, en tanto ciencia de lo humano, ha necesitado de los objetos arqueológicos para adquirir una profundidad temporal de la que la etnografía carecía. De esta manera, la antropología, que ya controlaba los datos etnográficos, se extiende en el tiempo gracias al raptó de la arqueología, adaptándola como una técnica auxiliar que le proporciona los datos que le faltaban para completar su misión. De este modo, los objetos son leídos de un modo estructural que busca dar cuenta de una realidad global y ahistórica.

Con esta alianza antropológica, el arte abandona su autonomía y declara su vinculación social, al mismo tiempo que la antropología toma cuerpo en los objetos artísticos para universalizar su radio de acción. Juntas están en disposición de dar cuenta de las tensiones, encuentros y transformaciones de la relación del ser humano en su devenir. El modo en que el pasado se encarna, persiste o sobrevive en el presente fue también el objeto de estudio de Aby Warburg (y verdadera inspiración de la obra de Didi-Huberman). Esta confluencia de mutuo enriquecimiento entre arte y antropología tiene, sin embargo, una dimensión sintomática cuando relega la arqueología y sus objetos a la función de mera caja de herramientas, un dispositivo empírico al servicio de objetivos más elevados, los de los sujetos⁵².

De este modo, los objetos de la antropología y del arte, como desea Didi-Huberman, serían considerados «cuasi-sujetos» por la carga energética y agente que sostienen y transmiten, aunque ya vimos con Serres que el término oportuno sería «cuasi-objetos». Precisamente, son los objetos o «cuasi-objetos» los que operan como sujetos que, en su estar-en-relación, contribuyen a la gestación de otros sujetos⁵³. En este sentido, me atrevería a decir que son las imágenes producidas, en tanto cuasi-objetos, las que ofrecen a la antropología la oportunidad de decir algo sobre el Orden Simbólico que estructura lo social, más allá de las particularidades históricas.

En el resto del mundo se diferencian ambas disciplinas, aunque entre ellas se produzcan numerosos reenvíos.

⁵² Foucault fue el primero en emplear el término arqueológico fuera de su uso disciplinar, como el proceso de construcción de una historia (discurso) que da cuenta de cómo se han articulado las posibilidades del saber. No se refiere, por tanto, a la ciencia que utiliza los objetos materiales (restos) para descubrir saber. FOUCAULT, 1970. Igualmente, pienso que el uso foucaultiano es acertado al llamar arqueología a este proceso de investigación genealógico, en tanto procedimiento que, precisamente por utilizar los objetos materiales, permite acercarnos a los límites y excesos de los discursos (saberes). La problemática (epistemológica y política) aparece, a mi modo de ver, cuando dejamos de hablar de arqueología.

⁵³ «El acontecimiento más revolucionario de la historia de los hombres y, probablemente, de toda la evolución de los homínidos, no fue, en mi opinión, el acceso a la abstracción o a la generalidad en y por el lenguaje, sino más bien el sustraerse al conjunto de relaciones que mantenemos en la familia, en el grupo, etc., y que sólo conciernen a ellos y a nosotros, que dio como resultado un acuerdo, posiblemente confuso, pero repentino y específico, a propósito de una cosa exterior a ese conjunto. Antes de ese acontecimiento no había más que una red de relaciones en la que nos hallábamos sumergidos irremediamente. Y de pronto aparece una cosa, algo, fuera de la red. Los mensajes que circulan ya no dicen: yo, tú, él, nosotros, vosotros, etc., sino: esto, aquí está». SERRES, 1977: 156.

Por todo ello, creo más adecuado reivindicar una arqueología del arte que se ocupe de los “restos” y que tome como punto de partida la imposibilidad de trabajar a partir de absolutos apriorísticos; es decir, una arqueología del arte que busque establecer relaciones que permitan proponer contextos comprensivos a partir de esos restos, fragmentos y ruinas, más que perpetuar el arte mediante textos alusivos donde las imágenes solo son ilustraciones. La historia, como dice Didi-Huberman, está hecha de síntomas⁵⁴.

En concordancia con este primer desplazamiento metodológico que requiere abordar las imágenes tangibles desde una perspectiva arqueológica más que antropológica, se encuentra la elección del caso práctico de esta investigación: la figurilla prehistórica de Hohle Fels. Esta elección nos lleva directamente al segundo desafío metodológico: la desatención de la Prehistoria por parte del ámbito teórico-artístico. Podríamos decir que el prefijo la condena a un lugar aparte, un lugar optativo a considerar por las investigaciones⁵⁵. En este sentido, considero que las aproximaciones artístico-arqueo-antropológicas a las imágenes prehistóricas de mujer no han aprovechado el planteamiento más interesante surgido del debate sobre las imágenes: la defensa del Imaginario como la dimensión central de lo humano. Esta consideración adquiere, a mi entender, un interés particular si se vincula a las imágenes producidas en la prehistoria, pues abre la posibilidad de «atravesar el fantasma» de la dimensión Simbólica como lugar “originario” y único de la consciencia. Como trataré de demostrar, “entre” las cosas del mundo y los símbolos existe una relación con las imágenes antes que cualquier convención. Para nuestro tema de investigación, es precisamente la relación entre los cuerpos de mujeres, las imágenes producidas de mujer y la convención simbólica en el contexto del Paleolítico Superior, la que debe ser “puesta en síntoma”.

La arqueología y la prehistoria ofrecen respectivamente una herramienta y un escenario fértil para una investigación artístico-objetual que contribuya significativamente a la discusión sobre el «trabajo de las imágenes»⁵⁶, en tanto modo de relación-conocimiento “entre” cuerpos y con el mundo. Sin embargo, ni la herramienta ni el escenario son suficientes para articular aproximaciones susceptibles de superar los espejismos y fronteras edificadas por la narración histórica hegemónica y por la inercia relacional sujeto-objeto dicotómica,

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 2011: 63.

⁵⁵ El prefijo determina el período y el cuerpo de objetos que lo conforman. Es quizás el más claro ejemplo del efecto de las palabras sobre las cosas. Una muestra ilustrativa de este constante olvido y desatención se encuentra en el libro de Hans Belting *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (2009). En este texto, Belting denuncia las limitaciones del arte para dar cuenta de lo que es una imagen o de sus significados o su poder, por ser esta misma disciplina una construcción histórica. Igualmente, este autor decide sintomáticamente que su *historia anterior a la edad del arte* no empiece tampoco en la prehistoria, sino en las «postrimerías de la Antigüedad», por utilizar una de sus expresiones.

⁵⁶ En su obra *El destino de las imágenes*, Rancière (2011a) se pregunta por los distintos modos en que operan las imágenes, cómo estas hacen y dan lugar a una cierta comprensión generando un tipo específico de pensamiento-conocimiento. En la Parte Segunda, se verá en qué medida esta pregunta que inquieta toda discusión contemporánea sobre las imágenes es deudora directa de los planteamientos freudianos y marxianos sobre el trabajo de los sueños y del capital, respectivamente.

competitiva y autoritaria, inducida por los modos de relación auspiciados por el régimen social-económico-político patriarcal capitalista.

Esta investigación aboga por la utilización de las teorías y prácticas feministas, más allá de los estudios de género, en tanto propuestas teórico-conceptuales sin las cuales es imposible generar puntos de fuga sostenidos, fuertes y contra-hegemónicos en el ámbito de las ciencias humanas. Las aportaciones de las investigaciones feministas han sido fundamentales para gestar una teoría del síntoma rigurosa, en tanto que «situada»⁵⁷ y abierta a colaboraciones y combinaciones inesperadas. La teoría del síntoma aplicada a los objetos artísticos que propongo se erige como una teoría surgida del «compost», en términos de Donna Haraway⁵⁸; una teoría que asume que el conocimiento deviene siempre “con”, desde la reciprocidad y la red enredada de conexiones y confrontaciones posibles.

En este sentido, esta investigación asume un tipo de compromiso con la materia que puede vincularse a las discusiones recientes en torno a un nuevo materialismo feminista⁵⁹. Se posiciona frente a la inercia crítica de la academia tradicional, que sigue instaurada sobre metodologías negativas y repetitivas, que trabaja en aras de la (re)construcción de conceptos, la (re)formulación de propuestas y la (re)visión de saberes, al tiempo que sigue describiendo la materia como algo genérico y pasivo. El nuevo materialismo feminista reivindica líneas de trabajo afirmativas que defienden actitudes comprometidas en la transformación del saber y sus posibilidades. Las prácticas feministas señalaron, hace tiempo ya, que no hay una sola forma de ver, que es necesario atravesar los discursos establecidos para dar cuenta de lo múltiple existente expresado por la materia agente⁶⁰. Hay que volver a estudiar la cosa en sí; volver a “la materia que importa” (*matter that matters*)⁶¹ no

⁵⁷ HARAWAY, 1988. Haraway recoge cómo para los feminismos resulta innecesaria una doctrina de la objetividad que asegure la trascendencia de un saber, que asegure su pureza frente a las realidades, mediaciones y/o violencias que instituyeron. El pensamiento feminista no acepta el discurso de una teoría inocente y aséptica que solo quiere representar el mundo, sino que lo que se busca desde la resistencia feminista es participar del mundo, comprometerse con él y analizarlo/conocerlo a través de esta misma interacción. «We need the power of modern critical theories of how meanings and bodies get made, not in order to deny meanings and bodies, but in order to build meanings and bodies that have a chance for life» (*ibidem*, 580).

⁵⁸ Donna Haraway utiliza el término «compost» para subrayar la necesidad del vivir y el pensar en compañías inesperadas. Frente a las propuestas post-humanas, esta pensadora sugiere el «com-post» por estar más (en)terrado, involucrado en el ensamblaje que es todo vivir-saber. «Los seres asociados ontológicamente heterogéneos deviene lo que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo». HARAWAY, 2019: 36.

⁵⁹Rosí Braidotti, Jane Bennett, Karen Barad, Elizabeth Wilson, Elizabeth Grosz, Samantha Frost, Iris Van Der Tuin son algunos nombres referenciales de las propuestas del nuevo materialismo feminista.

⁶⁰ La relación entre la agencia de la materia y la lucha feminista queda bien sintetizada en las palabras de Iris Van Der Tuin: «The assumption of mute matter is an assumption much commented on by feminists, who, in divergent ways, have wanted to inscribe feminized matter, and women per se, into history». VAN DER TUIN, 2011a: 37.

⁶¹ El nuevo materialismo feminista utiliza a menudo el juego de palabras entre “materia” e “importar” (en inglés ambas utilizan el concepto *matter*), que también está presente en la obra de Judith Butler *Cuerpos que importan* (2002), que da cuenta de una suerte de giro materialista en su filosofía.

implica la defensa de una actitud neutral ni aséptica que humildemente espera una “revelación” de las cosas. Se trata, más bien, de articular metodologías performativas que permitan alejarnos de lo familiar, como describe Karen Barad⁶² o, mejor, ver lo familiar como extraño.

El síntoma, como veremos, se acerca a las demandas de esta nueva forma de actuación epistemológica, pues implica un modo de expresión de la materia-cuerpo que promueve un extrañamiento generador. Se trata de vindicar, fuera de los límites dibujados por la institución académica, los modos de pensamiento creativo, actitudes afirmativas que buscan trabajar imaginativamente con las distintas corrientes y propuestas filosóficas no en términos enfrentados, sino en su relación generadora y productiva⁶³.

La reivindicación, desde los feminismos, de la necesidad y la potencialidad de la dimensión relacional de lo humano, en tanto lugar material dinámico e imprescindible para la reproducción y el mantenimiento de la vida, resulta un elemento prioritario a la hora de articular propuestas creativo-afirmativas. La relación inevitable “entre” cuerpos, cosas, filosofías y prácticas gesta siempre lugares (materiales) de encuentro, susceptibles de gestar energías transformadoras radicales.

Nuestro encuentro con la materia y su memoria se produce solo, como dice Karen Barad, si somos capaces de «meet(ing) the universe halfway»⁶⁴, de situarnos en un lugar “entre” las palabras y las cosas, entre el saber y el ver, entre la intuición y el pensamiento. Un lugar «real» de inter-actuación o interdependencia siempre superador de las dicotomías habituales que han colonizado nuestra relación con el mundo. Es más, Barad se atreve a afirmar, apelando a la física cuántica, que ni sujeto ni objeto, ni lo conocido y quién conoce, ni la naturaleza ni la cultura son pre-existentes fuera de esta relación⁶⁵. Más allá de las discusiones que puedan alentar o

⁶² Metodologías que no niegan el movimiento mismo constitutivo de la vida y el pensamiento. BARAD, 1996.

⁶³ Así lo indican también REVELLES BENAVENTE, GONZÁLEZ RAMOS y NARDINI, 2014: 2-3: «Lo cierto es que para engendrar intervenciones críticas en fenómenos opresivos es imprescindible desarrollar un plan metodológico (...) Al menos por ahora esta metodología (...) se está convirtiendo en una genealogía que se transforma a sí misma y que investiga, de manera afirmativa, cómo se entrecruzan el pasado, el presente y el futuro». Esta cita forma parte de la introducción a un número monográfico dedicado a los Nuevos Materialismos, que recoge las conferencias presentadas en el 5º Congreso Anual sobre Nuevos Materialismos, celebrado el 25 y 26 de septiembre de 2014 en Barcelona.

⁶⁴ Para titular su libro de 2007, Barad toma prestado un poema de Alice Fulton. Allí se formula la propuesta de investigar nuevos modos creativos que den cuenta de lo que está relacionado; ella habla de *entanglement* (imbricación, enredo) entre lo material y su significación. «[k]nowledges are not innocent representations, but intra-actions of nature-cultures: knowledge is about meeting the universe halfway» (1996: 189).

⁶⁵ Se podría objetar que esta afirmación devuelve esta propuesta neo-materialista a un lugar nada material, muy afín a las tendencias posmodernas de las que se quiere separar. Esta discusión es quizá una de las más interesantes que se está manteniendo desde las filosofías feministas, especialmente porque la actitud explícita y confrontadora de tal contradicción sorprende frente a otras actitudes evasivas propias de la academia patriarcal burguesa. Una buena exposición de esta discusión puede encontrarse en VAN DER TUIN, 2011b.

enfrentar tales afirmaciones, la investigación que llevo a cabo encuentra en la aproximación sintomática, en tanto metodología afirmativa/performativa, un lugar “encarnado” (“in-corporado”) desde donde pensar dichas relaciones y su interdependencia⁶⁶.

Otro elemento de mi propuesta encuentra apoyo en el nuevo materialismo feminista y en la *praxis* feminista en general: la vindicación política⁶⁷ del cuerpo como “ese” lugar material paradigmático, “ese” espacio inter-medio (*medium*) que indica dónde la materia importa. Más aún, mi propuesta de considerar las imágenes tangibles (cuasi-objetos, cuerpos producidos) requiere la vindicación de la agencia del cuerpo y, por extensión, de la materia para la investigación artístico-filosófica⁶⁸. Esta problemática ocupará un espacio importante en el apartado de la Parte Tercera titulado *Filosofías del cuerpo*. Allí insisto en alguno de los conceptos y en las propuestas que menciono aquí.

A nivel práctico, esta investigación feminista no será operativa en su objetivo de «devenir-con», de avanzar a partir de conexiones y conflictos generadores, si no se plantea como dialéctica y materialista. Como se verá en el apartado titulado *Método y dialéctica*, Didi-Huberman es uno de los teóricos de la imagen que ha insistido más en la necesidad de procedimientos dialécticos para confrontar las imágenes de un modo tal que su decir no quede sometido al mirar del sujeto. Su insistencia en la dialéctica de las imágenes, en el sentido benjaminiano, ha obligado a confrontar sus ideas con las propuestas dialécticas fundacionales de Hegel, al que critica por teleológico aunque no niegue el peso de su método, y de Marx, de quien toma la interdependencia sujeto-objeto⁶⁹, aunque difiera en el énfasis protagonista de cada polo. Igualmente, ha sido necesario cotejar el alcance dispar de la dialéctica entre Didi-Huberman y Benjamin.

Al incluir la agencia del objeto en el encuentro, la dialéctica se plantea como la única *praxis* metodológica capaz de limitar la potencia creativo-interpretativa de quienes ofician la Historia. Como se verá, no se trata solo de enfatizar los procedimientos que propicien un diálogo objeto-sujeto más horizontal e inclusivo, sino de atender a una dinámica que no quiere transitar por “zonas epistemológicas de confort”, sino

⁶⁶ BRAIDOTTI, 2011.

⁶⁷ En este sentido son también los nuevos materialismos feministas los que ofrecen una reflexión poderosa acerca de lo político alejada de la noción antropocéntrica por excelencia (capacidad agente de los sujetos para organizar su vida en común). Las nuevas reflexiones articulan una noción de política que *deviene-con* la materia y no sobre ella. Un resumen de las posibilidades y límites de este objetivo puede encontrarse en MEISSNER, 2014.

⁶⁸ Es interesante comprobar cómo en el citado congreso de los Nuevos Materialismos, las imágenes también jugaron un papel relevante a la hora de articular un nuevo posicionamiento materialista. En términos de Colman: «Para el pensamiento y la práctica feminista, la imagen no es solamente una cuestión de “representación”, sino que hay que entenderla más bien (...) como un concepto agregado y material, resultado de una serie de posiciones relacionales, el centro de las cuales es un cuerpo». COLMAN, 2014, 8.

⁶⁹ El objeto es tanto para el sujeto, como el sujeto lo es para el objeto, es un remedo de la relación dialéctica que Marx establece entre producto y productor: “(La producción) no es, por tanto, sólo el acto final por el que el producto deviene producto, sino también otro, por el que el producto deviene productor”. MARX, 1989: 188-189.

procurar encuentros conflictivos-generadores. Entender el conflicto, que no la violencia, como motor de toda posibilidad de conocimiento es la premisa que mueve todo procedimiento dialéctico y que encuentra su mejor expresión en nuestra relación con las imágenes en tanto cuerpos (“otros”) que nos confrontan y nos afectan. Tal y como he anunciado, los síntomas surgen de conflictos entre la acción y la comunicación sociales, y se infiltran en todos los productos humanos y en los discursos sobre ellos. Los síntomas, como productos y productores de relaciones, son de naturaleza dialéctica. Por tanto, la metodología para detectarlos también deberá serlo.

Los síntomas deben entenderse como anomalías que interrumpen una estructura⁷⁰. Se expresan mediante una forma contrastante, más o menos explícita, recargando el sentido de cualquier composición/objeto humano o llevándolo a otro lugar. Un síntoma es una disposición que se contrapone a cualquier composición. A pesar de habitar en ella, la dispone a emprender otro sentido.

Con todo ello y para articular una propuesta de metodología sintomática de aproximación a las imágenes tangibles, he utilizado la obra de Didi-Huberman como espacio de referencia para esbozar y, a ser posible, definir, los puntos de partida de investigación. Como se ha comentado anteriormente, la sutil ambigüedad que acompaña los conceptos «imagen» y «síntoma», requieren, en primer lugar, un ejercicio de sistematización. Utilizaré la vasta obra de Didi-Huberman para dar cuenta de los conceptos que sustentan sus definiciones de imagen y síntoma, las relaciones que establecen entre sí y con otras nociones y las características que les otorga, a fin de valorar su adecuación con respecto al objeto artístico y evaluar su uso como herramienta de conocimiento.

El pensamiento de Didi-Huberman es amplísimo y podría calificarse de “diferido” en el sentido derridiano⁷¹, como se verá más adelante. La extrema erudición expresada en su extensa obra dificulta, en ocasiones, la emergencia de propuestas metodológicas concretas. No por ello resulta menos interesante su archivo de citas y referencias, que matizan, una y otra vez, las posibilidades arqueo-antropológicas de las imágenes. Su lectura es dura y, a veces, tediosa, pues sus conocimientos en el campo de las humanidades convierten cada obra en una especie de cubo de Rubik que la persona lectora tiene que resolver. Su universo está lleno de constelaciones (al modo benjaminiano) que relacionan, de un modo nunca fijo, conceptos como “imagen”, “síntoma”, “dialéctica”, “historia”, “memoria” o “supervivencia”. Igualmente, sus intervenciones públicas, seminarios, conferencias y entrevistas han sido un campo prolífico para aclarar su propuesta crítica. Con este propósito he revisado también las publicaciones de los autores con los que dialoga de un modo

⁷⁰ Las anomalías pueden ser tanto irregularidades como reiteraciones o hiper-regularidades a modo de compulsión.

⁷¹ Derrida expresa los límites de la hermenéutica en el momento en que empieza a desarrollar el concepto de *diseminación* (1975). Allí donde la hermenéutica toca techo, la *diseminación* no hace más que empezar. La *diseminación* es una práctica (o juego) interpretativo que explora la interacción supuestamente infinita de las conexiones sintácticas, sin necesidad moral ni metodológica alguna, sin preocupación por la verdad referencial. Al no pretender una interpretación final o definitiva, las posibilidades asociativas se pueden prolongar indefinidamente en la proliferación de contextos.

más recurrente, en especial Aby Warburg y Walter Benjamin. Esta etapa de relectura de la obra de Didi-Huberman fue acompañada del análisis de otras obras supeditadas a los desvíos y referencias propias de su filosofía. Entre ellas quiero destacar el peso de los trabajos de Sigmund Freud, Martin Heidegger, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Ernst Gombrich, Georges Bataille y Gilles Deleuze. Estos pensadores han permitido mirar al sesgo, al modo de Žižek⁷², la obra de Didi-Huberman, así como generar interrupciones fructíferas en la misma.

El primer concepto que reviso en profundidad en la Parte Primera es «imagen». Dada la amplitud de esta noción, capital en la obra de Didi-Huberman, su análisis ha requerido discernir, en primer lugar, los fundamentos de una posible Teoría de «las imágenes» en sus obras, su negativa a aceptar la construcción de una ontología de la imagen, sus preferencias por hablar de arqueología o antropología de las imágenes, su defensa de la memoria frente a la historia, o la distinción entre lo visual, lo visible y lo virtual.

El segundo concepto ocupa por completo la Parte Segunda de esta tesis: «síntoma». Nuestro tratamiento se inicia con la adaptación y uso que hace Didi-Huberman de este concepto para su aplicación a los objetos artísticos, y se abre, a continuación, hacia la investigación de las categorías psicoanalíticas establecidas primero por Sigmund Freud y después por Jacques Lacan. La investigación de la obra de ambos autores se ha centrado en los ámbitos dedicados a la aplicación diagnóstica del síntoma y su operar. En el caso de la obra de Lacan, debido a su complejidad y, en muchos casos, oscuridad expositiva, ha sido necesaria una aproximación laboriosa y extensa. En este sentido, fue fundamental ir de la mano de otros autores que la han sistematizado de modo exhaustivo, como Jacques-Alain Miller y Slavoj Žižek⁷³. Por último, ha sido necesario consultar también algunos aspectos de la obra de Karl Marx, por ser el primero en utilizar este concepto de manera diagnóstica⁷⁴, y de Louis Althusser, por ser el primero en proponer una lectura sintomática de la historia, en el ámbito de una filosofía crítica del materialismo dialéctico y del materialismo histórico.

Para ahondar en las posibilidades de aproximación a las imágenes artísticas que representan mujeres, he recurrido a diferentes propuestas del campo de la historia del arte, la cultura visual, los estudios feministas y la filosofía. Gracias a ellas he establecido, a lo largo de la Parte Tercera, una conversación más compleja y

⁷² Para Žižek, esta manera de «mirar al sesgo» implica una aproximación a cuestiones filosóficas y teóricas que permite discernir rasgos que, por lo general, se sustraen a una «mirada académica de frente». Más aún, este filósofo advierte que el acto de mirar al sesgo no se puede reducir a un simple cambio de punto de vista, sino que supone un cambio de situación/terreno. «*Precisamente por mirar al sesgo, es decir, desde un costado, ella ve la cosa en su forma clara y distinta, en oposición a la visión frontal, que sólo percibe una confusión indistinta*». La cursiva es del original. ŽIŽEK, 2013: 29.

⁷³ Para realizar una investigación rigurosa del vocabulario y la praxis psicoanalítica, fue necesario asistir durante un año (2015- 2016) al *Área de extensiones de Seminario del Campo Freudiano*, en la Sección Clínica de Barcelona. Esta circunstancia me permitió comentar esta investigación con especialistas freudianos y lacanianos.

⁷⁴ Parece que el síntoma marxiano le llegó a Lacan vía Althusser. Aunque esta idea sea controvertida, un ejemplo notorio de este intercambio se constata en MILLER, 2008: 25.

cuidadosa con la obra de Didi-Huberman que me han abierto nuevas perspectivas de crítica teórica, y gracias a las que he podido vislumbrar la aplicación de un uso sintomático de las imágenes artísticas a las prácticas políticas y sociales. Mención especial merecen Baruch Spinoza, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Jean Luc Nancy, Judith Butler, Donna Haraway, Rosi Braidotti, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva, Cristina Peri Rossi, Griselda Pollock, Susan Buck-Morss o Mark Fisher.

Estructura de la investigación

Para dar cuenta de las posibilidades epistemológicas y políticas de una metodología sintomática aplicada a los objetos artísticos, esta investigación presenta una estructura tripartita que quiere responder a los distintos ámbitos de interés ya mencionados: imágenes, síntoma, cuerpos.

La Parte Primera, titulada *Las imágenes y las cosas*, establece un diálogo activo con la obra de Didi-huberman. Como he anticipado, él es probablemente el investigador contemporáneo que con más intensidad y variedad de facetas metodológicas se ha ocupado de la relación entre dos de los ámbitos de nuestro objeto de estudio (imagen y síntoma); me ha brindado un extraordinario archivo de referencia imprescindible para analizar lo que las imágenes pueden hacer, pero, sobre todo y en contra de su parecer, para deambular por lo que las imágenes son.

A lo largo de la Parte Primera he intentado ordenar los argumentos clave de la obra de Didi-Huberman que permiten concretar qué tres factores convierten las imágenes en objetos privilegiados: ser testimonios con memoria, procurar información y conocimiento de su producción y “abrir” mundo al gestar nuevas materialidades y nuevas sensibilidades.

La cuestión primordial que mueve toda la investigación de Didi-Huberman es cuál debe ser el tipo de conocimiento al que puede accederse a partir de las imágenes. Propone que las imágenes tienen como cualidad más expresiva el ser objetos privilegiados de conocimiento y, a la vez, testimonios de la falla que constituye todo saber. Cualquier pensamiento que parta de las imágenes debe aceptar, en consecuencia, una condición de ambigüedad/ambivalencia y constituir un saber y no saber, al mismo tiempo. La insistencia en el sentido siempre abierto de las imágenes, que parecen constituirse según sea cada el juego asociativo/creativo en que se presentan, supone la imposibilidad de establecer una ontología de las mismas. A pesar de esta renuncia explícita, la crítica y el discurso histórico erudito que Didi-Huberman lleva a cabo superan, en muchos de sus textos, el interés por lo específico de los objetos artísticos y su conocimiento. No obstante, en otras ocasiones genera desvíos y disertaciones que distraen del potencial material de las imágenes, que no es otro que ser productos sociales. El poder de las imágenes para

producir conocimiento es semejante a su capacidad para generar nuevas imágenes inéditas, susceptibles de alumbrar otros mundos posibles.

En resumen, la condición abierta de la propuesta de Didi-Huberman ha requerido revisar y sistematizar toda su producción escrita y curatorial para tratar de encontrar respuesta a la pregunta sobre el papel del síntoma en su concepción de lo que las imágenes hacen o son. Esta travesía a través los ámbitos y dimensiones que auspician las imágenes finaliza con su propuesta de una «estética del síntoma» inspirada en el psicoanálisis. Ello supuso aparcar, momentáneamente, el diálogo con este pensador e ir un poco más atrás, hacia las fuentes del síntoma, para intentar dar cuenta del contenido y la variedad expresiva de esta noción y comprobar su efectividad al desplazarla al ámbito de los objetos artísticos.

La Parte Segunda, *La necesidad de analizar los síntomas de las imágenes*, se adentra en el reto de trazar una genealogía del síntoma a partir del desplazamiento de este concepto desde el campo médico al psicoanalítico. Con Freud asistimos primero a la ubicación del síntoma en el terreno del inconsciente. El síntoma, lejos de ser el simple indicio de una afección, se entiende ahora como la forma de manifestación de un contenido que se expresa corporalmente. En el síntoma, forma y contenido apuntan a lugares distintos, por lo que averiguar lo que el síntoma refiere es diferente de comprender cómo el síntoma trabaja. Lacan llegará a proponer que el síntoma es una expresión necesaria, pues sostiene todas las dimensiones que conforman la persona y, al mismo tiempo, constituye una expresión verdadera. El vínculo complejo entre expresión, síntoma y verdad supone un ámbito ineludible y extremadamente fértil para toda teoría del conocimiento basada en las imágenes tangibles.

Fuera del psicoanálisis, será Althusser el primero en atreverse a plantear la lectura sintomática de un objeto-texto. Es por ello que, después de Freud y Lacan, esta investigación se detiene en la lectura sintomática que propone Althusser de *El Capital*, relacionándolo con el resto de la obra de Marx⁷⁵. Su aportación para el objeto de esta investigación es fundamental, ya que el ejercicio de Althusser nos permite evaluar las posibilidades del síntoma, convertido ahora en una herramienta materialista aplicada a las ciencias humanas y, en nuestro caso, muy útil para investigar los objetos artísticos entendidos como dispositivos para analizar y comprender una realidad social dada, sin dejar de ser instrumentos capaces de ofrecer alternativas, puntos de fuga superadores del *statu quo* auspiciados por la reivindicación de la íntima relación entre la imaginación y lo verdadero. Como se verá, la propuesta althusseriana es interesante por la defensa de un procedimiento sintomático más afín al método científico que a una aproximación hermenéutica.

Transitar por la lectura sintomática de Althusser y seguir el desarrollo del síntoma en el psicoanálisis ponen de manifiesto la necesidad de atender a la centralidad del cuerpo como lugar de los síntomas. Esta evidencia implica formular una pregunta prioritaria: ¿pueden equipararse las imágenes tangibles a los cuerpos humanos?

⁷⁵ Es bien conocida la relación de respeto y admiración entre Lacan y Althusser, aunque alguna investigación ponga en cuestión que se tratase de una relación simétrica. ROUDINESCO, 2000: 439.

Intentar dar respuesta a esta cuestión abre la Parte Tercera titulada *Los cuerpos, la carne del síntoma*. Allí busco articular la correspondencia entre cuerpo e imágenes a partir de un recorrido selectivo por los lugares que ha ocupado el cuerpo en la filosofía. Desgraciadamente, la preeminencia del sujeto en el pensamiento occidental ha relegado el cuerpo y sus potencialidades agentes y resistentes a un lugar anecdótico. Sin embargo, y al igual que ocurre con las imágenes, el cuerpo ha reclamado su situación preeminente como lugar material de partida desde donde pensar lo social, el lugar “mediante” el que se hace posible toda relación. Tanto en los discursos de la historiografía del arte como en los planteamientos filosóficos tradicionales, la mirada, el sujeto y el logos se imponen una y otra vez sobre su condición material básica de existencia: el cuerpo y su pensar (*logos*), y su sentir y padecer (*pathos*).

Partiendo de esta premisa, he querido ofrecer un itinerario selectivo más que llevar a cabo un estado de la cuestión tradicional. El interés que lo guía atiende a aquellas filosofías que para mí recuperan, exaltan y exploran las posibilidades y complejidades del cuerpo como el ineludible reducto de memoria para desarrollar un conocimiento no metafísico y comprometido políticamente. Es en este sentido que las teorías feministas han sido imprescindibles para delatar la imposibilidad de un conocimiento efectivo cuando se utilizan determinaciones universales que pretenden dar cuenta de objetos-cuerpos concretos. Estas teorías resaltan, igualmente, la necesidad de superar las dicotomías para no caer en procedimientos particularistas que desatienden las relaciones entre los cuerpos en un ámbito social compartido. Por todo ello, me he detenido especialmente en las propuestas filosóficas que conforman un punto de encuentro desde donde articular relaciones posibles entre síntomas, imágenes, cuerpos y teoría feminista.

Finalmente, he considerado imprescindible, y en sintonía con la corriente fenomenológica de la imagen, incluir aquellos discursos y procedimientos científicos dirigidos a la comprensión del cuerpo y su modo de aprehensión-captación del mundo, entendido todo ello como un proceso sensible completo y activo que genera un saber distinto y distinguido. El desarrollo durante el último cuarto de siglo XX de las ciencias cognitivas, la neurociencia, la psicología evolutiva y la inteligencia artificial permite abordar la investigación del cuerpo desde otra perspectiva. Los avances en estos ámbitos han producido, como veremos, aportaciones prometedoras en lo que respecta a los modos humanos de captar, recibir, adecuarse e interiorizar el mundo que configuran una aportación y un apoyo extraordinario para la defensa del lugar privilegiado de las imágenes (y por consiguiente del arte) como herramientas de conocimiento.

La Parte Cuarta de esta investigación, *Las primeras imágenes de mujeres*, está dedicada a una investigación de caso, un ejercicio práctico que trata de aplicar las posibilidades de una metodología sintomática a una imagen tangible concreta: la figurilla prehistórica conocida como “venus de Hohle Fels”. He escogido trabajar una imagen producida en el Paleolítico Superior por razones diversas. En primer lugar, porque data de un periodo que nunca parece integrarse “del todo” en la

historiografía del arte: el prefijo “pre-” efectúa una escisión, genera una distancia entre las imágenes tangibles de aquella época y las de la historia posterior. Encuentro muy relevante para la teoría del síntoma el hecho de dirigirse a una obra perteneciente a un conjunto de imágenes de un momento que parece ubicado “afuera”, en una dimensión que puede participar «no-toda» de los universales históricos hegemónicos. En segundo lugar, no puede olvidarse que en el Paleolítico Superior se produjo una diferencia cualitativa respecto al desarrollo humano y sus capacidades cognitivas, fenómeno que marca la emergencia de la *modern mind*. Averiguar en qué medida la experimentación artística, entendida como un modo de relación imaginaria con el mundo, es causa o efecto del desarrollo cognitivo contribuiría a dimensionar la necesidad de abordar, más allá de la hermenéutica, los objetos artísticos como objetos de conocimiento. Por último, pero no menos importante, en la elección de la figurilla de Hohle Fels se encuentra una voluntad de profundizar en la relación del síntoma con las representaciones de mujer. Como veremos con Freud y Didi-Huberman, en el inicio de todo pensamiento sobre el síntoma se encuentra un cuerpo de mujer. Creo que el síntoma puede ser una metodología crítica propicia para comprender cómo se gesta e impone un Orden Simbólico determinado (en este caso el patriarcado) y cómo se pueden superar las interpretaciones sesgadas o interesadas de las primeras figuraciones de mujer tan habituales en las ciencias humanas y sociales.

La aproximación sintomática que propongo aplicar a los cuerpos tangibles reunidos bajo el epígrafe de obras artísticas, intenta ante todo mostrar por qué este tipo de investigación constituye una herramienta teórica fértil para superar las hermenéuticas al uso y proporcionar un cierto control de ajuste al dar cuenta de los vacíos intencionados o (in)intencionados que toda interpretación conlleva. De este modo, los objetos materiales producidos por los seres humanos presentan síntomas en cuanto son “dichos”, cuando su forma concreta es sustituida por símbolos (convenciones/interpretaciones) que los suplantán.

Los seres humanos somos producto de prácticas sociales que implican acción y comunicación, en una relación que se realimenta constantemente. Los objetos sociales materiales que resultan de estas actividades son portadores de síntomas, porque habitan entre prácticas que no pueden desprenderse de esta filogénesis. Los síntomas se generan a la vez que toda producción. Los síntomas que expresan formalmente los objetos materiales implican siempre modos de resistencia a los discursos que los disuelven, al mismo tiempo que cuestionan la limitación (el juego) de sus categorías. Los síntomas cobran naturaleza en las prácticas sociales cuando los discursos “sobre-pasan” los objetos materiales.

Además de productos, los objetos son actos relacionales de naturaleza física y humana, que se convierten en instrumentos de comunicación en el ámbito social. Por tanto, objetos y prácticas sedimentan, en cierta medida, códigos, reglamentos o pautas que pueden desembocar en órdenes indeseados. La irreductible incapacidad de los códigos para abarcar el conjunto de las relaciones humanas en general y sus prácticas en particular, conlleva necesariamente conflicto. El conflicto es un acontecimiento significativo no codificado. El desajuste que procura todo conflicto

puede resignificarse, volver a un orden o, en caso contrario, incorporar síntomas que reclaman nuevas relaciones humanas. El conflicto propicia el desajuste necesario para que la forma síntoma emerja. Es por ello que toda la producción social padece síntomas.

Una teoría del síntoma aplicada a los cuerpos tangibles intenta mostrar, que no demostrar, desde dónde se gesta este lugar conflictivo, desde dónde se mueve ese “no-todo” (significado) que implica cualquier tipo de presencia, ámbito que solo es posible analizar desde una investigación sintomática.

PARTE PRIMERA

LAS IMÁGENES DE DIDI-HUBERMAN

*La conciencia, en lugar de ser una luz
que va del sujeto a la cosa, es una
luminosidad que va de la cosa al sujeto.*
Jean-Paul Sartre

Las imágenes y las cosas

El título de este apartado reformula y aprovecha el de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966). Con esta reformulación, lejos de entrar en conflicto con el campo foucaultiano, se quiere expandir su sentido. Al sustituir las palabras por las imágenes, enfatizo el peso de la dimensión imaginaria en la construcción del Orden Simbólico dominante y también en su desconfiguración. Las imágenes, sean mentales o tangibles, así como los modos de ver, intervienen de manera relevante en las prácticas del saber-poder conformando una condición básica, no solo del saber, sino también del pensar⁷⁶.

En su libro de 1966, Foucault plantea que el sujeto se ha constituido como objeto único de saber en la filosofía occidental moderna. Allí recoge una preocupación específica por el estatuto del conocimiento, por la relación entre historia y verdad, y por el lugar del lenguaje. Todos estos postulados constituyen los motivos relevantes en esta Parte Primera.

Foucault insistirá en que «un saber se define por las posibilidades de utilización y de apropiación ofrecidas por el discurso»⁷⁷. A grandes rasgos, la relación entre las palabras y las cosas está marcada por estructuras discursivas apriorísticas que condicionan las formas que toma históricamente el conocimiento objetivo. El análisis de Foucault centra su foco en los discursos y su sistematización, lo que le permitirá afirmar, más adelante, que no hay verdades sino «ejercicios de poder» que generan «efectos de verdad»; los subsiguientes ejercicios de poder se encargarán de distribuir desigualmente el saber.

La metodología foucaultiana para alcanzar tales fines será la arqueológica, recurso clave en la primera fase de su producción. Con la arqueología, Foucault pretende desenmascarar la apariencia de continuidad de las categorías que configuran los saberes hegemónicos de cada época y poner en evidencia las interrupciones, los contra-ritmos o rupturas ocultas de los regímenes de discursividad en tanto dispositivos de ordenamiento. Busca reconstruir con ello las configuraciones mentales (imaginarias y simbólicas) que estructuran nuestro modo de aprender las cosas y las disciplinas que hemos construido para investigarlas.

⁷⁶ Recordemos, como señalé en la Introducción a esta investigación, que el Orden Simbólico hace referencia al aspecto más estructural, general y cultural de las reglas que rigen aquello que decimos y hacemos, que adquirimos y reproducimos de modo inconsciente. En otras palabras, define el modo a través del cual construimos y damos sentido a nuestra realidad social. En Lacan, el Orden Simbólico es siempre de naturaleza lingüística, se instaura mediante el lenguaje y nos erige como sujetos. A lo largo de esta Parte Primera, se matizarán algunos aspectos e implicaciones de esta primera definición, que se completará en el apartado dedicado a Lacan en la Parte Segunda.

⁷⁷ FOUCAULT, 1970: 306-307.

Igual que lo Imaginario y lo Simbólico no ocupan el mismo lugar en la configuración de la *psique*, tampoco las imágenes y las palabras ocupan un mismo espacio ni mantienen una misma relación con las cosas. Cuando utilizamos la expresión «una imagen vale más que mil palabras», en realidad estamos recogiendo el elemento fundamental de toda reflexión en torno a las imágenes: la concreción material de lo discontinuo. Las palabras necesitan “discurrir” en una continuidad secuencial, mientras que las imágenes presentan una composición simultánea e inmediata⁷⁸. Para dar cuenta de algo, el lenguaje siempre es escaso, mientras que las cosas, al igual que las imágenes, desbordan las palabras. Los discursos intentan ordenar ese sentido excesivo y, en su proceder, las someten. Toda secuencia discursiva, todo orden de continuidad es excluyente. Las imágenes, por otro lado, no establecen una relación de dominio respecto a las cosas. La razón de acentuar la proximidad entre las imágenes y las cosas no radica en que unas representen a otras, sino en que las imágenes a las que me refiero, las imágenes tangibles, son cosas también; son concretas y materiales, no someten el [mundo](#), sino que lo abren, no tratan de ordenarlo, sino que forman parte de él, en sus pautas y en sus contingencias.

Hay que recordar que la definición normativa tradicional del arte lo vincula a la producción de emulaciones y simulacros, una manera sutil e interesada de reducir/recluir el arte en el ámbito de la mentira. Es precisamente contra esto que Foucault se rebela, para denunciar que en el ámbito del discurso habita el engaño. Más interesante aún es que Foucault subraya la importancia que adquiere cierto tipo de lenguaje a la hora de hacer más efectiva esta arqueología crítica. Así, el lenguaje literario adopta la función, tan oscura como particular, de manifestar cuán vivo es el ser del lenguaje, es decir, mostrar cómo este opera (produce) en su relación con las cosas. El lenguaje literario permite, en el contexto de una arqueología de las ciencias humanas, introducir un «pensamiento del afuera»⁷⁹. El arte trastoca entonces toda disposición predicha, es decir, establecida por el orden habitual en el que parece se encuentran las cosas. El arte no se entiende aquí como lo que genera desorden en lo establecido, sino más bien como aquello que señala lo artificial del orden, su ausencia originaria, si se puede decir.

Carl Einstein, en su famosa carta a Picasso de 1939, nos recuerda también lo relevante y lo potencialmente revolucionario de no permanecer en los límites de las palabras: «Al final, hace falta saber ... dónde las palabras se acaban»⁸⁰.

Queda claro que el discurso no puede sostener el exceso de las cosas. Es precisamente en esta falta donde esas otras cosas, que llamamos imágenes, actúan con la fuerza que les impulsa su capacidad para ofrecer nuevos lugares liberados de

⁷⁸ En este sentido podemos relacionar esta afirmación con la distinción que hace Boehm cuando afirma que «la lógica de las imágenes no es predicativa, es decir, que no se constituye a partir del modelo de la proposición u otras formas lingüísticas: no se realiza al hablar, sino al percibir» BOEHM, 2011: 87.

⁷⁹ El “afuera” está muy presente desde las primeras obras de Foucault, principalmente desde que dedica un texto con este título a Maurice Blanchot en 1966, el mismo año en que publica *Las palabras y las cosas*.

⁸⁰ EINSTEIN, 2008: 124-125.

enunciación. Las imágenes anuncian la emergencia de un lenguaje que excede al discurso.

Fue Walter Benjamin quien propuso utilizar los objetos artísticos como “puertas traseras”, vías de acceso que nos permiten acceder a la subjetividad de nuestra época y al conocimiento del mundo⁸¹. Su compromiso revolucionario era precisamente el de buscar formas de experiencia que generen un incremento de sentido capaz de erosionar el mundo burgués capitalista, un mundo que ostenta la hegemonía de las experiencias de vida y promueve una realidad espectral, una falsa sensación de continuidad, que impide el pensamiento disidente.

Los objetos artísticos serían los dispositivos privilegiados que permitirían ver las fisuras y los parches de la construcción de los saberes. La tarea principal en el ámbito estético consistiría, precisamente, en la búsqueda de estas fisuras (que Didi-Huberman asociará al concepto «síntoma»), en encontrar los intersticios en los que se puede intervenir para desmontar los consensos dominantes y liberar las posibilidades críticas y constructivas.

A las imágenes que permiten realizar estos ejercicios críticos, Benjamin las llamó «imágenes dialécticas», concepto que también desarrollará Didi-Huberman, como analizaré más adelante. Este binomio, dialéctica e imagen, se caracteriza por no buscar reconciliarnos con la realidad, sino que, de algún modo, nos invita a pensar cómo y desde dónde se estructura nuestra relación con toda “realidad” y promueve que averigüemos si esta relación se podría realizar de otro modo. Muy ilustrativa para esta pretensión es la definición de la dialéctica marxista propuesta por Ernst Bloch:

«(...) la irrupción de lo nuevo a través de la apariencia y como suspensión conservante de lo que debe de ser mantenido en suspensión»⁸².

En un mundo repleto de imágenes, deberíamos preguntarnos cómo producir un saber crítico sobre ellas. Vivimos en un universo social donde las imágenes tienen un peso fundamental como mediadoras de las relaciones que establecemos entre nosotras y el mundo que nos rodea. Esto no es una novedad, ya que desde tiempos prehistóricos encontramos producciones visuales que buscan recoger la experiencia vital, mucho antes que cualquier texto. Las imágenes tienen una fuerza extraordinaria que se manifiesta por su capacidad de condensar sentidos y significados, y hacerlos sobrevivir mucho más allá de la época que los ha producido. Podríamos decir, siguiendo a Didi-Huberman, que este sentido superviviente convierte a los objetos artísticos en documentos de memoria de primer orden, que nos relacionan con el pasado de un modo particular. Las imágenes son testimonios materiales de un momento pretérito que nos interpela y reclama con fuerza, aquí y

⁸¹ A lo largo de esta investigación, las obras de Walter Benjamin aparecerán de manera recurrente. Iré citando pormenorizadamente sus trabajos a medida que se entrecrucen con los diferentes ejes de este estudio.

⁸² BLOCH, 1983: 381.

ahora. Según Didi-Huberman, las imágenes son migrantes, traspasan tiempo y espacio⁸³.

Así mismo, la premisa foucaultiana de que la constitución epistemológica de las ciencias humanas es indisociable de su producción histórica, conforma uno de los ejes fundamentales que articulan las propuestas de Didi-Huberman. Mientras Foucault encontraba en la filosofía la herramienta para componer una «arqueología del saber» que buscaba la insurrección de saberes sometidos o la posibilidad de pensar un más allá del Hombre (yo diría mejor, más allá del hombre CIS⁸⁴, blanco, europeo, de clase alta... que, en ninguna medida, representa la humanidad), los estudios de cultura visual sitúan las imágenes como el medio paradigmático para realizar esta aproximación.

Como se verá a lo largo de esta Parte Primera, Didi-Huberman intenta dar respuesta al cuestionamiento que provocan las imágenes. Para lograrlo, encuentra un apoyo poliédrico en Sigmund Freud⁸⁵, Aby Warburg⁸⁶, Walter Benjamin⁸⁷, Carl Einstein⁸⁸,

⁸³ Didi-Huberman, en diálogo con Nikki Giannari, reflexionó en torno a la condición migrante en un encuentro celebrado en el marco de la *Biennial de Pensament* celebrada en Barcelona en octubre de 2018. El título que le dio nombre fue el mismo que el libro publicado en 2017, *Passer, quoi qu'il en coûte* (*Pasar, cueste lo que cueste*). Allí encontramos el poema de Nikki Giannari titulado *Des spectres hantent l'Europe* y el ensayo de Didi-Huberman *Eux qui traversent les murs*.

⁸⁴ Los estudios de género utilizan los conceptos “Cisgénero” y “Cissexual” para nombrar aquellas personas que se identifican sin conflicto con el género con el que han nacido. Se nombra con ello a las personas que asumen un comportamiento o rol sexual que no contradice al sexo de nacimiento. A este término se oponen los conceptos “transgénero” y “transexual”.

⁸⁵ El autor establecerá su crítica al conocimiento a través de la ruptura en el *sí* del sujeto que suponen las teorías freudianas del inconsciente: sujeto pensado aquí como desgarro y no como cierre. Es gracias a este planteamiento que puede reabrirse la cuestión del saber. Además, utilizará los planteamientos freudianos en una doble vertiente: el inconsciente como herramienta de sospecha crítica de toda producción de pensamiento (un texto nos muestra lo que dice y lo que no dice, al “decirse”) y el inconsciente como proceso de creación comparable al del arte, que crea imágenes (en los sueños) libres de codificaciones, que abren significados y justifican la sensación de paradoja que sentimos ante las imágenes artísticas.

⁸⁶ Es uno de los autores sin el cual no se entendería la obra de Didi-Huberman. Especialmente relevante es su *Atlas Mnemosyne*, que contiene la propuesta morfológica a la que tanto debe el autor francés. Además, son recurrentes sus citas a *Fragments sur l'expression*, obra que recoge las notas aisladas que Warburg escribió durante quince años con la intención de construir una ciencia pragmática de la expresión.

⁸⁷ Es el otro autor básico para las ideas de Didi-Huberman. Su deuda con él es de la misma o mayor magnitud que con Warburg. Desde su concepto de crítica de arte hasta los de “imagen dialéctica” y “pervivencia de las imágenes” son una pequeña muestra de su dependencia respecto a este autor.

⁸⁸ Es de sobra conocido el carácter rompedor de la propuesta de este autor en el ámbito conceptual de la crítica de arte. Didi-Huberman lo utilizará para llenar su concepto de anacronismo y para desarrollar el contenido insurreccional de las imágenes.

Sergei Eisenstein⁸⁹, Georges Bataille⁹⁰ y Jacques Lacan⁹¹. Todos estos pensadores se caracterizan por plantear aportaciones innovadoras que, alejándose de los postulados académicos, han abierto nuevos campos al saber y a la comprensión humanas. Su desinterés por los protocolos académicos les obligó a buscar nuevos caminos que quedaron inconclusos, a pesar de sus grandes esfuerzos. En las confluencias de estos caminos es donde Didi-Huberman se siente cómodo y donde propone nociones y categorías retomadas de aquéllos, intentando, no siempre con éxito, llevarlas más allá.

Como he señalado con anterioridad, el objetivo de esta investigación nunca ha sido un análisis exhaustivo de la obra de Didi-Huberman, sino establecer un diálogo con ella y sus fuentes por coincidir con el objeto de este trabajo en cuanto al interés por el valor de las imágenes como herramientas transformadoras del saber, la defensa del estatuto imaginal de la política y por sus alusiones al concepto de «síntoma», como modo alternativo de lectura de lo visual.

Uno de los retos de esta investigación ha sido sistematizar los conceptos que utiliza Didi-Huberman, por dos motivos. El primero, porque sin pretenderlo iluminan, en cierto modo, su proceder y, el segundo, porque resultan aparentemente contradictorios, como se verá a continuación. Otro reto, todavía más complejo, ha sido aclarar las claves conceptuales del autor a pesar de su rechazo explícito a fijar contenidos.

En esta Parte Primera, tras un despliegue selectivo del itinerario conceptual de Didi-Huberman, he desarrollado una serie de apartados complementarios que, a modo de ámbitos de aproximación a su obra, me han proporcionado aspectos, reflexiones y propuestas que permiten afrontar la cuestión acerca de las imágenes a día de hoy. Este itinerario por la obra de Didi-Huberman ofrece las herramientas que me han ayudado a efectuar una aproximación al síntoma (Parte Segunda) y a las posibilidades de asimilación entre imágenes tangibles y cuerpos (Parte Tercera), para realizar un ejercicio de aproximación sintomática aplicado a los objetos artísticos (Parte Cuarta).

El itinerario conceptual de Didi-Huberman

«Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje y, por lo tanto, nuestro pensamiento. Porque la imagen es otra cosa

⁸⁹ Es notable destacar las constantes referencias de Didi-Huberman al montaje eisensteiniano en sus vertientes teórica y práctica. Pueden consultarse *online* varias conferencias excelentes de Didi-Huberman sobre Eisenstein bajo el título *Peuples en larmes, peuples en armes*. Todas dan fe del profundo interés que suscita para él la obra del cineasta ruso.

⁹⁰ Toma de Bataille nociones como “desgarro” y “angustia” de la experiencia artística, “no-saber”, “anacronismo” o la “posición soberana” del arte en su búsqueda de lo imposible.

⁹¹ Lacan desplazó el papel del significante, otorgándole una supremacía radical sobre el significado. Son los significantes concatenados los que generan sentido en todo acto de comunicación. Por ello, Lacan remarca la insignificancia del significante por sí solo: «todo verdadero significante es, en tanto tal, un significante que no significa nada» (Lacan 1984: 264).

que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles»⁹².

Para iniciar una investigación sobre el concepto de imagen en Didi-Huberman, es necesario emplazar el lugar desde donde entiende su sentido. Este filósofo e historiador del arte se ubica habitualmente en el ámbito de los estudios de cultura visual⁹³. Esta nueva área de conocimiento entiende la historia y la crítica de arte como herramientas privilegiadas para comprender la práctica artística y el pensamiento contemporáneos. Para lograrlo apela, ante todo, a la interdisciplinariedad y transversalidad de todas las áreas implicadas, procedan de las humanidades o de las ciencias sociales.

Este nuevo espacio de producción de pensamiento pretende separar definitivamente el arte de sus dependencias burguesas, es decir, del mercado y de la concepción tradicional de la autonomía subjetiva de la creación (la concepción del artista patriarcal por excelencia), luchando contra la separación entre la producción artística y las prácticas sociales y políticas. Este pensamiento de ascendencia postestructuralista, psicoanalítica y marxista vincula, en muchos aspectos, las prácticas culturales con las ideologías, dado que toda producción social genera sistemas de significación y representación que engendran, a su vez, modos de subjetivación, entre los que destaca el que más me interesa aquí: la construcción del género “mujer”, en tanto constructo cultural de asignación de rol social. Con la cultura visual, la historia del arte abandona su adecuación a cánones establecidos, para devenir un espacio de análisis político que permite prestar especial atención a las condiciones materiales que determinan las producciones culturales. El arte se postula así como una herramienta de conocimiento crítico, que pretende desentrañar cómo y qué significados se producen en cada contexto cultural o régimen de prácticas.

En una entrevista a Didi-Huberman en 2006, se le preguntó sobre qué rol quería ocupar en los estudios de humanidades, dada la transversalidad de sus investigaciones. El filósofo respondió lo siguiente:

«But of course, I'm the last person to be able to find my place and define my own status... It would be better to question the necessity of this displacement than the legitimacy of the place. I could probably describe such and such a concrete experience: the numerous difficulties, and even polemics, with the French university system, the frequent feeling of being misunderstood in the English-speaking world, the extraordinary reception in the German-speaking world, the ongoing dialogue with philosophers and men of letters, the absence of dialogue with all too many historians, even though they share my interests... Beyond these personal controversies, I think it is simply a global problem of intellectual history. What place do we want to give to philosophical thought, psychoanalytical investigation, and even poetical questioning in the field of disciplines that we now call human sciences?»⁹⁴.

⁹² DIDI-HUBERMAN, CHÉROUX y ARNALDO, 2013: 47.

⁹³ Se trata de un campo que amplía los análisis culturales en el marco de los estudios históricos. Uno de sus principales objetivos es analizar cómo las prácticas de representación y recepción de lo visto afectan y constituyen las diversas subjetividades.

⁹⁴ POTTE-BONNEVILLE y ZAOUI, 2006.

Esta respuesta señala los tres ejes que constantemente se entrecruzan en su obra sobre las imágenes: la filosofía, el psicoanálisis y la literatura; al mismo tiempo, establece una crítica razonada del estatuto académico de las humanidades, todavía compartimentadas. En este sentido, el saber académico sigue siendo de corte burgués, al operar troceando el conocimiento y aislándolo del mundo que lo produce.

Didi-Huberman dedicará todo su trabajo filosófico a defender lo que vincula las imágenes con el conocimiento, en tanto formas que buscan pensarnos y, al mismo tiempo, pensar el mundo. Las imágenes son para él, como para Jean-Luc Godard, «espacios de lucha»⁹⁵. Y así, se va fraguando y estructurando su posicionamiento en torno a las imágenes en general y ante las imágenes artísticas, en particular.

Su extensa y erudita obra se articula en torno al planteamiento fundamental de que la clave del malestar cultural de nuestra sociedad, y el único modo de establecer puentes significativos con la historia pasada y nuestro presente, se encuentra en las imágenes y sus modos de operar⁹⁶. La toma de conciencia de que el objeto de su investigación, las imágenes, está formado por objetos de extrema complejidad y difíciles de abordar frontalmente, le obliga a trabajarlos partiendo de interacciones y encuentros transversales con múltiples disciplinas. De este modo, la historia del arte, el psicoanálisis, la filosofía postestructuralista, la antropología, la literatura o el cine, se irán entremezclando a lo largo de su producción textual, así como en sus seminarios⁹⁷ y proyectos curatoriales⁹⁸.

⁹⁵ En una entrevista al diario *Público* del 8-12-2010, Didi-Huberman declara que «en la polémica entre Godard y Lanzmann, yo estoy evidentemente al lado de Godard, porque Godard piensa que debemos hacer un uso de las imágenes como arma, con un sentido político». <https://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>. Consultado el 21 de octubre de 2019.

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2004b.

⁹⁷ Destacamos aquí el curso que dirigió en 2007 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, titulado *Cuando las imágenes tocan lo real*, recogido en DIDI-HUBERMAN, CHÉROUX y ARNALDO, 2013. Igualmente, es notable la serie de seminarios realizados en el *Jeu de Paume* desde 2016 hasta la actualidad bajo el título *Soulèvements*, que se propusieron a raíz de la exposición con el mismo nombre y que fueron concebidos como un nuevo espacio de investigación para pensar el gesto insurreccional a partir de las imágenes. Otros seminarios convertidos en libros también son relevantes, como *L'album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, a partir de un ciclo de conferencias en el Museo del Louvre en 2013 y *Peuples en larmes, peuples en armes*, conferencias impartidas en 2014 y 2015 en el CRAL (*Centre de recherches sur les arts et le langage*).

⁹⁸ Su actividad curatorial comenzó en 1997 con la muestra *L'Empreinte* en el Centro Georges Pompidou, realizada con Didier Semin. A esta le siguió en 2001 la exposición *Fables du lieu* en el *Studio National des Arts Contemporains de Tourcoing*, donde reunió a cinco artistas, Pascal Convert, Simon Hantai, Claudio Parmiggiani, Giuseppe Penone y James Turrell. Esta muestra fue el resultado de unos cursos impartidos por Didi-Huberman donde investigaba sobre la noción de “lugar” a partir de cinco obras. En Madrid se ha podido ver *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2010, una muestra que nos aproximaba al proyecto del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Finalmente, la muestra con más recorrido internacional, *Soulèvements*, viajó a Buenos Aires, São Paulo, México DF y Montreal, tras su presentación en París y Barcelona. La muestra se articulaba alrededor de las imágenes que expresan y describen los actos y emociones que impulsan toda insurrección. El mismo Didi-Huberman me dijo, en ocasión de la inauguración de esta exposición en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, que en el contexto español

Durante más de treinta años de producción y con más de cincuenta libros publicados, Didi-Huberman interroga la historia buscando describir nuestra relación compleja con las imágenes y el saber que ellas permiten, dando a entender que es en esta relación donde mejor podemos comprender aquellos procesos que legitiman el mundo tal y como se nos plantea y que, al mismo tiempo, nos brindan estímulos liberadores para nuestras formas de pensar.

Así, desde su primera obra y resultado de su tesis doctoral, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique* (1982), analiza los procesos a través de los cuales se genera una iconografía y una espectacularización de la histeria, partiendo de las fotografías realizadas en el hospital de la Salpêtrière, a finales del siglo XIX. La elección temática no es fortuita, ya que fue en este hospital, bajo la dirección de Charcot, donde Freud empezó a trazar su teoría sobre la histeria que, a su vez, le permitiría plantear su propuesta sobre el inconsciente. Las imágenes, en tanto testimonios, le brindarán a Didi-Huberman la oportunidad de realizar una arqueología del saber médico, al estilo de Foucault, encontrando en las imágenes fotográficas los síntomas de una producción de saber más interesada que positiva.

Para Didi-Huberman, la historia del arte es la disciplina moderna por excelencia donde la razón se encuentra con lo sensible material, con las imágenes que conforman nuestra visión del mundo, pero también con las formas a través de las cuales se ha articulado esta visión. Para él, como para sus principales referentes, la historia del arte, en tanto «historia de las formas en el tiempo», es el lugar privilegiado para revisar nuestros modos de relación con el saber histórico. Se trata de reivindicar el lugar de las imágenes y, por ende, el lugar de lo imaginario como principal bastión de resistencia a la reproducción de la realidad dada y en favor de su producción crítica. Es entonces, a partir de formular nuevas preguntas a la historia del arte, cuando podremos superar nuestro *trauma* con el tiempo y, por extensión, con el presente, el lugar desde donde revertir nuestra *condición póstuma*, en términos de Marina Garcés⁹⁹.

Desde *Invention de l'hystérie...* podemos observar los rasgos que se despliegan de forma dialéctica a lo largo de toda la producción de Didi-Huberman. En primer lugar, destaca su interés por el psicoanálisis freudiano como disciplina privilegiada para proponer, más allá de la clínica, una aproximación al modo en que las imágenes operan y son aprehendidas. En este sentido, uno de los grandes interlocutores y colaboradores de Didi-Huberman en materia de psicoanálisis será Pierre Fédida, a quién dedicará su obra *Gestes d'air et de pierre* (2005)¹⁰⁰.

evitaría la traducción literal de *Soulèvements* para eliminar cualquier evocación del levantamiento fascista.

⁹⁹ GARCÉS, 2017: 13-31. Marina Garcés plantea la «condición póstuma» como parte del espíritu de nuestra época. Un momento en que ni en lo social, ni en lo individual, somos capaces de generar expectativas que vayan más allá de la supervivencia. No somos capaces de concebir ningún otro mundo que el que nos toca vivir. La condición póstuma de Marina Garcés se vincula con la propuesta del «realismo capitalista» de Fisher (2016).

¹⁰⁰ Pierre Fédida fue un destacado psicoanalista francés, a quien Didi-Huberman conoció mientras realizaba su tesis doctoral sobre las imágenes de las mujeres histéricas de la Salpêtrière. La obra de

Con Freud, pero también con Bataille y Warburg, Didi-Huberman se decantará por un planteamiento filosófico donde el no-saber, lo inefable y no visible encontrarán en los ejercicios de éfrasis, de exégesis y de montaje sus mecanismos de emergencia.

A lo largo de los ochenta, publicará tres obras que sirven de preámbulo para su ensayo referencial *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990). En estas tres publicaciones plantea sendas líneas de investigación básicas de su proceder. En la primera, *Memorandum de la peste. Le fléau d'imaginer* (1983), sigue la estela de *Invention de l'hystérie...* y se interesa por el uso del psicoanálisis en el ámbito de los estudios iconográficos. En la segunda, *La peinture incarnée suivi du Chef-d'Oeuvre inconnu de Balzac* (1985), introduce la complejidad experiencial a la que invitan las imágenes donde lo estético, lo semántico y lo patético "sintomático" se entrecruzan recuperando el sentido inicial del concepto *aesthesis* y el conocimiento complejo existente en toda aprehensión sensible. Aquí, se pregunta por el conocimiento que encierra la carne, la piel, en tanto presencia y velo, haciendo una analogía con el arte de la pintura. Para lograrlo se sirve, además, de la literatura, otra de sus fuentes principales, su aliada favorita para reflexionar acerca de la figuración y de la mimesis, en tanto mecanismos reproductivos de la realidad que generan espectáculos de la misma, uno de los procesos más exitosos de alienación. Balzac, en *Chef-d'Oeuvre inconnu* (1831), pone en boca de uno de los protagonistas, Frenhofer, la sentencia: «yo sé pintar, pero dudo». La sentencia, amparada por todo el relato, le sirve a Didi-Huberman para preguntarse: ¿No le queda al sujeto más que el sufrimiento de la duda? y concluye que, en pintura, solo existirían cosas que se pueden poner en duda, «tal vez porque el sujeto mismo, incluso en pintura, sigue estando dividido»¹⁰¹. La tercera obra, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, fue publicada en 1990. Planteada en un formato de ensayo-monografía, parte del objeto artístico o literario para desarrollar las posibilidades teórico-filosóficas que desprende. Este proceder se aplica en otras publicaciones como *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti* (1992), *L'étoilement, conversation avec Simón Hantai* (1998), *La demeure, la souche. Appartements de l'artiste* (1999), *L'Homme qui marchait dans le coleur* (2001), *Génie du non-lieu* (2001), *Mouvements de l'air* (2004) *Le Danseur des solitudes* (2006), *Sur le fil* (2013) y *Sortir du noir* (2015)¹⁰².

Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art (1990) constituye el colofón de su investigación y la primera gran sistematización de sus planteamientos en torno a las imágenes. En ella, recupera una de las grandes cuestiones de la historia del arte: la interrogación sobre el grado de certeza y precisión de las narraciones en

Fédida se caracteriza por hacer interactuar las propuestas de los principales referentes de la teoría psicoanalítica con las grandes producciones artísticas y culturales. Es, sin duda, en la transversalidad de sus aproximaciones y su pregunta por la relación entre imagen, tiempo y dolor, donde podemos ver la confluencia personal y profesional con Didi-Huberman.

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN, 2007a: 15-16.

¹⁰² Este original texto, escrito por Didi-Huberman después de haber visto la película *El hijo de Saúl*, es a la vez una crítica cinematográfica y una carta al director László Nemes. Se publicó en castellano en la revista *Caimán. Cuadernos de cine*, nº45 (2016), pp. 15-28.

torno a los objetos artísticos. A través de un exhaustivo análisis crítico de los textos más relevantes de esta disciplina, plantea los límites y excesos de los discursos, así como su poderosa influencia en la contemplación y comprensión de toda producción artística. Con esta premisa, Didi-Huberman se asigna una doble misión: por un lado, establecer la genealogía de la historia del arte como discurso interesado¹⁰³ y, por otro, proponer nuevas herramientas críticas que devuelvan integridad y valor al objeto físico, verdadero generador de la experiencia estética.

En *Devant l'image* introduce una de las propuestas más significativas para esta investigación: la imagen entendida como síntoma. El autor establecerá su crítica a través de la ruptura en el sujeto que suponen las teorías freudianas del inconsciente: sujeto pensado ahora como desgarro y no como cierre. Gracias a este planteamiento puede reabrirse la cuestión del saber. Para desarrollar la imagen-síntoma, Didi-Huberman contará con las propuestas pioneras en relación con los estudios visuales del historiador y padre de la iconología Aby Warburg, referente fundamental que, junto con Walter Benjamin, será imprescindible para la articulación y desarrollo de casi todos sus planteamientos teóricos, tanto textuales como curatoriales.

Didi-Huberman recupera en *Devant l'image* la reflexión sobre la existencia en los objetos del arte de un posible nudo entre los saberes transmitidos y dislocados, y los no-saberes producidos y transformados, un nudo que remite a la verdadera eficacia del arte en general. Es en este segundo momento de su producción donde se dispondrá a enumerar y definir una serie de conceptos¹⁰⁴ complementarios de la propuesta sintomática, que permitirán la puesta en consideración del «desgarro» como elemento de apertura de conocimiento. Esos son los elementos que, más que una lectura del cuadro (entendida aquí como metodología restrictiva que no llega a abarcar toda la potencia de las imágenes del arte), permiten una “exégesis”, vocable que interesa al autor por su etimología que implica abertura y nunca cierre de planteamientos y pensamientos.

En esta misma línea teórica fundacional se manifiesta su siguiente obra, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). En ella describe qué es lo que se produce cuando nos situamos frente a las imágenes y qué tipo de conocimiento se abre en nuestro encuentro con ellas, siempre en una relación desconcertante y excesiva. Recurriendo a Joyce, Kafka y otros artistas del mismo momento, elabora una crítica a los modos de reproducción y contemplación asociados al mercado del arte y vindica los objetos artísticos como umbrales de un conocimiento capaz de transformar nuestra experiencia de la visión. La imagen deviene entonces el elemento clave de una relación dialéctica que supone una apertura del lenguaje e implica también al saber. Así, mientras establece una teoría de las imágenes en tanto

¹⁰³ Didi-Huberman cuestiona el tono de certeza con el que se articulan las categorías principales de la disciplina de la Historia del Arte e insiste especialmente en cómo esta ha proyectado unos modelos de tiempo artificiales sobre el pasado, que simplifican la fuerza de los objetos artísticos y su capacidad compleja de servir al conocimiento (DIDI-HUBERMAN, 2010 y 2011a).

¹⁰⁴ “Presentabilidad”, “figurabilidad”, “legibilidad” y “virtualidad” son términos recurrentes en la obra de Didi-Huberman, de los que me ocuparé en apartados sucesivos.

“proyecciones” del sujeto, focaliza también su atención en la memoria, entendida como la suma de miradas/proyecciones pasadas.

Años más tarde, en su ensayo *Blanc soucis* (2013), vuelve a centrar su atención en el acto de mirar (*regarder*), donde el prefijo *re* implica mirar dos veces, un volver a mirar lo mirado. Esta cuestión introduce toda una reflexión sobre la responsabilidad de nuestra mirada sobre lo que vemos, no solo porque eso estaba allí y lo hemos vuelto a ver, sino porque somos sus custodios. El acto de mirar implica una relación complicada, pues aquello que vemos y guardamos ni lo vemos del todo ni nos pertenece completamente; cuando miramos algo dejamos de ver otra cosa. No existe una mirada que no participe de esta dialéctica, de ese movimiento entre el encuentro y la pérdida. Algo parecido encontramos en la publicación *Essayer voir* (2014).

Con *Phasmes. Essais sur l'apparition I* (1998), inaugura su reflexión sobre el concepto “aparición”, retomado tiempo después en *Phalènes. Essais sur l'apparition II* (2013). En ellos, Didi-Huberman recoge de modo muy original la experiencia doble que supone todo acto de conocimiento. Por un lado, la aplicación de un método, un camino (la razón) que marca nuestra relación con el objeto, pero que, por otro, se ve atravesado, interrumpido, desestabilizado por aquello que adviene, un acontecimiento fortuito de algo inesperado. Aquello que aparece es precisamente lo que abre las posibilidades del saber. “Eso” que surge de repente se caracteriza por su efecto paradójico: su incapacidad para dar una respuesta cerrada a una pregunta concreta y, al mismo tiempo, su potencia generosa que amplía el espectro de lo posible por conocer. En esta doble experiencia se encuentra también implicada una doble temporalidad, otra de las grandes preocupaciones del trabajo de Didi-Huberman.

Estos últimos ensayos beben principalmente de Bataille¹⁰⁵, uno de los principales referentes de su pensamiento, por su insistencia en el *non-savoir*, en el deseo y en lo informe como factores de un conocimiento legítimo. Pero también de Walter Benjamin y su lectura de los objetos artísticos como «fenómenos originarios», concepto a su vez tomado de Goethe¹⁰⁶. Dichos objetos ofrecen un saber que no

¹⁰⁵ Otra obra dedicada a Bataille es *La ressemblance informe, ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995b). Aquí recoge la propuesta de la *Gaya ciencia* de Nietzsche para articular un tratado de estética a partir del análisis de la revista *Documents* que dirigieron Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Einstein y Marcel Griaule, entre 1929 y 1930. En esta revista se practicaron los procesos de montaje para gestar una estética que sustituyera las problemáticas en torno al gusto y la belleza y, en general, todas las ideas preconcebidas del arte tradicional, por las concernientes al deseo y lo informe como forma revolucionaria radical. Esta publicación expandió el campo del arte hasta abarcar todas las ciencias humanas, entendiéndolo como lugar de conflicto privilegiado y estimulador de insurrecciones.

¹⁰⁶ Los «fenómenos originarios» (*Urphänomen*) se encuentran en la biología y son, para Goethe, materializaciones empíricas singulares que expresan un potencial de conocimiento percibido inmediatamente al observarlos; es decir, a través de sus formas aparece la esencia de algo o, más bien, en esas formas existe lo esencial y se da a ver: un proceso de aprehensión radicalmente distinto a las abstracciones cognoscitivas realizadas por el sujeto y que crean objetos de conocimiento que se imponen a las cosas existentes desde afuera. Georg Simmel, a través de quien Benjamin llega a este concepto, lo define como «la ley intemporal dentro de la observación temporal, es lo general que se revela inmediatamente en una forma particular». Simmel en BUCK-MORSS 2001: 89.

pertenece al pasado, sino más bien al acontecimiento presente. Las obras artísticas se encuentran siempre en movimiento y, por ello, son difíciles de captar en su totalidad; siempre van acompañadas de una nebulosa, algo que las vuelve oscuras, parcialmente invisibles o, mejor dicho, solo visibles temporalmente. De ahí la preferencia en llamarlas, más que objetos, imágenes, concepto que abarca mejor una efectividad que les es propia y que excede su materialidad.

Ambos ensayos¹⁰⁷ utilizan como punto de partida la descripción de dos organismos vivos: *Fasmas* y *Falenas*¹⁰⁸. Son formas de vida que se caracterizan por su capacidad de no ser visibles dentro de los parámetros comunes, de irrumpir sin estar previstas, de cambiar completamente sin perder del todo su forma originaria. Estas formas de vida ilustran la capacidad compleja de las imágenes: ser testimonio y acontecimiento a la vez, ser apertura ilimitada y copias que absorben el modelo, lo desplazan y desbordan, formas que subvierten toda la posibilidad de semejanza o linealidad. Las imágenes, al igual que esas formas de vida, serían una puesta en movimiento de contradicciones y conflictos con el tiempo y con el saber.

A finales de los noventa publica *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* (1999) y, en 2015, *Ninfa fluida: essai sur le drapé tombé*. Ambas obras tienen como referencia los textos, las fichas y las notas que Aby Warburg tomó de dos cuadros de Botticelli: *El nacimiento de Venus* y *La primavera*. Estos trabajos llaman la atención porque utilizan la figuración femenina por excelencia, la *Venus*, para analizar el efecto del lenguaje sobre las imágenes y la resistencia de estas a dejarse cubrir del todo. Aby Warburg denominó *Pathosformel*¹⁰⁹ a esta resistencia, fórmula de *pathos* o fórmula emotiva, una latencia sintomática en la imagen de algo que sobrevive en el tiempo y que implica «afectos». La *Pathosformel* da cuenta de la supervivencia de los gestos a través del tiempo de las distintas culturas humanas; es decir, el modo a través del cual las formas expresan deseos, pulsiones y síntomas, un conocimiento que apela a los cuerpos y a la memoria siempre en movimiento y que contradice y amplía los límites fijados por la razón y la historia.

La desnudez de la Venus implica una presencia explícita de la carne y, al mismo tiempo, una distancia. El desnudo, en tanto modelo iconográfico, es una construcción que trata de evitar o esconder la desnudez. La crítica se dirige aquí al universo de la estética, en tanto narración interesada, que pretende separar, nunca con éxito completo, la forma del deseo.

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013b y 2015b.

¹⁰⁸ Los fasma, o fásmidos, son insectos neópteros, mientras que las falenas son mariposas lepidópteras nocturnas que conocemos por luciérnagas.

¹⁰⁹ Warburg trabajará el concepto de *Pathosformel* ya desde su tesis sobre Botticelli en 1893 donde, sin nombrar el concepto, ya incluye su definición como la pervivencia de las formas de la Antigüedad en el Renacimiento cuando se quería expresar una gestualidad producto de un afecto. WARBURG, 2010b. Esta conceptualización culmina en su texto de 1905 *Durero y la Antigüedad italiana*. WARBURG, 2005: 401-407.

«Esto significa que se podría, ante cada desnudo, mantener el juicio y olvidar el deseo, mantener el concepto y olvidar el fenómeno, mantener el símbolo y olvidar la imagen, mantener el dibujo y olvidar la carne»¹¹⁰.

Didi-Huberman hace extensivo este proceso de fractura a todas las imágenes. Desde Panofsky, la historia del arte tradicional o la iconografía habrían borrado mediante los discursos y su referencia constante a las fuentes antiguas la inmediatez del conocimiento fenoménico que propician las imágenes. Este proceso, definido como una «toma de idealidad», señala que son los ropajes ideológicos implicados en los modos de ver los que toman posesión de la imagen y la someten, aplicando sobre ella una pantalla simbólica que nos impide tocarla.

El modo mediante el cual lo Simbólico, lo ideal, recubre y encubre la carne de las imágenes se asocia, en *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*, al proceso de «aislamiento» descrito por Freud en su texto *Inhibición, síntoma y angustia* (1925)¹¹¹. El «aislamiento» es un mecanismo defensivo que consiste en alejar/separar un pensamiento o un comportamiento, de modo tal que sus conexiones con otros pensamientos o con el resto de la existencia del sujeto se quiebren. Comprobamos de nuevo la insistencia de nuestro autor en equiparar los procesos de investigación del inconsciente con los modos de aproximación a las imágenes. En general, una aproximación histórica aísla o depura lo que se manifiesta en una imagen buscando una unidad, un orden sincrónico que anula la multiplicidad de los tiempos que aglutinan las imágenes. Se trata de una investigación que quiere poseer más que conocer su objeto de estudio, al igual que la historia del arte patriarcal ha producido imágenes de mujer que son cuerpos sin carne, cuerpos sin mujeres. Este texto es la obra de Didi-Huberman que, con mayor riqueza de matices, permite establecer puentes entre las representaciones de mujer y la teoría del síntoma en las imágenes.

A partir del año 2000, Didi-Huberman publicará una serie de libros centrados en recuperar las propuestas de Aby Warburg para esbozar una teoría sintomática de la historia a través del arte. En *Devant le temps* (2000) plantea que repensar la historia del arte implica, inevitablemente, una reflexión acerca del tiempo. El «anacronismo» será el concepto que se imponga con más fuerza a partir de entonces. Las imágenes condensan múltiples temporalidades en su materialidad que nos acechan con su presencia y ponen en crisis nuestro tiempo. Didi-Huberman introduce y entrelaza en esta obra las reflexiones de otros dos pensadores que desestabilizan la linealidad histórica dominante. Walter Benjamin y Carl Einstein le permitirán, junto a Warburg, articular una propuesta historiográfica que parte de la imposibilidad de un conocimiento fijo y absoluto. La anacronía de los tiempos, la dialéctica y el montaje se presentan como las premisas básicas para abordar las imágenes atendiendo a su riqueza expresiva, a su complejidad informativa y a su presencia sintomática que permite un conocimiento y una arqueología, que no un cierre de sentidos.

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2005: 24.

¹¹¹ FREUD, 1979c.

La vigencia de las teorías de Aby Warburg sobre la supervivencia fantasmagórica de tiempos pasados en las formas artísticas le sirve para realizar un estudio exhaustivo en la obra *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002). Se trata de una obra compleja que recorre todas las fuentes e influencias de Warburg y su concepto de "supervivencia". De ella, Didi-Huberman extrae todos los elementos requeridos para plantear su teoría del anacronismo.

Si bien podríamos confundir la supervivencia o anacronismo de las imágenes con una condición ontológica de las mismas, Didi-Huberman insiste en que no es posible hablar de la imagen en singular, pues las imágenes siempre se refieren a algo, no tienen entidad propia. La pregunta sobre la sustancia de la imagen es, por tanto, una pregunta defectuosa, ya que la imagen, en sentido vulgar, no es una cosa en sí, sino que es relativa a otra cosa; es una función vinculada a alteridad, como el lenguaje. Y existen mil maneras de alteridad.

Así, siguiendo la estela de sus autores preferidos, Aby Warburg y Walter Benjamin, Didi-Huberman plantea de manera contundente el uso de las imágenes para realizar una antropología del arte¹¹² que se aleje de la disciplina humanista que ha separado el arte de la historia y ha generado compartimentos estancos donde las imágenes solo sirven como ilustraciones, como ejemplos de discursos prefijados. A esta crítica se une otra de mayor calado. La historia del arte tradicional ha tratado las producciones artísticas como entes independientes, autónomos, resultado de la voluntad del artista-genio (término para el que no existe femenino), ajenos a las sociedades que los producen y consumen.

La defensa del valor social del arte en Didi-Huberman va de la mano de la negación ontológica de la imagen. Este proceder se asemeja a la teoría lacaniana del significante, que establece que un significante es solo en relación con otro significante y, precisamente, en esta cadena relacional es donde se establece su sentido; es decir, las imágenes deben ser leídas siempre a partir de datos contextuales, antropológicos, arqueológicos e, incluso, históricos.

Su propuesta para investigar las imágenes consta de cuatro pasos:

1. En primer lugar, debemos preguntarnos: ¿qué es esta imagen en particular?, ¿a qué se refiere?, ¿cuál es su relación con el contexto en el que está inserta?
2. A continuación, ¿cuál es el valor de uso de las imágenes?, es decir, ¿de qué manera se manifestaron en su contexto?
3. ¿Cuál es la dimensión ética de las imágenes?
4. ¿Cuál es el lugar de las imágenes en la reflexión política y cuál es su valor o su rol en la esfera social?

¹¹² Planteamiento que, como hemos visto en la introducción a esta investigación, se ha erigido como una tercera vía frente a la tensión entre la corriente semiótica y la corriente puramente fenomenológica respecto a los estudios de la imagen. Tanto Didi-Huberman como el antropólogo Hans Belting se erigen como impulsores de este giro antropológico. Ambos coinciden en el cuestionamiento del concepto de representación, en la reivindicación de una antropología de corte warburgiano, interdisciplinar y crítica con el discurso de la historia del arte occidental.

Las imágenes están, para Didi-Huberman, en el centro de la historia, en la misma medida que la historia está en el centro de las imágenes. Su objetivo es trazar una morfología de las imágenes más que establecer una imposible ontología de la imagen. Porque las imágenes, si tienen algo es, precisamente, forma. De ahí que Didi-Huberman desee avanzar hacia una morfología de las imágenes divorciada de toda ontología, como apuntó Warburg¹¹³.

Será también en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg donde encontrará la metodología basada en el montaje y el re-montaje de las imágenes que inspirará todas sus formas de proceder. Formas que no agotan la eficacia de las imágenes, pues tomará en consideración nuevas relaciones, quiebras, pervivencias y discontinuidades que ellas auspician.

La pregunta sobre cómo superar la concepción panofskiana de la historia del arte en tanto disciplina humanista, y la consideración de las implicaciones de una nueva propuesta de aproximación a las imágenes, están presentes en *Être Crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture* (2000), donde se aborda la sobredeterminación de las imágenes en clave positiva, insistiendo en su capacidad de dejarse atravesar por diversas temporalidades heterogéneas. Lo verdadero de la imagen ya no se encuentra en su autoría o en el momento de su producción, sino en el tiempo que impone el movimiento errático de la memoria. La memoria, como lo verdadero y sintomático que late en los pliegues de la historia, es una propuesta de Benjamin que deviene uno de los pilares críticos de la obra de Didi-Huberman.

Las imágenes así concebidas se entienden como «acontecimientos» que amplían los espacios de pensamiento, como lo hacía la imagen dialéctica propuesta por Walter Benjamin; un momento donde se hace necesario transgredir los límites del Orden Simbólico mediante el encuentro entre la imagen y su crítica. Las imágenes constituyen actos de apertura, una acción creativa de formación de nuevas imágenes, más que el resultado de un proceso de comprensión. Estos planteamientos son desarrollados también en *Ex-voto: image, organe, temps* (2006), en *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (2007) y en *La Ressemblance par contact* (2008).

La «imagen-acto» de Didi-Huberman es una versión de la «imagen-acción» de Benjamin (*infra*): aquella forma capaz de despertar en el imaginario colectivo reacciones políticas, mediante la presentación de emociones que afectan a la memoria de los cuerpos. Las imágenes serían medios, dispositivos o herramientas para afrontar, siempre de un modo oblicuo, el orden impuesto al mundo.

La relación de las imágenes con los acontecimientos políticos que han marcado nuestra historia es otra de las líneas de interés de Didi-Huberman. Su objetivo consiste en establecer una antropología del arte capaz de dar cuenta de las tensiones

¹¹³ Warburg trabajó básicamente examinando los motivos visuales dentro de una obra, en lugar de ocuparse por su carácter estilístico global. Se interesó por el modo en que estos motivos estaban conectados con la vida social, independientemente del arte. El aspecto más destacado de su método se basa en establecer analogías a partir de elementos concretos aislados.

existentes en la forma en que se ha producido la historia. En obras como las que conforman la serie *L'oeil de l'histoire* en seis volúmenes: *Quand les images prennent position* (2009), *Remontages du temps subi* (2010), *Atlas o le gai savoir inquiet* (2010), *Peuples exposés, peuples figurants* (2012), *Passés cités par J.L.G* (2015) y *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016) se pregunta sobre el papel de las imágenes en la legibilidad de la historia y cómo estas pueden desencadenar aproximaciones distintas a los acontecimientos del pasado que les restituya toda su complejidad, más allá de los efectos de verdad desplegados por el discurrir de la historia. Es en relación a estas obras que Didi-Huberman realiza un desplazamiento de su interés hacia la investigación de la relación entre imágenes, imaginación y política.

En *Écorces* (2011) recupera unas fotografías sobre las que llevaba tiempo trabajando, presentes también en su exposición *Soulèvements*, así como en su obra *Images malgré tout* (2004), que desató una fuerte polémica sobre las relaciones entre ética y estética. Se trata de cuatro imágenes sacadas a escondidas por un miembro del *Sonderkommando* del campo de concentración de Auschwitz en 1944. En dos de ellas vemos la incineración al aire libre de un montón de cadáveres. Una tercera, borrosa, muestra a un grupo de mujeres desvestidas rumbo a la cámara de gas; alrededor, hay hombres de las SS. Quien realizó las fotografías tuvo que correr un riesgo enorme. La cuarta es casi abstracta: negro de abedules contra el sol. En esta obra, destaca la insistencia en que lo político se encuentra en todas partes y las imágenes avivan esta reflexión; para «peinar la historia a contrapelo», como clamaba Benjamin, es necesario buscar la memoria incluso de lo más mundano como, en este caso, los árboles que conforman el paisaje de Auschwitz.

Todas sus producciones a partir del 2004 encierran una discusión en torno al papel del *pathos* y lo poético en la reflexión de lo político. En estas obras utilizará especialmente la fotografía y el cine para ahondar en esta legibilidad no lineal ni sosegada de las imágenes. Así, el montaje y las propuestas artísticas de Eisenstein, Godard o Pasolini serán lugares comunes en sus obras. Dedicados a este último, encontramos trabajos como *Sentir le grisou* (2014), basado en el documental *La rabbia* (1963), o en *Survivance des lucioles* (2009), donde retoma el escrito de Pier Paolo Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, reeditado luego como *L'articolo delle lucciole*. Es un análisis político que utiliza un tono poético para denunciar la desaparición de las culturas locales, populares y folklóricas, que tanto había defendido Pasolini en sus obras cinematográficas y que se disponían a desaparecer bajo el manto totalitario de la cultura dominante. Este trabajo es otra forma de tomar posición sobre el poder de las imágenes, en tanto artefactos culturales capaces de aportar una luz particular al pensamiento y a la acción política.

Como vemos también en *Quelle émotion! Quelle émotion?* (2013) y *Sentir le grisou* (2014), Didi-Huberman aboga por un saber que no excluya ni lo sensible ni lo emotivo, que encuentre en el cuerpo que padece un punto de partida y no una limitación. Las emociones y su capacidad de remover conciencias y las imágenes, como los dispositivos que mejor han recogido su variedad y riqueza, forman parte

de la tríada imagen-emoción-memoria que constituye el planteamiento más social y político de la obra de Didi-Huberman.

Más allá de la imitación, la imagen no cierra sentidos

Las imágenes están siempre abiertas a interpretaciones y apropiaciones gracias a un potencial de sentido no utilizado, incluso reprimido, por el proceso mismo de sistematización y de escolarización de los cuerpos doctrinales que capturaron ciertas maneras de ver¹¹⁴.

Esta tesis comparte con Didi-Huberman y sus referentes Warburg, Benjamin y Bataille, el hecho de encontrar en las imágenes una forma de conocimiento distinta, un modo de aproximación y diálogo con el mundo que puede acercarnos a umbrales de verdad inaccesibles hasta ahora por el modo tradicional, reduccionista y categórico de producir saber todavía hegemónico. En este sentido, compartimos que el hecho filosófico no es un lugar productor de verdades, sino más bien una herramienta para medirlas o, mejor dicho, medir su existencia. Esta perspectiva ética también está muy bien enunciada por Alain Badiou en sus cuatro condiciones generadoras de verdades: el amor, el arte, la ciencia y la política. Hacer filosofía implica tomar en consideración dichas condiciones¹¹⁵. Solo de una práctica comprometida con la vida en su acontecer transformador surge un sujeto «extraño» a la convención normativa, un sujeto no constreñido en una forma (formalidad) determinada.

En esta misma dirección, Didi-Huberman toma el pensamiento de Jean-Luc Nancy que augura que la filosofía vivirá su viraje más decisivo cuando «la imagen en tanto mentira» de la tradición platónica sufra una alteración capaz de promover «la verdad como imagen»¹¹⁶. Así, la obra de arte en tanto imagen se comprende como lugar de posibilidad para generar umbrales de verdad, un lugar que nada debe a los procesos imitativos y esteticistas que han centrado las discusiones artísticas a lo largo de los siglos.

«La imagen juega con la imitación: no la utiliza más que para subvertirla, no la convoca más que para expulsarla fuera de su vista. (...) se abre por completo; quiero decir que estalla en pedazos al mismo tiempo que accede a un registro semiótico mucho más amplio y mucho más esencial, que la supone y la incluye: dialécticamente, se realiza, en la medida misma en que se abre a los desplazamientos de sentido mediante los cuales la superficie blanca indeterminada será capaz de recoger un haz, imposible de refrenar, de sobre-determinaciones. Y esto, subrayémoslo, sin perder nada de su esencial simplicidad material»¹¹⁷.

Con estas palabras, Didi-Huberman se refiere a la ubicuidad de la imagen visual, a su capacidad para incluir posibilidades simbólicas infinitas, a la vez que manifiesta

¹¹⁴ Algo parecido a lo que propuso Ricoeur para la filosofía. RICOEUR, 1996: 330.

¹¹⁵ BADIOU, 1988: 23.

¹¹⁶ DIDI-HUBERMAN, CHÉROUX y ARNALDO, 2013: 28.

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 55-56.

resistencia a perderse por completo en ellas, a perder su materialidad constitutiva ante los discursos que la envuelven. La dialéctica aquí está en forma de *Aufhebung* (“superar guardando”), esa capacidad de incluir y conservar de todo objeto. Cuando habla de la imitación, hace referencia a todas las obras figurativas, que son imitativas solo un instante porque no hay identidad en ellas sino diferencia radical. La imitación es un instante de toda obra de arte, pues parte de un diálogo con el mundo; pero solo un instante, pues deviene también lenguaje, símbolo... La diferencia entre las imágenes y las cosas es que las primeras presentan una dimensión más resistente a toda simbolización. Esta sería la tensión de los objetos artísticos, que no son algo que el lenguaje pueda zanjar o acotar, sino al contrario, son su propia materialidad de partida, su cuerpo, que reta al lenguaje y lo pone en entredicho. Son objetos dobles, objeto-sujeto, cosa-símbolo.

«Una imagen nos ofrece algo que no se agotaría en lo que se ve, ni siquiera en lo que dijera que se ve»¹¹⁸.

Las imágenes son simples en su presencia, pero también complejas por el haz de posibilidades (interpretativas) que abren. Por ello, Didi-Huberman afirma que «nos perdemos en la imagen». Descifrar una imagen es descifrar sus nexos, sus relaciones en todas las direcciones que su presencia abarca. Su presencia no es una representación, sino una presentación singular que engloba sentidos internos, externos y contextuales. Lo importante no consiste en saber lo que una imagen significa, sino cuál ha sido el proceso por el cual significa algo y no otra cosa.

Para Didi-Huberman, parece que la imagen se abre y se realiza mediante desplazamientos de sentido, sobre-determinaciones, pervivencias, etc. Se trata de una dinámica donde la imagen es zarandeada en el juego de la semiosis.

Sin embargo y como veremos en el apartado siguiente, *Las obras y los discursos. Imágenes producidas vs imágenes pensadas*, Didi-Huberman tiende a dirigir su interés a las posibilidades del juego asociativo, poético y creativo que ofrecen las imágenes. Aun así, en ciertas ocasiones aborda también el análisis de las cualidades y factores que hacen a los objetos artísticos resistentes al dominio discursivo, con las consecuencias políticas que de ello se derivan¹¹⁹.

La imagen no solo se abre por ese juego complejo de resistencias y dominios, no solo produce, sino que también es producida. Nos ocuparemos más adelante de abordar el falso dilema de si el mundo se nos presenta como imagen o somos las personas quienes producimos las imágenes del mundo. Un caso distinto es abordar el porqué de las imágenes artísticas. Aquí nos encontramos ante un muro casi infranqueable. En las imágenes producidas, al tratarse de obras hasta cierto punto intencionales, sus causas (objetivas) y los motivos (subjetivos) se entremezclan complicando toda

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 62.

¹¹⁹ Esto se hace patente en alguno de sus proyectos curatoriales, como *Soulèvements* (2016), y en algunos textos de marcado carácter político, como la ya mencionada obra *Images Malgré tout* (2004), la serie *L'oeil de l'histoire* (desde 2009), su colaboración en el libro *La política de las imágenes* (DIDI-HUBERMAN et al. 2004) o con textos como “Eux qui traversent les murs” en *Passer, quoi qu'il en coûte*. DIDI-HUBERMAN y GIANNARI, 2017.

aproximación. Creo que, en el campo de la historia del arte occidental, encontramos infinidad de ejemplos que señalan los motivos, y no las causas, como principal interés de la materia. Así, muchas investigaciones, exposiciones y discursos siguen centrando su atención en la figura del artista-genio-creador por encima de los objetos que produce, perpetuando una historicidad basada en deseos, pulsiones y pasiones que justifica más que deconstruye la historia como narración.

Las obras y los discursos. Imágenes producidas vs imágenes pensadas

Didi-Huberman es consciente de que la disciplina «Historia del Arte» ha privilegiado el discurso por encima del objeto, debido a la imposibilidad lógica de conocer certeramente el pasado. Por ello, en el núcleo más extenso de su obra *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, procede a analizar los momentos históricos donde se empezó a concebir y articular el discurso del arte como narración. Aquí, se detiene en los textos fundacionales de la disciplina artística, como *Las vidas* de Vasari o en los grandes sistemas de aproximación a las obras de arte, como los *Estudios sobre iconología* de Panofsky, en busca de síntomas que delaten las elecciones filosóficas de estos autores más allá de los objetos que impulsaron sus propuestas. Como he señalado al principio, para Didi-Huberman los discursos imperantes no son el resultado de la imposición de una ideología dominante en sentido marxista o de los efectos de poder foucaultianos, sino que responderían, más bien, a distintos momentos del proceso de síntesis dialéctica. Así, en Vasari encontraríamos un proceso de afirmación del Yo (en este caso, de justificación positiva de la existencia de la historia del arte), seguido de otro momento de antítesis o negación de lo dado por sabido. Didi-Huberman recurre a pensadores de los siglos XVIII, XIX y XX, como Batteux, Winckelmann, Kant (por ser este el primero en plantear una escisión en el arte entre gusto y estética, entre aprehensión subjetiva y conocimiento objetivo), Warburg y Panofsky, como los máximos exponentes de este cuestionamiento.

Será en Panofsky donde encontrará la mayor eficacia discursiva, especialmente en su sentencia: «la relación del ojo con el mundo es en realidad la relación del alma con el mundo del ojo». Aquí encontramos uno de los planteamientos acerca del modo de conocer que nos habla más de nosotros que de “lo otro”. Panofsky expone que todo son re-presentaciones ante la imposibilidad de descripción formal, debido a que todo está codificado. Su obra, *Estudios sobre iconología* (1939), aparece como herramienta para conocer el origen y funcionamiento de estas codificaciones. En este libro, el método iconológico no desarrollaría la crítica al discurso, sino precisamente su justificación racional. Didi-Huberman cuestiona el resultado final de Panofsky, porque reduce toda producción artística a un ejercicio de simbolización icónica que solo contempla una distinción, la existente entre lo visible y lo invisible.

De todo el planteamiento de Didi-Huberman se deduce un rechazo absoluto al dominio que ejerce el historiador (nótese el masculino)¹²⁰ sobre los objetos artísticos, y al tiempo que impone sobre lo que se puede y debe investigar, examinar o interpretar para que sea recordado. Así, recoge la afirmación de Warburg de que en la investigación histórica no se trata de ser los «amos de un tiempo explicado», sino «los súbditos de un tiempo implicado»¹²¹.

Pienso que cualquier revisión crítica de los saberes hegemónicos no puede recibir tal nombre si no incluye las propuestas feministas. Griselda Pollock, por ejemplo, enriquece y politiza este proceso de dominación del hecho histórico y sus objetos por parte de la historiografía oficial patriarcal. En la obra realizada junto con Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*¹²², se recuerda que uno de los desafíos feministas en historia del arte consistió en demostrar que la mirada del hombre blanco occidental fue la que estableció y fijó el paradigma inconsciente del punto de vista desde el cual valorar los productos artísticos. Este hecho supone una falla muy importante, no solo por sus implicaciones políticas, sino también teóricas. Toda investigación histórica que siga esta inercia se alejará siempre de su objeto de análisis en favor de la transmisión acrítica de un sistema de valores determinado. Pollock insiste en que el feminismo como metodología de investigación es ya disruptivo al interesarse por un sujeto/objeto de análisis antes inexistente.

En este sentido, Pollock afirma que, si bien la historia del arte, en tanto disciplina, parece siempre separada, ajena y hasta ensimismada del resto de formas de conocimiento, es uno de los campos donde se puede rastrear con mayor efectividad la violencia ejercida sobre la memoria por parte de los que se creen, como decía Warburg, los «amos de un tiempo». Así, continúa Pollock, las aproximaciones feministas devienen los procedimientos más operativos para denunciar la distorsión cultural efectuada por los discursos hegemónicos.

En este punto es interesante ver que Didi-Huberman evita hacer hincapié en el elemento político de la crítica a la construcción histórica, en favor de una denuncia al ensimismamiento de la persona investigadora y su época; prefiere un énfasis más poético que político, a expensas del objeto y su tiempo. En su obra, también se observa un mayor interés por la Historia y su Crítica que por los objetos artísticos y su conocimiento: su compromiso social pretende abrir nuestras maneras de mirar para ampliar nuestras maneras de pensar. En este sentido, entiende, como Benjamin, que «la crítica no es, en su intención central, juicio; sino, por un lado,

¹²⁰ En la obra de Didi-Huberman se utiliza el determinante masculino como expresión del sujeto universal. En este trabajo se busca e insiste en no caer en el gesto reduccionista de utilizar el absoluto masculino para designar toda la humanidad. Sin embargo, dado que la hegemonía en la producción histórica ha sido obra del patriarcado, se respetará el masculino genérico en los casos donde se establezca una crítica a dicha producción, pues la responsabilidad del abuso y tergiversación histórica no es de TODA la humanidad.

¹²¹ Aby Warburg hace esta afirmación en el marco del seminario que dictó en 1927 dedicado a Jacob Burckhardt y su relación con los planteamientos nietzscheanos de crítica a la historia (DIDI-HUBERMAN, 2018a: 105).

¹²² POLLOCK y PARKER, 2013.

consumación, complementación, sistematización de la obra; por otro lado, su resolución en el absoluto»¹²³.

Si seguimos la sentencia benjaminiana, la obra de arte y su efectividad comprende algo más allá del objeto que la materializa. La obra parece crecer en sentidos que no se vieron en su tiempo. Este anacronismo o “liquidación” del tiempo lineal, haciéndolo fluido y cancelando la estricta relación con el momento de su producción, permite considerar que la obra permanece siempre abierta al qué dirán. Por ello, Didi-Huberman habla de nuestra relación «ante las imágenes» como si nos situara «ante un umbral» de posibilidades infinitas¹²⁴; un poco como le ocurría a Alicia en el País de las Maravillas cuando le pregunta al gato de Cheshire:

(Alicia) – ¿Podrías decirme, por favor, qué camino debo seguir para salir de aquí?

(Gato) – Esto depende en gran parte del sitio al que quieras llegar.

(Alicia) – No me importa mucho el sitio...

(Gato) – Entonces tampoco importa mucho el camino que tomes.

Quizá por esta razón, Didi-Huberman habla preferentemente de una antropología más que de una arqueología del arte. Para él, más allá del objeto mirado está el sujeto que mira. Sin embargo, la resistencia de las imágenes frente a la hegemonía de los discursos o frente a la «dictadura de la tolerancia», en palabras de Žižek¹²⁵, radica en que lo que se diga de la obra siempre será cuestionado por esa resistencia. Cuando Warburg, Benjamin o Didi-Huberman hablan de pervivencia o supervivencia de las obras de arte, piensan más en el desarrollo de las inquietudes de las personas que las contemplan en sucesivos momentos y que les otorgan nuevas dimensiones, que en el conocimiento que contienen ellas mismas, en las posibilidades, deseos o síntomas de un tiempo que delatan.

Una investigación arqueológica, a diferencia de una antropológica, se preocupa de situar espacio-temporalmente los objetos de estudio, establecer la funcionalidad social que tenían en su época y la estructura productiva que dictaminó que su presencia fuera posible y necesaria. El anacronismo en arqueología corresponde al devenir de los objetos en los diferentes tiempos y contextos que atraviesan e implican. Los sujetos y sus puntos de vista serían un elemento más de esa transformación y desplazamiento de sentidos de los objetos debida a su pervivencia.

Creo que una defensa desmedida de las posibilidades que abren las miradas a través de la historia, puede contribuir al desconocimiento de la propia historia que crea esas miradas en un juego dialéctico idealista, si cae del lado del sujeto, o materialista si cae del lado de las obras. Los objetos, artísticos o no, educan para la vida y las miradas del pensar. Invertir ese sentido produce inequívocamente el predominio de los discursos y la virtualidad sobre las cosas y lo concreto.

¹²³ BENJAMIN, 2000: 117.

¹²⁴ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 161.

¹²⁵ ŽIŽEK, 2008b.

Objetos artísticos e imágenes

El arte es un sistema de producción de objetos especiales que se caracterizan por dos planos de expresión. Por un lado, son obras/cuerpos materiales impuestos objetivamente al mundo y, por otro, esas mismas obras producen imágenes que lo representan o reinventan. Esa es su diferencia respecto a la producción de cualquier otro objeto no virtual.

Se dice que lo que produce el arte son imágenes, una sentencia demasiado escueta pues lo que produce el arte son cuerpos productores de imágenes. Se dice que las imágenes son por definición no-cosas, algo que las obras artísticas niegan con su cuerpo. En puridad, el arte produce obras/cosas/cuerpos que alimentan no-cosas, es decir, imágenes¹²⁶ que nutren la *psique* de auténticas imágenes. La obra de arte es un hecho producido y es, por tanto, un hecho pleno.

En este punto, Didi-Huberman se aleja de la propuesta freudiana al no ver la imagen como la manera a través de la cual traducimos el mundo. Para él, la imagen es también algo producido, una cosa realizada. Entender los objetos artísticos como imágenes-cosa se acerca a una concepción arqueológica de los mismos, como defiende esta investigación. Sin embargo, y como se va apuntando, Didi-Huberman entiende arqueología en términos foucaultianos más que científicos, hecho que le hace colocar arqueología y antropología como sinónimos¹²⁷, (con)fusión que siempre relega al objeto a un segundo plano. En su propuesta distingue, no siempre de manera explícita, la imagen mental (proyectada) y la imagen producida (obra de arte). Su principal preocupación es, en todo caso, dar cuenta del proceso mediante el cual aprehendemos una imagen hecha.

A mi modo de ver, el problema relevante para la comprensión del fenómeno artístico se genera cuando pensamos si existe o no un vínculo entre cuerpo/imagen y obra/mirada, algo de lo que no se ocupa Didi-Huberman. Creo necesario apuntar que estos binomios son asimétricos: el primero es factual porque captamos cuerpos mediante imágenes, mientras que el segundo es interpretativo cuando, al sustituir imagen por mirada, se deposita el protagonismo en la aprehensión subjetiva de la obra. Las miradas obvian el hecho de que las imágenes no acontecen exclusivamente desde ellas. La mirada se alimenta tanto de un trasfondo ajeno a la obra, como de ella misma. Ambos binomios, por tanto, deben ser transformados por una implicación que anuda obra/imagen/mirada. Igual que los tres registros de Lacan (R, I, S)¹²⁸ sostienen la realidad humana, la experiencia artística cobra sentido para mí en otra tríada que se manifiesta dinámica y relativa: Obra, Imagen, Mirada.

¹²⁶ Que las obras artísticas en tanto materia son objetos reales es obvio, pero es una materia que define objetos virtuales.

¹²⁷ Esta usurpación de la arqueología por parte de la antropología ya fue tratado en el apartado dedicado a la metodología de esta investigación.

¹²⁸ Real, Imaginario y Simbólico están desarrollados por Lacan en el *Seminario XXII* (1974-1975), donde explicita el modo en que se relacionan.

Desde un punto de vista *casi* ontológico, la imagen es menos precisa que lo Simbólico, pero está más cerca de lo Real¹²⁹. La imagen es más real y concreta, siendo, al mismo tiempo, más amplia y difusa. Esta sensación de ambigüedad y desconcierto que se nos despierta cuando nos acercamos a la investigación de las imágenes fue un estímulo para que el psicoanálisis pronto se hiciera cargo de cuál era el lugar de la imagen.

Así, Jung fue el primero en proponer una definición de «imagen» en sentido psicológico: una *Imago* no es una representación de algo o alguien, sino una matriz impresa en nuestra *psique* a partir de lo que las personas global, inconsciente y conscientemente, captamos de ese algo o de ese alguien. Situada en el ámbito de la fantasía, *Imago* no refiere cosas/personas concretas, «sino tan sólo sus imágenes subjetivas, con frecuencia totalmente desfiguradas, que llevan una existencia espectral pero influyente en la mente del enfermo»¹³⁰.

Estas imágenes *matrices* concretan la experiencia sensorial de los cuerpos en una infraestructura latente que amalgama percepciones, emociones y sentimientos. Esta infraestructura marca, remarca o evita tendencias sensibles hacia otros cuerpos e influye en nuestras relaciones sociales en un grado difícil de precisar¹³¹.

Las imágenes serían algo así como *formas* que funcionan desmaterializadas y que limitan o extralimitan pensamientos y hasta conductas, a modo de proyecciones. Por ello resulta prioritario distinguir entre «atributo» y «propiedad». El atributo es producto de la atribución que proyectamos en el objeto, como el término señala, nada que ver con lo propio (la propiedad) del mismo, en tanto característica primaria.

«Aun cuando la proyección responda a una cualidad realmente existente en el objeto, el contenido proyectado existe sin embargo también en el sujeto, constituyendo una parte de la *imago* del objeto. La *imago* del objeto es en sí una magnitud psicológica diferente de la percepción del objeto; es una imagen que existe prescindiendo de toda percepción y, sin embargo, en virtud de todas las percepciones»¹³².

Las imágenes representan la supervivencia de los cuerpos en la *psique*. Cuando la experiencia sensorial instituye nuevas imágenes psíquicas, los cuerpos tienden a abrir sus relaciones también de una manera nueva; cualquier experiencia inmediata está mediada por esas imágenes que recrean cotidianamente gustos y conductas. El inconsciente es el lugar de estas imágenes.

¹²⁹ Como se puede deducir de esta frase, utilizo *lo* Real desde la perspectiva lacaniana que ya se planteó en la introducción a esta investigación y que tendrá un amplio recorrido en la Parte Segunda de esta tesis.

¹³⁰ JUNG, 2011a: 132, § 305.

¹³¹ Para Jung, a diferencia de Freud, los contenidos de la *imago* (más tarde completará el concepto con el constructo *imago de objeto*) exceden los procesos de la mera distorsión idealizada de algo o alguien: representan el carácter impersonal, colectivo del inconsciente. Jung asimilará el inconsciente colectivo a la *imago de objeto*, que más tarde sustituirá con el concepto «arquetipo».

¹³² JUNG, 2011b: §521.

La *psique* personal genera una visión de conjunto inconsciente. Las imágenes que la configuran son decisivas para la vida y son exclusivamente mentales, mientras que su traducción en «imágenes realizadas», «imágenes-cosa», extiende ese contenido original al campo de los productos materiales.

El principal asunto de las imágenes es cómo se concretan en obras materiales y su paso a la conciencia; es decir, de qué manera cobran cuerpo y se transforman en imágenes «tangibles» y cómo, a su vez, estas imágenes inscriben en otros cuerpos nuevas imágenes mentales. Este itinerario se presta a confusión, debido a que el propio vocablo «imagen» tiene esa doble acepción: mental y material.

Las «imágenes mentales» constituyen el tipo básico de imagen que corresponde al concepto psicoanalítico de Jung. Estas imágenes se forman mediante diversos procesos cognitivos de captación. Una sentencia adecuada para definir las sería “hacerse una imagen de algo o alguien, o de algún pensamiento”, aunque no sepamos cómo hemos hecho esto. Por tanto, se trata de «impresiones psíquicas» de objetos reales, materiales, o de pensamientos, sensaciones o emociones. Estas impresiones suelen diluir o sintetizar lo que nos rodea en factores primordiales que visten el gusto o el disgusto, la atracción o la retracción. Pueden denominarse también imágenes sensoriales o reflexivas, confluencia o consecuencia de sentimientos y pensamientos. En este tipo se incluirían también las «imágenes retinianas», aquellas que de un objeto físico se forman en la retina y que se cree corresponden a un fundido analógico con la realidad. Sería el caso, así mismo, de las «imágenes visuales»¹³³, análogos mentales correspondientes a objetos físicos. Una imagen «mental» puede proporcionar un motivo o un asunto para una obra de arte (imagen material)¹³⁴.

Las «imágenes materiales», en cambio, son la expresión física de imágenes mentales, aunque pueden ser también la causa de las mismas. La sentencia definitoria de este tipo de imágenes se reduce a “hacer (producir materialmente) una imagen de algo o alguien o de algún pensamiento”. Estas imágenes se materializan mediante «expresiones físicas», figurativas o no. La imagen física es una expresión «compuesta» de elementos que expresan una «composición», desde las palabras a otros recursos materiales.

Las imágenes materiales viven en ausencia de sus referentes y pueden emprender, por ello, recorridos insospechados al trascender los motivos por los que cobraron realidad. Entran así de lleno en los asuntos de un futuro que contribuyen a edificar. De ahí el factor “anacrónico” del arte. Ante una historia del arte unidireccional, progresiva, acumulativa y coherente, las imágenes contraponen discontinuidades a esta concepción tradicional de un tiempo histórico “cerrado” y, al hacerlo, la

¹³³ Volveré sobre lo visual y lo visible más adelante.

¹³⁴ En la raíz de toda imagen mental está la sensación o sensaciones que la provocan. La imagen siempre es de menor intensidad que la sensación, en términos clásicos. Para Hume, por ejemplo, las ideas serían imágenes (mentales) atenuadas de las impresiones o huellas que quedan en la memoria cuando la impresión no está presente. HUME, 1992: 87ss. Esta vieja propuesta choca con las actuales que observan que una sensación simple da lugar a imágenes muy ricas y complejas.

cuestionan. Se abren, de esta manera, múltiples líneas de temporalidad y una mayor complejidad de perspectivas de relación con el pasado. Íntimamente relacionada con esta reflexión se entiende la imagen como una “manera de ver” un segmento de la realidad; todo aquello que vemos o miramos se puede entender como una imagen o transformarse en una. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo a través de imágenes. Al mismo tiempo, la imagen es también el acto mismo del pensamiento, pues pensamos en imágenes. Sin embargo, una imagen nunca es unívoca: está dentro de su naturaleza remitirnos a otras imágenes, otros contenidos. La pregunta que se hacen los estudios de cultura visual es cómo nos situamos ante estas imágenes, si ninguna es neutral.

Las obras de arte son acontecimientos distinguidos según los diferentes momentos históricos, situacionales o contextuales en que son producidas y miradas.

En definitiva, si las personas vemos el mundo a través de imágenes, el arte produce imágenes elaboradas y tangibles a través de nuestras imágenes mentales o también desde un fondo inimaginado. Las imágenes artísticas serían el resultado de una relación mediada con el mundo, no el fruto de una reacción inmediata o involuntaria. Creo que, cuando el arte se propone inmediato y pura acción, parte de un proceso cognitivo que cuestiona la versión de inmediatez. En nuestro contacto con el mundo, las personas generamos imágenes de todo lo que nos rodea; en la producción artística, las personas producen objetos que después operan gestando nuevas imágenes mentales en otras personas. Ahí residiría la especificidad del arte: reproducir el momento de la producción de imágenes, duplicar el proceso de creación del mundo y crear más mundo, abriéndolo siempre.

La inquietud de las imágenes. ¿Una ontología imposible?

«There is no ontology to be done on what is an image. To talk about “the image” is to think metaphysically, whatever you do. There are only images in general, there is only each image understood in relation with others. To return to Lacan’s thought, written for Heidegger, that “metaphysics has never been anything and cannot extend itself except by keeping itself busy plugging the hole of politics”, as far as I am concerned, an image can function alternatively, according to its use value, as a metaphysical stopgap or as a political gap in the texture of discourses in use in society. (...) There may be a dual aspect in every image, or rather, a dual regime (I use the term in a functional rather than epochal sense, like Rancière) — stopgap and gap, veil and rip in the veil, sublimation and de-sublimation. Each time, the idea is to question the dimension of repression in the image and the dimension of the resurgence of the repressed, or, in other words, that which results from the powers of the imagination and that which arises from the incursion of reality»¹³⁵.

Con esta rotundidad asevera Didi-Huberman la imposibilidad de establecer una ontología de la imagen. En un primer momento me pareció sorprendente que un defensor de la dialéctica como herramienta de conocimiento pusiera freno a la interrelación del proceso dialéctico del pensamiento, en su ir y venir oscilante de lo particular a lo general y de lo general a lo particular, para fijar nociones de comprensión del mundo, siempre cambiantes, siempre crecientes. También fue una

¹³⁵ Didi-Huberman, en su entrevista con POTTE-BONNEVILLE y ZAOUÏ, 2006.

sorpresa para mí que obviara los factores comunes que todas las imágenes comprenden y expresan y, también, el que considerara inútil atender el “ser” de las imágenes más allá de su “estar” concreto y particular, léase histórico, político o social. Es aquí donde Didi-Huberman manifiesta su primera “toma de posición” con respecto a las imágenes que, curiosamente, proyectará a la inversa en ellas mismas al proponer que son las imágenes las que “toman posición”¹³⁶. Este “estar” singular de las imágenes recibe una atención casi exclusiva por parte de nuestro autor, cuando vincula las imágenes a sus contextos de producción y de uso. Precisamente, el uso de las imágenes en su devenir histórico, en el abrirse a los sentidos del advenir, le permite descartar cualquier afán ontológico y hablar de las facetas de las imágenes en todas las dimensiones singulares posibles.

Es de sobras conocida la tendencia refractaria de la crítica literaria, política y social francesa frente a las tentaciones ontológicas. Más allá de esta actitud generalizada, creo que el rechazo de Didi-Huberman manifiesta una inclinación más aristotélica que platónica, aunque varios guiños ontológicos siembran toda su obra (volveré sobre ello más adelante).

Antes de desarrollar este apartado creo conveniente discernir el porqué del olvido, desprecio en algún caso, de la ontología por parte de los defensores de la *nouvelle critique* o de la *French Theory*, según se prefiera. A mi entender, es necesario reconocer que esta noción da miedo. Así, Didi-Huberman explica, en una entrevista concedida al MACBA¹³⁷, que su proceso de investigación se basa exclusivamente en la descripción y comparación de las imágenes y nunca en su definición. Para él, definir supondría «encerrar las imágenes en una cárcel»¹³⁸, e insiste en que definir las imágenes (o hacer una ontología de las mismas) generaría la creación de un «falso problema», pues comprendería el establecimiento de valores y jerarquías que nos alejarían del conocimiento y experiencia de las imágenes en singular. De este posicionamiento se desprende que preguntarse por el “qué” del ser, del ser de las cosas, resulta exclusivamente un asunto metafísico que hay que evitar, causado por el impacto positivista en las ciencias y por el conocimiento oficial académico de lo moderno. También podría entenderse este rechazo desde un punto de vista decolonial y feminista, ya que, a lo largo de la historia, se han utilizado categorías y definiciones, aparentemente objetivas, para construir un tipo determinado de maneras de mirar los objetos que ha norma-tipificado sus relaciones con nosotras y el mundo. En todo caso, esta reflexión responde más a una sobredeterminación de

¹³⁶ Esta frase mereció el título de una de sus obras más relevantes: *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Esta obra es crucial en el itinerario de Didi-Huberman, pues inaugura una serie de trabajos agrupados bajo el título *L'œil de l'histoire*, versados a establecer los límites y posibilidades de una “política de la imaginación”, donde la imagen devendría la herramienta fundamental para inaugurar un nuevo proyecto de pensamiento crítico. Al recibir un premio en Madrid, la versión en castellano de esta obra apareció un año antes (2008) que la versión francesa original.

¹³⁷ Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Podcast amb Georges Didi-Huberman Son[i]a #201.[Publicació sonora], 7/1/2015. <https://repositori.macba.cat/handle/11350/13806>

¹³⁸ En esta entrevista crítica, por ejemplo, la ontología fotográfica que quiso hacer Roland Barthes y su teoría del *punctum*, pues, al tratar de definir las imágenes, Barthes olvida la especificidad de las imágenes tomadas de una en una.

la ontología que a su campo de acción. Es el mismo Didi-Huberman quien, en *Supervivencia de las luciérnagas*¹³⁹, habla de cómo la sobreexposición de cualquier cosa nos impide su visión, la hace desaparecer (él habla de las imágenes como paradigmáticas de este hecho). Así, el “qué” de las cosas expresa algo concreto de ellas que escapa a cualquier servidumbre filosófica idealista y focaliza la reflexión sobre el mundo concreto y existente como la vía preferente para comprenderlo o explicarlo. En esta obra, Didi-Huberman insiste en que para ver algo sobreexpuesto, hay que saber cambiar de luz, pues la visibilidad de algo depende de muchos factores que varían según su tiempo. Ese cambiar de luz tiene que ser constante, como el movimiento dialéctico.

A mi modo de ver, esbozar el “qué” de la imagen, entendida como imagen producida o pensada, no debería asustar. Evitar esta pregunta amparándose en relativismos contextuales tampoco debería ser excusa para abandonar las pesquisas necesarias para deshacer su misterio. A no ser que queramos permanecer en él, ¿a quién no le gustaría desvelar, desde una esfera ontológica, “qué” son las imágenes, analizar cuáles son sus factores comunes y distinguirlas concreta y singularmente según los diferentes contextos de su producción o uso/contemplación?

Cuando nombramos «imagen», nombramos un cierto tipo de existencia de lo Real o, si se prefiere, un modo nuestro de existir en lo Real. Creo que la ontología debe ser abordada también perfilando cuál es su campo de comprensión y formalizando los límites con respecto a las epistemologías que podamos elaborar: “qué” y “cómo”, ontologías y epistemologías están entrelazadas en cualquier dialéctica que nos tenga como observadoras. Parece que Didi-Huberman, en lo que respecta a la ontología de las imágenes, niega las posibilidades cognoscitivas y creativas de la definición de las cosas. Es un posicionamiento que invita a creer que la descripción de aquello que provoca una tormenta impidiera estremecernos con el espectáculo arrebatador que supone vivirla y, peor aún, que el dar con sus causas carece de arrobamiento y emoción.

La ontología pretende investigar qué es lo necesario para que algo exista, aquello necesario para que la entidad sea; que sea suficiente sería otro tema. En ocasiones, la condición necesaria se ha definido como lo esencial de la cosa, problema que está en la base de los debates metafísicos. La esencia, en realidad, ha sido investida como aquella idea que hace que una cosa sea y, en última instancia, las esencias conducen a Dios, la esencia por excelencia. Creo que sería mejor olvidar ese aspecto netamente metafísico y apelar a la sustancia material y fáctica de las cosas o, si se prefiere, a las condiciones objetivas que la definen y a las subjetivas que nos hacen aprehenderlas¹⁴⁰.

¹³⁹ DIDI-HUBERMAN, 2012b.

¹⁴⁰En este sentido resulta interesante mencionar el hecho de que, en la actualidad, estamos asistiendo a la recuperación del término «ontología» por parte del universo digital. Las nuevas “ontologías informáticas”, un plural nada inocente, han diversificado su campo de acción para codificar el conocimiento de entes y entidades, y de las relaciones necesarias que facultan su existencia en un determinado dominio (*domain*).

Uno de los objetivos o, mejor dicho, el deseo de esta investigación sería encontrar respuesta a las siguientes preguntas: ¿qué condiciones dan cuenta de la existencia de las imágenes?, ¿cuáles son sus propiedades?, ¿qué factores comparten todas ellas?

Para mí, la labor teórica consiste en generar lugares que comprendan lo ontológico, lo epistemológico y lo social para establecer nexos de correspondencia entre ellos que contribuyan, a su vez, a cuestionar e incrementar los conocimientos, pero también a cambiar los aspectos de la realidad que continúan distorsionando la vida social.

Aunque Didi-Huberman opte por esquivar la investigación ontológica no puede evitar encarar cuestiones propias de ese campo en sus propuestas descriptivas, como veremos a continuación. Para dar argumentos al respecto, nuestro autor de referencia utiliza a Platón, aunque públicamente se declare aristotélico¹⁴¹. Para Platón, defensor del mundo conceptual frente al empírico, la imagen es tratada en dos obras de referencia, *El Sofista* y el Libro X de *República*¹⁴². Platón se preguntaba por el estatuto de la imagen. Como se sabe, la imagen (*eídolon*) puede encontrarse en los reflejos (en el agua, en el espejo), en las obras tangibles y materiales, pero también en las figuras que nos creamos mentalmente o en las que nos asaltan en sueños. Todas ellas reciben la misma denominación, aunque procedan de lugares distintos: las primeras son materiales y concretas, las últimas solo mentales¹⁴³.

Aunque Platón insiste en la potencia mimética de la imagen, que le sirve para homologar espejo y pintor (este último, paradigma platónico del hacedor de imágenes), su interés reside en establecer las cualidades ontológicas de la imagen, algo a lo que Didi Huberman es reacio, como hemos señalado. Para Platón, la primera cualidad ontológica de la imagen consiste en «duplicar las apariencias del mundo fenoménico». La segunda, y no menos importante, consistiría en dar cuerpo a una anomalía fundamental: «entreverar los órdenes del ser y del no ser, al punto de volverlos indisociables». Esta mezcla de órdenes entre el “ser” y el “no ser” que la imagen funde hasta el punto de hacerlos indiscernibles, manifiesta la extrema actualidad de gran parte del pensamiento de Platón para los estudios sobre las imágenes, pues recoge la dialéctica paradójica y constitutiva de las mismas, como señalará Didi-Huberman siguiendo la estela de Warburg y Benjamin.

¹⁴¹ Entrevista de Amador Fernández Savater a Didi-Huberman titulada “Sobre la función de las imágenes”, en *Público* (18-12-2010).

¹⁴² He consultado las versiones que la editorial Gredos reúne en sus *Diálogos IV (República) y Diálogos V (Parménides, Teeteto, Sofista y Político)*, referenciadas como PLATÓN, 1988a y PLATÓN, 1988b.

¹⁴³ En este punto, pienso que es interesante traer a colación la disertación de Heidegger de la “imagen del mundo” (2010: 73-4), donde la caracteriza de la siguiente manera: «La imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. (...) Se busca y encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente. Más adelante afirma que «La historia de la conciencia produce con la imagen a la propia conciencia en su manifestarse» (2010: 117). Aunque esta última frase también está referida a «pensar el mundo como una imagen», creo que las imágenes mentales del mundo cobran mayor fuerza y se concretan, de una manera más sencilla y hasta automática, en las imágenes que conscientemente o no procuran los productos artísticos. Estas imágenes materiales contribuyen sobremanera a la producción de subjetividades.

Platón denomina, precisamente, *Symploké* al entrelazamiento o la combinación que caracteriza la cualidad principal de la imagen. «La imagen no es más que una película diáfana que recubre las cosas, una transparencia sin densidad, un envoltorio epifenoménico». La imagen es una piel y, como toda piel, puede ser desprendida. Una piel de las cosas, “algo” de ellas, sin ser ellas.

En *El Sofista*, Platón insiste en que la imagen es algo «que se asemeja» a otra cosa de la que es, imagen desprendida. Esto supone advertir en la constitución de la imagen un núcleo de no ser, algo así como «un irreal no ser», mientras que manifiesta, sin embargo, un cierto ser, «un algo», pese a todo.

«En la imagen toma cuerpo y se sustenta una inestabilidad ontológica fundamental (...) La imagen articula un anudamiento inesperado, un enlace manifiestamente ilógico, un pasaje que no debiera abrir paso entre el ser y el no ser. De la imagen cabría decir, con Platón, que solo por ella accedemos a cierta residualidad ontológica, o sea, a la paradoja de un resto de ser»¹⁴⁴.

Queda claro que, para Platón, el sofista es un hacedor de imágenes¹⁴⁵, que podría ser retratado como la apariencia de un filósofo y ser tildado, incluso, de simulacro. Pero esa apariencia (imagen) de la apariencia (fenómeno), el ser de un no ser, tiene también la cualidad de un ser de verdad, aunque no la de un ser verdadero. Esta propuesta compleja viene a recordar el poder agente de la imagen como creadora de realidades, en sentido lacaniano. Tenemos un buen ejemplo de ese proceso constitutivo y constituyente de las imágenes en las representaciones de mujeres realizadas por los ojos del patriarcado. Así, la mujer que vemos, la mujer-imagen dominante, es y no-es a la vez, pues no-siendo ha generado y genera el sujeto-mujer patriarcal. Todas las representaciones de mujeres son imágenes «verdaderas», creadas por el deseo masculino y, en este sentido, son verdad, aunque no digan la verdad¹⁴⁶. La creación de esta imagen de mujer sería, siguiendo a Platón, un sofisma o propia de un sofista (ambivalente, imprecisa e indecisa), es decir, sometida a los productores de tales imágenes.

Acceder al sofista obliga a adentrarse «en los parajes del no ser, en el límite mismo de la dialéctica filosófica»¹⁴⁷. En suma, con la imagen se abre un abismo que estremece, como expresa Teeteto cuando declara temer esa *symploké*, el lazo entre el ser y el no ser¹⁴⁸. Hacer sitio al no ser como condición necesaria para una nueva

¹⁴⁴ ZUÑIGA, 2015: 12. Las cursivas de los tres últimos párrafos están extraídas de alguna de sus reflexiones.

¹⁴⁵ Puede extraerse la contundencia del argumento de Platón en *El Sofista*: «el sofista no está (entre) los que saben, sino en el de los que imitan (...) El arte de producir ilusiones o apariencias es la sangre del verdadero sofista». *Sof.* 265d5. PLATÓN, 1988b: 480.

¹⁴⁶ Aquí no podemos dejar de nombrar las aproximaciones referenciales, críticas y con perspectiva feminista de Teresa de Lauretis, Laura Mulvey y, más recientemente, Griselda Pollock o Estrella de Diego, dirigidas a analizar las imágenes de mujer como materializaciones del deseo masculino y como objetos sintomáticos que delatan la Historia del Arte como discurso patriarcal.

¹⁴⁷ ZUÑIGA, 2015: 14.

¹⁴⁸ Teeteto – «Es de temer que el no-ser esté entrelazado con el ser mediante una combinación (*symploké*) de este tipo, lo cual es muy insólito». *Sof.* 240c, PLATÓN, 1988b: 398.

ontología abrió el camino de la dialéctica hegeliana y, al mismo tiempo, se convirtió en blanco de todas las críticas.

En *La República*, Platón utiliza también al pintor como demiurgo fantasmático al confrontarlo con el artesano que hace camas. Concluye sobre el pintor con que «lo que hace no es real, aunque de algún modo el pintor hace»¹⁴⁹. Este aserto hace difícil saber “qué” es lo que verdaderamente hace. “Lo que hace” se nubla entonces de misterio, quizá de magia o de algo emparentado con la brujería, pero siempre artificioso y, en cualquier caso, un “resto” de ser¹⁵⁰.

Se sugiere que el pintor lo (re)produce todo: «por eso produce todas las cosas, pero solamente toca un poco de cada una, y este poco es una imagen»¹⁵¹. Platón abre otra característica de las imágenes que va a ser recuperada por Warburg, Benjamin y Didi-Huberman. A la apariencia de producir “todo” lo que existe, añade Platón que, en realidad, el pintor «toca», de cada cosa, su imagen. «Tocar» es una nueva propuesta ontológica para la imagen. El pintor “toca” esa piel de la cosa que es la imagen y crea un objeto fantasmático que se convertirá en la condición espectral del mundo sensible. Se configura de esta manera algo nuevo, un suplemento del ente, porque a partir de aquí cada ente es él mismo más su imagen. La imagen es el epifenómeno diferido y diferente de lo observado. Para Platón, las imágenes son un fantasma o un simulacro que acompañará a las entidades para siempre y constituyen el campo de lo muerto-vivo, expresión que enlaza con la etimología de la supervivencia warburgiana (*Nachleben*), en tanto que vivir-después (*infra*). Las cosas «y sus imágenes», las cosas estrechamente cercadas por el “resto de ser”, surcan el campo de nuestra experiencia sensible siempre bajo sospecha¹⁵².

¿Por qué Didi-Huberman dice estar más cerca de Aristóteles? Creo que, para nuestro autor de referencia, el anudamiento de la imagen a ciertos referentes, en tanto copia, suplemento o simulacro (lo que corresponde a la *symploké* platónica) hace que la imagen carezca de devenir. Al proceder de una genealogía con un sentido referencial (de)pendiente del pasado, le niega a las imágenes su apertura de sentido, su agencia.

Sin despreciar su posible efecto de representación (su función referencial), las imágenes expresan también una realidad por sí mismas. Son obras concretas que actúan en espacios y tiempos cambiantes. Ese espacio, «sin lugar y anacrónico», es donde habitan las imágenes. Precisamente por residir en cada medio concreto y también «afuera» de él o por representar, simular, parecer o padecer algo que no

¹⁴⁹ *Rep.* 596e. PLATÓN, 1988a: 459.

¹⁵⁰ «Y es a esta dolencia de la naturaleza que se dirige la pintura sombreada -a la que no le falta nada para el embrujamiento, la prestidigitación y todos los demás artificios de esa índole» (*Rep.* 602d. PLATÓN, 1988a: 469). Benjamin recoge de Platón este aserto: «la producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia». BENJAMIN, 2003: 52-53.

¹⁵¹ *Rep.* 598b, PLATÓN, 1988a: 462.

¹⁵² ZÚÑIGA, 2015: 14.

son, las imágenes constituyen espectros mediales. Sin el medio, la sensación visual no sería posible: el intermediario (*metaxy*) es el que hace ver¹⁵³.

Aristóteles añadió al «acto» de la imagen, su «potencia». Sin despreciar tampoco su genealogía, propuso, como punto de partida de su teoría de la sensibilidad, el término *metaxy*, el espacio (medio o mediador) donde “aparecen” las imágenes. Sin embargo, para que esta “aparición” se entendiera en su justa medida, tuvo que anteponer otro constructo, lo diáfano, lo transparente (*to diaphanés*), aquello que vuelve visibles todos los cuerpos, que se encuentra en potencia en todos ellos pero que no se ve, que los excede sin reducirse a ellos. Lo diáfano no tiene límites pues carece de cuerpo, es invisible. Los cuerpos tienen límites y están sometidos a contingencias que hacen variar su visibilidad; es precisamente en la relación de los cuerpos con lo diáfano que se hacen visibles.

Mediante una sorprendente argumentación dialéctica, procedimiento muy cuestionado por el mismo Aristóteles, lo diáfano activa el color de manera contingente (según el objeto) y, al mismo tiempo, se pone él mismo en movimiento al ser “estimulado” por el color¹⁵⁴. Lo diáfano se transforma al padecer la “impresión” de la materia. Por ello, lo visible permanecerá abierto a nuevas transformaciones. Esta es la referencia que justifica la tendencia aristotélica de Didi-Huberman.

En la obra de Didi-Huberman encontramos, sin embargo, rastros de la confluencia platónica en lo que concierne a esta dualidad paradójica de las imágenes. Así, esa cualidad compleja de las imágenes, esa capacidad de mostrar algo verdadero sin ser ellas verdad; de ser, en cierta medida, ser y no-ser a la vez, la encontramos expresada bajo la denominación «arder». Igualmente, el «tocar» de las imágenes va a tener un largo recorrido en Didi-Huberman.

«El movimiento táctil se inicia por un acercamiento que comienza en el vacío y termina cuando vuelve a alcanzar el vacío. Ya sea que toque el objeto minuciosamente o que lo encuentre por azar y de manera irreflexiva, en ambos casos lo aborda a partir del vacío. La resistencia hallada interrumpe el movimiento táctil que se termina en el vacío. (...) mientras mi mano entre en contacto con el objeto al deslizarse sobre su superficie, yo mantengo un intercambio continuo que se caracteriza por un acercamiento a partir del vacío y un retorno a éste: en ausencia de tales oscilaciones fásicas del movimiento táctil, yo permanecería

¹⁵³ Zúñiga (2015: 18) resume la confrontación entre Platón y Aristóteles con una propuesta clarificadora que entiende la *symploké* platónica como una ontología del “ser suplementario” y la *metaxy* aristotélica como una ontología del “ser intermediario o medial”.

¹⁵⁴ El factor dialéctico de la distinción entre forma y fondo en las imágenes percibidas se considera actualmente una de las leyes que Max Wertheimer promulgó para definir la *Gestalt*. La distinción entre fondo y forma en la imagen percibida refuerza el carácter intermediario (*metaxy*) de toda imagen *realizada*. Wertheimer, como Didi-Huberman, concede un mayor protagonismo a la mirada subjetiva que a *lo mirado*, a pesar de que el contraste entre forma y fondo enfatiza el factor objetivo de la realidad al partir de *lo mirado* en tanto existente. WERTHEIMER 1923, en ELLIS 1938 (<http://psychclassics.yorku.ca/Wertheimer/Forms/forms.htm>, consultado el 18 septiembre de 2019).

inmóvil en un punto invariable. (...) así pues, en cada impresión táctil, “lo otro”, es decir la distancia como vacío, se da justamente con el objeto que se aparta de éste»¹⁵⁵.

Como veremos más adelante en la sección titulada “El aura: metáfora de espacio y el tiempo en las imágenes”, Didi-Huberman, para calibrar esta distancia, escoge el *aura* de Benjamin como metáfora de esa espacio-temporalidad y aborda, a partir de ella, lo cercano y lo lejano que manifiestan las imágenes.

«Tal vez cuando vemos algo que de improviso nos toca, no hagamos otra cosa que abrirnos a una dimensión esencial de la mirada, según la cual mirar se convertiría en el juego asintótico de lo cercano y lo lejano, (porque nunca llegan a tocarse)»¹⁵⁶.

Hacia una morfología de las imágenes

«La historia de las imágenes fue, pues, para Warburg lo que ya había sido para Burckhard (pero lo que no será ya después de Panofsky): una “cuestión de vida” y -puesto que en esta “vida” la muerte está omnipresente- de “sobrevivientes”, supervivencias»¹⁵⁷.

En sus investigaciones, Didi-Huberman insiste en que la Historia del Arte, desde Panofsky, ha expulsado lo inconsciente, espontáneo, singular; en resumen, «lo vivo» de los estudios culturales en detrimento de su significación. Señala que esta tendencia comprende el hecho cultural como natural y puro, concepción errónea pues fija formas, procesos y condiciones producidas, precisamente, en condiciones históricas, por definición variables. «La vida» a la que se refiere Didi-Huberman queda definida como un «juego de funciones y formas» que exige aproximaciones que no desatiendan los movimientos y energías propios de las producciones culturales en favor de enunciados y cronologías. En otras palabras, las propuestas absolutas y positivistas, al querer comprender el fenómeno artístico-histórico, lo han simplificado, sacando del «tiempo» su principal característica: su complejidad.

Didi-Huberman se atiene especialmente a las palabras de Jacob Burckhard para dibujar su defensa de la morfología como proceso de aproximación a las imágenes. Esta vía de investigación histórica implica ser «filólogo por encima de los hechos» (hacer preguntas más que buscar respuestas) y «ser filósofo por encima de los sistemas». Solamente a través de las singularidades históricas podemos aproximarnos a las cuestiones fundamentales que dan cuenta de la complejidad de la vida social. Hacer historia sería entonces el acto doloroso de generar conocimiento sin redes universales que lo estabilicen, como sostenía Bataille.

Como en todo juego, será necesaria una dinámica (o dinamización), un movimiento que, para Didi-Huberman y sus fuentes, es dialéctico aunque no sea resolutivo. Quiere ser dialéctico por remarcar reiteradamente la tensión de las complejidades,

¹⁵⁵ Didi-Huberman cita a Erwin Straus y su obra fenomenológica *El sentido de los sentidos* (1935) como un ejemplo que, junto a Merleau-Ponty, habla de la mirada o el ver como una experiencia del tacto, encarnada. El mirar tiene algo de choque físico, colisión con otro cuerpo que nos abre la mirada. DIDI-HUBERMAN, 2004a: 104-105.

¹⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 105.

¹⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 92.

de las «impurezas» del tiempo y de toda producción humana; un proceder que es deficitario para ser considerado dialéctico.

«En ello la “vida” de la historia tiene que ver con una morfología: es un juego de formas, si se entiende por “formas” la cristalización sensible de una tal dialéctica o “influencia recíproca”»¹⁵⁸.

Con la defensa de la «morfología de las imágenes», Didi-Huberman pretende finalmente una «estetización de la historia»¹⁵⁹. Todo objeto cultural solo significa históricamente en tanto forma de un tiempo. La defensa de la «morfología» en Didi-Huberman es un proceso que busca dar cuenta de las «formas del tiempo».

«No hay morfología, o análisis de las formas, sin una dinámica o análisis de las fuerzas. Olvidar esto es rebajar la morfología -como ocurre a menudo- al nivel de tipologías estériles. Es de suponer que las formas son los reflejos de un tiempo, cuando lo que son es más bien las caídas -irrisorias o sublimes- de un conflicto que tiene lugar en el tiempo, es decir, de un juego de fuerzas»¹⁶⁰.

Dado que, como hemos visto, para Didi-Huberman establecer una ontología de la imagen es desaconsejable, si no imposible, su propuesta pretende esbozar una antropología particularista que analice las imágenes a partir de una morfología que implique sus rasgos, facetas y aspectos. Esta morfología, en cierta medida clasificatoria pero básicamente interpretativa, se aleja del optimismo que caracteriza la antropología científica o estructuralista. No es inocente, por tanto, su insistencia en hablar en plural de la imagen e impedir con ello cualquier veleidad categorial y/o científica. La propuesta morfológica de Didi-Huberman tiene ecos de la teoría lacaniana del significante. Según Lacan, el significante, para tomar sentido, tiene que partir de una posición (tener un lugar) en un contexto determinado con otros significantes. Esta relación se construye en cada ocasión y, por ello, apunta a sentidos diversos en cada una de ellas. El sentido procedería de la cadena significante en un momento dado y no de un significado permanente. El uso del plural para las imágenes se convierte en necesario para borrar toda huella de unidad. Las implicaciones de esta actitud sugieren que las imágenes sean “ilimitadas” en sus sentidos y que no posean un núcleo unitario pertinaz en relación con un referente o permanente en relación con un mensaje fijo. Creo que, aunque parezca que las imágenes puedan cambiar de sentido en las diferentes composiciones donde se manifiestan, ello no niega la pervivencia de un “núcleo duro” o condición que mediará, como factor de resistencia, en los diferentes juegos o montajes en los que participe. Este núcleo, en contra de las simpatías de Didi-Huberman, sería ontológico, en el sentido en que Platón opone unidad y multiplicidad.

¹⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 96. La “influencia recíproca” es el factor primordial que define su propuesta dialéctica.

¹⁵⁹ Es importante notar que nuestro autor, frente a la propuesta estética hegeliana, prefiere hablar de «estetización de la historia» en el sentido de Burckhard, dando así a las formas su identidad profunda y valiosa, más allá del gusto, como herramientas de conocimiento. Este proceso huye tanto de ideas apriorísticas como de especulaciones, y prioriza la mirada y la imaginación. La historia tiene que construirse como un cuadro y no como un relato.

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 98.

«Si lo uno no es, las otras cosas no son ni uno ni múltiples, ni se puede opinar que son uno ni múltiples. (...) Tampoco entonces, semejantes ni desemejantes, (...) ni tampoco las mismas ni diferentes, ni en contacto ni separadas, (...) pues las otras cosas no son nada de todo esto (...) Por lo tanto, si dijéramos para resumir: si lo uno no es, nada es, ¿estaríamos hablando con acierto?»¹⁶¹.

Si bien parece que las propuestas de Warburg, Benjamin y Didi-Huberman eluden profundizar en ese “núcleo duro” de las imágenes, todas coinciden en defender el valor de las mismas como herramientas de conocimiento «objetivo» del mundo y no solo como auto-reconocimientos subjetivos. Sin embargo, la insistencia en señalar el umbral de verdad al que las imágenes nos invitan, no ha conseguido superar el interés por las cualidades del encuentro en que participan. En Didi-Huberman es donde se asiste con mayor claridad a una defensa de los enfoques antropológicos particularistas, delatando una preferencia por los sujetos (antropología) sobre los objetos (arqueología). No obstante, como defensor del desplazamiento, la diferencia o el diferir de las imágenes también acude a la dimensión arqueológica cuando lo considera oportuno. Su uso de conceptos como «ruina», «vestigio» o «testimonio» apuntan a un lugar, tan oscuro como verdadero, pues si bien un testimonio puede ser interpretado en diferentes contextos, tonos y modalidades «anacrónicos», su característica primordial es la de recoger hechos y realidades objetivas.

Como apunté en su momento, la investigación que aquí propongo parte de la hipótesis de que las imágenes recogen aquellos aspectos verdaderos que indican los procesos, tanto objetivos como subjetivos, que han instaurado y legitimado el sometimiento de las mujeres en el sistema patriarcal todavía hegemónico. Debido a ello, aclarar cómo las imágenes difunden esta verdad que se aprehende, en tanto testimonio, más allá de sus variaciones singulares, deviene un interés no solo académico sino político y social.

A continuación, trato de exponer los principales rasgos que destaca Didi-Huberman de las imágenes e intento esclarecer si dichas características corresponden a cualidades específicas de las mismas o se trata, más bien, del efecto de nuestro encuentro con ellas. Didi-Huberman se ubica en medio de la polaridad entre conocimiento y comprensión, entre explicación e interpretación. En resumen, se sitúa entre el sesgo cientificista y la descripción hermenéutica de los fenómenos, un posicionamiento que exige una reflexión previa de las diferencias entre explicación y comprensión.

Sin ánimo de ser exhaustiva, una «explicación» pasa por ser una operación racional y consciente¹⁶². El factor clave de cualquier explicación es siempre vinculante a

¹⁶¹ Platón abunda en ello en *Parm.* 158a.166d: «Si de estas multiplicidades quisiéramos sustraer, mediante el pensamiento, aquello más pequeño que nos sea posible, no es necesario que eso que se ha sustraído, si no participa de lo uno, sea multiplicidad y no uno. (...) (si) las cosas otras que lo uno (...) son ilimitadas (...), de ningún modo lo uno y las otras cosas están en lo mismo. (...) Las otras cosas, al ser diferentes de lo uno, también tendrán que ser de diferente tipo». PLATÓN, 1988b: 116-136.

¹⁶² «Explicar» es una palabra procedente del latín *explicare* (desplegar) que, a su vez, se puede descomponer en dos. Por un lado, *ex* (des) y, por otro, *plicar* (plegar), esta última del griego *pleko*, cuya raíz *plek* contiene acciones de plegar aunque también de trenzar, componer, enrollar o tramar.

modo de hilo conductor (“el hilo sin el cual no existiría el collar”, por hablar metafóricamente), aquel que no consiste en un listado comprensivo o descriptivo de los «hechos-datos»¹⁶³ observados o listados, sino en la circunstancia “decisiva” de que los hechos-datos pierden su naturaleza propia (“fáctica”, los primeros o “decidida”, los segundos) y se revelan como el binomio necesario de la explicación. La «comprensión»¹⁶⁴, por el contrario, pasa por ser un proceso sensible y razonable que da cuenta del sentido de algo. Se cree que es nuestra principal característica, dado que el comportamiento humano no se deduce “necesariamente” a partir de los datos observados por ser un comportamiento intencional, procedente de estados mentales, como los deseos o las creencias. Comprender es un término de naturaleza compleja: por un lado, es una descripción incluyente, abarcadora, un listado de lo que contiene y comprende; por otro, también hace mención al captar, al hacerse cargo, al entender los aspectos y hasta los límites de una situación o vivencia.

Una valoración del acto de «comprensión» tiene lugar en la obra de Didi-Huberman *La imagen superviviente*¹⁶⁵, donde toma la propuesta de Ludwig Binswanger, psiquiatra e interlocutor intelectual de Aby Warburg¹⁶⁶, quien define la «comprensión» como un acto que excede la acumulación de un saber sobre algo o alguien para acceder:

«(...) por lo inesperado, por *fulguración* dice Binswanger, a una *conexión de motivación* en la que el sujeto, de golpe, se *abre* y libera así la inimitable dimensión de su *Dasein*»¹⁶⁷.

La comprensión así planteada interesó mucho a Warburg y Didi-Huberman la adopta por dos motivos. En primer lugar, por su carácter complejo y holístico que equipara la psiquiatría a otras disciplinas humanas como parte de un campo antropológico general. En segundo lugar, por su insistencia en considerar el acto de comprensión como una «forma de existencia», donde el sentido de algo no es una deducción *a posteriori* de una expresión, sino que es la expresión «la que surge, la que se capta o se toca en la materia del sentido». El sujeto, como «esfera de

Así pues, explicar significaría desplegar, lo mismo que descomponer, desenrollar o destramar. Desplegar algo, por tanto, es explicarlo, abrir lo plegado, extenderlo. EZQUERRA, 2011: 19-20.

¹⁶³ Desde una perspectiva científica, se puede diferenciar entre hechos y datos. Se parte de la base realista de que “ahí” (afuera del pensar) hay un “algo” donde ocurren cosas/hechos. Con nuestra intervención, este afuera se transforma en datos, con los que se pretende traducir lo que ocurre. Vivimos en situaciones fácticas, sentimos a través de hechos e interiorizamos todo ello conscientemente mediante datos, en tanto experiencias que se aprenden y difunden a través de la comunicación. En realidad, pensamos y trabajamos con datos que extraemos de la experiencia social. En términos científicos, el mundo no depende de nosotras, pero nuestra experiencia del mundo tiene nuestro sello. El conocimiento, como acto humano, dirime entre hechos-datos. Ampliaré estos comentarios en la Parte Segunda.

¹⁶⁴ «Comprender» es algo bien distinto. Procede del latín *comprehendere*, que significa rodear una cosa, tener algo dentro de sí. También equivale a hacerse una idea de algo usando las facultades mentales o el entendimiento. Sinónimos como «abarcarse», «rodearse», «incluir» e «implicarse» se unen a los de «entender», «captar» o darse cuenta de algo.

¹⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018a.

¹⁶⁶ Aby Warburg estuvo internado entre 1918 y 1929, en la clínica Bellevue de Kreuzlingen (Suiza) por un diagnóstico de trastorno maniaco-depresivo. Será en esa estancia y de la mano de Binswanger cuando Warburg profundice en las teorías psicoanalíticas de Freud.

¹⁶⁷ Didi-Huberman, (2018a: 360) se refiere a un texto de Binswanger de 1926. BINSWANGER, 1970.

expresión», es lo que llamó la atención de Warburg al dar valor a la pertinencia de las obras de arte como herramientas de conocimiento.

La gran diferencia entre los términos «explicación» y «comprensión» es su concreción. Mientras «explicar» puede definirse concretamente, por «indicar las causas» de una cosa, fenómeno o relación, «comprender» se resiste a una definición, desplazando su sentido desde el ámbito empírico, en tanto relación con lo que se considera «comprendido», hasta el ámbito cognitivo, entendido como las distintas maneras de captar una cosa, fenómeno o relación. «Comprender» recibió un impulso definitivo con la posmodernidad y su insistencia en describir y dar cuenta de las cosas, ante la imposibilidad de explicarlas¹⁶⁸.

Por todo lo expuesto en este apartado, el camino que hay que seguir para aproximarse al universo de las imágenes estaría marcado, para Didi-Huberman, por una “morfología” cargada de todos los recursos descriptivos posibles que pudiera abrir nuevas áreas de comprensión, para así lograr con ellas nuevos horizontes y nuevas políticas de acción social.

Lo visible, lo visual y lo virtual

Estamos en la era de la desmaterialización, que no es otra que la era de las imágenes, donde toda iconografía¹⁶⁹ se vuelve anecdótica. En esta era, el público debe cuestionar sus propios prejuicios visuales, prejuicios que desencadenan lo «visible» de la imagen. En lo «visible» solo vemos lo que nos es familiar, ya que concierne a lo que podemos ver bajo códigos preestablecidos, aprendidos e inculcados. Gracias a lo «visible» opera el (re)conocimiento, el recurso preferido de una historia del arte taxonómica.

Didi-Huberman llama «visual» a lo «no visible». Lo «visual» procede, por el contrario, del desconcierto. Se manifiesta cuando no podemos ubicar la imagen en un compartimento percibido previamente. Lo «visual» abre perspectivas tanto como nuevos estímulos de percepción y cognición. La figura fuera de su sentido figurado puede ser captada solamente por su exégesis. Lo «visual» es precisamente la exégesis más allá de lo figurado y, por tanto, resulta lo más propio para la imagen.

«más allá del saber, es decir, más allá de los conceptos y de las opiniones, la exégesis inventaba relaciones entre cosas, palabras o imágenes bíblicas, que no tenían ninguna relación en el orden natural, en el orden lógico o en el orden de las semejanzas visibles»¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Las múltiples corrientes que se alinean bajo el paraguas de la Posmodernidad sacan a colación la crisis científica que se dice fue propiciada por el principio de incertidumbre de Werner Karl Heisenberg (1927), los teoremas sobre la indecidibilidad de Kurt Gödel (1931) y el principio de complementariedad de Niels Bohr (1936). Este aparente sostén científico no fue tal, ya que estos principios y teoremas no describen y comprenden una situación, sino que explican científicamente cómo actúan ciertos factores en tanto datos de la realidad física.

¹⁶⁹ Iconografía, en tanto operación que quiere fijar significados en las formas.

¹⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, 2009: 17.

Lo «visual» sería una modalidad de la mirada que une, de manera sintomática, los dos opuestos que son lo visible y lo invisible. Lo «visual» es un concepto que refleja la forma en que lo invisible funciona dentro de lo visible¹⁷¹.

En Didi-Huberman mirar la materia «visual» (ni invisible porque está, ni visible porque no está codificada) nos vuelve al estadio de la «presentación», lejos de la «representación» codificada¹⁷². Sin embargo, para nuestro autor parece que lo «visible» es simplemente una superficie que vela lo «visual». Creo que una imagen escribe en cada momento lo impreciso de su producción y también de su mensaje, si lo que pretende es comunicar algo. Coincido en que la imagen siempre es imprecisa, pero dentro de esa vaguedad es donde reina el síntoma que puede desvelar los motivos de su imprecisión. Trataré este tema fundamental en la Parte Segunda.

Las imágenes anuncian visualmente lo no visible, que permanece escondido. Las imágenes serían «signos», al modo de Peirce o «fenómenos-indicio», al modo de Heidegger, según Didi-Huberman.

Peirce propuso una tríada (icono, índice y símbolo) para dar cuenta de las relaciones entre el signo y su objeto de referencia. Esta propuesta puede encontrarse en diferentes lugares de su amplia producción¹⁷³. Es bien sabido que los «símbolos» son signos relacionados arbitrariamente con su objeto mediante convención, los «iconos» son signos vinculados a su objeto por alguna semejanza o cualidad, y los índices tienen una conexión empírica debido a composiciones vinculantes entre un objeto y sus implicaciones causales y efectivas. Debido a ello, los índices han sido traducidos, en ocasiones, por señales o indicios.

El «fenómeno-indicio» de Heidegger al que se refiere Didi-Huberman, requiere una explicación previa. Para entenderlo es necesario remontarse al concepto «fenómeno» en *Ser y Tiempo*, donde se desarrollan sus diversos sentidos. El más obvio es el etimológicamente dominante, aquel que menta «lo patente, lo-que-se-muestra-en-sí-mismo», como le gusta decir a Heidegger. Si «fenómeno» es todo lo que está a la luz, la naturaleza compartida entre fenómeno y ente es palpable: el ente «puede mostrarse desde sí mismo de diversas maneras, cada vez según la forma de acceso a él»¹⁷⁴. El fenómeno, al igual que el ente, son «lo patente mostrado» según la forma de acceso a ellos y, por tanto, representan una confluencia entre objeto y sujeto, materia y pensamiento¹⁷⁵. Un segundo sentido se da cuando lo que muestra el fenómeno «no es lo que es en sí mismo», en alusión a la segunda adscripción etimológica de «fenómeno»: aquello que no muestra lo que es, sino «lo que parece» (lo aparente, la apariencia); algo que no es lo que pretende ser. Este «aparentar» es una derivación que Heidegger denomina “modificación privativa” (es decir, negativa) del fenómeno. Sin embargo, cuando parecía que, con estos dos sentidos

¹⁷¹ HAGELSTEIN, 2005: 89.

¹⁷² DIDI-HUBERMAN, 2010: 28.

¹⁷³ PEIRCE, 2012: 460-461.

¹⁷⁴ HEIDEGGER, 1998 (1927): 52.

¹⁷⁵ Una definición que emula la noción kantiana de lo empírico, algo que es fáctico y a la vez descriptivo, interiorizado reflexivamente, una confluencia entre hecho y dato, entre lo real y su notación, es decir, una definición de lo que se entiende como realidad empírica.

casi contrapuestos pero coherentes («lo que se muestra y lo que parece»), pensar el fenómeno había finalizado, Heidegger recurre a una tercera vía mediante la palabra alemana *Erscheinung*, que significa «manifestación» además de «fenómeno». Al manifestarse, el fenómeno constituye igualmente un «anuncio», un «indicio» de algo que no se muestra en sí mismo. Así, el fenómeno, en este tercer sentido, manifiesta una cosa que no es ella misma, pero de la que es indicio.

«Fenómeno, como manifestación “de algo”, justamente no quiere decir, por consiguiente, mostrarse a sí mismo, sino el anunciarse de algo que no se muestra, por medio de algo que se muestra. Manifestarse es, en este caso, un no-mostrarse (...) Todas las indicaciones, representaciones, síntomas y símbolos tienen esta estructura formal básica del manifestarse, por diferentes que ellos sean entre sí»¹⁷⁶.

Creo que a partir de aquí surge la referencia de Didi-Huberman a Heidegger cuando le atribuye la sentencia categorial de «fenómeno-indicio», una sentencia que Heidegger nunca compone, aunque pueda extraerse de sus reflexiones¹⁷⁷.

Debo añadir aquí que la diferencia entre el signo peirceano y el anuncio-indicio de Heidegger o fenómeno-índice, como le gusta decir a Didi-Huberman, es notable debido a sus diferentes orientaciones filosóficas, empiro-pragmática, la primera y existencialista, la segunda. Sin embargo, es interesante destacar que cualquier imagen ocuparía todo ese arco de expresión, al manifestarse como signo y constituir un indicio o un anuncio en su manifestarse, pues las imágenes son visibles y visuales a la vez; se manifiestan de manera contingente y, al mismo tiempo, atraviesan el tiempo; se presentan y representan a la par; se vinculan con las cosas o se ocultan tras ellas o, si se prefiere, son determinantes mientras abren también su determinación a umbrales visuales todavía por esclarecer. Por todo ello, para Didi-Huberman las imágenes no son meras representaciones, sino pensamientos en sí mismos; lo «visual» se encuentra lejos de ser abstracto, pues su «tangibilidad» lo aleja de la abstracción conceptual produciendo un choque.

¹⁷⁶ HEIDEGGER, 1998 (1927): 52.

¹⁷⁷ El original en alemán no contiene esa sentencia: «Erscheinung als Erscheinung von etwas besagt demnach gerade nicht: sich selbst zeigen, sondern das Sich-melden von etwas, das sich nicht zeigt, durch etwas, was sich zeigt. Erscheinen ist ein Sich-nicht-zeigen». HEIDEGGER, 1967 (1927): 29. «La aparición como apariencia de algo no significa entonces mostrarse, sino el “anuncio” de algo que no se muestra a través de algo que se muestra. La apariencia no se está mostrando». La traducción es automática, pero el énfasis, es mío. Sin embargo, parece que Didi-Huberman leyó *Ser y Tiempo* a partir de una traducción francesa de 1964 realizada por Rudolf Boehms y Alphonse de Waelhens para Gallimard. MICHELL, 2009: 11. Al parecer allí se manifestaba expresamente la fórmula. La versión francesa de Jacques Auxenfans, accesible en internet:

http://classiques.uqac.ca/classiques/Heidegger_Martin/Etre_et_le_temps/Etre_et_le_temps_avisement.html

tampoco expresa literalmente la fórmula «fenómeno-índice», aunque se hable de indicio o señal de manera enfática y entrecomillada: «tels événements se montrent, *indiquent* ce qui soi-même ne se montre pas», algo que Heidegger no hizo. HEIDEGGER, 2019: 43. Al parecer, Heidegger desarrolla esta condición indicial y anunciadora cuando habla de *Krankheitserscheinungen* o fenómenos patológicos (STÖCK, 2019), que podrían interpretarse también como síntomas. No lo hace, por tanto, con la intención de concretar una fórmula o categoría compuesta.

Didi-Huberman describe lo «visual» como un acontecimiento irrefutable por su eficacia material, porque está ahí antes de cualquier pensamiento y, a la vez, porque resulta paradójico, en tanto que «virtual». Es interesante observar cómo esta reflexión introduce otro concepto clave: lo «virtual»: aquello que designa lo que aparece de manera «visible» pero alegórica, y que pretende ser casi clónica e icónica. El «objeto virtual» para Didi-Huberman es el objeto capaz en sí mismo de una asociatividad y de una latencia que debía existir al principio¹⁷⁸.

A mi entender, Didi-Huberman riza el rizo de lo «visible», desplazándolo hacia lo «visual», cuando sugiere que no indica una dirección a seguir por el ojo ni un sentido unívoco de lectura. Esto no quiere decir, para él, que no tenga sentido, sino que hace posible más de uno; mejor aún, expresa una constelación de sentidos que conduce a la imposibilidad de conocer la totalidad de la cosa. Y es que «la modalidad de lo visible deviene ineluctable—es decir, condenada a una cuestión de *ser*— cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí.»¹⁷⁹.

Es importante señalar aquí que el autor no hace la clásica distinción entre arte abstracto (para muchos autores paradigma de la presentación) y arte figurativo (o arte de la representación). Por el contrario, Didi-Huberman plantea que estas distinciones son tan modernas como la historia del arte, al proceder del siglo XVI y que han servido exclusiva e interesadamente para obviar lo «visual» bajo la dictadura de lo «visible» y, lo «figurable», bajo la tiranía de lo «legible» (de la iconología)¹⁸⁰.

Por último, creo necesario recordar que Didi-Huberman saca a colación la célebre sentencia de Antonin Artaud: «el ser no se ve (...) ver es hacer obscena la realidad»¹⁸¹ para ilustrar la dialéctica visual-visible. Además, nuestro autor utiliza la imagen de la mujer histérica para reforzar el aserto, pues esa imagen siempre muestra demasiado y nunca lo suficiente:

«haciendo muestra ostensible de su narcisismo, su deseo permanece totalmente impenetrable. Se trata de una imagen que reclama todas las técnicas de visibilidad, siempre en ascenso, mientras la suya, la visibilidad de su cuerpo, permanece desconcertante paradójicamente»¹⁸².

Anacronismo y supervivencia¹⁸³

¹⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 60.

¹⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 17.

¹⁸⁰ Esta reflexión se encuentra ampliamente desarrollada en el apartado *La historia del arte en los límites de su simple práctica*, en DIDI-HUBERMAN, 2010: 21-73.

¹⁸¹ DIDI-HUBERMAN, 2015a: 356.

¹⁸² DIDI-HUBERMAN, 2015a: 356.

¹⁸³ En la obra *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (DIDI-HUBERMAN, 2018a) este autor trata de establecer no solo la etimología y las fuentes, sino las potencialidades de la *supervivencia* para plantear un modelo de tiempo específico de las imágenes, es decir, una historia de las imágenes anacrónica y liberada de los yugos de la historiografía tradicional.

Otro factor de las imágenes, quizá el más relevante para Didi-Huberman y vinculado a la dialéctica visual-visible, es la multiplicidad de líneas de temporalidad que aquellas incorporan y que les otorgan «una mayor complejidad de perspectivas, una mayor sobredeterminación»¹⁸⁴. El concepto clave es «anacronismo». Esta noción surge, a su vez, del concepto warburgiano de «pervivencia o supervivencia» (*Nachleben*), que se refiere a una energía o permanencia sintomática, estructuralmente semejante a la «huella» husserliana («presencia de ausencia»), algo que persiste pero que señala algo que ya no está. No hay que olvidar aquí la influencia de Carl Einstein, quien también entiende el anacronismo como el retorno de disposiciones psíquicas determinadas bajo nuevas condiciones. Bajo mi punto de vista, Einstein, más que formular una categoría de la imagen, ejemplifica el anacronismo a partir de estudios concretos: la escultura africana manifiesta «totalidad» y «simultaneidad» al mismo tiempo, lo que permite pensar en la constante actualidad que el anacronismo conlleva¹⁸⁵.

La noción *Nachleben* tiene un largo recorrido en la cultura alemana. Fue popularizada a principios de siglo XX cuando, debido al surgimiento de nuevas teorías en el campo de las ciencias naturales, la vida (*Leben*) se tornó el centro principal de interés de los distintos ámbitos de conocimiento. Así, términos como «supervivencia» (*Überleben*) o «pervivencia» (*Fortleben*) se incorporaron al vocabulario común de los estudios históricos, culturales y sociales¹⁸⁶. Es en esta asociación que insiste Didi-Huberman al vincular el concepto *Nachleben* de Warburg a la antropología evolucionista anglosajona¹⁸⁷.

Fue especialmente «pervivencia» la noción favorita para insistir en una vida propia de la cultura y sus objetos; una vida que se prolonga después de su muerte, en una suerte de retorno o circulación latente, parcial, distinta y persistente de alguno de sus elementos, expresando una temporalidad diferente (una vida propia) que desestabiliza la estructura de conocimiento positivista. Esta idea de pervivencia implica que algo del pasado sigue vivo y es parte constitutiva del presente.

Didi-Huberman explica que, para Warburg, *Nachleben* nombra el componente impuro de toda modalidad temporal, una especie de «energía residual, de una muerte apenas evitada y casi continua, “fantasmal” para decirlo todo, (...) su propio principio de vitalidad»¹⁸⁸.

¹⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, 2011: 18.

¹⁸⁵ Para el emplazamiento de la escultura como *totalidad* y *simultaneidad*, véase EINSTEIN, 2002 (1915): 27-60.

¹⁸⁶ Etimológicamente, *Nachleben* engloba supervivencia (*Überleben*) y pervivencia (*Fortleben*), dos términos que presentan matices interesantes, además de su proximidad semántica. El concepto de supervivencia está relacionado con las propuestas evolucionistas y con la lucha por la existencia que implica un esfuerzo, tanto adaptativo como superador, frente a algún obstáculo o adversidad. La pervivencia, en cambio, sugiere más bien una insistencia energética, una fuerza o una resistencia a que algo se pierda o transforme. Lo que pervive posee una posibilidad de *otra vida* que acontece sin necesidad de lucha. VARGAS, 2017: 46ss.

¹⁸⁷ Según Didi-Huberman, Warburg toma como punto de partida de su teoría de la supervivencia el concepto de *survival* del antropólogo evolucionista Edward B. Tylor, quien lo entiende como una permanencia, no esencial o arquetípica, sino más bien como un síntoma, «un rasgo excepcional, una cosa desplazada». DIDI-HUBERMAN, 2018a: 46-47.

¹⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 73.

Nachleben, en Warburg, es un concepto estructural que atraviesa todo intento de compartimentación cronológica. Mientras que otras nociones, como «tradición» y «transferencia», se encuentran supeditadas o superpuestas a una periodización histórica determinada, «supervivencia» señalaría «otro tiempo», un tiempo específico que las imágenes manifiestan y que caracteriza su anacronismo. Para Warburg, la «pervivencia/supervivencia» abre y desgarrar el tiempo histórico, permitiendo que entren en él aquellos elementos excluidos o marginados por los discursos hegemónicos, como las paradojas, las supersticiones, las inconsciencias, las latencias y las creencias. Las imágenes serían, por tanto, dispositivos que cargan y permiten algo así como un tiempo-póstumo de las cosas o, mejor dicho, una «vida póstuma» de una verdad no-dicha de las cosas. Estas conclusiones, retomadas por Didi-Huberman, son resumidas en sus trazos principales por Ernst Gombrich, para quien el verdadero interés de Warburg era revisar el presente a partir de las imágenes supervivientes, analizando los aspectos simbólicos que no correspondían a la época en que eran producidos. Estos aspectos, más allá de simbolismos, manifestaban con su permanencia una energía inconsciente de las formas de comprender el mundo¹⁸⁹.

Warburg encontró en las teorías del inconsciente freudiano un campo estimulante para pensar su noción de *Nachleben*. En su obra *Más allá del principio del placer*¹⁹⁰, Freud explica que la tarea del psicoanálisis es hacer consciente lo inconsciente a partir de la repetición de lo reprimido como si fuera un suceso actual, más allá de su lugar específico en el pasado. En otro escrito, Freud llega a distinguir entre repetición y recuerdo:

«[en la repetición] el paciente no recuerda, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo actúa. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo repite, sin saber, desde luego, que lo hace»¹⁹¹.

En este sentido, para Warburg el recuerdo estaría del lado de la historia, en tanto vuelta consciente al pasado, mientras que la “supervivencia” lo estaría de la repetición, «un modo especial de recordar», una forma específica de memoria¹⁹²; una manera particular de «supervivencia» en la que aquello no superado aún se repite de forma fantasmal y va «más allá del principio de placer»¹⁹³, como diría Freud.

«Así nos convencemos de que aun bajo el imperio del principio de placer existen suficientes medios y vías para convertir en objeto de recuerdo y elaboración anímica lo que en sí mismo es displacentero. Una estética de inspiración económica debería ocuparse de estos casos y

¹⁸⁹ GOMBRICH, 1992: 46ss.

¹⁹⁰ FREUD, 1979b: 1-69.

¹⁹¹ FREUD 1979a:151-152.

¹⁹² Freud apunta que la persona analizada «repite todo cuanto desde las fuentes de su ser reprimido ya se ha abierto paso hasta su ser manifiesto: sus inhibiciones y actitudes inviables, sus rasgos patológicos de carácter». (FREUD, 1979a: 153).

¹⁹³ Freud asume que el motor de los procesos anímicos es el principio de placer: «creemos que en todos los casos lo pone en marcha una tensión displacentera, y después adopta tal orientación que su resultado final coincide con una disminución de aquella, esto es, con una evitación de displacer o una producción de placer» (FREUD, 1979b: 7). Pero en su práctica se pregunta cómo es posible que la obsesión repetitiva sea tan frecuente en los enfermos si esta les provoca re-vivir situaciones displacenteras. Sin duda, Freud sospecha que hay algo situado más allá del principio de placer, algo que es verdad y que existe fuera de este.

situaciones que desembocan en una ganancia final de placer; pero no nos sirven de nada para nuestro propósito, pues presuponen la existencia y el imperio del principio de placer y no atestiguan la acción de tendencias situadas más allá de este, vale decir, tendencias que serían más originarias que el principio de placer e independientes de él»¹⁹⁴.

Así, en la propuesta de Warburg se parte de un lugar más allá de lo estable (lo establecido en el conocimiento histórico normativo), para encontrar una supervivencia en las imágenes en tanto conflicto, desorden, anacronía, movimiento. Similar planteamiento crítico lo encontramos en Benjamin, para quien las imágenes y la memoria permiten relaciones con el pasado que rompen, cuestionan y abren nuestra perspectiva histórica. La imagen no es un simple recurso retórico que ilustra o enfatiza una idea; se trata de una fuerza expresiva propia y particular que «persiste», donde forma y contenido se encuentran imbricados¹⁹⁵. Las imágenes son fundamentales en tanto «documentos portadores de una memoria superviviente que da cabida a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que se interpelan y conectan constantemente»¹⁹⁶.

Para Benjamin, las imágenes y, en especial, los objetos artísticos participan de una vida distinta, disociada de las capacidades perceptivas o de autoconocimiento de los seres humanos y animales. Lo que distingue precisamente esa “otra” vida es que no está adscrita a un orden cronológico (de precedencia); la obra de arte es «de acuerdo a su esencia ahistórica»¹⁹⁷.

Considero que no se puede dar cuenta de las implicaciones de la propuesta de supervivencia warburgiana sin traer a colación la valoración que hace Freud de la «repetición» en tanto acción compulsiva, inconsciente, algo que no debe entenderse como un hecho histórico sino como una actualidad radical. La dinámica superviviente/persistente implica una repetición compulsiva que hace emerger una verdad siempre de manera (forma) diferente y sintomática. No se trata de la manifestación de una verdad en sentido ontológico, una verdad absoluta o sustancial, sino una verdad sintomática. Como diría Badiou, una verdad que es *le noeud de la pensée et de l'être*¹⁹⁸. La «supervivencia» transforma la comprensión misma de lo que entendemos por fenómeno histórico.

La repetición, como «re-presentación» de lo mismo, pero siempre diferente a causa de su actualización, tiene un tratamiento distinto en Deleuze, para quien Freud sigue anclado en el pensamiento representativo porque espera que esa acción reiterativa represente y contenga, incluso en sus diferentes manifestaciones, “algo” en sentido cuasi ontológico, constitutivo de lo psíquico. Para Freud, la propia representación cambia en su actuación, pero responde a un lugar común a un mismo guión estructural.

¹⁹⁴ FREUD, 1979b: 17.

¹⁹⁵ Benjamin prefería hablar de pervivencia (*Fortleben*) más que de *Nachleben*. Para él, la pervivencia consiste en la capacidad de pasar de generación en generación, no como algo idéntico a sí mismo, sino transformándose o regenerándose en cada transmisión (en cada tiempo), en cada traducción.

¹⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2010: 11.

¹⁹⁷ Así lo expresa Benjamin en sus *Gesammelte Briefe* (BENJAMIN, 2000: 2, 392), según VARGAS, 2017: 47.

¹⁹⁸ BADIOU, 1998: 120.

En la distancia que separa las propuestas de Deleuze y Freud se encuentran sus reflexiones acerca del estatuto mismo de la representación y sus consecuencias con respecto a la diferencia y a la repetición. Deleuze dedica una de sus obras más referenciadas a desarrollar precisamente su teoría¹⁹⁹. Es necesario ahondar en esta distancia por dos motivos. El primero, porque ilustra la distancia que separa el pensamiento moderno de sus críticos²⁰⁰, entre los que Deleuze, junto con Derrida, Lyotard y Foucault, figura entre los más relevantes. El segundo, porque Deleuze es un referente habitual en la obra de Didi-Huberman, manifestando nuestro autor un eclecticismo en ocasiones sorprendente por su radicalidad.

Diferencia y repetición es una obra de Deleuze lanzada, precisamente, contra la representación. El pensamiento metafísico occidental está sometido a la idea de presencia; por ello, re-presentar el mundo no es más que emular esa idea. Ahí aparece la primera influencia deleuziana, la de Heidegger, para quien la representación, aparte de remitirse a la Idea, pone el acento en la agencia transformadora de cada repetición como energía actualizada que muestra, al margen de haber sido producida, que es, ante todo, una obra inmediata que opera²⁰¹.

Para dar cuenta de la «repetición», Deleuze afronta la problemática del tiempo. Rompe la linealidad historicista mediante una propuesta anacrónica, donde el pasado está enriquecido por toda la experiencia posterior desde la que se evoca. Esta idea parte de la noción de «pasado puro» de Bergson, una noción que no se limita a lo ya vivido, lo ya visto, sino que se enriquece con la experiencia posterior.

«El pasado puro no se identifica con los antiguos presentes. El pasado puro está formado por objetos virtuales parciales, que se desplazan. Se oponen a los objetos reales, como objetos de deseo»²⁰².

A estos objetos virtuales se accede mediante reminiscencias, recreaciones siempre diferentes. Es precisamente en esta manera de asimilar la diferencia donde surge el placer²⁰³. Esta repetición, siempre renovada, opera siguiendo la dinámica nietzscheana del «eterno retorno» como implantación del olvido y, por eso, se parece tanto a la muerte presente en todo lo vivo, como la última forma de lo problemático.

¹⁹⁹ DELEUZE, 1988 (1968).

²⁰⁰ No es este el lugar para desarrollar las características del pensamiento moderno. Sin embargo creo interesante emplazar los polos entre los que se mueve: desde buscar correspondencia con la realidad (por semejanza, como manifiesta el empirismo de Locke, por ejemplo), hasta la homologación entre representar y conceptualizar propia del idealismo, que otorga la preeminencia al sujeto que construye el fenómeno, precisando que no lo copia, como sucede con el idealismo transcendental de Kant o con el idealismo objetivo de Leibniz, para quien la simbolización es la función máxima del representar. No se debe olvidar, por último, que la representación, desde el punto de vista de la comunicación y de la psicología social, es «un organismo productivo, una situación compleja y un campo de valores inscrito en la comunicación de masas. En otras palabras, sólo en cuanto realidad social puede la representación ser espejo de la sociedad». CASSETTI, 1994: 151.

²⁰¹ HEIDEGGER, 2000 (1961): 330.

²⁰² DELEUZE, 1988: 182.

²⁰³ Para Bergson, el pasado no se aleja de nosotros, pues «no percibimos prácticamente más que pasado, siendo el presente puro, el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir» (BERGSON, 2011: 166 ss.)

La repetición de Deleuze excluye hablar de originales y copias. En su lugar, sugiere que, lo que se repite, sería simulacro en todo caso. El simulacro cuestiona las nociones de «copia» y de «modelo». Deleuze advierte que, en una serie de copias cada vez distintas, deja de tener sentido plantearse cuál es la copia y cuál el modelo, y se pregunta:

«¿no se señala con ello el punto en el que la identidad del modelo y la semejanza de las copias son errores, y lo mismo y lo semejante, ilusiones nacidas del funcionamiento del simulacro?»²⁰⁴.

Deleuze resume que la repetición sería «la diferencia sin concepto» y no es entonces representable²⁰⁵, lo que procura un paralelismo entre las nociones de «repetición» y «fantasma»²⁰⁶. Este último es el acontecimiento real que se remite a un acontecimiento virtual perteneciente al pasado puro bergsonianos.

Curiosamente, Warburg entiende también «supervivencia» como un concepto capaz de evocar la historia que permiten las imágenes, una historia concebida como “fantasmal”, donde lo pasado se repite, sobrevive en contra de su tiempo, generando contratiempos en el transcurrir lineal, progresivo y positivista de la disciplina histórica. Esta aparición fantasmática de un posible real verdadero mediante la repetición (simulacro) es lo que Warburg denomina, en cuanto a las imágenes, «historia de los fantasmas o pervivencia» de las imágenes (su vida-póstuma)²⁰⁷.

El fantasma aparece ligado a la repetición de los acontecimientos, siendo el elemento que pone en relación unos con otros. Este vínculo conlleva, para Deleuze, que la diferencia y la repetición se identifiquen con el simulacro, la representación y la máscara. La repetición es para-sí, dado que el en-sí de la repetición es impensable, no representable, puesto que se deshace a medida que se hace²⁰⁸.

«La repetición necesariamente aparece disfrazada, en virtud del desplazamiento característico de su principio determinante, por lo que se produce la represión, como una consecuencia que afecta a la representación de los presentes»²⁰⁹.

Si el concepto «supervivencia» para las imágenes implica «una historia de fantasmas», entendiendo lo fantasmal como la posibilidad del encuentro anacrónico, se abre una cuestión fundamental, aún por resolver: ¿son los fantasmas proyecciones subjetivas (deseos) de la mirada o, en cambio, reductos de resistencia de las propias imágenes?

²⁰⁴ DELEUZE, 1988: 218.

²⁰⁵ DELEUZE, 1988: 71.

²⁰⁶ «Les simulacres cessent d'être ces rebelles souterrains, ils font valoir leurs effets (ce qu'on pourrait appeler "phantasmes", indépendamment de la terminologie stoïcienne). Le plus enfoui est devenu le plus manifeste, tous les vieux paradoxes du devenir doivent reprendre figure dans une nouvelle jeunesse — transmutation» (DELEUZE, 1969: 17).

²⁰⁷ Sobre este tema warburgiano versa todo un trabajo de Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2018a).

²⁰⁸ DELEUZE, 1988: 139.

²⁰⁹ *Ibidem*: 185. Para el psicoanálisis, como veremos en la Parte Segunda de esta investigación, la figura del «fantasma» deviene también un concepto fundamental que describe una investidura del sujeto que apacigua el efecto de lo Simbólico en la formación inconsciente. «El fantasma es lo que le permite (al viviente) continuar siendo sujeto del habla, sombra, es allí que el sujeto mantiene su existencia». LACAN, 2014: 35.

La noción de «supervivencia» abre precisamente la relación significante/significado, forma/contenido, al otorgar a las formas unas cualidades expresivas que desbordan los significados que cada época les otorgó y que las libera de su *Zeitgeist* como único ámbito para su conocimiento.

«Dado que está entretejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad y brutales resurgimientos, la supervivencia termina por “anacronizar el tiempo”»²¹⁰.

Es en *Ante el tiempo*²¹¹ donde Didi-Huberman planteará el «anacronismo» como la característica esencial de la obra de arte, recogiendo y actualizando las potencialidades de la «supervivencia» y la «pervivencia» descritas por Warburg y Benjamin. Este concepto subraya la capacidad de las imágenes para acoger contrarritmos consecuentes con la carga inconsciente que acompaña toda realización. De hecho, sitúa la importancia del síntoma en la localización de los ingredientes de este anacronismo explícito, hasta afirmar que «sólo hay historia de los síntomas»²¹². Lo interesante de esta propuesta es su reivindicación de la dialéctica, necesaria para cualquier estudio histórico pues todo es significativo como parte de un «moverse». Con ello, Didi-Huberman restablece la potencialidad expresiva del objeto artístico como manifestación verdadera (sintomática) de su tiempo.

«Lo que el “síntoma-tiempo” interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un “inconsciente de la historia”»²¹³.

Dentro de la concepción de supervivencia, existe otra vertiente que hace referencia a la capacidad de las imágenes para proyectar futuros (vivir de nuevo). Por ello, para Didi-Huberman el tiempo de las imágenes es siempre distinto del tiempo de quien mira; la imagen le antecede y le sobrevive.

«Ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira»²¹⁴.

Sin embargo, creo que la imagen, aunque manifieste, como quiere Didi-Huberman, «algo que persiste y da testimonio de algo desaparecido (...), pero cuya persistencia misma se acompaña de una modificación esencial –cambio de estatus, cambio de significación»²¹⁵, manifiesta algo más, concretamente aquello que no quedó superado, aquello fallido de la historia del momento de su producción, algo que viajará con ella de forma latente demandando soluciones futuras. El carácter no específico y abierto de las imágenes, su naturaleza de «encrucijada de caminos» constituyen el punto de partida para un conocimiento diferente y diferido. Didi-Huberman sugiere que la imagen expresa un presente en tanto anécdota, pues

²¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2018a:77.

²¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2011.

²¹² *Ibidem*: 63.

²¹³ *Ibidem*: 64.

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 32.

²¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2002, 52.

«arde» por ser el encuentro imposible de los muchos tiempos que puede propiciar²¹⁶. Esta nueva relación objeto-tiempo parece vaciar de agencia al primero en favor de los avatares del segundo. Si bien la fuerza de Didi-Huberman reside en su confrontación con los discursos artísticos dominantes, delata también la fragilidad de todo discurso frente a otros discursos, de toda crítica de la crítica. Además, para Didi-Huberman el arte siempre está sometido a las propias obras, a las temporalidades del encuentro y, más aún, a las temporalidades subjetivas del encuentro. Todo ello podría ser considerado anacrónico²¹⁷.

No obstante, la propuesta de Didi-Huberman es interesante porque recupera la «persistencia/supervivencia» como el factor relevante, el síntoma por excelencia de los objetos artísticos. La supervivencia solo puede ser diagnosticada desde el futuro que la registra. Así pues, se trata de una categoría retroactiva. Solo mediante un conocimiento riguroso de la historia del arte se puede hablar de supervivencia.

El aura: metáfora de tiempo y espacio en las imágenes

Una obra de arte es un hecho producido en el pasado, pero, como acto, es algo pleno que se nos presenta ahora, en el presente. A partir de aquí, Didi-Huberman irá configurando la propuesta de la «doble distancia» benjaminiana preguntándose: si la lejanía se nos aparece, ¿esta aparición no es ya una manera de acercarse dándose a nuestra vista?

«El objeto aurático supone una manera de barrido o ida y vuelta incesante, una forma heurística en la cual las distancias – las distancias contradictorias se experimentarían unas a otras, dialécticamente. El objeto mismo deviniendo, en esta operación, el indicio de una pérdida a la que sostiene, a la que obra visualmente: al presentarse, al acercarse, pero produciendo su acercamiento como el momento sentido como “único” y completamente “extraño” de un soberano alejamiento, de una soberana extrañeza o extrañidad»²¹⁸.

El segundo aspecto del aura que enuncia Didi-Huberman es el «poder» que la mirada presta a lo mirado mismo por el mirante: «Esto me mira» enfatiza que los objetos también nos miran, porque están en relación ineluctable con las personas, y es nuestra presencia la que genera la posibilidad de ser mirados.

«Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista»²¹⁹.

²¹⁶ Las relaciones atemporales de la imagen encontrarán un último apoyo de nuevo en Deleuze: «La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, ya sea como un común múltiple, o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen. Mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles al presente». DELEUZE, 1984: 270.

²¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2004a.

²¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 94.

²¹⁹ BENJAMIN, 1972: 163. Y a eso se refiere Didi-Huberman (2004a: 94) cuando habla de que «sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos».

La lejanía se aproxima, pues cuando se alza la vista se puede mirar a lo lejos. Para Benjamin, según apunta Didi-Huberman, el aura no podría reducirse a una cuestión fenomenológica de la fascinación alienada.

«Se trataría más bien de una mirada obrada por el tiempo, una mirada que dejaría a la aparición el tiempo para desplegarse como pensamiento, es decir que dejaría al espacio el tiempo para tramarse de otra manera, para volver a convertirse en tiempo»²²⁰.

Resulta evidente en Didi-Huberman que la faceta anacrónica del objeto artístico se inspira en la imagen del «aura» de Benjamin, quien la define como «una trama singular de espacio y tiempo»²²¹. Didi-Huberman enfatizará la doble distancia que la define, añadiendo que se trata de un espacio obrado y hasta labrado. El aura constituye un espacio obrado y originario del mirante y lo mirado, del mirante por lo mirado. Un paradigma visual que Benjamin presentaba ante todo como un «poder de la distancia»²²². En esa distancia que nos mira y nos toca, Benjamin localizaba además, el «poder de la memoria» bajo el aspecto de la «memoria involuntaria». La memoria involuntaria «nos toca». Volveremos sobre ello más adelante.

Para Didi-Huberman, el aura de un objeto ofrecido a la intuición sería el conjunto de las imágenes que, surgidas de la *mémoire involontaire*, tienden a agruparse en torno de él.

«Aurático sería el objeto cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, lo que debemos denominar sus imágenes, sus imágenes en constelaciones o nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, abrir tanto su aspecto como su significación, para hacer de él una obra de lo inconsciente. Y en esta memoria, todos los tiempos serán trenzados, puestos en juego y desbaratados, contradichos y sobredimensionados»²²³

Didi-Huberman ejecuta un salto desde el aura al símbolo al preguntarse: «¿cómo negar que es todo el tesoro de lo simbólico lo que nos mira en cada forma visible investida de ese poder de «alzar los ojos?». Cuando lo Simbólico teje una trama singular en el objeto visible, desafía la quietud de su aspecto y apela a una lejanía posible de sentido, que lo hace aparecer como un acontecimiento visual único»²²⁴. Didi-Huberman insiste aquí en que este proceso desprovee al objeto de su objetualidad, convirtiéndolo en un «cuasi-sujeto» pues nos mira y se nos aparece, emulando las imágenes proustianas de la magdalena o del adoquinado de las calles. Como ya comenté en la introducción a este trabajo, ignoro hasta dónde llega la deuda de Didi-Huberman con Michel Serres en su concepción de los objetos en tanto «cuasi-sujetos»; aunque estoy convencida de que así es, evaluarla en detalle sería el objeto de otra investigación.

²²⁰ *Ibidem*: 94.

²²¹ Como se desarrolla en el apartado 4 de la primera redacción de *La obra de arte en la época ...* BENJAMIN, 2008: 16.

²²² «El apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar». BENJAMIN, 2003: 15.

²²³ *Ibidem*: 95.

²²⁴ *Ibidem*: 96.

«This quasi-object is not an object, but it is one nevertheless, since it is not a subject, since it is in the world; it is also a quasi-subject, since it marks or designates a subject who, without it, would not be a subject»²²⁵.

Serres define «cuasi-objeto» como un «espacio» intermedio e «intermediario» entre lo múltiple y lo colectivo (recuérdese la *Metaxy* aristotélica de la imagen): «it has no meaning, no function, and no value»²²⁶. En la obra de Serres se contempla el concepto «cuasi-sujeto», indiferenciado de «cuasi-objeto», en tanto “algo” que pasa, que carece de significado y es capaz de transformarlo todo. Si siguiéramos a Serres de una manera radical, podríamos sugerir que los objetos, en su paso, operan la gestación de los sujetos. Coincidiría, entonces, con uno de los intereses principales de esta investigación, pues el sujeto mujer, desde el patriarcado, ha sido operado a través de las figuraciones de mujeres en los objetos artísticos. Didi-Huberman, a diferencia de Serres, no habla de «cuasi-objetos» sino de «cuasi-sujetos», desatendiendo la doble naturaleza de los objetos (sujeto y objeto a la vez). Parece como si Didi-Huberman quisiera otorgar cualidades humanas a los objetos, con lo que implica de conciencia, interés, deseos... atenuando así la agencia de los objetos mismos. Para Didi-Huberman, las nuevas posibilidades del pensamiento corresponden más a las miradas de los sujetos que al conocimiento de los objetos mismos. Creo que nuestro autor, no logra superar las dicotomías tradicionales y se mantiene en el ideario clásico. El espacio intermediario que ocupan las imágenes difumina su potencia material y testimonio real, en favor de un juego virtual donde las imágenes parecen deambular hacia todos los lugares dispuestos por los sujetos.

Volviendo a Benjamin, lo que para él una pintura ofrece a la mirada sería una realidad de la que ningún ojo se sacia²²⁷, una fuente inagotable de apertura... no de pérdida. La experiencia aurática produce ese presente anacrónico, un *shock* de la memoria involuntaria (*infra*) que tiene un valor de síntoma, ya que su significación supera el dominio del arte²²⁸.

Didi-Huberman señala que el «valor de culto» da al aura su verdadero poder²²⁹. Si bien la religión ha monopolizado la idea de aura al asociarla con la divinidad, performando (en el sentido más teatral) y de modo interesado todos los efectos del encuentro con la obra, Didi-Huberman insiste en que para Benjamin ese acto es el de una «reliquia secularizada», a causa del efecto que esa «lejanía cercana» nos permite recordar. Esta es la diferencia que marcaría la experiencia aurática de Benjamin frente a la epifanía religiosa. El aura haría referencia a un

²²⁵ SERRES, 1982: 225.

²²⁶ *Ibidem*: 226. Uno de los ejemplos ilustrativos de «cuasi-objeto» preferido por Serres es el de la pelota en los juegos: La pelota es el cuasi-objeto y cuasi-sujeto por el cual devenimos un sujeto, es decir, estamos sometidos. «The ball isn't there for the body; the exact contrary is true: the body is the object of the ball; the subject moves around this sun. Skill with the ball is recognized in the player who follows the ball and serves it instead of making it follow him and using it. It is the subject of the body, subject of bodies, and like a subject of subjects. Playing is nothing else but making oneself the attribute of the ball as a substance». *Id.*

²²⁷ BENJAMIN, 1972: 162.

²²⁸ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 96.

²²⁹ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 97.

«acto relativo a un lugar y a su gestión material: simbólica o imaginaria: un acto que simplemente nos habla de un *lugar obrado*. Una tierra o una morada, una morada o una obra de arte. Es por eso que el adjetivo *cultus* está vinculado tan explícitamente al mundo del *ornatus* y la *cultura*, en el sentido estético del término»²³⁰.

Para Benjamin, el aura es, de alguna manera, la manifestación de un lugar, el lugar de la obra, fuera de cualquier tiempo. No obstante, Didi-Huberman sigue otorgando preeminencia al factor tiempo, quizá porque apunta con más fuerza al anacronismo del acontecimiento estético. Creo, con Benjamin, que es más interesante apuntar al lugar; el síntoma ocupa siempre un lugar. Un lugar se encuentra, existe, se señala... está. La memoria, en tanto archivo, también es un lugar. Mi opinión es que Didi-Huberman es más partidario de que la imagen sea expresión de los síntomas del sujeto, que de considerar la imagen misma como un cuerpo que manifiesta síntomas propios (*infra*). De algún modo se da más valor a la experiencia del encuentro del sujeto con la obra que a la obra en sí, en tanto la matriz de dicha confluencia. Es por ello que no busca dar cuenta del objeto artístico como objeto de conocimiento objetivo. Podríamos decir de nuestro autor referencial que es más proclive a una hermenéutica que, en su despliegue, incluya al objeto, que de una lectura sintomática de corte objetivo.

El arder de las imágenes

«La imagen arde. Arde como lo real al que, en un momento dado, se ha acercado. Arde por el deseo que la anima, por la enunciación y la urgencia que manifiesta. Arde por su intempestivo movimiento incapaz de detenerse y siempre capaz de bifurcarse. Arde por el dolor del que proviene y que procura a todo aquel que se toma tiempo para que le importe»²³¹.

Para Didi-Huberman la imagen arde; nótese que la imagen es descrita mediante otra imagen. Este juego de metáforas no aclara el lugar de partida, pero cualquier lector/a entiende que es en el contacto con lo Real²³² donde se dirime la verdad de las imágenes. Insiste en que no se puede hablar de contacto de la imagen con lo Real sin hablar de ese arder. Un arder que actúa como un cortocircuito en el transcurrir normal (normativo) de la mirada, como si del simulacro de un acontecimiento se tratara, en tanto profecía, o un estremecimiento invadiera el cuerpo, en tanto síntoma²³³.

Creo que Didi-Huberman habla de “arder”, porque las imágenes nos proporcionan una aproximación nunca del todo exitosa al mundo. Su logro es, precisamente, no

²³⁰ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 100. Didi-Huberman critica la univocidad de sentido trascendental que la religión le ha dado a la palabra *culto*, entendida como un acto ritual de sumisión al Otro (Dios). Reivindica, con Benjamin y siguiendo la etimología de este concepto, el *culto* como una actividad material de cuidado sobre algo, de hacerse cargo de lo que una cosa implica en un lugar.

²³¹ DIDI-HUBERMAN, 2013a: 51.

²³² Insisto en que esta noción de lo Real bebe de la distinción lacaniana entre “Real” y “realidad”. Esta última noción haría referencia a la manera en que vemos el mundo y está necesariamente sesgada por el Orden Simbólico dominante, mientras que lo Real se refiere a una instancia concreta e inefable, que escapa a toda simbolización, y por ello es, precisamente, más verdadera.

²³³ DIDI-HUBERMAN, 2013a: 28 y ss.

conseguir nunca ser-del-todo aquello que refieren, pero, al mismo tiempo, al entrecruzarse con ello, lo sostienen (recuérdese aquí la *symploké* platónica). Es por esa razón que las imágenes arden, cuando tocan lo Real verdadero. Los surrealistas ya usaron el concepto “arder” para señalar las posibilidades de la imagen a la hora de trastocar, tensionar una realidad dada. «La poesía es por esencia tormentosa, y cada imagen debe producir un cataclismo. ¡Es necesario que queme!»²³⁴.

André Breton añade en su primer manifiesto surrealista de 1929: «El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida, y por lo tanto es función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Cuando esta diferencia es mínima (...) la chispa no se produce»²³⁵. Estas sugerencias procedentes del movimiento surrealista no son las únicas. Otras tendencias de vanguardia, como el dadaísmo o el cubismo, con sus ejercicios de *collages*, tachaduras, automatismos gestuales, etc., “incendiaron” las ideas tradicionales del arte. Todas ellas señalaron el fuego como el dispositivo necesario para purificar y renovar la teoría de las imágenes.

El arder se produce cuando la imagen manifiesta una «distancia» incómoda que es a la vez su distinción. Es Jean-Luc Nancy, a quien Didi-Huberman hace referencia en su texto, el que ahonda en esta concepción de imagen distante y distinta, sagrada.

«The sacred, for its part, signifies the separate, what is set aside, removed, cut off. In one sense, then, religion and the sacred are opposed, as the bond is opposed to the cut. In another sense, religion can no doubt be represented as securing a bond with the separated sacred. But in yet another sense, the sacred is what it is only through its separation, and there is no bond with it. There is then, strictly speaking, no religion of the sacred. The sacred is what, of itself, remains set apart, at a distance, and with which one forms no bond (or only a very paradoxical one). It is what one cannot touch (or only by a touch without contact). To avoid this confusion, I will call it the distinct»²³⁶.

Para Didi-Huberman, “arder” aparece como la irrupción de una paradoja, «constituye para la imagen y la imitación una función paradójica, una disfunción, una enfermedad crónica, un malestar en la cultura visual: algo que apela a una poética capaz de incluir su propia sintomatología»²³⁷. La referencia de este ardor de las imágenes se debe nuevamente a Benjamin, del que (re)cita:

«La verdad (...) no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo (...) un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz»²³⁸.

La imagen arde en el momento en que toca lo Real. Este enunciado de la imagen constituye el lugar de su verdad. Didi-Huberman apuesta, como ya señalé, por una figura literaria, por otra imagen, el “arder”, para restituir el espacio de la imagen. Esta invocación a un recurso casi lírico otorga a la poesía una posición preeminente

²³⁴ ARAGON, 2007: 122.

²³⁵ BRETON, 2001: 57.

²³⁶ Trabajé la versión inglesa de *Au fond des images* de Jean-Luc Nancy, que lleva por título *The Ground of Image* (NANCY, 2005: 1).

²³⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013a: 27.

²³⁸ Esta es una de las citas de Benjamin más recurrentes de Didi-Huberman (2013a: 26). Procede de *El Origen del “Trauerspiel” alemán*, de 1925.

en la exposición de lo que sea la imagen y cómo se manifiesta como incendio. Precisamente, porque es en las artes donde este autor sitúa el lugar para establecer nuevas formas de pensamiento que den cuenta del padecer de los cuerpos, los cuales, a diferencia de las simples palabras dichas, sí que pueden “tocar” lo que está situado más allá de cualquier enunciado. Se trata, como escribía maravillosamente Jaime Gil de Biedma, de no querer ser poeta sino poema²³⁹. Es un reconocimiento tácito de que las palabras, con sus correspondientes enunciados, resultan incapaces de delimitar un sentido preciso de las imágenes. Un sentido que nuestro autor remite a cuestiones contextuales e incluso coyunturales, porque la imagen, por ella misma, solo puede ser evocada mediante el “tacto”. En cualquier caso, la elección de Didi-Huberman prioriza el conocimiento sensible, describable solo a partir de metáforas, analogías y montajes, frente a procesos racionalistas, sugiriendo la imposibilidad del discurso o de la filosofía, en exclusiva, para afrontar de manera compleja un espacio propio de la imagen.

«All my choices of objects have been made necessary by such an experience, an opening experience that has been unexpected (irreducible to a research programme) and disquieting (irreducible to knowledge or a system). Of course, the experience must be upheld, contextualised, historicised, theorised. But I know that in the end, the image will remain there, irreducible, in front of me»²⁴⁰.

Este planteamiento, entendido de manera no dialéctica, corre el riesgo de situar la imagen fuera del campo de las palabras, más allá de sus funciones denotativa o connotativa, en un lugar casi místico e inabordable. La creencia de que lo Real no puede ser dicho (recurso a la inefabilidad lacaniana), desprende que el conocer se fragua en un ámbito más lírico que político, propio de la interpretación.

El concepto “arder” asume también una dimensión de malestar, una crisis, una suerte de dolor en la imagen, un acontecimiento que interrumpe el transcurrir sosegado de una mirada adiestrada. Esta asociación que Didi-Huberman hace del trinomio “imagen-arder-real” vincula la imagen con el síntoma psicoanalítico, en tanto «señal secreta»²⁴¹.

«Es precisamente en ese contacto con lo real que la imagen arde. Arder constituye para la imagen y la imitación una función paradójica, una disfunción, una enfermedad crónica, un malestar en la cultura visual: algo que apela a una poética capaz de incluir su propia sintomatología»²⁴².

Nuestro autor elabora también la sintomatología de la imagen a partir de Bataille, quien asegura que la imagen no tiene la función de consolarnos, sino la facultad, precisamente, de desestabilizarnos, provocarnos ansiedad. Entiende las imágenes (en especial los objetos artísticos) como un suplicio, un desgarró, como agentes que desestabilizan lo sabido, instrumentos del «no-saber». La producción de imágenes, el arte, sería pues un «ejercicio de crueldad».

²³⁹ «Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema», escribió Gil de Biedma en *Las personas del verbo* (2001), un volumen que reúne actualmente toda su obra poética.

²⁴⁰ POTTE-BONNEVILLE y ZAOUÏ, 2006. POTTE-BONNEVILLE y ZAOUÏ, 2006.

²⁴¹ DIDI-HUBERMAN, 2013a: 41.

²⁴² DIDI-HUBERMAN, 2013a: 27.

«El arte es no tanto la armonía como el pago (o el retorno) de la armonía a la disonancia (en su historia y en cada obra)»²⁴³.

Para enlazar “imagen” y “tiempo”, tema capital en todos sus ensayos, Didi-Huberman se sirve de una serie metafórica, nuevamente, que, a modo de encadenamiento conceptual, permite discernir cómo se tocan las imágenes mediante la mirada: arder, cenizas, desconcierto, supervivencia, anacronismo, memoria y huella le sirven para hablar del «síntoma, el lugar donde la ceniza no se ha enfriado»²⁴⁴. Se vale de los artistas, en este caso Man Ray, para traer a colación lo que evoca el término “ceniza”: «como lo que trágicamente ha sobrevivido a una experiencia, recordando a ese acontecimiento más o menos claramente, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas»²⁴⁵. El reconocimiento que hace cada cual de las frágiles cenizas, las convierte en un elemento subjetivamente significativo y, por consiguiente, imposible de clasificar o introducir en el sistema.

«Finalmente, la imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, a pesar de todo»²⁴⁶.

«[La imagen es] ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente»²⁴⁷.

Didi-Huberman utiliza, como vemos, dos términos parecidos para designar la cualidad de las imágenes materiales de aglutinar varias temporalidades en su expresión. Así, “cenizas” y “huellas” comparten la virtud de ser indicios de algo que ya no está, pero que de alguna manera sigue presente a pesar de su ausencia. De todos modos, ambos términos presentan matices interesantes a retener.

La “ceniza” es el “resto” de algo que se quemó. Más que referir una falta del objeto, enfatiza que algo del objeto que prendió todavía se conserva y late en ella; la ceniza es el resto que conserva su calor. La «huella», en cambio, expresa un indicio de algo que falta en su corporeidad; no es un «resto» de ello, es el negativo de su presencia, la presencia de una ausencia. A mi modo de ver, las imágenes recogen tanto el “resto” como la “falta” o su huella, y dan cuenta de los restos y las faltas de los objetos, cosas o cuerpos que intentan evocar. Las cenizas son el testimonio, hasta cierto punto positivo, de un objeto, mientras que la huella es el testimonio negativo de algo que falta. Ambos son signos materiales tangibles, que apuntan a realidades que, hasta

²⁴³ BATAILLE, 1973: 65. El ejercicio de crueldad es la acción que, según Bataille, “desgarra el velo” que recubre aquello inefable, aquello insoportable o insostenible en el marco de una configuración determinada del mundo. En términos psicoanalíticos, constituye la acción que desgarró el velo alienante que el Orden Simbólico produce al sujetarnos. «He querido hablar, y como si las palabras llevaran el peso de mil sueños, suavemente, como fingiendo no ver, mis ojos se han cerrado». *Ibidem*, 23. El desgarrar también es un término ampliamente ocupado por Didi-Huberman, como veremos más adelante.

²⁴⁴ Volveré sobre el lugar del síntoma en la Parte Segunda de esta tesis.

²⁴⁵ MAN RAY, 1933: 1.

²⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013a: 52.

²⁴⁷ «(...) una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios -fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos- que, como arte de la memoria, no puede aglutinar». DIDI-HUBERMAN, 2013a: 51.

cierto punto, han pasado o sucumbido, pero que se resisten a abandonarnos; son signos que se escapan de su propia referencia. En Didi-Huberman, la precisión de estos términos es evocada más por su plasticidad significativa que por su dimensión informativa.

Algunos pensamientos de Emmanuel Lévinas resuenan y ayudan a precisar la noción de huella²⁴⁸ en Didi-Huberman. La huella no es signo de nada, es previa al signo, está constituida a partir de la ausencia y es aquello sobre lo que el signo se inscribe. La huella es una forma de anterioridad que entrega lo presente escapando a toda posible sincronización con presente alguno. Anula que la significación sea simple presencia de lo siempre presente. Ahora bien, el vacío que manifiesta la huella no se reduce a la nada ni constituye la plenitud de la presencia, ni pone en relación el significante presente con la presencia de lo que el signo articula. Para Lévinas, «la auténtica huella deshace el orden del mundo»²⁴⁹.

La huella nos remite a un pasado irreversible, sin posibilidad de vuelta atrás, nos presenta lo que quedó atrás, nos lo hace presente insistiendo en su ausencia²⁵⁰. «La huella es lo real del sentido. Es la manera en que experimentamos el lenguaje, lo imposible de la relación con el sentido»²⁵¹. Siguiendo esta definición, la huella sería un indicio indirecto de existencia de cosas, de sus condiciones de existencia, que nos llegan siempre bajo la forma de algo que se resiste al olvido. Así, Benjamin define el «aura» como aquello que designa «lo verdadero» de una obra de arte y no solo como la huella del «trabajo humano olvidado en la cosa», tal como interpretaría Theodor Adorno²⁵². Didi-Huberman pone el ejemplo de las tumbas²⁵³ para ilustrar la situación particular y desconcertante de encontrarnos ante las imágenes con una suerte de presencia de ausencia. Las tumbas son, a la vez, un “vestigio”; lo que vemos es una materialidad pura, pero también es un indicio visual, aquello que escapa a la evidencia, una señal de ausencia, un lugar de pérdida, un espacio vacío.

«Es la angustia de mirar hasta el fondo –al lugar– de lo que me mira, la angustia de quedar librado a la cuestión de saber (de hecho: de no saber) en qué se convierte mi propio cuerpo, entre su capacidad de constituir un volumen y la de ofrecerse al vacío, la de abrirse»²⁵⁴.

Un efecto del arder de las imágenes es el «desgarro» que auspician. Frente la idea de la «imagen-velo» platónica (*supra*), Didi-Huberman, siguiendo a Bataille, propone la de «imagen-desgarro» (*déchirure*): «las imágenes no son ni pura ilusión ni toda la

²⁴⁸ Véase la introducción y notas de M. E. Vázquez a la obra de LÉVINAS 2005: 10-20.

²⁴⁹ LÉVINAS, 1974: 56-57. Esta afirmación tiene importantes implicaciones para todo estudio de los objetos tangibles. Nos recuerda que el mundo es una condición efectiva, «(las cosas) por sí mismas no dejan huellas, sino que producen efectos». *Ibidem*: 81.

²⁵⁰ BRUNA, 2006: 9.

²⁵¹ MILLER, 2006: 368.

²⁵² Sobre este tema, véase la correspondencia entre Adorno y Benjamin (ADORNO y BENJAMIN, 1998). En la carta del 29.2.1940, Adorno sugiere a Benjamin la relación *huella-trabajo* (*ibidem*: 308). La respuesta de Benjamin del 7.5.1940 es tajante: «si en el aura hubiera de entrar en juego realmente algo “humano olvidado”, no sería necesariamente lo que representa el trabajo» (*ibidem*: 312).

²⁵³ DIDI-HUBERMAN 2004a.

²⁵⁴ *Ibidem*: 20.

verdad, sino ese aleteo dialéctico que agita siempre el velo con su desgarró»²⁵⁵. El desgarró es la imagen fuera de contexto (fuera de sus referentes, fuera de los motivos de su presencia, es decir, está “afuera” de la cadena operativa de su producción, fuera de su tiempo, fuera del espacio cognitivo de su ejecución y fuera del público que le entrega(rá) su mirada, fuera del saber. Es la imagen en cuanto que imagen del sueño. En *La interpretación de los sueños*²⁵⁶, Freud plantea que todo aquello reprimido en el ámbito del consciente puede aflorar en el espacio onírico. Así mismo, distingue dos tipos de contenido en los sueños: el contenido «manifiesto» (equivaldría a la forma de lo que se expresa, lo formal) y el contenido «latente», que se expresa mediante un particular modo de operar onírico. Así, el principal modo de expresión de los sueños son las imágenes, que se gestan mediante dos mecanismos o procesos creativos: la «condensación» o satisfacción comprimida en una sensación única y el «desplazamiento» o descentramiento, que pasa de un objeto a otro o puede circunscribirse a un detalle. Los sueños presentan una relación complementaria entre realidad y fantasía, que podríamos relacionar con ese «desgarró» al que alude Didi-Huberman en relación a las imágenes.

«La visión se desgarró entre ver y mirar, la imagen se desgarró entre representar y presentarse. En este desgarró, pues, trabaja algo que no puedo captar –o que no puede captarme del todo, de manera duradera–, puesto que no estoy soñando y que, sin embargo, me alcanza en la visibilidad del cuadro como un acontecimiento de mirada, efímero y parcial»²⁵⁷.

Ambos, imágenes y sueños, alteran el orden consciente y, en este proceso de expresión visual, dejan espacio a la expresión sintomática (dolorosa). El desgarró es, insiste Didi-Huberman, la señal que indica la imposibilidad del encuentro perfecto entre imagen y lenguaje, saber y ver, síntoma y símbolo. Este factor “desgarrador” constituye el primer guiño a la dependencia psicoanalítica que va a merodear por toda su obra.

En el planteamiento de esta relación dialéctica, observamos cómo Didi-Huberman señala la capacidad de indicar lo que no se ve como el lugar verdadero donde la imagen es efectiva. De algún modo, asocia este no-lugar visible, esa ausencia, al espacio de la falta constitutiva del sujeto. Es importante recordar que será la teoría psicoanalítica la que introduzca la falta del sujeto como el fundamento de su relación con el mundo.

La falta está asociada a todos aquellos procesos simbólicos vinculados a la vida social, procesos simbólicos que sujetan a las personas y que instauran en ellas, de algún modo, una falta constitutiva. En esta dirección, se produce una distancia inquebrantable en el proceso de aproximación a las cosas y al mundo “Real”. Según sea el Orden Simbólico que atraviesa a las personas, la falta puede traducirse en diversos grados de angustia o malestar.

²⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, 2004b: 113.

²⁵⁶ FREUD 2006.

²⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, 2010: 205.

El Orden Simbólico, en Lacan, es un correlato del Orden humano que, en su primera enseñanza²⁵⁸, siempre evoca el orden de la palabra, es decir, las relaciones sociales mediadas por la esfera de las relaciones simbólico/discursivas²⁵⁹. Por su parte, el “Registro Simbólico” haría referencia a la práctica clínica que se relaciona con el inconsciente individual, una de las tres dimensiones que conforman la realidad humana. Mientras el Orden evoca la existencia de un “Otro” regulador normativo de las relaciones, susceptible de ser analizado por sus efectos sociales (como ideología incluso), el Registro vuelve a colocar el acento en la relación particular del individuo con el mundo, sobrepasando lo colectivo.

Dado que el Orden Simbólico dominante a lo largo de lo que denominamos historia es el patriarcado (una narración a medida de su interés), creo que resulta claro que la falta y la experiencia angustiosa son un efecto del mismo.

Método y dialéctica

Desde los comienzos de su proyecto intelectual, Didi-Huberman manifiesta la necesidad de una revisión crítica de los textos fundamentales de la historia del arte, que cuestione y analice los discursos como parte inevitable de la investigación de las imágenes. Este análisis debe estar acompañado por la observación experimental del proceso de invención de las imágenes que permite «conquistar el mundo en tanto imagen concebida», a decir de Heidegger²⁶⁰.

Para realizar su investigación recurrirá al psicoanálisis, en especial a los planteamientos freudianos acerca del inconsciente. Concibe el inconsciente en una doble vertiente: «como herramienta de sospecha crítica» de toda producción de pensamiento (un texto nos muestra lo que dice y lo que no dice al decirse; la imagen, también) y «como proceso de creación», comparable al proceso artístico cuando crea imágenes (oníricas) libres de codificaciones, desplazándose y abriendo significados, hasta producir la eterna sensación de paradoja que sentimos ante las imágenes del arte.

Freud y sus presupuestos, junto con los de Nietzsche y Marx forman el famoso triunvirato designado por Ricoeur como los «filósofos de la sospecha». En este

²⁵⁸ Las fases o momentos que sintetizan a Lacan no deben entenderse como etapas cronológicas y serán tratados en la Parte Segunda de esta investigación. Es cierto que el énfasis cambiante del interés de Lacan podría ubicarse sucesivamente entre 1953 y 1964, entre 1964 y 1974, y desde 1974 hasta su muerte en 1981, periodos que ilustran diversos objetivos de su producción intelectual. En el primer momento de su propuesta, Lacan mantiene una proximidad relevante con el interés científico, al igual que Freud, y desea, como él, acotar el objeto de su atención, el inconsciente, a través del psicoanálisis.

²⁵⁹ Es interesante relacionar esta idea de Orden con la propuesta de Charles Peirce de asociar un tipo de signo a un tipo de ley. Peirce denomina “legisigno” a un signo que es ley. Al igual que los tres registros de Lacan (Real, Imaginario y Simbólico), Peirce establece una triada para los signos. El legisigno correspondería al símbolo y estaría acompañado del “cualisigno”, que hace referencia a una cualidad, y del “sinsigno”, aquello que designa un existente real (PEIRCE, 2012, CP. 1931-1958).

²⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 2015a: 18.

sentido, resulta muy potenciadora la propuesta de Marina Garcés²⁶¹ al (re)nombrarlos como «filósofos de la confianza». Garcés, siguiendo a Foucault, afirma que pensar es ya un acto de sospecha frente al lenguaje, es la acción generadora de la filosofía misma, la que nos permite cuestionar y abrir los límites dados. Más que augurar la sospecha, estos filósofos instauran la necesidad de la «interpretación ilimitada», la apertura constante de sentido como verdadera eficacia de la filosofía²⁶². Por ello, Garcés afirma que es precisamente una actitud de confianza en el saber lo que mueve a estos filósofos a indagar capa a capa, sabiendo que debajo puede no haber nada. «La confianza descansa en nuestra capacidad de relacionarnos con lo que no sabemos ni podemos controlar del todo. La confianza es, así, un hecho social fundamental»²⁶³.

Quizá la inquietud que mueve las investigaciones de Didi-Huberman y también de los estudios de cultura visual en general, vea en las imágenes el lugar idóneo para retomar la tarea de recrear el mundo en un sentido más subversivo que la actividad lúdico/recreativa en la que parecen distraerse las tendencias filosóficas del mundo *mainstream*. Más adelante, abordaré hasta qué punto lo logra.

Retomando el análisis de la investigación de Didi-Huberman, se sigue que la observación del proceso de invención de las imágenes y de la revisión crítica de los textos que se ocupan de ellas, se lleva a cabo gracias a dos líneas de pensamiento que, aunque distintas entre sí, confluyen. En primer lugar, la dialéctica, quizá la única praxis metodológica capaz de limitar la potencia imaginativa de quienes ofician la historia al incluir la agencia del objeto en el encuentro estético; y, en segundo lugar, porque entiende la historia como una yuxtaposición de momentos y no como un discursar lineal. La confluencia de estas dos vías le permite, a nuestro autor, detenerse (y recrearse) en el desplazamiento semántico de las imágenes.

Siguiendo esta reflexión, la dialéctica (como método) y el anacronismo (como aplicación) se erigen, en Didi-Huberman, como las principales herramientas para desgranar qué tipo de conocimiento permiten las imágenes. Es aquí donde el autor reflexiona sobre la existencia, en las imágenes artísticas, de un posible nudo entre los saberes transmitidos y dislocados y los no-saberes producidos y transformados como verdadera eficacia del arte en general. Se alinea así con el no-saber de Bataille.

²⁶¹ GARCÉS, 2015.

²⁶² En la lectura de Garcés no queda claro, aunque se intuye, el alcance de su formulación de la «interpretación ilimitada». No sé hasta qué punto se refiere a un ejercicio pertinaz de crítica cuestionadora de las verdades dadas o a la posibilidad real que brinda la filosofía de abrirse a un saber efectivo en lo social.

²⁶³ La actitud filosófica está vinculada, en Garcés (2015: 112), al compromiso social y político porque un saber bien entendido es un amplificador de alternativas para la vida social. En la propuesta de Garcés, se entiende la confianza como la actitud ético-filosófica que parte de la posibilidad de un «poder hacer común», planteamiento políticamente comprometido con la defensa de la necesidad social de la filosofía para «recrear el mundo»; no en el sentido de distraerse en él, sino en el apostar por una creación permanente. Freud, Nietzsche y Marx abrieron un pensamiento confiado que permitiera transformar y ampliar sentidos. Poco ayudó que fuera en contextos posmodernos que se vindicara esta tríada de pensadores como «los sospechosos habituales» de la filosofía. Aquellas ideas rompedoras fueron leídas en clave más hermenéutica que transformadora, y contribuyeron a desplazar “lo político” desde el ámbito colectivo al individual.

«El *no* es el término medio de un conocimiento que tiene como fin —o como negación de su fin— la pasión de no saber.

Existe un punto a partir del cual no hay nada que decir; llegamos a ese punto más o menos rápido, pero definitivamente, cuando lo hemos alcanzado, ya no podemos dejarnos llevar por el juego»²⁶⁴.

A partir de este momento, Didi-Huberman se dispondrá a enumerar y proponer una serie de conceptos que permitirán la puesta en consideración del «desgarro», como el elemento que describe la apertura de conocimiento (*infra*) presupuesta en las imágenes.

A partir de este sustrato, aborda dos nociones relevantes, aparentemente contrapuestas, pero que forman las dos caras de una misma moneda: la «presentabilidad» de las imágenes o aquello sobre lo que nuestras miradas se detienen antes de cualquier pensamiento, y su «figurabilidad», el proceso que transforma los pensamientos en formas visuales²⁶⁵. Siguiendo a Freud, ambas expresan el trabajo de las formaciones del inconsciente. Es decir, estas dos nociones quieren dar cuenta de cómo se presentan las imágenes y cómo se incorporan en el inconsciente articulando nuestra dimensión imaginaria.

Con estas dos nociones entra en juego el ejercicio dialéctico de dejarnos poseer por la imagen, más allá de nuestros intentos por poseerla. Para diferenciar lo que se nos presenta de lo que miramos es necesaria una distancia respecto a los códigos habituales de reconocimiento. Para Didi-Huberman, hay que “des-poseerse” de lo que sabíamos nombrar para volver al instante fenomenológico de lo visible representado. Es en ese momento fenomenológico del encuentro, donde se produce el primer intento de nuestra conciencia de ajustar lógicamente las imágenes que captamos, pero precisamente en ese ajuste se manifiesta la eficacia de lo negativo - dialécticamente hablando-, de una potencia que excede a la razón o que no se deja explicar del todo por esta. El autor llama a esta eficacia «potencia de lo visual»²⁶⁶. Esta potencia de lo visual, fruto del ejercicio dialéctico al que nos invitan las imágenes, permitiría la irrupción del «pensamiento del afuera» foucaultiano al que me referí al introducir la Parte Primera de esta investigación.

Didi-Huberman propone investigar de qué manera comprobamos la existencia del campo propio de lo «visual», puesto que este es solo una eficacia de las miradas. Esta pregunta puede convertir el síntoma, como abordaré en la Parte Segunda, en una especie de teoría fenomenológica de las miradas —no de lo mirado, ni del mirar, ni tan siquiera de lo sencillamente visto—, por tratarse aquellas de acontecimientos siempre individuales. Didi-Huberman da un rodeo a la problemática de un campo propio de lo visual y distrae ese cometido mediante la revisión crítica de los textos

²⁶⁴ BATAILLE, 2001: 245 (la cursiva es mía).

²⁶⁵ La “figurabilidad” es otro de los términos que Didi-Huberman toma prestado de Freud, concretamente de la formación de los sueños. Este concepto se contrapone al de “representación” y *mimesis* para referirse al modo en que se producen las imágenes de los sueños. La producción de sueños requiere la transformación de pensamientos en imágenes visuales.

²⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, 2010: 28-29. Véase en el último apartado de esta Parte Primera el contenido diferenciador de lo visual.

del arte en busca de olvidos y perversiones. Creo que por ello suele insistir en que no busca un método que le lleve a la verdad, sino ampliar simplemente conocimiento²⁶⁷. En consecuencia, el recurso a la dialéctica, más que un requerimiento metodológico, parte del convencimiento de que la imagen es dialéctica en sí misma.

Didi-Huberman asocia a las imágenes artísticas entidad dialéctica por manifestar «la presencia de una ausencia» (*infra*). En este sentido, se sirve del ejemplo freudiano del *Fort-Da*²⁶⁸, donde el niño juega a tirar y recoger una bobina o carrete, recreándose en el hecho de alejarla y recuperarla. El niño utiliza un objeto hecho imagen como sustitutivo de la madre ausente. Así, en la muerte de la cosa se ubicaría, según Freud, el nacimiento del Orden Simbólico²⁶⁹.

«La imagen se nos aparece en el fondo –o desde el fondo, me refiero a ese mismo fondo de ausencia- (...) como pura herida visual»²⁷⁰.

Aquí podemos vislumbrar una poderosa idea latente que Didi-Huberman tratará de desarrollar sin detenerse en todas sus implicaciones: si el Orden Simbólico implica la muerte de la cosa, la imagen sería el testimonio/testigo de este sacrificio; es decir, de un lado, constituye la memoria de la cosa que persiste en forma de imagen y, de otro, se resiste a quedar reducida a la historia y sus discursos²⁷¹. Didi Huberman habla de la bobina y el niño para decirnos que, al «tocar» la bobina, el niño ya no la ve como tal. Sin embargo, «esa bobina subsistirá en un rincón: un rincón del alma o un rincón de la casa. Subsistirá como resto asesinado del deseo del niño»²⁷². Es interesante este aspecto para el arte: desde el momento en que el sujeto “toca” la obra, ya no la mira más por lo que es, sino por lo que significa para él.

En este sentido, las imágenes sustituyen las cosas (no las tachan como el lenguaje), Son objetos de “inexistentes” -simulacros, fantasmas, supervivencias (*supra*). Hacemos un nuevo objeto de las cosas a través de configurar una imagen y es esta imagen la que lidiará con el lenguaje. Las imágenes presentan una sintomática consecuente de una relación cosas/imágenes-objetos/sujetos. El síntoma se manifiesta como consecuencia de esa relación, pero después se convierte en una causa al conformar el núcleo que se resiste a toda simbolización.

Se podría argumentar que Didi-Huberman defiende, así mismo, una postura materialista cuando ubica el objeto como sustrato de toda posibilidad de concepto. Eso parece indicar su aseveración de que «a toda palabra potente le hace falta un

²⁶⁷ La cuestión de lo visual aparece de forma recurrente en toda su producción, especialmente en DIDI-HUBERMAN, 2010, 2004a, 2007b. El apartado *El síntoma en Didi-Huberman* de esta Parte Primera profundiza en las implicaciones de esta propuesta.

²⁶⁸ FREUD, 1979b.

²⁶⁹ Lacan recuperará la misma reflexión: «el símbolo se manifiesta, en primer lugar, como asesinato de la cosa y esta muerte constituye en el sujeto la eternización de su deseo». LACAN, 1971e: 227-310.

²⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 49.

²⁷¹ La relación entre Memoria e Historia a partir de las imágenes es el objeto del apartado del mismo título de esta Parte Primera.

²⁷² DIDI-HUBERMAN, 2010: 51.

objeto adecuado, es decir eficaz, aunque él mismo sea excesivamente simple y aún indeterminado, aunque sea minúsculo, trivial e insignificante»²⁷³. Sin embargo, al instaurar la falta como punto de partida de todo proceso del conocer, sobre todo cuando enfatiza, con Freud, que la pulsión de muerte es el origen de todo ejercicio de simbolización, delata su verdadero interés. Creo que el elemento dialéctico en Didi-Huberman concurre de una manera contingente; parece más un recurso que un procedimiento crítico de la investigación. Aunque apela a la tensión dialéctica como algo necesario para aproximarnos al encuentro con lo que nos mira, no desarrolla las posibilidades teóricas o prácticas de un método para la investigación artística. De hecho, todo método le parece restrictivo y delimitador. Es por ello que su apertura dialéctica viene de Bataille y Benjamin más que de Hegel o Marx²⁷⁴. En este sentido, “dialéctica” es más un adjetivo tan alejado de resoluciones de superación como de connotaciones materialistas, es un punto de partida más que una metodología operativa para investigar la producción de imágenes, como avancé al principio de este apartado. La dialéctica le sirve, como a Warburg, para dar cuenta del «movimiento-síntoma»²⁷⁵ que expresan las imágenes en nuestro encuentro con ellas.

La existencia de esta tensión y del vacío que manifiesta todo aquello que no está cerrado (significado) en el encuentro con la obra, le lleva a una defensa a ultranza de la *ekphrasis*, en tanto descripción siempre abierta, un ejercicio de traducción sujeto a remodelaciones y revisiones. Este planteamiento dialoga con otra de las fuentes predilectas de Didi-Huberman: Walter Benjamin. En *La tarea del traductor*²⁷⁶, Benjamin afirma que el original “sobrevive” en la traducción: «forma parte de la esencia de la imagen contener algo eterno»²⁷⁷.

El núcleo resistente y material de las imágenes producidas es el que permite y, a la vez, limita toda traducción o *ekphrasis* que se proponga. Pero mientras Benjamin enfatiza que este núcleo es irreductible a todo discurso, Didi-Huberman prefiere acentuar lo misterioso en la imagen que escapa de toda traducción y que inspira multitud de interpretaciones. Prefiere reforzar aquello que la imagen permite, que explicar a lo que se resiste o, más aún, explicar cómo la imagen expresa esa resistencia; una elección que deja aspectos de la imagen fuera de su campo de interés. La *ekphrasis* implica una relación abierta entre imagen y lenguaje y, en consecuencia, no sugiere resolución para el encuentro entre sujeto y realidad. El planteamiento Didi-Huberman se mueve en esa zona recreativa del pensamiento crítico. De ahí que sus implicaciones políticas sean solo una posibilidad entre otras y no el motor de un ejercicio para «recrear el mundo», recuperando la reflexión de Marina Garcés.

²⁷³ DIDI-HUBERMAN, 2010: 51.

²⁷⁴ Como puede entenderse a partir de la entrevista que Didi-Huberman concedió para la revista *Minerva* del Círculo de Bellas Artes de Madrid, <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>. (23-8-2019).

²⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018-260.

²⁷⁶ BENJAMIN, 1996a: 336ss.

²⁷⁷ BENJAMIN, 2010: 565.

La investigación que estoy realizando prefiere situarse del lado de la confianza en la capacidad revolucionaria de un conocimiento auspiciado por las imágenes. Más concretamente, defiendo que es en el análisis de las imágenes de mujer donde esa confianza adquiere mayor potencialidad. Las mujeres, en plural, han sido asesinadas como cosas reales y efectivas por la construcción imaginaria del Orden Simbólico dominante. En consecuencia, su pretendida imagen, la “Imagen de Mujer”, esta vez en singular, constituye la mayor obra de arte creada por el patriarcado. Por ello, será en estas figuraciones donde mejor se observará la supervivencia de aquel “núcleo duro” benjaminiano: la memoria de las cosas frente al olvido que de ellas proponen los discursos, y la resistencia que expresan, entendida como acto político.

En su existencia fantasmagórica (simulacros), las figuraciones de mujeres realizadas por el patriarcado manifiestan ejercicios de poder y violencia articulados históricamente por el “saber” hegemónico. En palabras de Benjamin, podríamos decir que las imágenes de mujer son el documento/testimonio de la barbarie sobre el que se sustenta la cultura occidental.

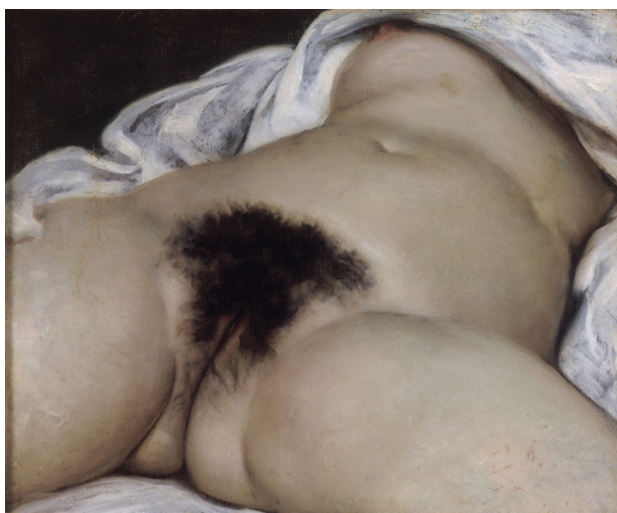
Un muy buen ejemplo de ejercicio efrástico que aporta una variante más comprometida (politizada) de la relación imagen-lenguaje es el que lleva a cabo Cristina Peri Rossi en *Las musas inquietantes*²⁷⁸. Este poemario hace aflorar de manera dialéctica esa resistencia de la que he hablado y quiere mostrar, a partir de la traducción poética de grandes obras de arte realizadas por artistas hombres y una mujer (Leonor Fini), cómo la imagen se presta también a canonizar formas de representación hegemónicas, obedientes a un sistema político y social determinado, el patriarcal. Y la *ekphrasis*, en tanto encuentro distinto y diferenciador entre imagen y lenguaje, le sirve a Peri Rossi para señalar de qué modo las formas visuales han construido el imaginario colectivo de lo femenino y cómo su *ekphrasis* poética (que rebasa mediante la dialéctica de las imágenes los propios límites de este género basado en la descripción) permite, en tanto creación de *otra* imagen («contra-imagen»), señalar la violencia de las representaciones femeninas realizadas por hombres (como producción ideológica patriarcal) y, al mismo tiempo, contribuye a subvertir los discursos que las sustentan. Por ello, Peri Rossi entiende la *ekphrasis* o “traducción”, en el sentido benjaminiano, como una práctica que, sin abandonar su reducto “original”, la imagen, transforma en acción política todos los indicios que aquel reducto podía sustentar y que el sistema dominante oprimía sutilmente o explícitamente prohibía.

Lo que la imagen permite al lenguaje en el ejercicio efrástico de Peri Rossi es una ruptura y crítica de los códigos culturales tradicionalmente impuestos, una desnaturalización del Orden Simbólico dominante y una posibilidad de

²⁷⁸ PERI ROSSI, 1999. En esta obra, que lleva por título el de una pintura de Giorgio de Chirico a la que también dedicará dos poemas, Peri Rossi utiliza la *ekphrasis* como ejercicio de apertura donde las imágenes son las que permiten articular una memoria que pone en entredicho el discurso histórico tradicional, a partir de algunas de las imágenes más emblemáticas que lo componen: *La hilandera* de Vermeer, *El nacimiento del ídolo* de Magritte, *La Gioconda* de Da Vinci, *La princesa de Este* de Pisanello, *El origen del mundo* de Courbet, *Mujer tocando la guitarra* de Botero, *Tormenta de nieve* de Turner, *El viajero sobre el mar de nubes* de Friedrich o *El Grito* de Munch son algunas de las obras de este museo imaginario que nos ofrece la obra de Peri Rossi.

transformación creativa de la subjetividad femenina (entendida también como construcción patriarcal). En su trabajo, las imágenes devienen el lugar efectivo para realizar un ejercicio político que encuentra en las formas la clave para analizar y transformar el pensamiento. En *Las musas inquietantes*, la tradición cultural patriarcal queda superada al ocupar el lugar de un discurso antiguo, hasta obsoleto e ineficaz, para dar cuenta de la riqueza de la imagen. Las imágenes de mujeres devienen lugares de apertura crítica y creativa. No se trata, sin embargo, de un simple ejercicio de sustitución hermenéutica donde el discurso feminista sustituye al patriarcal y donde la imagen es un mero instrumento, un utensilio ubicuo que se presta a todo. La *ekphrasis* es efectiva cuando busca (re)crear explicaciones y no cuando pretende justificaciones interpretativas de las imágenes. Creación e interpretación no son lo mismo, su diferencia radical consiste en que toda propuesta creativa conlleva un mundo nuevo mientras que las interpretaciones son facetas no transitadas del mismo conocido, necesarias, pero no suficientes, para liderar transformaciones.

Peri Rossi parte de las posibilidades no dichas de la imagen y sus síntomas, para lograr una ruptura con el lenguaje que se manifiesta mediante una apertura transgresora en el sentido de lo posible. Buen ejemplo de ello es el poema dedicado a la obra de Courbet, *El origen del mundo* (Fig. 2). Peri Rossi, lejos de mitificar la centralidad de lo femenino haciéndola, de nuevo, más metafórica que política, potencia su protagonismo material, como también lo hace la obra de Courbet. El halo de misterio asociado al sexo femenino representado se vuelve un efecto del discurso patriarcal que niega su centralidad, explícita y explicitada en la obra, como condición básica para el mantenimiento de la vida.



«Un sexo de mujer descubierto
(solitario ojo de Dios que todo lo contempla
sin inmutarse)

perfecto en su redondez
Completo en su esfericidad
Impenetrable en la mismidad de su orificio
Imposible en la espesura de su pubis
Intocable en la turgencia mórbida de sus senos
Incomparable en su facultad de procrear

sometido desde siempre
(por imposible, por inaccesible)
a todas las metáforas
a todos los deseos
a todos los tormentos

genera partenogenéticamente al mundo
que sólo necesita su temblor²⁷⁹».

Fig. 2 *El origen del mundo* (1866), Gustave Courbet,
Museu d'Orsay. París

En su ejercicio creativo, Peri Rossi no describe “lo visible”, sino que da cuenta de la «potencia de lo visual» (*infra*) al ampliar las posibilidades políticas de la

²⁷⁹ PERI ROSSI, 1999: 75.

“supervivencia”, aquello que Benjamin designó como lo eterno o esencial en las imágenes. Lo que sobrevive del original en toda traducción se puede leer, también, como la resistencia de las imágenes a dejar de ser cosas para convertirse en símbolos. En su uso poético de la *ekphrasis*, la poeta pone de relieve que aquel agujero en el seno de la correlación entre cosas y palabras, tan bien descrito por Foucault (*on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit*²⁸⁰), se encuentra en las imágenes y articula en ellas una forma política y sintomática de resistencia. Esta resistencia tiene en las representaciones de mujer (imágenes que el patriarcado ha gestado como “dispositivos” para su reproducción) el contrapunto a esa intención. Se trata de imágenes que denuncian cómo es y opera ese simbólico opresor, y que marcan un sendero explícito de lucha.

La imagen dialéctica, en tanto verdadera, irrumpe y obliga una comprensión distinta pues está «más allá del poeta y corta la palabra al poema»²⁸¹. Exige una reflexión sobre nuestra forma misma de conocimiento y aprehensión, pues manifiesta en ella contradicciones aparentemente irresolubles: ser pasado y novedad a la vez, ser lo que produce la historia y a la vez su síntoma, en tanto forma nueva que “transforma” el lugar común y genera un conocimiento crítico, al poner en cuestión las herramientas mismas del conocer.

Para Benjamin, la verdad de la imagen dialéctica no forma parte de la representación, sino que va “más allá”; es un momento de la misma que no se podría fijar ni detener. Se opone a la traducción en palabras o en otras imágenes por parte de un Orden Simbólico determinado. El «más allá» al que se refiere Benjamin no es un lugar divino; más bien, tendría la función de umbral, único espacio existente entre los límites y su transgresión. Un lugar ilimitado mucho más real que divino y, por ello, solo en la representación puede expresarse como símbolo que señala lo no codificado hacia un lenguaje diferente. Las imágenes producidas (arte) se convierten en los lugares donde habita ese saber oculto, más bien “otro” saber a-histórico²⁸² que solo podría expresar aquello inexpresable a través de su «virtual formulabilidad»²⁸³.

«Las imágenes de arte -por más simples y mínimas que sean- saben presentar la dialéctica visual de ese juego en que supimos (pero lo olvidamos) inquietar nuestra visión e inventar lugares para esa inquietud»²⁸⁴.

²⁸⁰ FOUCAULT, 1966: 25. *Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice*, traducción de Elsa Cecilia Frost. FOUCAULT, 1968: 19.

²⁸¹ BENJAMIN, 1996b: 374.

²⁸² Es difícil no notar aquí la influencia del psicoanálisis freudiano y su descripción del inconsciente y su lenguaje.

²⁸³ Es decir, lo inefable (por inexpresable) sólo se expresa a través de su puesta en obra, su materialización artística. Si la verdad es inexpresable, esta *solo se hará visible a través de algo que no sea propio de ella*. De esta afirmación se desprende que hay que detenerse en la forma (materia) para acercarse a alguna verdad. Esta verdad, más que de una idea específica, toma la forma de la irrupción de un misterio.

²⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 63. El autor añade en esta obra que los objetos artísticos (en tanto imágenes producidas materialmente) son capaces de generar imágenes que no sean solo regresivas (como lo sueños), sino que planteen verdaderas superaciones de las formas de conocer establecidas;

Es interesante señalar aquí que también es en la representación del cuerpo de mujer, la imagen de Venus, donde Warburg halla el camino para articular su propuesta del *Pathosformel* o imagen sintomática, idea fundamental en la obra de Didi-Huberman. Sin embargo, Didi-Huberman parece no haber caído en esta nada casual coincidencia, y se mantiene dentro de las posibilidades del discurso patriarcal hegemónico en lo respectivo a la elección de sus ejemplos. Así, para ilustrar la tensión entre discursos y obras, utiliza la que se plantea entre el artista minimalista Donald Judd y el crítico Michael Fried. Ambos mantienen discursos contrapuestos que dejan la obra como la única fuerza capaz de contenerlos, y que solo mediante ejercicios hermenéuticos podemos describir. Al enfatizar la experiencia de la tensión (objeto que mira, sujeto que ve) como experiencia estética verdadera, Didi-Huberman se decanta de la parte del sujeto más que de la del objeto.

«La obra es un cristal, pero todo cristal se mueve bajo la mirada que suscita. Ahora bien, ese movimiento no es otro que el de una escisión siempre reproducida, la danza del cristal en que cada faceta, ineluctablemente, corta con la otra»²⁸⁵.

El objeto queda relegado a un segundo término porque, al entenderse siempre como imagen, no puede haber distinción entre objeto e imagen. La dialéctica objeto/sujeto queda suplantada por la de imagen/sujeto. Para Didi-Huberman, exponer dialécticamente no es otra cosa que tener en cuenta una relación. El sujeto no estaría ensimismado, sino siempre en relación con sus imágenes, sus productos, más bien sus producciones. La producción de imágenes, más que un hecho material, parecería una operación psicoanalítica, es decir, un acontecimiento de relación con el mundo que el sujeto asume desde una falta originaria/constitutiva más que desde sus necesidades concretas, reales y materiales.

Esta propuesta tampoco camufla el hecho de que la experiencia fenomenológica es la premisa que sostiene toda interpretación. Merleau-Ponty²⁸⁶ y la fenomenología le merecen tanta atención, porque para la fenomenología es necesaria una privación de lo visible para que podamos ver. El encuentro (en tanto acontecimiento) constituye el principio de la experiencia estética. La dialéctica de Didi-Huberman, en consecuencia y como se ha ido señalando, debe entenderse más como una dialéctica fenomenológica y cárnica que hegeliana o marxiana.

«La dialéctica de la que hablo no está hecha, como se habrá comprendido, ni para resolver las contradicciones ni para enfundar el mundo visible a los medios de una retórica. Supera la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra -en el juego- de la figurabilidad»²⁸⁷.

La dialéctica que se desprende de esta frase no quiere ser conciliadora ni superadora de contradicciones, pero mantiene la noción de superación en la confrontación

es decir, que sean capaces de generar perspectivas de futuro, más que meras comprensiones del pasado.

²⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, 2004a 78.

²⁸⁶ MERLEAU-PONTY, 1985.

²⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 77.

visible/legible mediante el “juego” entre las propuestas interpretativas de “figurabilidad”. El juego al que nos invita Didi-Huberman parece, pues, más hermenéutico que dialéctico. Un ejemplo de ello se muestra cuando afirma que no busca una dimensión legible de la obra, sino una dimensión verbal «actuante, dinámica, que obra una imagen, que cristaliza en ella lo mismo que la inquieta sin descanso»²⁸⁸.

La imagen es siempre ambigua y desconcertante, según Didi-Huberman. Por ello, piensa que en la dialéctica de las imágenes no cabe la resolución hegeliana. Sin embargo, señala el papel nunca apaciguado de “lo negativo”. Este desplazamiento del recurso benjaminiano hacia los postulados de Adorno obliga a reunir la dialéctica con el síntoma, aquello que siempre la interrumpe antes de su resolución. En tal caso, debería entender el síntoma como motor de esa dialéctica, pero eso sigue siendo misterioso y permanece siempre oscuro²⁸⁹: «Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes»²⁹⁰.

Didi-Huberman sugiere que una imagen auténtica debería darse como una imagen crítica: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen (como representación), que critica nuestras maneras de verla, que nos obliga a mirarla verdaderamente y a escribir esa misma mirada, no para “transcribirla”, sino ciertamente para construirla²⁹¹. Entiendo que ese lugar que evoca es el del discurso y, por tanto, posterior a la experiencia estética. Este doble y desconcertante juego le permite el recurso a la dialéctica como mediación dialógica más que como resolución metodológica.

Lo político y la imagen dialéctica

La vinculación entre política e imagen es característica de nuestro tiempo, bien por el protagonismo de lo visual en la vida cotidiana, bien porque el pensar lo visual, al habitar exclusivamente en las evidencias sensibles, extiende hacia nuevos lugares el pensamiento filosófico o, por fin, al ver en las imágenes un registro sensible que puede estimular el cambio social, y ofrecer un modo particular de «organizar el pesimismo»²⁹² cuando los ejercicios textuales de deconstrucción posmoderna se demuestran insuficientes como práctica política para dar cuenta de la «psicomaquia

²⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 77.

²⁸⁹ También resulta oscura la estructura en construcción de las imágenes dialécticas que propone Didi-Huberman. Se trata de una estructura que no produce formas estructuradas, estables o regulares, sino formas en formación, transformaciones y, por tanto, efectos de perpetuas deformaciones. La ambigüedad es la imagen visible de la dialéctica. DIDI-HUBERMAN, 2004a: 113.

²⁹⁰ BENJAMIN, 2005: 464.

²⁹¹ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 104. En la nota 5, asocia este acto constructivo al lenguaje, recordando la sentencia de Benjamin de que la lengua es el lugar donde es posible abordar las imágenes dialécticas. La imagen dialéctica queda definida, así, como una latencia y una energía generadora.

²⁹² Didi-Huberman tomará esta expresión benjaminiana para matizar el modo en que las imágenes convocan políticamente un hacer sensible. La acción política se ubica en el espacio de las imágenes en tanto espacio desde donde se efectúa el «reparto de lo sensible», como dirá Rancière.

occidental»²⁹³. Es precisamente en la pregunta por la relación entre las imágenes y lo político que mi investigación confluye en mayor medida con el proyecto intelectual de Didi-Huberman y su defensa de la imaginación como sustrato de toda *praxis* política. El papel prioritario de la imaginación²⁹⁴ a la hora de configurar lo social, siempre anterior a cualquier ejercicio de simbolización, es lo que trataré de demostrar en la Parte Cuarta mediante una aproximación sintomática a la figurilla prehistórica de Hohle Fels.

La indisociabilidad entre la teoría de las imágenes y la teoría política en Didi-Huberman parte de la idea de que tanto lo político como las imágenes son acontecimientos, un modo de aparecer particular, una manifestación sensible y singular (*pathos*) que irrumpe dislocando la aparente estabilidad de las relaciones configuradas. «La imaginación no da la “proporcionalidad” del acontecimiento. Esta trabaja en el núcleo mismo de la *desproporción* entre la experiencia y su relato»²⁹⁵. Las imágenes y lo político implican una «toma de posición»²⁹⁶ en el seno de una relación, un modo particular de (ex)posición frente a la realidad dada.

El registro imaginario se convertirá en el centro de gravedad de la propuesta de Didi-Huberman. En él se gesta el conocimiento sensible e igualmente la *praxis* política en tanto acción incorporada, afectada, dinámica y relacional que supera las lógicas propias del pensamiento occidental. Nótese cómo esta concepción de las imágenes (y de lo político) en tanto fenómeno pierde su condición esencial u ontológica tradicional para devenir una experiencia de lo singular que, sin embargo, nos ofrece un «punto de *contacto* posible» con «instantes de verdad» siempre «medio-dichos» y «no-todos» (*infra*) y, por ello, nuestra experiencia con las imágenes resulta desconcertante²⁹⁷. Es necesario, llegado este punto, atender al proceso mediante el cual nuestro autor plantea la relación imágenes-política-imaginación para llegar a lo que es oportuno llamar una teoría política de las imágenes *malgré tout*.

²⁹³ DIDI-HUBERMAN, 2018b: 125. Utiliza esta expresión para sintetizar el proyecto de Warburg de gestar una «iconología política» que plantea una concepción novedosa de las relaciones entre imágenes e historia que trata de abordar la historia a través de las imágenes y sus síntomas. Esta intención se materializa en su proyecto más ambicioso: el *Atlas Mnemosyne*.

²⁹⁴ Didi-Huberman utiliza el concepto “imaginación” para describir la facultad humana que gesta y comprende las imágenes; en esta investigación prefiero emplear, como se verá más adelante, la formulación «dimensión imaginaria» o «registro imaginario», expresiones más adecuadas al vocabulario psicoanalítico lacaniano para señalar ese lugar consistente, material y agente dentro de nuestras facultades cognitivas y relacionales: «la función del imaginario [no es] la función de lo irreal». Lacan en DIDI-HUBERMAN, 2004b: 123.

²⁹⁵ Didi-Huberman, 2004b: 235 (la cursiva y las comillas son del original).

²⁹⁶ Expresión que nombra en su libro de 2008, *Cuando las imágenes toman posición*, y que él mismo describe como un gesto complejo que implica transitar inevitablemente por «los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa». DIDI-HUBERMAN, 2008: 9.

²⁹⁷ Didi-Huberman recupera la formulación lacaniana del «medio-decir» para describir la dimensión indecible de la verdad. «(...) Toda verdad es lo que no puede decirse. Es lo que no puede decirse a condición de no forzarla hasta el fondo de medio-decirla solo» (Lacan en DIDI-HUBERMAN, 2004b: 108, nota 58). Frente a las imágenes consideradas como engaños o simulacros totales, nuestro autor matiza que «sí, las imágenes mienten. Pero *no todas*, no sobre todo y todo el tiempo». *Id.*

«Como si la imaginación se animase precisamente cuando surge lo “inimaginable”, (...) lo que no comprendemos, pero que no queremos renunciar a comprender –que no queremos, en cualquier caso, revocar a una esfera abstracta que nos liberaría fácilmente de ello–, estamos obligados a imaginárnoslo, y ésta es una manera de *saber pese a todo*. Pero también una manera de saber que sin duda nunca comprenderemos en su justa proporción»²⁹⁸.

Lo político de las imágenes, así como la *praxis* política, choca con el halo misterioso que aflora en algunas de las primeras propuestas de Didi-Huberman²⁹⁹; halo que también invade en ocasiones las de Benjamin, como cuando sitúa la belleza como lugar de la verdad, una verdad que parece surgir más bien del valor crítico de la imagen dialéctica en tanto fractura. Como veremos más adelante, Benjamin (y después Didi-Huberman), intenta describir esta fractura cuando insiste en que la verdad de las imágenes no se nos manifiesta de forma tranquila o tranquilizadora, sino que acontece desconcertando, desgarrando nuestra mirada y su discurrir habitual. En su ensayo sobre *Las afinidades electivas*³⁰⁰ de Goethe, explora la obra de arte como «lugar de fractura» donde algo de la imagen desborda y supera las posibilidades expresivas del lenguaje mismo.

«Sólo lo inexpresivo completa la obra, la desarticula convirtiéndola en imperfecta, en fragmento del mundo verdadero, en trozo de un símbolo»³⁰¹.

Será en 2004, con motivo de la publicación de su obra *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, que asistimos a la implicación absoluta de Didi-Huberman en los problemas, conceptos y referencias teóricas entre las imágenes y lo político³⁰². A partir de entonces, abandonará la intención de convertir la Historia del Arte en un campo idóneo para el pensamiento crítico comprometido políticamente al plantear directamente que «hoy en día, el *pensamiento de las imágenes* pertenece en gran parte al propio *ámbito político*»³⁰³. Las imágenes se conciben ahora como las herramientas fundamentales para formular una estética enfocada a dar respuesta a los debates de teoría política. Se trata pues de examinar cómo se da una «*apertura al saber* por mediación de un momento de ver»³⁰⁴.

Lo que mueve ahora el proyecto intelectual de Didi-Huberman es averiguar el modo en que lo político se (con)figura, el modo en que las imágenes se (ex)ponen frente al

²⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2004b: 235 (la cursiva es del original).

²⁹⁹ Luis Ignacio García (2017) desarrolla una buena síntesis de la evolución hacia la teoría política del pensamiento sobre las imágenes de Didi-Huberman. Allí, se destaca que el objetivo principal de sus primeras obras radica en señalar la dimensión política del arte (y de la estética) como condición socialmente vinculante. En esta fase, la historia del arte deviene una herramienta política de sospecha, reflexión y disrupción frente a los saberes fijados, que busca señalar el modo en que las imágenes muestran los conflictos, tensiones y dislocaciones latentes en la Historia, así como aquellos malestares que la conforman y la delatan, al mismo tiempo que ensanchan sus límites.

³⁰⁰ BENJAMIN, 1996b.

³⁰¹ BENJAMIN, 1996b: 79-80.

³⁰² A esta obra le seguirá la serie *El ojo de la historia* (2008), cuya primera y cuarta entrega son especialmente importantes para el desarrollo de esta segunda fase (*Cuando las imágenes toman posición*, 2008 y *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 2012, respectivamente). Su obra *Supervivencia de las luciérnagas* (2009) también será significativa para articular el estatuto “imaginario” de la política. Las fechas pertenecen a las ediciones originales.

³⁰³ DIDI-HUBERMAN, 2004b: 91 (la cursiva es del original).

³⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, 2004b: 128 (la cursiva es del original).

mundo. Se trata de un ejercicio que quiere comprender lo político “en” las imágenes; más precisamente, la pregunta se dirige al estatuto político de la dimensión imaginaria. En este mismo sentido, se producirá el desplazamiento del arte hacia las imágenes y la imaginación como instancia y facultad, respectivamente, de lo político. Para llevar a cabo este viraje, Didi-Huberman se apoyará especialmente en los planteamientos de Benjamin sobre la «imagen dialéctica», en el pensamiento político de Hannah Arendt y en los planteamientos de Rancière sobre «el reparto de lo sensible»³⁰⁵, que le permitirán formular su teoría del montaje como dispositivo de exploración estético-política que permite pensar formas alternativas de construcción de sentido.

Antes de analizar la «imagen dialéctica», que para Didi-Huberman, siguiendo a Benjamin, se encuentra en el umbral de lo político, considero adecuado para los objetivos de esta investigación señalar brevemente las aportaciones de Arendt (*infra*) y Rancière a su trabajo.

Es Rancière quien más insiste en esbozar «una política de la estética»³⁰⁶ que supere la dicotomía planteada por Benjamin entre la «estetización de la política», practicada por los estados totalitarios, y la «politización del arte», articulada como reacción insurrecta a cualquier intento de sometimiento ideológico³⁰⁷. Además, tanto Rancière como Didi-Huberman coinciden en otorgar protagonismo político a la imagen dialéctica benjaminiana. Rancière propone una confluencia entre lo estético y lo político, donde lo sensible comprende una dimensión de la realidad que deviene necesaria para el bien común. Establece para ello una disidencia sistemática que apela a lo sensible y efectivo, frente a las tendencias que buscan homogeneizar el mundo y el arte bajo un mismo ser/sentir. Lo sensible, entendido como el lugar de efectividad de la estética, se convierte en un nuevo campo para la acción política, un campo en el que consecuentemente la estética, a través de su dimensión crítica, contribuirá al juego político³⁰⁸.

La defensa de Rancière de la estética como agente de lo político es una concepción del arte donde el posicionamiento frente a la realidad deviene lo específico de la «reorganización de lo sensible». El arte cobra, entonces, un papel fundamental al permitir la irrupción de lo político en el interior de los sistemas policiales y activar nuevas formas de subjetivación promovidas por apariencias (imágenes). Para

³⁰⁵ La pregunta por la relación entre la estética y la política es explícita en la obra de Didi-Huberman, como también lo es en Rancière. Ambos autores confluyen y se oponen, en diversas ocasiones, a la hora de dar cuenta de esta relación. Véase, al respecto, el “careo” publicado en dos artículos sucesivos: RANCIÈRE, 2018: 11-18 y DIDI-HUBERMAN, 2018c: 19-24.

³⁰⁶ RANCIÈRE, 2009b. Otras obras donde desarrolla la vinculación entre las imágenes y lo político son: *El destino de las imágenes* (2011a), *El espectador emancipado* (2010), *La palabra muda* (2009a), *La política de la literatura* (2011b).

³⁰⁷ BENJAMIN, 2008.

³⁰⁸ «Hay entonces, en la base de la política, una “estética” que no tiene nada que ver con esta “estetización de la política” propia a la “edad de las masas” de que habla Benjamin. Esta estética no hay que entenderla en el sentido de una toma perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si contemplamos la analogía, podemos entenderla, en un sentido kantiano –eventualmente revisitado por Foucault–, como el sistema de las formas *a priori* determinando lo que se da a resentir». RANCIÈRE, 2009b: 10.

Rancière, la apariencia no tacha lo real ni es un simulacro al estilo de Platón o Debord³⁰⁹.

La propuesta de Rancière emplaza la dimensión política vinculando arte, sociedad y crítica estética. Sin embargo, Rancière se muestra más interesado en los «modos de recepción» de las imágenes, en sus usos para transformar el presente, que en sus modos de operar. Este proceder, en parte semejante al de Didi-Huberman, le alejan del interés de mi investigación porque ambos insisten en la centralidad de los sujetos (espectadores) y sus ideas más que en focalizar la manifestación propia de las imágenes/objeto³¹⁰.

La imagen en Rancière se muestra necesaria para lograr la nueva «repartición de lo sensible» mediante un nuevo imaginario. Ese reparto (*partage*) permite reformular el espacio político como espacio estético, es decir, una politicidad sensible³¹¹. Su tesis consiste en «refigurar» lo sensible de tal manera que conlleve un reparto igualitario. De esta manera, la estética deviene un campo de lucha.

«Denomino como repartición de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas»³¹².

Pienso que el énfasis de Rancière en lo sensible mantiene una estructura similar al *Zeitgeist* de Hegel. Está claro que no basta el “espíritu de la época” para dar con el “cuerpo” de cualquiera de los tiempos y momentos que atraviesan las sociedades. Por ello, pienso que Rancière introduce la materia en forma de imagen para “incorporar” lo sensible como una evidencia social que puede ayudar a cambiar los sistemas sociales alienados. Encuentra en el ámbito de la producción artística un lugar inestimable para el conocimiento social y la acción política. En este sentido, la *praxis* política no se entiende sin un *pathos* político que da cuenta no solo de los hechos históricos, sino de las pasiones y padeceres que conforman toda acción³¹³.

³⁰⁹ «La apariencia no es la ilusión que se opone a lo real. Es la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible. No se opone a la realidad, la divide y vuelve a representarla como doble». RANCIÈRE, 1996: 126.

³¹⁰ A este respecto, vale recordar aquí su obra *El destino de las imágenes*, donde plantea la pregunta por el ser de las imágenes, siempre intentando trazar su valor como mediadoras con el presente y no tanto como testimonios sintomáticos de memoria desde un planteamiento materialista. RANCIÈRE, 2011a. También vale recordar aquí que el proyecto político de Didi-Huberman radica en plantear una antropología política de la imagen como eje central de su teoría política y de las imágenes.

³¹¹ En palabras de Didi-Huberman, «Rancière se dedicó a reformular el espacio político como espacio estético desde la perspectiva de la “parte de los sin parte” (es decir, de los pueblos) y del “reparto de lo sensible” (es decir de la exposición). Si esos dos espacios, a fin de cuentas, no hacen sino constituir uno solo, es porque, por un lado, “la política se refiere a lo que se ve y se puede decir de ello, a quien tiene la competencia para ver y la capacidad para decir” y por otro, “hay una politicidad sensible atribuida desde el inicio a grandes formas de repartos estéticos”» (DIDI-HUBERMAN, 2018b: 105).

³¹² RANCIÈRE, 2009: 9.

³¹³ En esta línea cabe destacar aquí el estudio que realiza Didi-Huberman a propósito de *El Acorazado Potemkin* y que desarrolla en su obra *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la Historia 6*. (2017). La publicación recoge el seminario *Peuples en larmes peuples en armes* realizado por el autor en el *Institut National d'Histoire de l'Art* de París, entre noviembre de 2014 y marzo de 2015, Estos

Es por esta razón que, cuando hablamos de lo concreto de las imágenes y su especificidad política, se hace necesario, como también indica Didi-Huberman, tomar la propuesta de la «imagen dialéctica» de Benjamin como punto de partida fundamental para alcanzar lo propio de las imágenes y las posibilidades políticas a ellas asociadas.

La imagen dialéctica lo es por su capacidad de condensar temporalidades que nos obligan a aproximarnos al pasado de una forma no historicista. La imagen dialéctica nos implica, pone en juego nuestra relación con el pasado, con nuestra memoria. Para Benjamin, el acto de recordar al que nos fuerzan las imágenes sería el resultado de una ruptura con el tiempo lineal, un espacio que surge cuando muchas temporalidades (pasado, presente, futuro) se encuentran imbricadas como si de un remolino se tratara, movimiento brusco que sacude los sedimentos del lecho del río y los trae a la superficie. La imagen dialéctica, más que suscitar un acto de reflexión, análisis o reproducción del pasado provoca un acto de presencia; es una producción nueva que hace presente una verdad «anacrónica»³¹⁴.

«Pues el anacronismo esencial implicado por esta dialéctica hace de la memoria, no una instancia que retiene –que sabe lo que atesora–, sino una instancia que pierde: juega porque sabe en primer lugar que nunca sabrá por completo lo que atesora. Se convierte por eso en la operación misma de un deseo, es decir una nueva puesta en juego perpetua, “viviente”, de la pérdida»³¹⁵.

El concepto «imagen dialéctica» es una noción tardía en Benjamin, aunque sea resultado de un conjunto de preocupaciones y reflexiones prioritarias a lo largo de todos sus trabajos. Por tanto, no debe ser entendida solamente como un motivo fundamental en su obra *Los Pasajes*³¹⁶, sino como la pieza nodal que le permite poner en relación sus planteamientos teóricos y políticos. Creo que la trayectoria vital de Benjamin tiene su correlato en la genealogía de su concepción de la imagen dialéctica y tiende a olvidarse en muchos estudios de cultura visual³¹⁷. Este olvido desactiva gran parte de la dimensión política de las propuestas de Benjamin.

Sus inquietudes políticas y teóricas proceden, precisamente, de la atracción que despertó en él el surrealismo en su momento más fructífero, porque, en ese

seminario pueden encontrarse online en https://www.youtube.com/watch?v=oSeg-vv2dBQ&list=PLuOU2gRcQi7PO2y9VGZfumZX9_3XgrmtM Consultado el 6 de enero de 2020.

³¹⁴ Véase el desarrollo del anacronismo en el apartado 6 de esta Parte Primera.

³¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 75-76.

³¹⁶ BENJAMIN, 2005.

³¹⁷ La formulación de la «imagen dialéctica» bebe de fuentes muy diversas y se va transformando hasta llegar a su planteamiento último en *Los Pasajes*, donde reúne todo su valor emblemático. Los cambios que experimenta el concepto devienen extremadamente significativos para entender sus potencialidades, así como para identificar los elementos de su propuesta en que se interesará Didi-Huberman. No estará de más recordar aquí el consenso entre los especialistas sobre Benjamin en torno a las influencias que experimentó su trayectoria teórica. Susan Buck-Morss resume las tres etapas que denomina «cuasi-dialécticas»: «la primera de éstas (hasta 1924, cuando su amistad con Gershom Scholem era más fuerte), metafísica y teológica; la segunda (cuando en Berlín, hacia finales del período de Weimar, cayó bajo la influencia de Bertolt Brecht), marxista y materialista; y la tercera (cuando en su exilio en París se aproximó al *Institut für Sozialforschung* y llegó a estar intelectualmente cerca de Theodor Adorno), como un intento tanto de incorporar como de superar estos dos polos antitéticos en una síntesis original». BUCK-MORSS, 1995: 22.

laboratorio de producción artística, las imágenes y sus montajes constituían un campo de estímulo para

«la rebelión del espíritu y una tentativa eminentemente subversiva de “reencantamiento del mundo”, es decir, una tentativa de restablecer en el corazón de la vida humana los momentos “encantados” borrados por la civilización burguesa (...) una protesta contra la racionalidad estrecha, el espíritu mercantil, la lógica mezquina, el realismo chato de nuestra sociedad capitalista/industrial y la aspiración utópica revolucionaria a “cambiar la vida»³¹⁸.

La genealogía de su concepción de la imagen se inaugura como una teoría política a partir de su aproximación al surrealismo, en su momento más fructífero teórica y políticamente³¹⁹. Me refiero a las reflexiones de Louis Aragon y del primer manifiesto surrealista de André Breton, con sus propuestas sobre la actualidad y la acción, o de Pierre Naville y la correlación que establece entre la «organización del pesimismo político» y la «organización de las imágenes»³²⁰. Estas primeras influencias y diálogos otorgarán a su idea de imagen un sesgo anarco-vitalista que se irá transformando a medida que avanza su proyecto intelectual.

El ensayo *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1929) es la referencia que ilustra ese comienzo³²¹. En ella, se sostiene que el surrealismo cuestiona los modos tradicionales de experimentar y de relacionarnos con el mundo, al tiempo que propone una praxis artística que deviene política al ampliar/liberar nuestras posibilidades de conocimiento. En este texto, Benjamin desarrolla el concepto de «iluminación profana», que trata de incorporar la dimensión inconsciente del sueño, la ebriedad y ciertos automatismos al espacio del cuerpo, en tanto modos legítimos y distintos de saber. La «iluminación profana» se plantea como un nuevo modo experiencial y de toma de consciencia, resultado de la ampliación de las posibilidades de la experiencia, y genera un «espacio del cuerpo y de la imagen» diferente para la captación de la dimensión política. En esta fase la dimensión política se emplaza en lo que llamará la «inervación corporal»³²² del colectivo. La imagen sería el lugar mediante el cual una colectividad incorpora, encarna y accede a una realidad ampliada.

³¹⁸ LÖWY, 2006: 9.

³¹⁹ Es interesante observar que las principales referencias al surrealismo de Benjamin corresponden a aquellos miembros del grupo que se encontraban en proceso de abandonar el movimiento para participar en la acción política directa. NADEAU, 1972.

³²⁰ LÖWY, 2006: 57-74.

³²¹ Esta obra se entiende como la revisión de un texto diez años anterior: *Sobre el programa de una filosofía venidera* (1918), que surge de una clara reacción a las propuestas de filiación neokantiana que limitan las posibilidades de un conocimiento experiencial, siguiendo las propuestas ilustradas. Benjamin postula que una ampliación del concepto kantiano de “experiencia” supone, a su vez, una ampliación del concepto “libertad”.

³²² La inervación es la acción que desarrolla un nervio sobre la función de un órgano. La inervación se entiende aquí como un impulso que provoca un gesto; un impulso que excede al individuo pues tiene efecto colectivo. Así, el gesto, en tanto reacción corpórea insurrecta, deviene una acción política. Es en su obra de 1928, *Programa de un teatro infantil proletario*, desarrolla la relación entre inervación y gesto en el marco de sus planteamientos de la imagen como acción y antes de plantear la imagen dialéctica. BENJAMIN, 2009b: 382.

La «iluminación profana» es también una superación creativa, surrealista, de la iluminación religiosa. De corte materialista y antropológico, la «iluminación profana» media entre el dominio y el autocontrol del yo consciente, por un lado, y la disolución del mismo, por otro. Esta tensión se expresa a partir de la «iluminación», un saber sin mediación que (ad)viene al encuentro, sin control y, al mismo tiempo, “profano” porque aparece, acontece, en el más acá real, alejándose de toda vocación divina. La «iluminación profana» se plantea aquí como una tercera vía que supera la dicotomía entre el racionalismo forjador de conceptos abstractos y el irracionalismo basado en la intuición. Se trata, para Benjamin, de señalar las posibilidades del inconsciente y del cuerpo para alcanzar un conocimiento que pueda ser objetivo. En este sentido, la imagen viene a ser la forma (o condición) a través de la cual dicha «iluminación profana» acontece, debido a que, en su aprehensión, la imagen suspende nuestro sentido promoviendo un choque (encuentro) heterogéneo que apela al cuerpo y, por tanto, incita a la acción. La imagen, para Benjamin, sería el umbral, el espacio intersticial de acceso a esta tercera vía cognoscitiva que rechaza y desborda el reinado del sujeto y el sentido como opciones hegemónicas del saber. En el surrealismo, la imagen y el lenguaje, liberados de carácter intencional, abren sentidos y desbancan a la razón discursiva. La imagen viene a producir un corte, un «desgarro» en términos de Didi-Huberman en el *continuum* del discurso al radicalizar las diferencias frente a lo semejante e impidiendo comparaciones tranquilizadoras.

La imagen es siempre una tensión, un desacuerdo, un desgarró, una desconfianza sobre la realidad dada. La imagen viene a ser aquí una disyunción, una singularidad radical que acontece; la imagen es «fulgurante»³²³. Un elemento fundamental aquí es que Benjamin situará el compromiso político en el hecho de hacerse cargo de la dimensión imaginaria (el lugar primordial de las imágenes). En esta fase de su pensamiento, el imaginario colectivo es el espacio de lucha fundamental para una transformación política. Las posibilidades políticas del imaginario se vuelven, a ojos del presente, una profecía distópica. El poder de las imágenes ha sido realimentado y sobre-estimulado por el sistema capitalista como herramienta absoluta de sometimiento y alienación, al haber convertido el mundo en una pantalla y haber encapsulado la dimensión imaginaria en un mundo virtual paralelo, sedante y conformista que dificulta sobremanera cualquier intento de transformación económica, social o política.

Algo parecido sugiere Didi-Huberman en su obra *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*³²⁴, donde reflexiona en torno a cómo el capitalismo se sirve de la sobreexposición y sobredeterminación estereotipada de las imágenes para hacer menguar (subexponer) o sustituir lo Real en favor de su espectáculo y, por tanto, con la intención de anular el potencial político. Igualmente, Didi-Huberman añade que esta domesticación de las imágenes nunca será exitosa, pues el fracaso en su

³²³ La imagen operaría con el lenguaje como el *collage* en la pintura, en la forma en que lo describió Max Ernst como «el encuentro de dos realidades distintas en un plano ajeno a ambas». DANTO, 1999: 27-8.

³²⁴ DIDI-HUBERMAN, 2018b.

dominio es un elemento constitutivo de las mismas. Las imágenes son siempre «pese a todo» lo que se quiera hacer o decir con ellas.

En esta obra, Didi-Huberman busca relacionar de manera explícita las imágenes con lo político como alternativa a la alienación social del contexto capitalista de producción y consumo de imágenes. Para ello, utilizará el pensamiento político de Hannah Arendt³²⁵. La política, para esta filósofa, es inhumana cuando pretende acallar las singularidades que constituyen nuestra vida en común. El lugar de la política está del lado de lo que se presenta, esto es, del dominio de la aparición. Para Arendt, el acontecer de lo político depende del modo en que nuestra existencia comprenda la pluralidad, en tanto singularidades radicales; un pensamiento que utilizarán también los feminismos con su máxima «lo personal es político». La política sería aquel lugar que permite el reconocimiento de lo singular y la pluralidad; ese es el único punto de partida posible para una verdadera política igualitaria. Las imágenes y los cuerpos que aparecen y se exponen reclaman una atención en su forma, en su «tomar forma» en el espacio relacional. Si la humanidad está compuesta de singularidades, la única posibilidad política es la atención en la relación.

Didi-Huberman conecta este pensamiento político de la “apariencia” de Arendt³²⁶ con la propuesta de la «iconología de los intervalos» de Warburg, que buscaba atender y recoger aquello intersticial que aparece y tensiona, que hace conflictuar lo dado por conocido, lo identificado en los marcos históricos tradicionales. Didi-Huberman ve en el aparecer de las imágenes ejercicios de singularidad radical que permiten pensar lo común o colectivo y gestan posibilidades para nuevos escenarios de reflexión política.

«Ciertos hombres, ciertas mujeres se singularizan -en el ejercicio del arte, del pensamiento, de la historia o de la política- al hacer de los rostros, las multiplicidades, las diferencias y los intervalos su propia inquietud de “humanitas”. Ellos mismos se sitúan en la diferencia o el intervalo, sin prejuicios de “entrar en conflicto con el mundo de la vida pública” cuando esta se organiza en torno de la “inhumanitas” de una verdad única»³²⁷.

Nótese en esta cita que Didi-Huberman no puede evitar atender más al sujeto que genera la imagen, que al efecto que la imagen provoca en su puesta en relación con el público. Es aquí donde se dibuja, para mí, una distinción muy significativa frente a los planteamientos políticos de la imagen que encontramos en Benjamin y que da cuenta, a su vez, de la distinta concepción de lo político en ambos autores. Para Benjamin, el imaginario colectivo es el ámbito del «cuerpo y de la imagen», el lugar donde imagen y política se encuentran. La imagen se entiende como el dispositivo privilegiado para desactivar ideologías impuestas, generar contra-discursos, disensos y malestar frente al *statu quo*. Las imágenes generan un arte de la contra-información, dirá Deleuze, efectivo en tanto resistencia³²⁸. Entendiendo la acción

³²⁵ Especialmente recoge las reflexiones del texto «Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing». ARENDT, 1990: 13-42.

³²⁶ A partir de su texto *La vida del espíritu*. DIDI-HUBERMAN, 2018b: 12-50.

³²⁷ DIDI-HUBERMAN, 2018b: 24. Este texto parafrasea de nuevo el de Arendt.

³²⁸ DELEUZE, 1984.

política como *shock*, vemos cómo imagen y cuerpo se encuentran conectados irremediabilmente.

«Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el Manifiesto comunista»³²⁹.

La imagen realiza dos ejercicios aparentemente incompatibles, pero que dan cuenta de su diferente funcionamiento. Por un lado, genera una escisión, una fractura de sentido y, al mismo tiempo, es esa precisa ruptura la que genera una reacción corpórea («inervación»), una energía que permitirá que el cuerpo individual se encuentre con el cuerpo colectivo. La toma de consciencia en la teoría materialista de Benjamin no podría suceder sin su inscripción corpórea. La ideología (vinculada al Simbólico), como herramienta de movilización de masas, se desplaza hacia el lugar de lo Imaginario, lugar donde las energías políticas se mueven entre la representación y la acción. Este movimiento energético puede llegar, para Benjamin, a acumular la intensidad suficiente, casi explosiva, para hacer confluír la imaginación colectiva hacia una acción colectiva (imagen y cuerpo son indisolubles). No es suficiente la toma de conciencia racional; por ello se hace necesario el paso a la esfera corpórea de la acción, como praxis sensible. En esta fase de su pensamiento, se entiende la política como el tiempo donde las imágenes (en tanto representaciones) impregnan las prácticas colectivas, permitiendo el paso revolucionario de la teoría a la acción. Las imágenes serían el medio que da forma (cuerpo) a las ideas y que da paso a la acción. A este espacio de la imagen con el cuerpo, Benjamin lo llama «actualidad», la imagen hecha acción.

La «imagen dialéctica» forma parte de la segunda fase de producción del proyecto del *Libro de los pasajes* (1934), que durará hasta la muerte de Benjamin. Esta etapa se caracteriza por un esfuerzo por acotar metodológicamente dicho proyecto a través de un diálogo más maduro e intenso con la teoría marxista, alejado de lo que él llamó «ingenuidad rapsódica»³³⁰ de su primera formulación. Con la «imagen dialéctica» busca señalar el estatuto de la noción “imagen”, así como su funcionamiento, a la vez que introduce en ella el factor «tiempo»³³¹.

En este sentido debemos relacionar «imagen dialéctica» e «imagen histórica». Además, el adjetivo «dialéctica» recoge un concepto central de la teoría marxista que coloca la imagen de Benjamin en diálogo directo con la lucha antifascista, circunstancia histórica que atravesaba el horizonte filosófico crítico. En esta fase

³²⁹ BENJAMIN, 2007: 127.

³³⁰ ADORNO, 1998: 98.

³³¹ «(...) la dialéctica hegeliana sólo conoce el tiempo como tiempo del pensamiento –histórico, si es que no psicológico. Todavía no conoce el diferencial de tiempo en el que únicamente es real y efectiva la imagen dialéctica. (...) El tiempo real no ingresa en la imagen dialéctica a tamaño natural –y menos psicológicamente–, sino en su figura más pequeña. El momento temporal en la imagen dialéctica sólo se puede indagar por completo mediante la confrontación con otro concepto. Este concepto es el “ahora” de la cognoscibilidad». BENJAMIN, 2005: 860.

serán de especial interés, para su afirmación marxista, la correspondencia con Adorno a partir de 1935 y la amistad con Brecht.

Se debe entender que la «imagen acción»³³² de su primera fase y la «imagen dialéctica», a partir de 1934, conforman dos polos en tensión de un arco de posibilidades de la concepción teórica de las imágenes que hasta cierto punto heredará Didi-Huberman. En una de las primeras formulaciones de la «imagen dialéctica», encontramos explícita su vinculación con una temporalidad ajena al devenir secuencial y progresivo de la historia, circunstancia que subraya su alejamiento de la propuesta dialéctica de Hegel. En la imagen solo es efectiva y real esa contra-temporalidad. La temporalidad inscrita en la imagen ya no se puede comprender con la «actualidad radical» (corpórea) señalada en un primer momento, sino más bien con un instante, una temporalidad que no proviene de un constructo idealista. Se trata de una instancia que fractura el tiempo histórico y que Benjamin denomina «diferencial del tiempo», una diferencia que contraviene, desdobra y distingue temporalidades.

En este punto, Benjamin está dotando de movimiento dialéctico a su primera concepción de «imagen». El desgarrar, la fractura, la falla que provoca la imagen lo hace, ahora, no sobre el cuerpo sino sobre el tiempo. Esta definición supone que la «imagen dialéctica» impide el encuentro del instante consigo mismo, mientras que su intensidad (efectividad) procede precisamente mediante un desajuste fundamental (ontológico). Ahora, la «imagen dialéctica» se vincula con la acción de un modo distinto, no a través del cuerpo sino de la memoria. La «imagen dialéctica» permite un conocimiento singular, ocasional (como un recuerdo), donde el conocimiento fuera de esta temporalidad diferencial no es posible. Benjamin habla aquí de «oportunidad»; la imagen ya no sería la chispa surrealista que conecta cuerpo y representación, sino el lugar de una «politización del tiempo». La historia que permitirían las imágenes dialécticas se concibe ahora como el lugar donde lo anacrónico y lo político se instalan en tanto fallas de toda acumulación progresiva y no como un compendio de movimientos sociales y políticos acumulados paulatinamente.

El énfasis en la interrupción como forma de novedad (actualidad) vincula la concepción primera de «imagen acción» con esta nueva formulación de la «imagen dialéctica».

En un texto de 1934³³³, Benjamin se replantea la cuestión de la imagen con respecto a sus ideas sobre el surrealismo de 1929 y se mueve, entonces, hacia una teoría política de la historia, donde el lugar de las imágenes se vincula a través del «inconsciente colectivo» más que mediante el cuerpo colectivo. La influencia aquí de las teorías freudianas es innegable, pues ahora Benjamin entenderá la imagen como lugar de pervivencia de experiencias colectivas previas (latencia) a su actualización

³³² Deleuze desarrollará también el concepto benjaminiano de «imagen-acción» a partir del de «imagen-movimiento» de Bergson, con la voluntad de actualizar la discusión en torno a las imágenes y los signos mediante las imágenes cinematográficas. DELEUZE, 1984: 87-94.

³³³ BENJAMIN, 2009a: 393-42.

en el presente. Otro concepto freudiano será fundamental en esta definición: el deseo. Las imágenes colectivas ahora serán «desiderativas».

«A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún está dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo. Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmediatez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo de separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente»³³⁴.

Las imágenes dialécticas conservan el poder movilizador de la «imagen acción», pues son el resultado de la producción simbólica del deseo colectivo. La «imagen dialéctica», mediante su superposición de temporalidades, permite actualizar proactivamente los deseos de todo pasado primordial; vendría a constituir una especie de premonición que emerge desde el pasado, remite al pasado y afecta al futuro. La «imagen dialéctica» se equipara aquí a la «imagen onírica» objeto del psicoanálisis, una expresión deformada en tanto expresión de deseo, pero nunca una manifestación directa del mismo. Los sueños sacan a la luz, siempre de manera diferente, pulsiones constitutivas de la *psique*.

Es aquí cuando Benjamin añade que «la ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo». La imagen es el lugar liminal entre el fantasma (en tanto ilusión o engaño) y su superación.

Es fácil emparentar los nuevos matices de la «imagen dialéctica» con el constructo del «inconsciente colectivo», donde Benjamin emplaza las imágenes desiderativas. En este estadio del deseo, las imágenes se muestran todavía incapaces de acción y navegan en un nudo contradictorio de percepciones. La «imagen dialéctica» se aleja de la «imagen onírica» al ocurrir en el ámbito de la consciencia. Además, ofrece una distancia (por su anacronismo) que estimula una dimensión crítica.

«[La imagen dialéctica] sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente (la) imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante que el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños»³³⁵.

Por otra parte, la diferencia con respecto a la «imagen acción», estímulo de deseo colectivo, se debe precisamente a su ambigüedad. Benjamin quiere una perspectiva capaz de transformar, o al menos transfigurar, el orden social, pero duda de que, en un mundo visual, se pueda distinguir de manera sensible, corpóreamente, las imágenes emancipadoras de las represoras. Por ello, insiste en que las imágenes dialécticas son las únicas capaces de estimular la reflexión crítica. Hay que transformar la «imagen onírica» en «imagen dialéctica», pasar de la «imagen acción» a la «imagen escritura». La «imagen dialéctica» es una imagen devuelta al código lingüístico para transformarlo.

³³⁴ BENJAMIN, 2005: 38-9.

³³⁵ *Ibidem*: 466.

Este amplio excursus benjaminiano era necesario, porque sin él no se entiende el ámbito político en Didi-Huberman y porque ninguno de los dos da respuesta a la gran cuestión pendiente de resolver: si las imágenes son tan ambiguas, ¿cómo superar el equívoco que les otorga la ambigüedad? Los matices ideológicos diferenciales entre ambos autores se hacen aquí patentes. Así, mientras Didi-Huberman prefiere explotar el filón contextual de lo ambiguo para el desarrollo de postulados críticos, Benjamin intenta situarlo en el reposo de la «imagen dialéctica» y darle valor político. La «imagen dialéctica» detiene la dialéctica, expone la tensión entre los polos opuestos aunque no la resuelve, señala el umbral entre la tensión y su superación sin mostrar el camino.

«La imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo (...) la (relación) de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje»³³⁶.

Para Benjamin, la «imagen dialéctica» promueve un despertar cercano a la toma de conciencia marxista; se aleja de la corporeidad, mientras se aproxima a una verdad que dará paso a la acción política.

«Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia»³³⁷.

Es entonces cuando la imagen se hace política, cuando reorganiza el pesimismo social en un relámpago que desprende de ella su ambigüedad; cuando se convierte en una especie de «llamada-manifiesto» que interrumpe el mito de las imágenes resabiadas y sus fábulas de recreación. La «imagen lingüística» no abandona el territorio sensible de su corporeidad, solo lo supera.

A lo largo del desarrollo de los dos últimos apartados, *Método y dialéctica e Imagen y lo político*, he intentado argumentar cómo el concepto «imagen dialéctica» en Benjamin no está vinculado exclusivamente a una metodología de análisis, sino que denota una práctica política que pretende transformar el lenguaje para lograr una ruptura/apertura del imaginario social establecido.

Las imágenes *malgré tout* de Didi-Huberman señalan el «pese a todo del pensamiento que cuestiona su memoria, aquella que ve, en el hecho histórico singular, una *excepción teórica* capaz de modificar la opinión preexistente sobre lo “inimaginable”»³³⁸; las imágenes necesitan la dinámica dialéctica para acentuar su doble funcionamiento «visible y visual, detalle y “panorámica”, semejanza y desemejanza, antropomorfismo y abstracción, forma e informe, venustidad y atrocidad». La imagen dialéctica disuelve las dicotomías desde su situación intersticial y dinámica, siempre «entre», «no-toda», siempre «pese a todo», «las

³³⁶ *Ibidem*: 464.

³³⁷ *Ibidem*: 478.

³³⁸ DIDI-HUBERMAN, 2004b: 96.

imágenes nunca *lo muestran todo*; mejor, saben mostrar la ausencia desde *el no todo* que constantemente nos proponen». ³³⁹. Esta plasticidad de las imágenes no las convierte en un velo que recubre la realidad, sino en un «jirón», una excepción, una experiencia desgarradora que confunde los límites establecidos, resistiéndose a ellos para abrir a nuevas posibilidades.

«Hay que contar todavía con ese *doble régimen* de las imágenes, ese flujo y reflujo de la verdad que hay en ellas: cuando su área de *desconocimiento* se ve alcanzada por una turbulencia, una ola de *conocimiento*, atravesamos entonces el momento difícil y fecundo de una *prueba de verdad*»³⁴⁰.

En Didi-Huberman, política, imagen y verdad se relacionan entre sí para ofrecer una teoría de los acontecimientos sensibles que excede al arte y sus objetos. Una teoría política que recupera la pasividad, la receptividad, la vulnerabilidad y los afectos como posiciones de conocimiento y acción transformadora. Rehabilitar la imaginación implica rehabilitar la política y nuestra agencia en ella. Nótese aquí la increíble vinculación y deuda de esta concepción política de las imágenes con los planteamientos feministas actuales. No será tampoco casual, como veremos en la Parte Segunda, la relación explícita y poco explorada por Didi-Huberman, de la teoría del no-todo lacaniana con las mujeres y su lugar en el Orden Simbólico patriarcal.

Memoria e historia

«Aunque al narrar cosas pasadas se narren como verdaderas, se extraen de la memoria no las cosas mismas, ya que pasaron, sino las palabras concebidas a partir de las imágenes cuyas que se grabaron, como huella en el alma (*mind*), al pasar por los sentidos»³⁴¹.

Las propuestas de Didi-Huberman en torno a las imágenes, como herramientas privilegiadas para un verdadero conocimiento crítico, van de la mano con la necesidad de establecer nuevas formas de relación con nuestro pasado que impliquen y susciten expectativas y actitudes distintas en el presente. Así, las imágenes plantean posibilidades de conocimiento de nuestras genealogías frente a la Historia, en tanto narración normativa, domesticada y siempre favorable a los poderes hegemónicos. La Historia quedaría anulada en favor de la memoria, concepto augurado también por Benjamin como el único capaz de introducir el cuerpo, lo individual, lo subjetivo, lo circunstancial, lo singular, lo inconsciente, lo enfermo, necesarios para cualquier saber riguroso, es decir colectivo y plural.

A mi entender, historia y discurso configuran un mismo dispositivo de represión cuando establecen univocidad. La historia, en minúsculas, fáctica y concreta de los hechos transcurridos ha pasado de ser una posibilidad de investigación y conocimiento a ser un discurso retroactivo interesado. La alianza entre historia y discurso ha sido el sistema más operativo, hasta el momento, para el sometimiento de saberes alternativos. Debido a ello, «imágenes» y «memoria» fueron relegadas a

³³⁹ *Ibidem*: 185.

³⁴⁰ *Ibidem*: 128.

³⁴¹ Agust. *Conf.*: XI.18.

subcategorías del conocimiento al deambular por territorios contradictorios para con los discursos oficiales de la historia. Sin embargo, esas contradicciones no estaban ni en las imágenes ni en la memoria, sino que la causa de su aparente ambigüedad se ubicaba mejor en la dificultad de someterlas y gobernarlas.

De este modo, las imágenes y la memoria, al recoger y canalizar multiplicidad de subjetividades devienen testimonios objetivos de realidades diversas y complejas. La historia opera de manera reaccionaria cuando defiende una objetividad reductora de variables manifestando una expresión sintomática de los intereses subjetivos de quienes ostentan el poder.

Si «discurso» e «historia» expresan una alianza de intereses, «memoria» e «imagen» actúan al contrario. Ambas se “nos” manifiestan, aunque no se requieran. Es cierto que pueden ser sometidas cuando la memoria se hace relato y la producción de imágenes produce objetos de interés, pero siempre se escapan de cualquier dominio debido a la resistencia inherente que tienen a ser controladas desde una perspectiva exclusiva y no desde una comprensión inclusiva. Didi-Huberman compartiría algunos aspectos de este planteamiento:

«[La imagen es] resistente como la memoria, resistente como un destino en acción. Esto nos obliga a admitir que la imagen sólo podría pensarse radicalmente más allá del principio habitual de historicidad. Pues el anacronismo esencial implicado por esta dialéctica hace de la memoria, no una instancia que retiene -que sabe lo que atesora-, sino una instancia que pierde: juega porque sabe en primer lugar que nunca sabrá por completo lo que atesora. Se convierte por eso en la operación misma de un deseo, es decir una nueva puesta en juego perpetua, “viviente”, de la pérdida»³⁴².

El texto fija el movimiento de la historia, la detiene y compartimenta. En cambio, las imágenes activadas por la memoria emulan el movimiento y, al evocarlo sin detenerlo, lo dejan discurrir. Las imágenes son la forma en que «incorporamos» el mundo, un mundo agente porque nos encuentra, pero atravesado también por nuestra participación en su gestación. Creo oportuno sacar a colación la siguiente cita de Butler por clarificadora y precisa de lo que intento plantear.

«For representation to convey the human, then, representation must not only fail, but it must show its failure. There is something unrepresentable that we nevertheless seek to represent, and that paradox must be retained in the representation we give»³⁴³.

En cualquier caso, las imágenes resultantes de esta confluencia surgen siempre como un intento fallido de memoria, como acto de recuerdo y destrucción a la vez.

«El recuerdo no es la re-excitación de innumerables huellas fijas, desvitalizadas y fragmentarias, sino una reconstrucción imaginativa»³⁴⁴.

Esta sentencia del reconocido psiquiatra Arnold H. Modell se basa en una psicología circular de la memoria, que reconsidera la transferencia como un proceso mental en

³⁴² DIDI-HUBERMAN, 2004a : 75-76.

³⁴³ BUTLER, 2004: 144.

³⁴⁴ MODELL, 2005, nos advierte que la memoria es “retranscriptiva”.

el que se organiza la experiencia interna y la memoria mediante «categorías afectivas». En la memoria existe una dimensión creativa que no solo apunta al recuerdo, sino a la actualización afectiva del mismo. Creo que son estos factores sensibles los que operan en el montaje de las imágenes constituyentes de la memoria.

«el yo es una estructura implicada en el procesamiento y la reorganización del tiempo que busca en la interacción personal, especialmente en la transferencia, una similitud con la organización afectiva interna de las experiencias y las relaciones del pasado.... Las experiencias pasadas no se registran en el cerebro de modo isomórfico con los hechos; lo que se almacena es el potencial para activar categorías de experiencia»³⁴⁵.

Toda memoria está siempre amenazada por el olvido. Las imágenes sobreviven a su destrucción al mismo tiempo que dan cuenta de ella. Lo que se conserva es siempre parcial y selectivo. Tanto las imágenes como la memoria respiran la atmósfera de ese conflicto dialéctico sin resolución. Cualquier aproximación a la cultura y sus objetos implica una investigación sobre el trabajo de la memoria inconsciente. Es por ello que para realizar un estudio sobre los objetos artísticos atento a su memoria, la Historia tenga poco que decir, y sea preciso investigar más los entresijos, descuidos, automatismos, paradojas y actos involuntarios mediante los cuales se expresa lo que se “figura”.

Didi-Huberman propone que, cuando hablamos de «figuración plástica», no debemos entenderla como una metáfora visual de contenido abstracto, sino más bien como una energía incorporada a lo largo del tiempo, «fossilizada», pero que conserva todas sus cualidades dinámicas y transformadoras. Las fórmulas del *pathos* o imágenes-síntoma materializan la agencia del inconsciente que en Warburg se expresa en el constructo «dialéctica del monstruo» o el modo en que la memoria se abre paso. Las *Pathosformel* de Warburg deberían pensarse como una sintomatología figurada de la psique de una época que no se puede reducir a los deseos o necesidades de quién las produjo.

La «dialéctica del monstruo» tiene una estructura de funcionamiento sintomática, al recoger lo rechazado por el entorno para expresarlo en «fórmulas plásticas de compromiso (*plastische Ausgleichsformel*) situadas en el límite o umbral de la consciencia. Lo rechazado asoma fanstasmáticamente en cada crisis gestando el síntoma, entendido como el «grado de tensión máxima de la energía»³⁴⁶.

Así, la *Pathosformel* debe entenderse como el modo, la forma en que se fija o cristaliza, en tanto expresión del cuerpo, la «dialéctica del monstruo». El objetivo último de Warburg fue precisamente recoger, en tanto genealogía, todos los movimientos-síntoma presentes en las imágenes de la cultura occidental³⁴⁷.

³⁴⁵ MODELL, 1990.

³⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, 2018a:260.

³⁴⁷ Didi-Huberman anota en su investigación otros intentos de estructurar los movimientos expresivos de la sociedad occidental, coetáneos de Warburg, como el trabajo de Theodor Meynert *Psiquiatría* (1884), de Ernst Cassirer y su *Filosofía de las formas simbólicas* (1929), de Karl Jaspers en

Persiguiendo este objetivo es cuando Warburg encuentra en el síntoma histérico, la forma teórica más efectiva para dar cuenta del modo en que se expresa una crisis inconsciente sobre un cuerpo, y el modo en que esta crisis manifiesta una supervivencia o trauma latente que retorna con esta intensidad en movimiento.

Didi-Huberman va a insistir en que la imagen suscita esa «doble tensión»: una apunta a lo que está por venir, hacia el futuro «por los deseos que convoca» y otra hacia el pasado «por las supervivencias que invoca»³⁴⁸ que no es otra cosa que la doble dinámica del síntoma freudiano, como veremos en el apartado titulado *El síntoma en Didi-Huberman* de la Parte Segunda.

La propuesta del inconsciente freudiano y su expresión mediante síntomas convergen en la investigación warburgiana y le sirven a Didi-Huberman para señalar lo artificial de toda concepción del tiempo lineal. Apostando por la complejidad y lo imprevisible de los procesos, tanto psíquicos como históricos, nuestro autor de referencia denunciará los discursos históricos que pretenden fijar y regularizar el devenir social. Precisamente es en el síntoma, en tanto acción, donde Freud encuentra la irrupción de un contratiempo que hace desmoronar la linealidad del presente, como veremos más adelante.

El síntoma aúna diversas temporalidades en su acto de aparición, lo rechazado (el pasado) se actualiza, acontece en el presente apelando a un posible sentido futuro. Warburg, dice Didi-Huberman, entendía las imágenes producidas como objetos proféticos por excelencia y concebía la historia del arte como una historia doble: la de las supervivencias fantasmales, por un lado, y la de las profecías, por otro.

Las nociones «memoria», «montaje» y «dialéctica» están ahí para indicar que las imágenes no son inmediatas ni fáciles de entender. Por otra parte, ni siquiera están «en presente», como a menudo se cree de forma espontánea. Y es justamente porque las imágenes no están en presente, por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia.

Didi-Huberman nos recuerda que, en el desplazamiento desde la historia a la memoria y su proceder, se encuentra el inicio de la crítica a la historia del arte tradicional. Así, Burckhardt, Warburg, Nietzsche o Benjamin, a pesar de sus diferencias, postulan una historia vitalista, alejada de categorías estancas, una historia que encuentra en el arte y sus imágenes los síntomas que delatan la inestabilidad de las narrativas dominantes. La memoria actualiza nuestro imaginario, lo “retranscribe”. La dimensión inconsciente, como parte constituyente de la memoria, no puede ser contada si no es a través de las relaciones sintomáticas de las imágenes que crea. La única manera de poner en relación ese conjunto tan heterogéneo de imágenes es siempre mediante el montaje, porque es así como actúa la misma imaginación. El montaje inconsciente que realiza la memoria con las

su *Psicopatología general* (1913), a la búsqueda de los desórdenes del gesto expresivo, o de Théodule Ribot, *Las enfermedades de la memoria* (1881).

³⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 284.

imágenes será también el procedimiento crítico por excelencia de esta “otra” historia del arte³⁴⁹.

Un procedimiento «tan bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección»³⁵⁰ permite la emergencia de verdades históricas liberadas del Orden Simbólico que las encubre. Tanto la memoria como el montaje son dos procesos que necesitan del lenguaje para ser nombrados, al mismo tiempo que muestran sus limitaciones.

Warburg y Benjamin hablan de la historia del arte como una historia de las profecías y sitúan la tarea de historiar bajo la responsabilidad de hacerlo críticamente. Benjamin propone el ejercicio de «peinar la historia a contrapelo», frente a la historia-progreso.

El montaje es una de las respuestas fundamentales al problema de construcción de la historia, porque escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias y anacronismos y propicia encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. De esta manera, “historiar” partiría de la renuncia a establecer una Historia y, al hacerlo, mostraría la multiplicidad fáctica y sensible en que se mueve. Las imágenes constituyen la materia prima de una memoria sintomática.

Para desarrollar la memoria sintomática, denominada por Benjamin «involuntaria», este se apoya en Proust y Freud. En el primero, por su clara distinción entre la memoria de la inteligencia o memoria «voluntaria» y las reminiscencias de la memoria «involuntaria»³⁵¹. Para el escritor francés, solo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido vivido conscientemente y, para el segundo, porque

«atesorar huellas duraderas como fundamento de la memoria en procesos de estimulación está reservado «a otros sistemas» que hay que concebir como diversos de la consciencia. Según Freud, la consciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria. Por el contrario, tendría otra función importante, la de presentarse frente a los estímulos (...) la consciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo (...) se malgasta en el fenómeno de hacerse consciente (...) Los residuos del recuerdo son a menudo más fuertes y más firmes, cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente»³⁵².

Para Freud «hacerse consciente y dejar huella» en la memoria eran incompatibles; la consciencia, en cuanto tal, no acogería ninguna huella de la memoria. Tendría, por el contrario, otra función importante, la de presentarse frente a los estímulos.

³⁴⁹ «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». DIDI-HUBERMAN, 2012a:21.

³⁵⁰ Cita célebre del Conde de Lautréamont, rescatado por los surrealistas como uno de sus referentes principales.

³⁵¹ JACKSON, 1966: 16-34, LLORENS, 2018: 305-31.

³⁵² BENJAMIN 1972: 128-129.

Cuanto más habitualmente se registra un *shock* en la consciencia, tanto menos habrá que contar con su re-percusión traumática. La teoría psicoanalítica intenta entender la naturaleza del *shock* traumático «por las brechas que se abren en la defensa frente a los estímulos». En su opinión, el terror tiene «su significación en una falta de disposición para el miedo»³⁵³.

Al repetirse, la memoria inconsciente se disfraza y se desplaza. Toma formas distintas que nos inquietan, porque no las reconocemos como propias. Lo que se repite en la memoria inconsciente sería, en términos deleuzianos, la «diferencia». Diferencia hecha gesto, incorporada sintomáticamente, transformada en materia expresiva efectiva actualizada, pero de algún modo determinada por aquello que está ausente, es decir, la memoria inconsciente rechazada es aquello que no recordamos y que se repite como síntoma. Un elemento muy interesante de la doble naturaleza del síntoma que se ve resaltado en las imágenes es que hace inseparables dos planos de memoria, la «psíquica» y la «material». La materia visual deviene el cuerpo-cosa a través del cual lo rechazado se expresa como novedad que rompe la regularidad.

Por todo lo expuesto, creo que la propuesta freudiana permite una concepción histórica que parte de la memoria y sus procedimientos, donde lo conflictivo y lo traumático devienen oportunidades sintomáticas que implican a la consciencia, reclamando de ella una respuesta, una reacción que no los desatienda.

Considero que las obras de arte siempre aspiran a algo más que a las sensaciones que propició su aparición, pues vuelven a reaparecer a través de nuevas miradas que expanden su realidad. Sin embargo, estas imágenes (en su dimensión «visible») aunque se abren a nuevas y diferentes miradas con la apertura del campo de lo «visual»³⁵⁴, nunca son contradictorias con el original. Cuando la dimensión «visual» resulta contradictoria con la imagen originaria, es que los discursos la han violentado, descomponiendo la imagen según intereses ajenos a la obra de arte. Podríamos decir, siguiendo a Otto Neurath que, ante lo visible, «la mayoría de la gente olvida su *vida visual*»³⁵⁵.

³⁵³ Se trata de frases de Freud extraídas por Benjamin de la obra *Más allá del principio del placer* (1921), donde establece una correlación entre la memoria (involuntaria) y la consciencia. Para asentar su opinión cita, además, a Theodor Reik, discípulo de Freud, para quien la función de la consciencia es *proteger las impresiones*, mientras que el recuerdo apunta a su desmembración. Para él, la memoria es esencialmente conservadora y, por contra, el recuerdo es destructivo. BENJAMIN 1972: 128-129.

³⁵⁴ Didi-Huberman, en su obra *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, desarrolla la distinción fundamental entre lo visible de una obra y lo visual como ilustración de las tensiones en el acto de ver. Es aquí, también, donde el autor reflexiona, a partir de la relación entre pares de conceptos, sobre la existencia de un posible nudo en los objetos del arte entre saberes transmitidos y dislocados y los no-saberes producidos y transformados, como verdadera eficacia del arte en general. El primer concepto que se trabaja es la oposición entre *presentabilidad* de las imágenes (aquello sobre lo que nuestras miradas se detienen antes que cualquier pensamiento) y su *figurabilidad* (trabajo, según Freud, de las formaciones del inconsciente).

³⁵⁵ NEURATH, 2010.

Las imágenes materiales/tangibles son aquellas que los sentidos notan o perciben. La gran diferencia entre los objetos percibidos físicamente y los objetos imaginados es que no responden al mismo universo, a pesar de la mutua implicación que fragüen. Una imagen material no es solamente una obra técnica y estética, sino un producto en el que confluyen lo inconsciente y la consciencia; al mismo tiempo que saca a la luz lo inconsciente, expresa la aspiración de la consciencia a ser materia.

La imagen artística es una figura nueva, una figura inventada de la memoria.

La mirada. Lo que vemos, lo que nos mira³⁵⁶

Para Didi-Huberman, mirar supone siempre un juego dialéctico de doble dirección, donde aquello que vemos, a su vez, nos devuelve la mirada. Sin embargo, añadiría que cuando las imágenes nos miran, su mirar nos resulta excesivo. Lo que las imágenes nos devuelven es un acto que desestabiliza, desborda y sobrepasa los límites fijados por el Orden Simbólico. Se trata de un mirar exigente y crítico con nuestros modos de ver. Nos miran como un exceso que no comprendemos porque nos falta ese sentido excesivo. Se trata, como he señalado, de un exceso diferente al de la conquista o suplantación de lo Simbólico sobre lo Real, tan excesiva como insuficiente. «¿Por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un adentro? »³⁵⁷.

A mi entender, el acto de mirar siempre es escaso en función de la relación que establece. Es escaso frente a lo Real que se nos da, lo dado de lo real material, debido a la opacidad de todos los cuerpos. Ver es siempre una operación del sujeto y, por tanto, una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha. En un sentido lacaniano, la falta siempre está del lado del sujeto: «a lo Real no le falta nada»³⁵⁸. Lo Real es aquello de lo psíquico que se escapa a cualquier figuración o simbolismo, lo Real en Lacan es inefable.

Didi-Huberman insiste en que toda visión se topa siempre de manera «ineluctable»³⁵⁹ con el volumen de los cuerpos, hecho que podemos relacionar con los planteamientos que llevaron a Leonardo da Vinci a desarrollar la técnica del *sfumatto* para desdibujar las líneas que delimitaban el contorno de las figuras; la artificialidad de las líneas que impiden el encuentro fluido de los cuerpos. El límite de un cuerpo se establece siempre en relación a otros cuerpos. Por ello, Didi-Huberman asocia mirada y tacto y, a partir de Merleau-Ponty, nos recuerda que:

³⁵⁶ En su obra *Lo que vemos, lo que nos mira* (2004a), Didi-Huberman se plantea cuál es la especificidad de nuestro encuentro con los objetos artísticos. Esta será la obra principal a la que acudiré para desarrollar este apartado.

³⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 14.

³⁵⁸ LACAN, 2007: 34.

³⁵⁹ Didi-Huberman cita a Joyce y su *Ulysses* cuando habla de la «ineluctable modalidad de lo visible» como punto de partida paradójico de la mirada: «el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos». DIDI-HUBERMAN, 2004a: 13.

«todo lo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil (está) prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no solo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en él encaje, encabalgamiento. (...) toda la visión tiene lugar en alguna parte del espacio táctil»³⁶⁰.

Con esa alusión a la experiencia fenoménica, el autor busca subrayar la materialidad de los objetos y de la experiencia artística. No se trataría de un viaje hacia el interior, propio de una subjetividad (fenomenológica) ensimismada, sino de una experiencia que acontece desde un espacio exterior que media con diversas subjetividades. Con las imágenes entramos en una relación de doble sentido; la materia reclama una respuesta al modo fenoménico, como cualquier relación.

No se trata de una cuestión hermenéutica. Pienso que lo interpretativo está del lado de la conquista del objeto y no de la dialéctica que este reclama; se aleja del diálogo material (táctil) que establecemos con él. La hermenéutica contempla del cuerpo solo un instante y, por ello, el fundamento de sus versiones puede instituirse desde un “pre-juicio”. Toda reflexión que parta de un instante fenoménico que se vea suplantado inmediatamente por la razón anula la relación fenoménica porque se impone a ella. Para Didi-Huberman, cuando nos mira algo empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta o más neutra que sea su apariencia, «se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida (...) y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia»³⁶¹.

Singularmente, cuando creemos que la imagen que nos mira está cargada de verdad, respetamos la trayectoria del concepto de *imago* desarrollado por los teólogos medievales, quienes lo distinguían del de *vestigium* (huella, ruina). Didi-Huberman nos recuerda que aquellos quisieron enfatizar la experiencia ante las imágenes como una presencia de la ausencia de Dios. Así, la imagen no sería más que «un objeto visual que muestra la pérdida», la destrucción o la entropía de todos los cuerpos.

«Lo que vemos reporta lo material (su forma, tamaño y materiales) y lo que nos mira, ya no tiene nada de evidente, pues se trata de una especie de vaciamiento. Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que comparte el destino de un cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí»³⁶².

Precisamente, darle al objeto tu falta es llenarlo de pérdida. El sujeto se gasta en el objeto mientras que el objeto manifiesta, así mismo, la pérdida energética del sujeto. El objeto visual recarga al sujeto a partir de ese diálogo entre falta y pérdida. El objeto sostiene la pérdida (que supone el lenguaje para con lo Real) y manifiesta la falta (del sujeto en tanto súbdito de un Orden Simbólico determinado).

En el capítulo titulado *El interminable umbral de la mirada*³⁶³, Didi-Huberman trata de explicar la extrañeza que sentimos ante las obras, precisamente como punto de partida y paradigma de nuestra relación con ellas. No se puede elegir entre lo que

³⁶⁰ En DIDI-HUBERMAN, 2004a: 15 y nota 5.

³⁶¹ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 15.

³⁶² DIDI-HUBERMAN, 2004a: 19.

³⁶³ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 161-176.

vemos y lo que nos mira. Hay que inquietarse en ese lugar intersticial. Didi-Huberman habla de que ante la imagen se borra un límite y se abre un umbral. Para emplazar ese lugar utiliza el capítulo titulado “Ante la ley”, que cierra la narración de *El proceso* de Kafka como un ejemplo del estar «entre un delante y un adentro. La puerta como figura de apertura pero amenazante capaz de darlo todo y quitarlo a la vez»³⁶⁴.

Pienso que las imágenes como espacios intermedios devienen inquietantes no solo por ser umbrales de posibilidad, sino por los guardianes que los custodian. Al igual que el texto de Kafka, lo que nos hace dudar, lo que nos mantiene verdaderamente «ante la ley» no es la incertidumbre que evoca el umbral, sino la presencia de un vigilante.

«Hay un guardián que protege la puerta de entrada ante la Ley. Un hombre que procede del campo se aproxima a él y le pide autorización para acceder a la Ley. Pero el guardián responde que en ese instante no puede permitirle la entrada. El hombre medita y pregunta si podrá entrar después.

Es probable -contesta el guardián- pero no en este momento»³⁶⁵.

El vigilante de Kafka y la mirada sobre las imágenes de Didi-Huberman ejercerán la misma función represora en nuestra relación con el mundo que el lenguaje para el psicoanálisis. Recordemos que el psicoanálisis introduce la falta del sujeto como el fundamento de su relación con el mundo dado, que el lenguaje siempre es faltante en su actividad de recubrir lo Real mediante lo Simbólico. En este sentido, el ser humano es un objeto del lenguaje o, en términos de Lacan, «del deseo del Otro». De algún modo, las imágenes manifiestan esa relación de vasallaje frente al lenguaje al mismo tiempo que plantean una posibilidad de reformulación de la misma, donde esta falta constitutiva no sería necesariamente traumática.

«El conocer cura la herida que él mismo es»³⁶⁶.

Lacan se sirve de Hegel para plantear «el estadio del espejo» como un momento de la formación psíquica donde la completitud del «otro» (el reflejo en el espejo) al que el YO se enfrenta en la imagen del espejo, es la denuncia de su propia incompletitud. En el registro de la imagen, cuando nos vemos en el espejo, se produce una identidad en el YO mediante su misma alienación en el otro. Lacan insiste que este proceso se da en el terreno de la imagen, pues «lo simbólico es incompletud; déficit que se introduce en el viviente por vía del lenguaje, haciéndolo humano»³⁶⁷.

El lenguaje, como el guardián de Kafka, está puesto ahí por los seres humanos, y está en nuestras manos el hacernos cargo de cómo lidiar con él. Las imágenes nos exigen un compromiso con las posibilidades que ellas abren en el lenguaje, nos invitan a

³⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 163.

³⁶⁵ KAFKA, 2015: 221.

³⁶⁶ HEGEL, 1987: 42. El lenguaje en tanto medio no es el objeto de la experiencia traumática con lo real dado, sino el modo en que el lenguaje se fija en las distintas sociedades generando órdenes simbólicos más o menos opresivos.

³⁶⁷ LACAN, 2003: 86-94.

cruzar el marco del umbral delimitado por el Orden Simbólico hegemónico. El guardián, como el lenguaje, no es más que un límite a la espera de su transgresión.

«El guardián se da cuenta de que el hombre llegó a su fin y, para que su frágil oído pueda escucharlo, le grita:
Ningún otro podía haber recibido autorización para entrar por esta puerta, ya que esta entrada solamente estaba reservada para ti. Yo ahora cierro la puerta y me marchó»³⁶⁸.

Por otra parte, la comparación más interesante y significativa planteada por Didi-Huberman para esta investigación relaciona ese lugar desconcertante al que nos emplazan las imágenes con la extrañeza, enunciada por Freud, que generan los cuerpos femeninos a los hombres.

« (...) los hombres neuróticos vale decir, los hombres en general, experimentan en máximo grado esta desorientación frente al sexo femenino: cuando se abre ante ellos ese lugar extraño, tan extraño en rigor de verdad porque impone el retorno al “lugar natal” perdido»³⁶⁹.

Freud trabaja la extrañeza en su texto de 1919 titulado *Lo Ominoso*³⁷⁰ (también traducido como *Lo siniestro*), donde plantea que lo ominoso es una variación de lo terrorífico, una «inquietante extrañeza» que aparece en algo que sentimos como conocido; es decir, cuando un elemento que nos es familiar y de repente se vuelve inquietante, angustioso.

Para dar con el origen del sentimiento de lo «ominoso» Freud lo asoció, en primer lugar, a una novedad, aquello de lo que no tenemos noción, aquello que desconocemos en su acontecer. «Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir»³⁷¹. Más adelante, rechazará que lo desconocido o nuevo, por sí mismo pueda despertar ese sentimiento. Es entonces cuando, partiendo de la investigación etimológica de «lo íntimo» (*heimlich*) en tanto familiar, descubre que este adjetivo presenta en sí mismo una acepción que evoca su contrario: «lo extraño» (*unheimlich*). Así, un mismo concepto genera dos «circuitos de representación» absolutamente ajenos entre sí, donde lo familiar/íntimo manifiesta también lo oculto, lo impenetrable. En este caso, el término *heimlich* incluiría, en sí mismo, su opuesto, sin necesidad de su antónimo *unheimlich*. En este punto de su investigación, Freud se encuentra con la propuesta estética de Schelling, quien define el término «inquietante extrañeza» como ese fenómeno donde «todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz»³⁷².

³⁶⁸ KAFKA, 2015: 223.

³⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 161. La cita original dice así: «Con frecuencia hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos algo ominoso. Ahora bien, eso ominoso es la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo. *Amor es nostalgia*, se dice en broma, y cuando el soñante, todavía en sueños, piensa acerca de un lugar o de un paisaje: *Me es familiar, ya una vez estuve ahí*, la interpretación está autorizada a reemplazarlo por los genitales o el vientre de la madre». FREUD, 1979c: 244.

³⁷⁰ FREUD, 1979g.

³⁷¹ FREUD, 1979g: 221.

³⁷² FREUD, 1979g: 225.

Julia Kristeva³⁷³ analiza también la «inquietante extrañeza» en Freud para añadir que, en su texto de 1919, Freud utiliza lo «ominoso» para establecer, más allá de casos concretos, una investigación sobre la «dinámica del inconsciente». Lo siniestro aparece en lo familiar a través de un retorno compulsivo de lo reprimido. De igual modo, lo psíquico se articula alrededor del viaje de lo reprimido en sus diversas formas de emergencia.

Pienso que se podría aplicar el concepto de «inquietante extrañeza», que Freud encuentra en lo familiar, íntimo o propio y que vuelve dichas vivencias en siniestras o sobrecogedoras, al efecto que provocan todas las figuraciones femeninas realizadas por hombres cuando estas se topan con una mirada feminista. Las imágenes de mujer producidas por el patriarcado, representación dominante/familiar en el imaginario colectivo, devienen siniestras al presentar una visión de la feminidad artificial, en la que las mujeres no podemos reconocernos completamente.

En este sentido, la diferencia de ser mujer no está contemplada dentro del universal masculino dominante hasta ahora. Repasando la historia del arte, vemos que las mujeres brillan por su ausencia como autoras, mientras que su cuerpo es un elemento constante en la producción artística masculina. Esto ilustra perfectamente el hecho de que el género femenino y sus atributos han sido hasta ahora una construcción ominosa del hombre. Las mujeres han sido objeto de recreación y reflejo masculino. La imaginación masculina exige el silencio femenino.

Cada figuración femenina muestra una ausencia de mujer, un vacío, una invención de hombre, una imagen familiar que se vuelve siniestra al no corresponder a ningún Real, sino a su simulacro. La riqueza y la diversidad de las mujeres no se deja apresar por ninguna imagen prefabricada. Esta es una de las paradojas más obvias de la historia del arte y donde mejor la podemos comprobar. El lugar intersticial subrayado por Didi-Huberman es al que las imágenes nos exponen; ese lugar intermedio, pero inquietante y desconcertante, entre «lo que vemos y lo que nos mira». Este es el juego dialéctico inevitable, ineluctable, al que nos obligan las imágenes para él.

Kristeva nos recuerda también que para Freud, la muerte, lo femenino y la pulsión serían pretextos para la «inquietante extrañeza», precisamente por ser aquello más veces reprimido por el hombre. En esa dirección, añade que Freud apunta que otros significados de la inquietante extrañeza estarían vinculados a la «incertidumbre intelectual» y a la «lógica desconcertante», ambas propuestas muy cercanas a los planteamientos de Didi-Huberman para las imágenes.

Lo inquietante, entonces, aparece cuando la fuente de lo siniestro no es lo extraño o desconocido, en tanto opuesto a lo familiar, sino que acontece precisamente en aquello cercano y conocido que emerge ahora bajo una apariencia peligrosa, ominosa que, al mismo tiempo, se refiere a algo que ya conocíamos, que siempre estuvo ahí, pero oculto, escondido.

³⁷³ KRISTEVA, 1988.

Kristeva, siguiendo a Freud, insiste en que la distinción entre la angustia y la inquietante extrañeza radica en que, mientras la primera se refiere a un objeto, la segunda procede desestructurando al sujeto. Al diluir los límites entre imaginación y realidad, lo siniestro implica un desmoronamiento consciente de las defensas a través de este choque con lo otro excesivo, cercano y lejano a la vez.

«Étrange aussi, cette expérience de l'abîme entre moi et l'autre qui me choque- je ne le perçois même pas, il m'annihile peut-être parce que je le nie. Face à l'étranger que je refuse et auquel je m'identifie à la fois, je perds mes limites, je n'ai plus de contenant, les souvenirs des expériences où l'on m'avait laissée tomber me submergent, je perds contenance. Je me sens "perdue", "vague", "brumeuse". Multiples sont les variantes de l'inquiétante étrangeté: toutes réitérent ma difficulté à me placer par rapport à l'autre, et refont le trajet de l'identification-projection qui gît au fondement de mon accession à l'autonomie»³⁷⁴.

Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un «delante-adentro inaccesible»³⁷⁵; impone distancia, por más próxima que parezca que esté. También aquí Didi-Huberman alude a Benjamin y a su reflexión sobre la historia³⁷⁶.

Freud nos recuerda, además, que esta manifestación de lo ominoso vuelve coincidentes, en un objeto, aquello presente y ausente, en un acto que olvida y rememora al mismo tiempo³⁷⁷. De algún modo, en esta inquietante extrañeza se encuentran varias temporalidades a la vez, donde el presente inmediato se encuentra con un pasado sintomático, ahistórico, superviviente, que nos hace difícil distinguir entre realidad y fantasmagoría. Los objetos artísticos, en tanto mediadores, trastocan la distancia a la que habitualmente se mantienen los objetos y hacen surgir lo ominoso que, cuando choca con nuestros tiempos confortables, nos desestabiliza hasta volverse aterrador.

En un sentido psicoanalítico freudiano, lo ominoso deviene traumático, pues el sujeto ya no es capaz de distinguir lo familiar de lo extraño, y todo se vuelve un juego múltiple de ambivalencias y ambigüedades. Freud distingue claramente lo ominoso, en tanto creación psíquica, de lo ominoso como creación artística, concretamente literaria. Las imágenes, los objetos artísticos, pueden propiciar alternativas al materializar ese umbral, sintomatizar en otro cuerpo (el objeto) la contradicción que se encontraba en el sujeto.

A este respecto, en su libro *Lo raro y lo espeluznante*, Mark Fisher³⁷⁸ realiza una aproximación que amplía la propuesta de Freud sobre lo ominoso y su posible

³⁷⁴ KRISTEVA, 1988: 276.

³⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 169.

³⁷⁶ «Tendida entre duelo y deseo, entre una memoria y una expectativa: umbral interminable *puerta estrecha*, decía él mismo entre lo que acabó un día y lo que acabará algún día». DIDI-HUBERMAN, 2004a: 173.

³⁷⁷ FREUD, 1979g: 235 ss.

³⁷⁸ Fisher es un autor relevante para esta investigación, al haber dedicado toda su obra a un análisis y crítica del sistema capitalista a través de las producciones culturales. Al mismo tiempo, encuentra en los objetos artísticos del pasado potencias activadoras capaces de desarticular o delatar la ideología dominante. En su obra póstuma *Lo raro y lo espeluznante*, utiliza la literatura y el cine de ciencia ficción para encumbrar ambos conceptos como modos narrativos radicales, susceptibles de propiciar una toma de conciencia frente a lo artificial de nuestra realidad social.

traducción al mundo de los objetos visuales. Para este autor, lo raro y lo espeluznante tienen una relación más con lo extraño que con lo terrorífico. El goce que sentimos ante lo extraño está más vinculado a una suerte de fascinación por lo que viene de otro lugar, lo exterior, «aquello que está más allá de la percepción, la cognición y las experiencias habituales»³⁷⁹. Debido a ello, la relación entre lo raro y lo terrorífico no es consecuente ni directa, sino de posibilidad. El término utilizado por Freud, *Unheimlich*, traducido como “aquello siniestro u ominoso”, engloba tanto lo raro como lo espeluznante. Para Fisher, el valor del texto freudiano reside en señalar que la «repetición» a causa de su doble efecto determina los fenómenos asociados a lo ominoso³⁸⁰. El propio psicoanálisis freudiano opera de este modo doble, es reincidente por un lado y cuasi-dialéctico por otro, haciendo extraño lo familiar, o mostrando lo extraño como constitutivo de la familia. En ese mismo movimiento de ir y venir, en esa doble dirección, lo extraño se reconoce y se vuelve legible.

El aporte más interesante de Fisher reside en que mientras concibe la propuesta de lo *Unheimlich* de Freud como un modo a través del cual lo exterior queda procesado mediante las fisuras o rendijas de lo interior, lo raro y lo espeluznante «actúan a la inversa: nos permiten ver el interior desde la perspectiva exterior»³⁸¹.

Lo «raro» corresponde, por tanto, a aquello que está en un lugar que no le corresponde, en términos de error o fallo; es decir, lo raro trae al dominio de lo familiar algo que se encuentra más allá de sus límites y que, por ello, es irreconciliable por lo doméstico «incluso como su negación». Para Fisher, la forma artística que mejor encaja con lo raro sería el *collage* como mecanismo que une, artificialmente, lo que debería estar separado.

«Pues si tal entidad y objeto *está* aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas. Al fin y al cabo, no es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones deben ser inadecuadas»³⁸².

Lo raro alude a una «exterioridad real», un afuera que irrumpe y que modifica lo familiar, sacándole de sí o haciendo ver que lo interior era un simulacro, una farsa.

«Lo exterior no es empíricamente exterior, sino trascendentalmente exterior, es decir, no es que esté lejos en el espacio y en el tiempo, sino que está más allá de nuestra experiencia corriente y de nuestra concepción espaciotemporal»³⁸³.

Lo espeluznante, aunque constitutivamente esté ligado también a lo exterior, no puede vincularse tanto a lo que desborda los límites de lo familiar/doméstico, como a los lugares «desprovistos de lo humano». Lo espeluznante, ligado a «la naturaleza de lo que provocó la acción», se podría entender en términos de rastro, huella o ruina. Más allá de la sensación terrorífica que proporciona, lo espeluznante estaría

³⁷⁹ FISHER, 2018b: 10.

³⁸⁰ Cabe destacar aquí la íntima relación que tienen ambos conceptos con la definición del síntoma y su funcionamiento, como veremos a lo largo de la Parte Segunda.

³⁸¹ FISHER, 2018b: 12.

³⁸² FISHER, 2018b: 19.

³⁸³ FISHER, 2018b: 29.

vinculado a cuestiones metafísicas u ontológicas, mientras que lo raro se puede asociar, además, a una experiencia novedosa. Este juego de dobleces y percepciones contrapuestas denota que los marcos conceptuales por los que nos regimos son insuficientes o han quedado obsoletos.

Kristeva también recoge en dos aspectos el legado artístico-filosófico de lo ominoso. El primero sugiere, anticipándose a Fisher, que Freud, con su texto de 1919, abre también otras perspectivas para la inquietante extrañeza. La primera se vincula al arte. El encuentro excesivo con «lo otro» a través del arte podría atravesar el fantasma de lo reprimido y hacerlo retornar catárquicamente, liberándolo en cada repetición. Kristeva añade que, no pudiendo suprimir el síntoma que provoca lo extraño podemos, mediante el arte, apaciguarlo.

El segundo concierne a la vertiente política de la inquietante extrañeza: en ella se encuentra el origen del rechazo fascinado al del otro como rechazo de nosotros mismos. Freud, en su intento de descubrir la «perturbadora alteridad», sitúa lo extraño en lo propio, delatando así el constructo interesado que es todo discurso xenófobo. Una sociedad que toma conciencia de su inconsciente, dice Kristeva, tanto de sus deseos como de sus terrores, es una sociedad cuyo cosmopolitismo trasciende ideologías, mercados y políticas³⁸⁴.

Didi-Huberman propone algo similar en su obra *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*³⁸⁵. En un mundo dominado por los medios de comunicación audiovisuales, los pueblos se encuentran sobre-expuestos de un modo tal que, lejos de aumentar sus condiciones de representación legítima, se exponen «bajo la mirada de otro» a su desaparición; un otro que no se quiere hacer cargo de su implicación en la creación de la otredad.

«Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer»³⁸⁶.

En Freud, Kristeva, Fisher y Didi-Huberman se encuentra un reconocimiento del valor de las imágenes para recoger lo sintomático de nuestra relación con el mundo. Tomando de nuevo a Fisher, el goce que provoca lo raro constituye una mezcla de placer y dolor que desborda los límites de la satisfacción³⁸⁷. Por otro lado, lo espeluznante no nos impacta de un modo tan inmediato porque siempre implica algún tipo de distanciamiento o exige tomar, en términos de Didi-Huberman, otra «posición». Lo espeluznante nos permite ver aquello que rige nuestra mirada, pero que no vemos a primera vista, constituyendo, de tal modo, una agencia que nos obliga a salir de la realidad, de lo conocido y que nos acerca a lo Real.

³⁸⁴ KRISTEVA, 1988: 284.

³⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018b.

³⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, 2018b: 14.

³⁸⁷ Goce particular que se acercaría al concepto de *jouissance* en Lacan, fundamental para comprender las posibilidades de una teoría del síntoma aplicada a las imágenes, que desarrollaré ampliamente en la Parte Segunda de esta investigación.

Otro elemento común que no podemos obviar aquí es la relación de la otredad con lo femenino que, en el caso de Didi-Huberman, se pierde en favor de una otredad más general referente a todo lo que no es producto de la cultura eurocéntrica dominante. La mujer, como el otro producido por excelencia, representación siempre inquietante, siempre extraña, es a la vez realidad y fantasmagoría, una imagen excesiva por lo que muestra y también por lo que oculta.

Ante tal situación, Didi-Huberman se pregunta qué podemos hacer ante el umbral que auspician las imágenes y cómo podemos posicionarnos frente a este desgarrar. En su texto se presentan dos opciones que, de algún modo, sitúan los dos polos de todo un espectro de posibilidades. Situarnos «más acá de la escisión abierta» por lo que nos mira, supone un rechazo a cruzar el umbral más allá de lo que se ve directamente. Esto significa atenerse al lenguaje, huir de todo lo nuevo, inefable, acechante, persistente; en suma, aceptar lo que se ve como todo lo que se puede ver, lo dado como positivo, sin diálogo. Mantenerse, por el contrario, «más allá de la escisión» implicaría una voluntad de superar una dicotomía, aparentemente irreductible; un deseo de ampliar mediante las imágenes las posibilidades del lenguaje y, por tanto, de la realidad dada a conocer.

«Este segundo tipo de figura conforma un modelo ficticio en el que todo –volumen y vacío, cuerpo y mente- podría reorganizarse y subsistir, es decir, seguir viviendo dentro de un gran sueño despierto. Consiste en hacer de la experiencia del ver un ejercicio de la creencia. Otra victoria del lenguaje sobre la mirada, aunque en este caso de un modo más indirecto: no ver nada, para creerlo todo. Se trata de una gran construcción fantasmática y consoladora que tiene como objetivo liberar el abanico de un mundo estético (sublime o temible) y temporal (de esperanza o estremecimiento). Aquí, lo que es visto siempre se prevé, y lo que siempre se prevé concierne al fin de los tiempos por estar relacionado con las imágenes religiosas del juicio final»³⁸⁸.

Lo que le interesa a Didi-Huberman de este segundo polo es lo que implica de superación de una condición de la visión adscrita al tiempo; lo que veo no se agota con esta mirada; lo que miro y me mira se reformula imaginariamente en cada encuentro, delatando el tiempo como constructo ficticio, deshaciendo la jerarquía lenguaje-imagen, guardián-umbral a partir de lo posible y virtual, y no ya de lo visible.

Lo que nos mira emplaza la subjetividad de nuestros modos de ver, dirige nuestra acción sobre los objetos dados a ver y se resiste a nuestra capacidad de someterlos en el proceso de su conocimiento. Es la mirada y no lo mirado la que convierte lo familiar en algo inquietante y extraño cuando se topa con una imagen capaz de abrir fisuras en nuestro imaginario; es decir, la experiencia del encuentro entre miradas e imágenes permite a quien mira ver más allá de lo preestablecido para ser visto, y esto puede provocar el sentimiento ominoso al desajustarse nuestra relación familiar, convencional con el mundo.

³⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, 2004a: 20-26.

Sobre la Parte Primera: de las imágenes al síntoma

El interés prioritario de esta Parte Primera de mi investigación ha consistido en recoger y ordenar las reflexiones de Didi-Huberman en torno al papel clave que juegan las imágenes en general y las producciones artísticas en particular, así como al lugar que ocupan en la configuración de nuestras relaciones con el mundo y en nuestras formas de conocerlo. Más relevante para esta investigación resulta, como veremos en la Parte Segunda, la importancia que Didi-Huberman concede al síntoma en tanto concepto fundamental para comprender el modo en que las imágenes actúan, otorgándole una potencialidad comprensiva, explicativa en ciertos casos e insospechada desde Aby Warburg.

Mi investigación no pretende sistematizar su propuesta por dos motivos: el primero, porque el propio autor huye explícitamente de cualquier sistematización y, el segundo, porque para lograr ese deseo entremezcla conceptos evitando cualquier línea de pensamiento causalista. Su narrativa, si puedo denominar así a la expresión de sus ideas, consiste en proponer montajes conceptuales contingentes que yuxtaponen nociones procedentes de diversos campos e investigadores para lograr una composición crítica magmática, al modo rizomático, que no constriña, falte o defraude la investigación de los objetos visuales.

El análisis exhaustivo de las nociones sugeridas por Didi-Huberman me ha obligado a abordarlas en apartados independientes que no han podido huir del ritmo protocolario de un orden de exposición, en el sentido académico tradicional. No sé si he logrado mi objetivo, que no era otro que el de esbozar todos los contornos conceptuales que sugería Didi-Huberman, dada la forma siempre esquiva, fragmentaria e interdependiente que tiene este autor a la hora de producir contenidos. Cada una de sus publicaciones parece estar atrapada en ese «misterio sintomático» que considera propio de las imágenes, y jamás acaba de enunciar lo que considero relevante para esta investigación y que trataré de articular en los próximos apartados: qué implicaciones tiene hablar de un conocimiento sintomático auspiciado por las imágenes y en qué medida este modo de saber puede ser relevante para una práctica política transformadora de la realidad social.

En esta Parte Primera he desarrollado principalmente una aproximación a la «potencia» de las imágenes, su rasgo primordial según Didi-Huberman. Las imágenes ofrecen una experiencia relacional distinta con el mundo, porque actúan sobre nuestra dimensión imaginaria, una dimensión del proceso de conocimiento que puede ser utilizada para ponerlo en cuestión o para proponer, en cambio, nuevos campos de actuación sobre la realidad social. Comparto con él, Warburg y Benjamin que las imágenes pueden proporcionar vías de acceso al conocimiento, que se escapan de los objetivos de las estructuras del poder-saber dominante, desvelando así campos de información vedados.

Situándose en la estela foucaultiana, Didi-Huberman sugiere algo parecido a una «arqueología del saber» de las imágenes, que podría entenderse bajo un único

epígrafe: «las imágenes, las palabras y las cosas»³⁸⁹. La voluntad de alinear simétricamente estos tres componentes deshace el falso problema de la competición entre palabras e imágenes para aprehender las cosas, pero genera otros como el obviar que la proximidad de las imágenes a las palabras y las cosas no es equidistante, o el de no resolver el tipo de entidad que poseen las imágenes.

Para justificar la equidistancia entre las palabras y las imágenes, Didi-Huberman toma de Warburg el vínculo de «connaturalidad»³⁹⁰, que le exige de resolver, o tan siquiera proponer qué relación podría vincular imágenes y cosas, y menos aún la relación que puede entreverse entre imágenes y mundo, porque para él continúa siendo una relación capitaneada por las palabras. Es importante retener, a pesar de Didi-Huberman, que el discurso no puede contener el exceso de las cosas. Las imágenes actúan precisamente ofreciendo espacios expresivos para ese exceso material. Las imágenes son los lugares donde emerge un lenguaje ajeno al discurso. De este modo, el objeto artístico, en tanto imagen producida, se erige como un lugar privilegiado para generar umbrales de verdad.

El desconcierto que nos acecha cuando nos aproximamos al conocimiento de las imágenes responde a la imprecisión que las caracteriza “casi” ontológicamente. Una imprecisión o ambigüedad que las acerca, al mismo tiempo, al Real, una dimensión, recordemos, inaprensible completamente mediante el lenguaje, pero por ello más verdadera. Las imágenes proveen sentidos más amplios y difusos que los productos simbólicos. Aquí radica su validez para liderar propuestas teóricas y políticas transformadoras del *statu quo*.

Ante todo, creo que es de rigor comentar que la propuesta teórica de Didi-Huberman se expresa mediante una retórica excelente. Sin embargo, el arsenal de erudición que explicita oscurece, en ocasiones, los enunciados críticos artísticos, históricos o sociales que se encuentran dispersos en su obra. Es como si sus formas expresivas hicieran sombra a posicionamientos, si se me permite, epistemológicos. Por otra parte, la influencia del psicoanálisis, visible en muchos de sus recursos críticos, manifiesta un neto desplazamiento de las teorías psicoanalíticas al mundo del arte y ocasiona un cierto desconcierto a quien quiera saber el filtro subjetivo/objetivo desde el que se habla. Creo que aquí es donde su propuesta pierde fuerza teórica en favor de un ejercicio de corte más ensayístico y hermenéutico. Esto se debe, sobre todo, al poco interés del autor en perfilar alguno de los conceptos que propone; creo que una mayor precisión de sus contornos podría facilitar una mayor nitidez en los conceptos, lo que no sería necesariamente contradictorio con la voluntad anti-sistemática de su propuesta.

Por lo demás, el elemento dialéctico concurre de una manera contingente y parece más un recurso que un procedimiento regular en su investigación, como vengo

³⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, 2012: 11.

³⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2012: 12. Aby Warburg buscaba realizar una “iconología de los intervalos” que permitiera una relación entre palabras e imágenes donde estas últimas no quedaran sometidas a las primeras, una dinámica habitual en la disciplina académica de la historia del arte. Pretendía reconstruir una coalescencia natural entre ambas.

reiterando. Los conceptos alternativos que aderezan sus textos varían en fuerza e intensidad, como si no tuviera inconveniente en substituirlos por otros distintos para lograr nuevos matices. Esta circunstancia, repetida de forma pertinaz, muestra en sus obras una prevalencia intencionada del juego retórico sobre cualquier tipo de sistematización.

La batería de nociones adoptadas por Didi-Huberman pretende hacernos «visibles» las imágenes y su fuerza, proponiendo incluso llegar a «tocarlas» para sentir el «desgarro» que provoca su «arder». Al mismo tiempo, nuestro autor desea ir más allá e investigar de qué son «huella», despertar su «memoria» en la nuestra «dialécticamente», descifrar el «aura» y atender a las posibilidades que abren lo «visual» y lo «virtual» en diálogo con quienes miramos las imágenes. Concluye, al fin, afirmando que las imágenes son, ante todo, testimonios supervivientes propiciados por un mecanismo adaptativo atemporal, un «anacronismo», del que gozarán mientras perduren.

Esta imagen “superviviente”, “desgarradora”, “ardiente”, “testimonial” y “aurática” que Didi-Huberman describe, no cubre los intereses de esta investigación ni bastan para definir el lugar privilegiado de las imágenes como herramientas de conocimiento, por dos motivos. En primer lugar, porque la dimensión imaginaria se gesta antes de cualquier convención simbólica y otorga a las imágenes una vía directa e intuitiva en la captación del mundo; en segundo lugar, porque las imágenes ocupan una posición vinculante e intermedia entre la consciencia y el inconsciente y entre el cuerpo y el lenguaje que apunta más allá de cualquier convención.

A nuestro autor de referencia, tampoco le es suficiente el *corpus* conceptual que ha desfilado en esta Parte Primera para comprender la imagen y, por ello, junto a estos términos, frente a ellos o con ellos, vindica un concepto fundamental y determinante procedente de la teoría psicoanalítica: el «síntoma».

Moby Dick: el síntoma como recurso literario

La Parte Segunda de este trabajo tiene por objeto el síntoma. El “careo” con la obra de Didi-Huberman que me he visto obligada a llevar a cabo se debe a mi interés por aplicar una lectura sintomática a las obras de arte³⁹¹. Él y Warburg eran los únicos investigadores que apelaban al desarrollo de las teorías psicoanalíticas freudolacanianas para abordar el síntoma en las obras artísticas, quizá no siempre de manera afortunada, como se verá a continuación. A lo largo de los capítulos anteriores, el concepto «síntoma» ha ido apareciendo de un modo discreto pero recurrente, como un fantasma que acecha. Su invocación permitía dimensionar, en

³⁹¹ En 2014 presenté en la Universidad Pompeu Fabra el trabajo final de máster (TFM) titulado *Teoría del síntoma: la paciencia de los objetos artísticos*. Mi deseo era abordar la obra de arte como si de un cuerpo se tratara y detectar en dicho cuerpo los síntomas que delataran sus sentidos. Como base del análisis tomé la obra *Ever is over all*, de Pipilotti Rist, una video-instalación de 1997 actualmente propiedad del MOMA de Nueva York. De este trabajo se publicó un artículo en el número 24 de la revista *Imafrente*. LULL, 2015.

cada uno de los términos empleados por Didi-Huberman, esa complejidad constitutiva de nuestra relación con las imágenes.

Ya expuse que Didi-Huberman era proclive a potenciar las ranuras, los vacíos y la falta que las imágenes connotan. Por ello, rechaza de pleno su faceta diagnóstica y aparca de manera más disimulada su faceta más creativa: el síntoma en las imágenes como premonición del porvenir, en tanto engendrador de futuras normalidades. Para evitar ambos males se lanza a una encomiable labor erudita, tan hermenéutica como fenomenológica que nos sitúa, como hemos visto, ante las imágenes “entre-líneas”.

Para afrontar las limitaciones del itinerario propuesto por Didi-Huberman voy a remitirme a las posibilidades que brinda la «hauntología». Este término, originario de Derrida³⁹² y recuperado por Mark Fisher³⁹³, es el concepto que actualiza, de un modo más fértil, la crítica a las necesidades ontológicas de la filosofía. Ante la imposibilidad de definir las cosas por lo que son, la hauntología es una actividad de “acecho” conceptual. Derrida, a lo largo de su obra, presenta una serie de conceptos y procedimientos como «huella», «espectro», «différance», «gramatología», «deconstrucción», etc. que, sumados al de «hauntología», insisten en que las cosas no son en sentido positivo, sino que todo lo que existe lo hace a partir de relaciones con lo “ausente” o aquello faltante, precedente o circundante que da entidad, consistencia e inteligibilidad a las mismas cosas. Didi-Huberman, al igual que Derrida, y no sé hasta qué punto siguiéndolo o no, propone otra constelación conceptual: maneja «resto», «ceniza», «herida», etc. para aceptar también que las imágenes cobran entidad a partir de una «falta» constitutiva y que su fortaleza consiste en asumirla.

Fisher hace notar que la hauntología presenta una relación específica con el tiempo, que los restantes conceptos derridianos no introducían. En un sentido etimológico, este término presenta una doble significación. Por un lado, *haunt* significa “aparecer”, en sentido fantasmagórico y, por otro, “acechar”, perseguir u obsesionar, en términos de recuerdo o memoria. Ambas acepciones aluden a una forma que siempre parece proceder de un lugar distinto al que se encuentra, señalando aquello espectral implicado en todo proceso de conocimiento. Todo espectro procede dialécticamente, pues nunca es en sí mismo y apunta a una relación entre lo que fue y lo que está por venir.

«¿Es la hauntología entonces un intento de revivir lo sobrenatural o es solo una figura del habla? El modo de salir de esta inútil oposición es pensar la hauntología como la *agencia de lo virtual*, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir físicamente»³⁹⁴.

Será en el psicoanálisis donde la última filosofía crítica encuentre un apoyo conceptual decisivo para gestionar los contornos de esta falta y evitar los traumas que conlleva todo pensamiento positivo. Desde Warburg, con su adaptación del

³⁹² Derrida introduce este concepto en su obra *Espectros de Marx*, de 1995.

³⁹³ FISHER, 2018.

³⁹⁴ FISHER, 2018: 44 (las cursivas son suyas).

«síntoma» freudiano a la investigación artística (recuérdese la *Pathosformel*), este concepto se convertirá en la clave alrededor de la cual bascula toda una nueva conceptualización de las imágenes que pondrá en crisis la historia del arte. El síntoma, mientras perdura, materializa el espectro en su doble movimiento entre lo-que-fue y lo-por-venir, es decir, materializa lo «anacrónico» del tiempo.

Los dos modos principales en que la hauntología implica al tiempo son resumidos sucintamente por Fisher. Por un lado, el que hace referencia especialmente a la formulación freudiana del «acecho» de lo que ya no es, pero que persiste y sobrevive como virtualidad, como repetición traumática en sentido freudiano, como un fantasma. Por otro lado, indica algo que todavía «no ha ocurrido», pero que en su dimensión virtual ya es efectivo, lo que llamaré un «atractor»³⁹⁵, una suerte de premonición con capacidad de efecto en el presente. Para esta segunda acepción, Fisher cita el ejemplo del “fantasma que recorre Europa” del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels.

«Una virtualidad amenazadora cuya llegada ya jugaba un rol socavando el estado presente de cosas»³⁹⁶.

Ya indiqué que, para Didi-Huberman, el término «anacronismo» en las imágenes resume una suerte de supervivencia fantasmagórica del pasado en el presente y actualiza sintomáticamente lo no superado, como si se tratara de una dinámica natural. La diferencia entre Didi-Huberman y Fisher es que este último no pierde nunca de vista las estructuras políticas que sostienen la condición superviviente de las imágenes, sin olvidar cómo reclamar su superación mediante una acción social y política que tampoco olvide la dimensión oscura, perversa e incluso siniestra de un pasado que, enganchado a ellas, se resiste a perecer. Didi-Huberman también da por hecho que las imágenes abren lugares de revisión crítica que implican análisis del presente, pero corren el riesgo de ser consideradas simples ilustraciones del malestar social cuando potencia para lo artístico un papel cautivador de solidaridades.

Pienso que es en el contexto del capitalismo tardío donde lo virtual gobierna nuestra vida de una forma más radical y efectiva. De este modo, la posibilidad de elaborar «una historia de fantasmas», en el sentido warburgiano, deviene, con los matices que aporta Fisher, no solo un procedimiento crítico contra la historiografía del arte, sino un método de análisis político-filosófico del presente. Así, las imágenes «supervivientes» serían los modos preferidos de la persistencia histórica de aquello no superado, olvidado o mal investigado: los modos a través de los cuales lo Real nos «acecha»; un mundo donde lo virtual funciona como realismo (*capitalista*), donde solo los espectros circulan sin fronteras. La hauntología, entonces, hace referencia a un conflicto temporal y también espacial, porque las fronteras solo existen para algunas personas.

³⁹⁵ Término matemático que designa a un conjunto de valores hacia los que tiende un sistema. FISCHER, 2018: 45.

³⁹⁶ FISHER, 2018: 45.

«La hauntología puede ser construida entonces como un duelo fallido. Se trata de negarse a dejar ir al fantasma o -lo que a veces es lo mismo- de la negación del fantasma a abandonarnos. El espectro no nos permitirá acomodarnos en las mediocres satisfacciones que podemos cosechar en un mundo gobernado por el realismo capitalista»³⁹⁷.

El anacronismo que propone Didi-Huberman carece de resolución espacial, al imponer sobre el lugar de las cosas una discontinuidad que solo está en la idea. Es sabido que tiempo y espacio son coordenadas indisociables que remiten a ejes de distinto signo. El tiempo es a la historia lo que el espacio a la memoria³⁹⁸. Creo que el anacronismo que propone Didi-Huberman niega a las cosas ser lugares materiales y las relega a ser fantasmas. Así, el anacronismo permanece del lado de lo virtual, del lado de la mirada, mientras que el síntoma reside en lo tangible. El síntoma tiene un lugar (expresión) y un tiempo (duración); el síntoma, por tanto, no es anacrónico. El anacronismo de Didi-Huberman, en cambio, soslaya la materialidad. Ni siquiera Warburg o Benjamin se atrevieron a proponer un sustantivo que diluyera la persistencia o supervivencia en las imágenes de algo matérico en su seno, que no muere y que no es otra cosa que el síntoma.

Para Didi-Huberman, las imágenes dependen de la dinámica que establece frente a ellas quien las mira. Por ello, su propuesta deviene más antropológica que arqueológica. Ambas son disciplinas humanísticas que comparten un mismo foco: la investigación de lo social, sea en términos científicos o hermenéuticos. La distinción clave entre ambas es el vehículo mediante el cual se llega a establecer conocimiento. En antropología, los puntos de partida siempre son la observación de los comportamientos, el análisis de los discursos y el papel de las palabras/símbolos en la configuración de lo social. La arqueología, en cambio, procede a partir de

³⁹⁷ FISHER, 2018: 49.

³⁹⁸ La memoria, entendida como proceso y producto social heterogéneo y vivo, constituye en la actualidad uno de los elementos centrales para las investigaciones teóricas en el campo de las ciencias sociales y las humanidades. La tensión y oposición entre memoria e historia, en tanto modos de representación del pasado, implican una revisión crítica de los procesos hegemónicos en la edificación de sentido. Mientras el pasado histórico se presenta cerrado, inmodificable y finiquitado, la memoria y el recuerdo implican dinámicas abiertas y plurales, siempre sujetas a nuevas reinterpretaciones que parten de la experiencia. El nexo entre memoria y espacio, en tanto lugar de anclaje opuesto a la temporalidad invariable de la historia, deviene fundamental para articular prácticas y propuestas subversivas sobre la realidad, ya que la memoria implica, además de una dimensión simbólica, otra dimensión sensorial y política de enorme relevancia para la transformación social. Para profundizar en la relación entre memoria y espacio, basta con repasar las obras de Henri Lefebvre, David Harvey, Doreen Massey y Pierre Bourdieu. En el texto de Jonathan Spence *El palacio de la memoria* (2016), se presenta la historia del jesuita Mateo Ricci, quien sugirió en el siglo XVI una forma mnemotécnica para preservar el conocimiento basada en la disposición espacial. Más concretamente, su propuesta consistía en la construcción imaginaria de «palacios de la memoria», estructuras mentales articuladas para almacenar conocimiento. Para mí, lo relevante de esta historia es que Ricci insistía en que todo aquello que quisiera recordarse de manera eficaz, debía contar con una imagen dispuesta en un espacio. Se puede inferir de aquí que la memoria, a diferencia de la historia, requiere de un soporte material; es decir, la memoria mantendrá siempre una relación cuidadosa con los objetos que la evocan y, de ahí, su dimensión sensorial y las posibilidades políticas de la misma. Esta conexión memoria-materia permitirá a autores como Ricoeur (2010) conectar el acto de recordar con una instancia del cuerpo y del espacio, y no con el sujeto o el tiempo.

objetos/signos, restos materiales que actúan como indicios inevitables para establecer cualquier composición discursiva que pretenda dar cuenta de ellos.

La propuesta arqueológica de Didi-Huberman es insuficiente porque la excavación que pretende realizar puede quedarse en la piel de las imágenes. Todos los sedimentos que exhuma esa supuesta arqueología proceden de niveles estratigráficos que, por encima de esa piel, fueron depositados por miradas; de ahí su anacronismo con respecto a las imágenes: no es que las imágenes tengan la virtud de ser anacrónicas, son nuestras miradas las que hacen que lo sean. Didi-Huberman, más que comenzar a excavar, limpia la superficie de ese yacimiento que llamamos imagen, retirando el *humus* de los discursos que lo tapaban a la manera fenomenológica. Así, sin haber iniciado ninguna excavación cae en la cuenta de que la imagen, si contenía algo, era mucho más misterio por desvelar... y eso se debe a que continúa sin excavar las propias imágenes.

Didi-Huberman se ocupa, en ocasiones, de la dimensión política de las imágenes aunque no en el sentido que he comentado más arriba. Comparto con él dos puntos de partida. El primero es que las imágenes artísticas se libran de ser solo simulacros y el segundo es que la relación entre imágenes y cosas es precisamente la que sustenta su dimensión política y, consecuentemente, afecta al lenguaje. No obstante, no comparto el especial énfasis que otorga a las “políticas de reconocimiento”, porque estas se basan únicamente en la otredad que podemos reconocer y que nos afecta particularmente. De esta forma, las imágenes constituyen exclusivamente dispositivos de autorreconocimiento. Su crítica a la producción capitalista se reduce a que la sobre-exposición de las imágenes desactiva esa capacidad de reconocimiento.

Didi-Huberman tampoco hace uso ni alusión, en su investigación artística, a las investigaciones feministas en historia del arte, aproximaciones fundamentales para articular, por un lado, una crítica rotunda a la pretendida autonomía del arte y, por otro, para mostrar y demostrar la efectividad política de las imágenes para desenmascarar la violencia ejercida sobre nuestras concepciones del pasado (memoria), nuestras valoraciones del presente (imaginario compartido) y nuestras proyecciones de futuro (deseos).

Sorprende que el autor de *Cuando las imágenes toman posición* no vea en el síntoma de las imágenes un instrumento que delata las estructuras políticas, sociales, económicas y estéticas agazapadas más allá de los discursos formales que las legitiman. Precisamente, su negación a establecer una metodología concreta y viable para articular modos de conocimiento comprometidos social y políticamente, lo acerca a la crítica artística posmoderna, como la de Rosalind Krauss, que el mismo Didi-Huberman ha rechazado en más de una ocasión³⁹⁹.

³⁹⁹ El mismo Didi-Huberman concibe su distancia frente a Rosalind Krauss así: «Yo no sé lo que es una definición ni lo que es el arte. Sólo me interesa lo que efectivamente sucede. La singularidad, el acontecimiento. Ése es, de hecho, el eje de mi gran polémica con Rosalind Krauss. Ella piensa el arte en términos de definiciones (responde a esta imagen vertical de mi dibujo), suprimiendo definitivamente la dialéctica. Y, en general, los autores americanos piensan así. Yo no estoy en

Tanto Didi-Huberman como Rosalind Krauss encuentran en el estructuralismo, el postestructuralismo y el psicoanálisis recursos para vincular el arte con el «mundo-de-la-vida», defendiendo un arte político en términos abstractos, exentos de causa política específica, o lo que es lo mismo, encuentran mediante el psicoanálisis el modo de ampliar todavía más las posibilidades hermenéuticas del arte. Creo que esta puede ser una de las razones por la que Didi-Huberman sea un personaje reconocido e integrado en (y por) las instituciones artísticas. Sus planteamientos son efectivos en espacios todavía obedientes con el *statu quo*, precisamente porque “parecen” diferentes, transformadores y hasta subversivos, espacios “entre”, como si fueran diferentes, transformadores, como si fueran revolucionarios, como si fueran ... posibles. Cuando los altos valores de la burguesía patriarcal sobreviven, todo funciona *como si*(empre). Es decir, “como si...”, pero no! «Así vivían los dioses: *como si*»⁴⁰⁰.

Para él, las imágenes pertenecen a ese mundo indeterminable, “entre-tejido” con las cosas, un mundo al que “entre-vistamos” para dar cuenta de los “entre-sijos” de nuestra manera de entenderlo y entendernos. Por supuesto, sin descifrar nada, porque no existen claves secretas, nada hay detrás de nada. Para disfrutar del mundo, la manera más elegante consistiría en pasear a lo (neo)*flaneur* por una *Haute-culture* que “entre-tenga” a quien se lo pueda permitir. El arte no puede tomar partido por nosotros/as; cuando Didi-Huberman enfatiza que las imágenes «toman posición», mitiga el que las imágenes también contribuyen a que las personas tomemos posición, entre nosotras y frente mundo.

Jacques-Alain Miller, en su obra *El partenaire-síntoma*⁴⁰¹, resalta con mucho acierto ese lugar augusto, casi divino, que ocupa el síntoma en cualquier postulado, glosando que la forma sintomática es una «forma milagrosa»⁴⁰². Para asentar este estatus, Miller añade que «por el solo hecho de servirse del término síntoma en «aposición»⁴⁰³ hago de él un adjetivo (...), lo vuelvo un atributo»⁴⁰⁴. Poner el síntoma en aposición lo hace necesario y ubicuo, porque puede habitar en cualquier lugar físico o metafísico del que se mencione su existencia. El síntoma obtiene, de esta manera, un territorio de incidencia extenso y magmático. La sugerencia de Miller para el síntoma invade también todos los territorios de los sustantivos a los que acompaña, y amplía en ellos su radio de acción. Aún más, dado su carácter idiográfico y alusivo más que nomotético, el síntoma parece otorgar un certificado

absoluto de acuerdo con ese planteo. La belleza está acá, en lo anudado de esta sección de mi dibujo. Una dialéctica donde no existe la forma perfecta». <https://www.lanacion.com.ar/cultura/georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte-nid1739946>. Consultado el 25-1-19.

⁴⁰⁰ Margaret Atwood termina con este verso su poema titulado *Gasolina*. ATWOOD, 2020: 200.

⁴⁰¹ MILLER, 2008.

⁴⁰² «Ustedes ponen guión síntoma (-síntoma) después de lo que quieran y se vuelve inmediatamente mucho más interesante». MILLER, 2008: 10.

⁴⁰³ El subrayado es mío. “Aposición” es una construcción de dos elementos nominales unidos, el segundo de los cuales especifica al primero (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española). El caso de “X-síntoma”, la aposición es un constructo de sustantivo a sustantivo.

⁴⁰⁴ MILLER, 2008: 10.

de autenticidad sin reclamar para sí ni para los términos a los que se vincula un sentido unívoco.

Siguiendo esta línea, la cuestión importante para mi investigación radica en determinar el modo en que Didi-Huberman se sirve del «síntoma», si lo utiliza para dar cuenta de las imágenes en aposición sistemática a las otras nociones que ha propuesto, o como una simple manera de re-dimensionarlas. Será preciso abordar si estas nociones confluyen en el síntoma, o bien “cuelgan” de él, en tanto concepto aglutinador clave.

El asunto «síntoma» necesita clarificar, además, otras dos cuestiones. La primera atañe a qué se refiere: ¿qué es lo que manifiesta un síntoma?, mientras que la segunda concierne al lugar que ocupa, es decir, a sus coordenadas: ¿donde se manifiesta un síntoma? Manifestación y lugar son, por tanto, otras cuestiones que habrá que elucidar.

Por todo lo expuesto, los términos, nociones o conceptos esgrimidos por nuestro autor de referencia deben entenderse como propuestas de aproximación al estudio de las imágenes. El poder que Didi-Huberman concede a las imágenes para hacer venir la historia no contada de nuestro paso por el mundo, concuerda con lo que me atrevería a denominar una “hermenéutica del síntoma”. Creo que propone abonar un proceso imaginativo para traducir críticamente lo no interpretado por las normas históricas en su devenir. Para él, no es primordial entender las imágenes como artefactos culturales (documentos-testimonio que nos hablan de cómo se configuró la realidad en un momento dado, tendentes a establecer sus modos de producción, consumo y olvido, así como su complejidad, sus resistencias y persistencias en el presente); se trata de entender las imágenes como recursos paradigmáticos (dentro de la caja de herramientas de los productos culturales y su lenguaje expresivo) para aproximarnos a un mundo que se pretende caracterizar más que transformar.

Con la revalorización de los objetos visuales, vamos a asistir al mismo proceso acaecido con el “giro lingüístico”. Las aperturas y rupturas auspiciadas por este quedarán en los márgenes, siempre agitadores, mientras que la producción hegemónica de saber se recrea en una hermenéutica, artifi(o)ciosa para deleite de unos pocos eruditos, pero que se impone como objeto de consumo masivo. El “giro visual”, en una sociedad adicta al mirar, se configura como una herramienta que aumenta la producción visual, mientras quienes controlan dichos medios de producción siguen acumulando beneficios.

La pregunta por la relación entre imágenes y síntoma no se puede desvincular de las posibilidades de este para articular creativamente el rechazo a un mundo que se nos presenta como dado. Es importante retener, como punto de partida, que el síntoma es ante todo, una manifestación explícita de una disfunción, pero también de una advertencia o de una posibilidad. Esta investigación no quiere ver en las imágenes el nuevo divertimento intelectual que amplíe las posibilidades de una realidad-simulacro. Para evitar caer en un fetichismo del síntoma que reactive y difunda su

consumo como concepto-mercancía, es necesario adentrarnos en las fuentes estrictamente sintomáticas. La propia concepción del síntoma en Didi-Huberman abre la Parte Segunda de mi investigación. Allí se analiza su propuesta de una “estética del síntoma” que hizo necesario atender especialmente las propuestas sintomáticas precedentes.

PARTE SEGUNDA

**EL SABER DEL SÍNTOMA O EL SÍNTOMA DEL SABER.
ARTE, PSICOANÁLISIS Y FILOSOFÍA**

*El psicoanálisis, mirado desde la perspectiva de la historia
de los cuerpos normales y abyectos,
desde la historia de los monstruos de la sexualidad normativa,
es la ciencia del inconsciente patriarco-colonial.*

Paul B. Preciado

Del uso médico a la deriva cultural del síntoma

La palabra “síntoma” proviene del latín tardío *symptoma* que, a su vez, procede del término griego *sympiptein*, que quiere decir “caer juntos”, “coincidir”, derivado a su vez de *piptein*, que significa “caer”. Es, pues, una “co-incidencia” de dos hechos que ocurren al mismo tiempo, donde uno es indicio o señal de otro menos evidente. La relación entre los dos no es, por tanto, arbitraria y convencional como la que hay entre significante y significado, sino que se trata de una relación necesaria⁴⁰⁵ que se ubica en un lugar siempre “entre”, siempre móvil.

El término médico “síntoma” lo encontramos ya en Hipócrates (466-370_a.n.e) y Galeno (129-216 d.n.e.), este último lo utiliza junto al concepto “enfermedad” para designar «aquello que le ocurre al cuerpo y que parece contrario a su naturaleza»⁴⁰⁶. Galeno habla de enfermedad en términos de impedimento del cuerpo, una especie de “disposición” contraria a su naturaleza, pero anuncia que lo que la precede⁴⁰⁷ no debe ser considerado propiamente enfermedad. Ahí comienza el territorio del síntoma.

«A disease is a disposition of the body which is such as primarily to impede one of its activities; those dispositions which precede it are not indeed diseases. (...) So, on our account, not just anything which occurs in a body contrary to nature should immediately be labelled a disease, but rather only that which primarily harms an activity [should be called] a disease, while what precedes it <should be called> a cause of the disease, but not indeed a disease»⁴⁰⁸.

Define “síntoma” como aquello que «necessarily follow the various alterations in bodies, whether in a natural state or not, although they do not in themselves affect

⁴⁰⁵ Véase COROMINES, 1980-1991: 927, Vol. 7. Otros autores simplifican la etimología y hacen derivar “síntoma” de la griega *symptoma*, “coincidencia”. En ella, la partícula *syn* indica unión o concurrencia (con) y *ptôma*, “caída”; es decir, por un lado indicaría “conjunción” y, por otro, “caída”. BORTNIK, 2006: 1. Por este camino también se llega a la misma conclusión, que no es otra que “caer juntos”, “coincidir”.

⁴⁰⁶ «There is a broader sense of ‘symptom’ which covers anything which occurs within the body contrary to its nature, and thus encompasses all of these categories, with the exception of external (antecedent) causes». *Symp.Diff.* VII 54–5. Las referencias a las obras de Galeno proceden de la compilación de Hankinson y se encuentran listadas entre las págs. 399 y 403. HANKINSON, 2008. Cuando no es así, lo hago constar.

⁴⁰⁷ Galeno entiende que “precede” a la enfermedad porque a través del síntoma se puede avanzar hacia lo que lo produce, aunque el síntoma, en puridad, sea una “consecuencia”.

⁴⁰⁸ *Symp.Diff.* VII 50; cf. MM X 40–2, 78–81. HANKINSON, 2008.

the performance of the activities»⁴⁰⁹. Galeno distingue, además, entre síntomas peculiares o específicos y otros que denomina ocasionales o puntuales⁴¹⁰. También define el síntoma como un epifenómeno de la enfermedad.⁴¹¹ El itinerario médico del término “síntoma” que inauguró Galeno, mantuvo hasta la llegada del psicoanálisis un sentido próximo al de indicio o señal. El síntoma médico es un indicio revelador de enfermedad, pues existe una vinculación empírica entre ambos al convivir en mutua consecuencia. Desde la medicina, el síntoma se entiende como un indicador que junto a otros síntomas manifiestan una afección y, siendo distintos a ella, no le son ajenos mientras que, al mismo tiempo, la revelan ante nuestros ojos. En otras palabras, se podría insistir nuevamente en que síntoma y enfermedad son consecuentes. Los síntomas se suelen utilizar para proponer hipótesis de diagnóstico, que ciertos análisis pertinentes se encargarán de corroborar o validar. Estos análisis establecerán evidencias definitivas que, a modo de signos certeros, desvelarán la naturaleza y el alcance de la afección provocadora de síntomas.

Por todo lo expuesto, el síntoma médico presenta una ruta directa que lo vincula con la enfermedad y ocupa un lugar preferente en el diagnóstico de la misma; en ocasiones, la puede delatar completamente. No hay nada fallido en el síntoma, ni oculto o por desvelar de él mismo. El síntoma médico manifiesta únicamente los efectos de una afección, aunque lógicamente estos efectos sean de una naturaleza diferente al de la enfermedad misma.

De la definición médica de síntoma se desprende una correspondencia empírica entre lo que se muestra y lo que ocurre, una manifestación coherente con un suceso. Por ello, cada afectación concreta, expone síntomas del sentido (probable) del estado de la afección. Ahora bien, un único síntoma resulta generalmente insuficiente para dar cuenta del estado de su referencia. Solo una relación compleja de síntomas será capaz de sugerir, como he anunciado, una hipótesis coherente y «coincidente». respecto a un estado de cosas.

Desde la perspectiva médica, los síntomas son manifestaciones de afecciones de un cuerpo que distinguen algo no habitual en él, un indicio de que ciertas relaciones internas no se ajustan a su estado normal. En esta tesitura, ciertos efectos sintomáticos se manifiestan y se reconocen por su forma irregular, desregulada o excéntrica. El síntoma responde, pero no coincide, con la irregularidad que ocurre y, por ello, anuncia un proceso afectivo activo (enfermedad). Así, para la investigación médica no neuropsicológica, el síntoma apuntaría a unas relaciones que están provocando una disfunción orgánica y que serán indicio de consecuencias futuras. Será importante retener que el síntoma médico es coherente con la enfermedad y, aunque en ocasiones pueda manifestarse de forma aparentemente contradictoria, siempre es consecuente con aquella.

Actualmente se ha producido una intensificación del interés por los problemas teóricos y metodológicos del síntoma. En función de ello, comienza a proponerse un

⁴⁰⁹ MM X 63–7; 78. HANKINSON, 2008.

⁴¹⁰ TIELEMAN, 2008: 60.

⁴¹¹ *Symp.Diff.* VII.42K. JOHNSTON, 2006: 25.

campo semántico exclusivo de aplicación, principalmente en la educación social, la salud pública y las investigaciones sociológica y antropológica⁴¹².

El desarrollo de los sistemas de diagnóstico de enfermedades y su descripción pormenorizada han relegado la investigación sintomatológica, tanto física como mental, a un segundo plano. El aumento de las analíticas diagnósticas y las soluciones farmacológicas también contribuyen a ello. En el presente, la sintomatología fisiológica está en auge y cuenta, además, con un corpus muy elaborado y exitoso mientras que la sintomatología mental, al trabajar con elementos cambiantes, dinámicos y específicos todavía carece de estándares teórico-metodológicos plenamente desarrollados, más allá de las propuestas psicoanalíticas⁴¹³. En cualquier caso, la medicina tradicional, así como el psicoanálisis y las neurociencias, se aprestan hoy a abrir nuevos caminos en la investigación sintomatológica básica y aplicada. Sobre todo en psiquiatría se vuelve a dar valor a los síntomas a causa de su capacidad predictiva, tanto diagnóstica como terapéutica⁴¹⁴. Sin embargo, nuevos horizontes emergen para la sintomatología y es que la indagación de los síntomas invade campos insospechados que trascienden factores de disfunción, patologías o anomalías psico-biológicas y cobran sentido en amplias áreas sociales.

Las nuevas propuestas sintomáticas dentro del ámbito cultural insisten, como las médicas, en su papel de indicar o señalar conductas anómalas o erráticas en distintos contextos sociales, económicos o ideológicos. Se aplican incluso a la formación y constitución del sujeto, a sus creencias y prácticas relacionales. Los síntomas sociales suelen responder también a lugares comunes, como si se tratara de sentencias adecuadas al orden establecido. No obstante, la diversificación y amplitud del constructo “síntoma” también requiere, en ocasiones, un uso crítico cuando aparece en compañía de conceptos sociológicos clásicos como “alienación” o “explotación” que, asociados al concepto “síntoma”, proponen para él un giro positivo de denuncia de las ideologías basadas en la falta, la carencia o en la psicología del miedo, que camuflan intereses concretos, económicos, políticos y sociales del *statu quo*⁴¹⁵.

⁴¹² Dejamos de lado el campo referente a la lingüística, la semiótica y la semántica, donde el papel del síntoma es utilizado solo con carácter metafórico o metonímico.

⁴¹³ Véase, al respecto, la opinión de Luque, Villagrán y Berrios. 2003; 38-40.

⁴¹⁴ Esta tendencia puede ser constatada en recientes debates sobre la teoría del síntoma. Véase, por ejemplo, AA.VV. *Archivos de psiquiatría* 68 (3) 2005.

⁴¹⁵ En la actualidad, un buen número de investigadoras e investigadores evalúan los síntomas de deriva a los que nuestras sociedades se ven abocadas, síntomas de recesión e involución que reciben determinadas apelaciones. Es el caso de las denuncias de Susan George y su clamor crítico recogido en *El Informe Lugano*, denunciando que somos *prescindibles* para el capital, las de Melanie Klein con sus textos *No logo* y *La doctrina del shock* o los retratos sintomáticos de nuestra sociedad occidental como los de Zygmunt Bauman y sus tiempos líquidos, Mark Fisher y su *K Punk*, Franco (Bifo) Berardi, sobre el aceleracionismo, Gilman-Opalsky y su cartografía de la precariedad o Paolo Virno y el síntoma ambivalente de la multitud, solidaria y agresiva, al mismo tiempo, quien realiza un análisis a partir de los movimientos sociales que me atrevería a denominar sintomático, en sentido estricto. Todavía más radicales y sintomáticas críticas alternativas al capitalismo son las obras de El Comité Invisible, perseguido hasta hace bien poco por el Estado francés, con textos como *A nuestros amigos*

Dentro de los nuevos itinerarios que han sembrado las nuevas lecturas sintomáticas se inscribe el esbozo de teoría del síntoma aplicada a las imágenes de Didi-Huberman. La investigación que sigue ha sido necesaria precisamente para evaluar la propuesta sintomática de Didi-Huberman e indagar sus límites, pero también para abrir nuevas posibilidades de aplicación de la categoría “síntoma” a todo proceder estético, tanto fáctico (obras) como discursivo (críticas).

Después de haber recogido en la Parte Primera el estatuto que establece nuestro autor para las imágenes, se hace imprescindible abordar el territorio síntoma al completo e investigar la capacidad comprensiva y explicativa del cuadro sintomatológico, especialmente psicoanalítico, freudiano y lacaniano. El inconsciente en tanto teoría filosófica, más allá de la aproximación práctica y concreta que propone el psicoanálisis, parece el punto de partida más fértil para dimensionar el valor del síntoma como herramienta de conocimiento.

Este desplazamiento del síntoma hacia la crítica antropológica y sociológica contemporáneas se explicita, por primera vez, con la propuesta de “lectura sintomática” de Althusser en los años 60. El filósofo francés encuentra en la relación entre la teoría psicoanalítica y el materialismo histórico el lugar más efectivo desde donde articular una teoría sintomática. Además, Althusser insistirá también en la dimensión política del síntoma al apuntar su vínculo con la ideología y sus “aparatos”⁴¹⁶. En esta Parte Segunda abordaré también y en profundidad el fundamento y los límites de la teoría althusseriana, gestar un pensamiento crítico-sintomático acerca de las imágenes que no desatienda el valor político de toda producción de conocimiento.

El síntoma en Didi-Huberman

Aquello que “muestra demasiado y nunca lo suficiente”, como el gesto histérico, es lo que atrajo sensiblemente la atención de Didi-Huberman «un día por azar, en un café de París»⁴¹⁷, estimulando el inicio de sus investigaciones sobre las imágenes. Eso mismo fue lo que le permitiría a Freud formular su teoría del inconsciente: el síntoma.

Didi-Huberman, si no el primero, fue quien más énfasis puso en el empeño de implicar la sintomatología con el arte, aunque hasta donde yo sé, no ha conseguido

y *La insurrección que viene*, que no solo analizan los síntomas de la explotación ultra-neoliberal sino que anticipan las nuevas relaciones sociales que pueden propiciar su derrota.

⁴¹⁶ La aportación más reconocida de Althusser es su definición de los «Aparatos ideológicos del Estado», entidades que de un modo múltiple, descentralizado y distinto a los aparatos (represivos) de Estado, gestan sujetos mediante la ideología. ALTHUSSER, 1974. En el apartado titulado *El síntoma en las producciones culturales: Althusser y la lectura sintomática* señalaré las implicaciones de esta propuesta desplazada al ámbito de los objetos artísticos.

⁴¹⁷ Así describe Didi-Huberman el descubrimiento de las fotografías de las mujeres histéricas. DIDI-HUBERMAN, 2012a: 47.

estabilizar este nuevo campo de actuación en la investigación artística. No está de más recordar aquí que su crítica deconstructiva de los discursos de la Historia del Arte parte del concepto “síntoma” y, como he mostrado, ofrece reflexiones imprescindibles para cualquier investigación del ámbito artístico⁴¹⁸. Particularmente interesante para mi objetivo es la prospección que realiza del síntoma en el psicoanálisis freudiano y, puntualmente, en el lacaniano.

La relación entre imagen y síntoma está presente en Didi-Huberman desde sus primeros trabajos. Ya en *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* advierte, estimulado por las fotografías de mujeres histéricas, que en alguna parte de la imagen surge algo disonante que sorprende la estabilidad plástica de la obra, una evidencia que representa un desajuste.

«De algunas de esas imágenes se desprendía determinada belleza (...), 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»⁴¹⁹.

En este trabajo recoge, por vez primera, el concepto “síntoma”, procedente de la clínica psicoanalítica, para aplicarlo a las imágenes. Didi-Huberman lo define como una señal forjada en el inconsciente, como los sueños, una especie de «signo secreto» que interrumpe la estabilidad de un cuerpo/saber; sin embargo, es desde esa interrupción que genera conocimiento. El síntoma es, por tanto, una expresión explícita y compleja que propicia un saber desde el dolor o el malestar; un modo de saber particular que implica conflicto y que él asocia a la experiencia de las imágenes.

«¿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?»⁴²⁰.

A mi entender y como desarrollaré a lo largo de la Parte Segunda, un síntoma es la expresión en un cuerpo que evidencia algo discordante con la composición de formas y funciones que lo configuran. Metafóricamente, podría decirse que el síntoma expresa una falta, pero sobre todo es un signo expresivo de desacuerdo con el resto de los miembros y órganos significativos de un cuerpo.

La distinción psicoanalítica entre «falta» y «resto» es muy sutil, pero fundamental para esta investigación. La falta es la consecuencia de la entrada del sujeto en el lenguaje, que le precedía y le esperaba. El lenguaje que media entre nosotras y el mundo deviene un muro inevitable que nos separa de las cosas. Esta falta (de relación directa) es la que genera en el sujeto el deseo de conseguir aquello perdido originariamente. Así, la falta hace referencia a la pérdida de la cosa y, al mismo tiempo, a la falla del Orden Simbólico, a la imposibilidad de adecuarnos por completo

⁴¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2010.

⁴¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2012a: 47.

⁴²⁰ DIDI-HUBERMAN, 2015a : 11.

a él porque siempre le falta algo. El resto, sin embargo, es un exceso, es aquello irreductible al símbolo, que no se deja disolver en un concepto para el entendimiento y, sin embargo, es consistente en su acontecer. Este resto tiene mucho que ver con el concepto freudiano de lo «ominoso» que consideramos en el apartado *La mirada. Lo que vemos, lo que nos mira* de la Parte Primera, y que hace referencia a todo lo que debería haber quedado oculto (por el Simbólico), pero que se ha manifestado como un fenómeno visible que atraviesa los límites de la razón y la realidad construida. Para simplificar podemos decir que el resto es aquello que está de más y la falta aquello que está de menos en un sujeto.

Volviendo a Didi-Huberman, el síntoma, como las imágenes, se encuentra sobredeterminado, es decir, su significación no está cerrada ni es unívoca. En el ámbito de las imágenes, el síntoma se entiende como un «acontecimiento visual» o «accidente soberano»⁴²¹ que, lejos de estimular procesos de conocimiento a partir de una síntesis resuelta y estable, hace emerger paradojas, rupturas y, al mismo tiempo, aperturas. Desde su experiencia con las fotografías de la Salpêtrière, Didi-Huberman coincide con los postulados freudianos al darse cuenta de que a través del síntoma podemos acercarnos a los procesos mediante los cuales el inconsciente toma forma y se expresa en las imágenes.

Con sus fotografías, Charcot trató de fijar los síntomas histéricos para generar una suerte de catálogo de los efectos de esta patología, convirtiendo los síntomas en signos reconocibles. Este proceso, según Didi-Huberman, fue un ejercicio de poder-saber que anulaba la potencia de apertura de sentido del síntoma, al fijarlo. Convertía la operación sintomática en un espectáculo: «Charcot deseaba que el síntoma se remitiera siempre a su “determinación” (traumática, neurológica o incluso tóxica)»⁴²². Este mismo ejercicio de solidificar el síntoma, fijarlo y significarlo, es el que Didi-Huberman critica de la práctica habitual de la historiografía del arte y de la iconología de Panofsky, en particular.

La materialidad del síntoma, como la del cuerpo, es singular. Para Didi-Huberman, ningún cuerpo, como ningún síntoma, puede generalizarse. Por ello, encuentra en Charcot el fracaso de la iconografía como método de investigación de las imágenes. Para él, la iconografía se impone a la materialidad expresiva impidiendo ver el padecer concreto de un cuerpo.

Freud, en su experiencia con las mujeres histéricas, procedió de un modo diferente a Charcot. No buscaba en los síntomas la explicación de la histeria, los elementos para identificarla, sino que se interesó por establecer cómo y desde dónde se producían tales síntomas. Se trata de un ejercicio que Didi-Huberman relaciona con el que quiso realizar Warburg con las imágenes, donde el síntoma juega un papel distinto al que le dio Charcot: «Warburg hace del síntoma una obra constante, constantemente abierta, de la *sobredeterminación*»⁴²³.

⁴²¹ DIDI-HUBERMAN, 2010: 321-328.

⁴²² DIDI-HUBERMAN, 2018a: 265.

⁴²³ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 265. Esta cita es continuación de la anterior.

«Se trataba por tanto, para mí, de considerar el corpus fotográfico de la *Salpêtrière* como una parte estratégica de la empresa *epistémica* de Charcot —aquí yo invertía los términos: yo decía que la imagen instauraba el concepto de histeria, no que lo iluminaba—, pero también de su empresa institucional y política»⁴²⁴.

La dimensión visible del síntoma, su expresión concreta, queda vinculada también en Didi-Huberman al concepto de *Pathosformel* de Warburg, como hemos visto. En tanto movimiento del cuerpo, *Pathosformel* comparte con “síntoma” un mismo lugar de enunciación, pues ambos articulan el camino mediante el cual el pasado reprimido retorna, persiste y sobrevive. Didi-Huberman hace notar que Warburg utiliza a menudo el término «expresión» como sinónimo de «síntoma». Es interesante recordar, apunta Didi-Huberman, que Warburg entiende «expresión» como algo rechazado que vuelve y se repite en la imagen, y no como la consecuencia material de un deseo o voluntad⁴²⁵.

El síntoma presenta, por tanto, dos dominios: uno inconsciente, oculto o más bien sepultado, al que solo podemos acercarnos mediante una práctica arqueológica, y otro visible y consciente. El síntoma supondría también un ejercicio de conciliación, una forma dolorosa que busca una resolución no conclusiva. Por ello, tanto Freud como Didi-Huberman pondrán el foco en el proceso de gestación de los síntomas y centrarán la atención en su «figurabilidad», es decir, en cómo el síntoma «toma forma» más allá de lo que manifiesta, pues el síntoma es una instancia activa⁴²⁶. Los síntomas, como los sueños, no dejarán de producirse aunque les demos una interpretación, pues siguen manifestándose y transformándose y nos siguen afectando, como las imágenes.

Mediante el encuentro entre psicoanálisis e historia del arte, Didi-Huberman se propone generar una «estética del síntoma»⁴²⁷, utilizando la sintomatología desde una perspectiva más crítica que clínica. Se trata de una estética que parte de la sobredeterminación de las imágenes, es decir, de la asunción de que el significado de las mismas no tiene límites ni podrá cerrarse jamás del todo. Las imágenes, como los síntomas, deben abordarse en su relación con otras imágenes, puesto que dicha relación puede desplazar, matizar o contradecir un pretendido sentido inicial. Más aún, en Didi-Huberman el síntoma señalaría los momentos de apertura de sentido de una imagen.

El lugar del síntoma en la imagen es, según Didi-Huberman, el lugar donde «arde», como ya vimos. Allí donde se dirime una verdad que desborda toda determinación

⁴²⁴ CABELLO, LESMES y MASÓ, 2017: 27.

⁴²⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 254.

⁴²⁶ *Lo figural se opone a lo figurativo*, mientras este último se refiere a la forma visible que toma una representación, lo *figural* señala el movimiento sintomático a través del cual lo visible queda desbordado por aquello que se encuentra más allá de lo legible, identificable, significable La *figura* es entonces, siguiendo a Freud, una formación inconsciente que opera la relación entre lo visible y lo visual, entre la consciencia y el deseo. Figurar, es transponer el sentido de una figura en otra figura, desfigurar y prefigurar. Didi-Huberman desarrolla ampliamente esta cuestión en 2010. No podemos olvidar que François Lyotard, en su obra *Discurso, figura* (1979), utilizará este término para nombrar un fondo opaco desde donde emerge una energía, fuerza o potencia.

⁴²⁷ DIDI-HUBERMAN, 2010: 333.

simbólica. Un incendio que cortocircuita toda determinación significativa. De este modo, el síntoma presenta un interés prioritario para cualquier crítica a la historia del arte tradicional porque se define por ser una forma de expresión siempre abierta, que se escapa de toda simbolización debido a un movimiento constante que interrumpe, contradice y desestabiliza lo dado. El «síntoma» no responde a los mismos requisitos de visibilidad o claridad que el «signo»: «le signe est un objet, le symptôme est un mouvement»⁴²⁸.

Como veremos en el desarrollo del capítulo de la Parte Segunda dedicado al recorrido de este concepto en el psicoanálisis, el «síntoma» se forja como un mecanismo de defensa inconsciente, una operación compleja donde un impulso instintivo busca una forma de resistencia para sortear la represión orquestada por la norma. El síntoma, entonces, adquiere el papel de «huella» o «rastros», una presencia de ausencia, una resistencia expresiva de algo que ya no está. Es mediante el síntoma que los términos «huella» y «supervivencia» (*Nachleben*) toman fuerza en la obra de Didi-Huberman, en tanto persistencias de otro tiempo y lugar. En los objetos artísticos, como en cualquier cuerpo, aquello no superado, aquello doloroso, pasado, reprimido, inhibido se resiste a desaparecer. Podríamos decir que el pasado (el tiempo) no participa de la sincronía a la que le obliga la narración histórica. Esta reflexión nos lleva a lo que de manera muy elocuente se preguntan Barja, Lanceros y Jalón en su revisión de la obra de Didi-Huberman.

«¿Hay vida póstuma? ¿hay sólo vida póstuma? Más vida, más que vida (G. Simmel) depara el retorno, siempre intempestivo, siempre inactual, de aquel(lo) nunca (si)do. De aquel(lo) que se augura y se asegura en su latencia, presencia acaso incómoda. Vivir después (*nach*), vivir tras (*nach*), vivir según (*nach*): vivir siguiendo y seguir viviendo; vivir muriendo y viceversa. Y nunca se acaba de sobre/vivir»⁴²⁹.

«Supervivencia» (*Nachleben*), en tanto movimiento en el tiempo y «síntoma», en tanto siempre presente, efectúan una ruptura del tiempo lineal. Ambas nociones presentan una dinámica fantasmagórica que se manifiesta allí donde no se la espera, a «des-tiempo» o a «contra-tiempo», impidiendo la construcción de un relato estable y la fijación de una rutina de conocimiento. Será su estrecha relación con el psicoanalista Pierre Fédida, como ya adelanté, y su contacto con la fenomenología de Merleau-Ponty quienes le guiarán en su formulación de una «estética del síntoma».

«Sería necesario, pues, proponer una *fenomenología*, no sólo en relación al mundo visible como medio empático, sino en relación a la significancia como estructura y trabajo específicos (*lo que implica la semiótica*). Y poder ofrecer así una *semiología*, no solo de dispositivos simbólicos, sino de eventos o accidentes o singularidades de la imagen pictórica (*lo que implica una fenomenología*). Eso es a lo que tendería una *estética del síntoma*, es decir, una *estética de los accidentes soberanos de la pintura*»⁴³⁰.

⁴²⁸ DIDI-HUBERMAN, 1995a: 199. «El signo es un objeto, el síntoma es un movimiento». La traducción al español es mía.

⁴²⁹ BARJA, LANCEROS y JALÓN, 2017: 35.

⁴³⁰ DIDI-HUBERMAN, 2010: 333.

Según Didi-Huberman, la escisión que en los ámbitos teóricos tradicionales se produjo entre un conocimiento de orden fenomenológico y uno de orden semiológico es errónea, y ha impedido establecer un diálogo o dialéctica (en el sentido que él le da a este término) entre lo concreto de la obra, aquellos aspectos captados por la experiencia sensible y la búsqueda de un significado menos visible, pero igualmente presente en sentido sintomático⁴³¹. El síntoma le interesa porque permite a la investigación histórico-artística dar cuenta de los movimientos y desplazamientos de sentido que sobreviven y resisten en las imágenes.

El síntoma freudiano es, ante todo, una materialidad y es precisamente en el análisis de su expresión disruptiva y las relaciones que mantiene con el resto de elementos plásticos de un cuerpo que podremos acercarnos a aquello menos visible a lo que apunta. El primer paso para una transposición del síntoma psicoanalítico al ámbito de los objetos artísticos consistirá en localizarlo, en ubicar donde empieza su territorio.

Didi-Huberman utiliza la pintura como el género más apropiado para esbozar el contenido del síntoma. Acude a dos conceptos para precisar mejor su campo de acción: *détail* (detalle) y *pan* (que se podría traducir como trozo, parte o fragmento). Creo que escoge la pintura por tres motivos: por su franqueza al proponer figuras de todo tipo (mentales, reales, formales, abstractas), por la consideración que este género arrastra (del enmascaramiento al simulacro) desde la Grecia clásica (representativa, mimética, aparente, engañosa) y porque nadie sabe cómo agarrar los factores clave del arte: el de estar vivo (presentarse) o el de figurarlo (disimularlo), al mismo tiempo.

«La pintura, que no tiene recámara, que lo muestra todo, todo a la vez, sobre una misma superficie, la pintura está dotada de una extraña y extraordinaria capacidad de disimulación. No dejará nunca de estar ahí, ante nosotros, como algo lejano, una potencia, nunca como el acto total»⁴³².

La pintura, según Didi-Huberman, en tanto imagen-materia, se escapa siempre de su total significación. También advierte que no bastará «verla en detalle» para desvelar su contenido. Precisamente, a partir de la incapacidad del detalle para dar cuenta de una (para él) desaconsejada aproximación científica, emprende una cruzada de descalificación de la actitud de la ciencia para con el arte, criticando el proceso de análisis y síntesis característico de «lo científico».

Para Didi-Huberman, aproximarnos a las imágenes mediante el detalle y su proceso de «acercarse», «recortar» y finalmente «volver a pegar» los elementos de una obra, supone nuestra propia fragmentación que, consecuentemente, producirá una relación dislocada y alienada del mundo. El sujeto agente rompe de esa manera el mundo para conocerlo, volviéndose, al mismo tiempo, el paciente de esta misma operación. Con el detalle, tal y como ha procedido la historiografía tradicional, solo se puede constatar que la pintura no da respuestas sobre su causa formal y no permite una explicación unánime o unilateral sobre por qué una obra es así.

⁴³¹ HAGELSTEIN, 2005: 83.

⁴³² DIDI-HUBERMAN, 2010: 293.

«Pues no es tanto la minucia del detalle la que cuestiona la hermenéutica de lo pictórico en su totalidad (e incluso su posibilidad de descripción), primero es su esencial *vocación caótica*. Podríamos decir esto en términos aristotélicos: el conocimiento acerca de la pintura desliga su causa formal y su causa material»⁴³³.

Cuando nos acercamos a la pintura en busca del detalle, insiste Didi-Huberman, desligamos la materia de la forma. De este modo, quedamos sometidos a la «tiranía de la materia». Lejos de dirimir en ella unidades significativas, lo que aparece mediante un acercamiento de la mirada hacia el detalle es materia, «un no-distinto, un no-definido, una simple propensión, un deseo». Para mí, la materia a la que alude Didi-Huberman expresa algo amorfo más que fundacional, un lugar diáfano para la proyección del sujeto, lo que es un síntoma de su proceder.

«Por lo tanto, debemos suponer que a toda hermenéutica que intenta cernirla o discernirla en su forma, en su definición, la pintura no deja de oponer su indistinta materia, en contrapunto mismo a su vocación figurativa y mimética»⁴³⁴.

Al acercamiento mediante el detalle que quiere ver una pintura descifrable y transparente, se le opone la defensa de la obra en tanto desvinculada de toda referencia o narratividad. La pintura es aquello que no cuenta/escibe nada, aquello que solo (se) puede describir. Didi-Huberman coloca como paradigma de esta tendencia que se opone a la propuesta iconológica de Panofsky, el pensamiento de Svetlana Alpers sobre la pintura holandesa del siglo XVII, donde defiende que la pintura «no está hecha para escribir sino para describir»⁴³⁵. Según Alpers, la pintura se vuelve un puro reflejo visual, los cuadros recogen lo que era visto en la cultura visual de su tiempo. «La primacía del significado deja sitio, a partir de ahora, a una primacía del referente»⁴³⁶.



Fig. 3 *Vista de Delft* (1660-61), Johannes Vermeer, Museo Mauritshuis. La Haya.

⁴³³ DIDI-HUBERMAN, 2010: 300.

⁴³⁴ DIDI-HUBERMAN, 2010: 301.

⁴³⁵ ALPERS, 2016.

⁴³⁶ DIDI-HUBERMAN, 2010: 309.



Fig. 4 *Pan* en la *Vista de Delft* (1660-61),

Didi-Huberman encuentra la solución de esta polaridad en Proust, quien también inspirará muchos de los planteamientos de Benjamin. Utiliza a Proust para nutrir lo que se ve. Esto no consiste en buscar elementos descriptivos, en tanto material identificable, sino en sentir la «fulguración de relaciones», aquello que expresa verdad en el encuentro entre los objetos de una relación. En este contexto es Proust quien propone el concepto de *pan*, que bien podría traducirse aquí por «panel», para referirse a un elemento de la *Vista de Delft* de Vermeer (Fig. 3)⁴³⁷. Este concepto es fundamental para Didi-Huberman, porque le permitirá desarrollar su «estética del síntoma».

Proust describe una mancha amarilla en un muro como la eficacia enigmática de la materia que desarticula toda linealidad temporal (Fig. 4). Su efecto repentino pone en crisis la estabilidad de lo que se ve. El *pan* es un elemento que atrae, al mismo tiempo que traumatiza, por ser más materia ininteligible que forma reconocible: «es un efecto de la pintura en cuanto materia coloreada, no en cuanto signo descriptivo»⁴³⁸. A partir del concepto *pan*, Didi-Huberman elaborará su propuesta para una estética sintomática articulada en oposición a la fijación por el “detalle”, tan característica de la historiografía artística tradicional⁴³⁹.

⁴³⁷ Proust incluye los siguientes párrafos en el volumen VI de *En busca del tiempo perdido*, titulado “La Prisionera”. En él se refiere al escritor Bergotte, quien fallece en una exposición tras contemplar aquel cuadro. Bergotte se fijó en el pequeño *pan* de una pared amarilla iluminada por el sol que estaba situada a la derecha: «Así debiera haber escrito yo —se decía—. Mis últimos libros son demasiado secos, tendría que haberles dado varias capas de color, que mi frase fuera preciosa por ella misma, como ese pequeño panel amarillo.» Mientras tanto, se daba cuenta de la gravedad de su mareo. Se le aparecía su propia vida en uno de los platillos de una balanza celestial; en el otro, el fragmento de pared de un amarillo tan bien pintado. Sentía que, imprudentemente, había dado la primera por el segundo. «Pero no quisiera —se dijo— ser el suceso del día en los periódicos de la tarde». Se repetía: «Detalle de pared amarilla con marquesina, detalle de pared amarilla». Y se derrumbó. (PROUST 2016: 227s.). Nótese que la traductora al castellano, Consuelo Berges, insiste en traducir *pan* por “detalle” ... mientras que el original dice: «*Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune*».

⁴³⁸ DIDI-HUBERMAN, 2010: 317.

⁴³⁹ Otras obras utilizadas por el autor para caracterizar el *pan* y describir el modo en que se manifiesta son *La costurera* (1669-1670), *Muchacha con sombrero rojo* (1665), ambos cuadros también de Vermeer, y *Paisaje con la caída de Ícaro* (1554-1555), de Pieter Brueghel, el Viejo.

«Todo detalle está ligado, de cerca o de lejos, a un acto del *trazo*, que es el acto de constitución de las diferencias estables, el acto de la decisión gráfica, de la distinción, por lo tanto del reconocimiento mimético, por lo tanto del significado. Es, generalmente, mediante operaciones del trazo (...) como las imágenes se hacen signos y como los signos se hacen icónicos»⁴⁴⁰.

Frente a “detalle” está *pan*, un indicio en forma de mancha que irrumpe, el acontecimiento de una materialidad radical difícil de delimitar y que, de seguirle el trazo, impediría toda equivalencia mimética. Es una «causa material y causa accidental más que causa formal y causa final»⁴⁴¹, que interrumpe la estabilidad de la mimesis, del acto representativo, reivindicando una presencia desestabilizadora y que no imita nada. Creo que es interesante anotar la conocida imprecisión de los críticos de arte a la hora de ubicar el famoso *pan* amarillo en la obra de Vermeer⁴⁴² y que dejan el *pan* a la vista, según el deseo particular y las hermenéuticas subjetivas al uso, algo que el síntoma no permitiría reflejar. Se trata de un ejemplo ilustrativo de lo que prefiere Didi-Huberman al vindicar imprecisiones que evoquen un «no ha lugar», que permitan abrir la obra a múltiples vías de aproximación.

Pan define un accidente soberano, en tanto que fallo eficaz sobre la representación, «pues está dotado, este *fragmento*, de una singular virtud de expansión, de difusión: *infecta* o afecta, por así decirlo, todo el cuadro»⁴⁴³. Pone entre interrogaciones lo que habíamos dado por visto, por reconocido, por significado. Y por ese mismo efecto, deviene «soberano de la presentación».

En realidad, cuando Didi-Huberman habla de *pan*, reconoce estar extrapolando el significado que Freud otorgó al concepto de síntoma: «el *pan* es el síntoma de la pintura en el cuadro»⁴⁴⁴. El síntoma señala el movimiento mediante el cual un cuerpo o forma reconocible, estable e identificable entra en crisis y se desestabiliza.

«Ningún mensaje, ninguna comunicación pueden emanar ya de semejante cuerpo; en resumen, aquel cuerpo *ya no se parece a sí mismo*, o no se parece, ya sólo es una máscara

⁴⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, 2010: 320.

⁴⁴¹ DIDI-HUBERMAN, 2010: 321.

⁴⁴² Ríos de tinta críticos han ido en pos de “aclarar” a qué se refería y dónde estaba el *pan* de Proust. La controversia desoladora entre los críticos está ilustrada en <http://www.essentialvermeer.com/proust/proust.html> y el desconcierto por su ubicación en http://www.essentialvermeer.com/interviews_newsletter/renzi_interview.html, donde Lorenzo Renzi se salta la “presencia” del *pan*, su estar-ahí, su situación en el cuadro como elemento expresivo y propone: «My personal conclusion is that Proust superimposed two details of the picture, a little roof flooded with sunlight ("yellow") within the right-hand side of the painting and two long but pale walls near the drawbridge toward the extreme right of the work, which Proust mistook for a roof. From these observations. I arrived at Proust's lack of precision, a characteristic which does not contradict his genius. Rather, Proust's genius is revealed exactly in the particular deformation he impresses to things, just as in painting we could say of the impact of El Greco, Modigliani and many other artists».

⁴⁴³ DIDI-HUBERMAN, 2010: 323. Más adelante añadiré «Se trata de *intensidades parciales* en las cuales las relaciones habituales de lo local y de lo global se encuentran trastocadas. Lo local ya no puede *descontarse* de lo global (...) al contrario, se apodera de él, lo infecta. (Didi-Huberman, 2010: 324).

⁴⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, 2010: 330.

atronadora, paroxística, una máscara en el sentido en el que Bataille lo entendía: un *caos hecho carne*»⁴⁴⁵.

Freud fue el primero, señala Didi-Huberman, en ver en el síntoma no un error de sentido o un esperpento sinsentido, sino una falla, un accidente «soberano», que no solo implica y se expande por todo el cuerpo y lo domina por completo, sino que enuncia en este fallo puntual y arrollador un sentido estructural que estaba allí en otro tiempo, pero que se manifiesta mediante un disimulo.

«El síntoma es un acontecimiento crítico, una singularidad, una intrusión, pero es, al mismo tiempo, la puesta en práctica de una estructura signifiante, un sistema que el acontecimiento tiene como función hacer surgir, pero *parcialmente, contradictoriamente*, de manera que el sentido sólo advenga como enigma»⁴⁴⁶.

En esta definición, Didi-Huberman equipara, como señalé anteriormente en la Parte Primera, el síntoma y el «fenómeno-indicio» de Heidegger o acontecimiento de algo que se manifiesta y que, al hacerlo, señala algo que no se manifiesta. El síntoma alude a una entidad siempre doble e incluso paradójica como accidente-soberano y como expresión-disimulo. Esta topografía dinámica es fundamental para Didi-Huberman, pues le permite articular una dialéctica especial para la imagen basada en una relación necesaria, aunque nunca resolutive y quizás hasta traumática, entre las imágenes y el saber que promueven.

Didi-Huberman habla de la lógica del síntoma en los términos lacanianos de la «causa inconsciente». Lacan asume de Freud la función de la causa, pero cuestiona su aspecto determinista. En «la función de la causa siempre queda esencialmente cierta hiancia». Prefiere enfatizar la carencia de la que hace gala toda determinación causal, su falta, algo que no puede llenar: «Cada vez que hablamos de causa siempre hay algo anticonceptual, indefinido... hay un hueco y algo que vacila en el intervalo (...) En suma sólo hay causa de lo que cojea». Resulta imposible racionalizar del todo la causa, pues pertenece al orden de lo “no realizado”⁴⁴⁷.

Como en toda la propuesta teórica de Didi-Huberman, la transversalidad de los saberes permite subrayar la necesidad de las coincidencias sintomáticas que nos permitirán articular otras aproximaciones al modo de operar de las imágenes. En la tercera parte de su obra *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, dedicada específicamente a la «imagen-síntoma»⁴⁴⁸, se propone establecer las relaciones existentes, conscientes e inconscientes, entre el síntoma propuesto por Freud y las teorías de la imagen de Aby Warburg, que, a su vez, constituirán los fundamentos principales de su trabajo sobre la relación entre imágenes y síntomas.

⁴⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, 2010: 328.

⁴⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, 2010: 330. Y sigue, «la pintura comprendida en el sentido que le daba Aristóteles –algo que no atañe a una lógica de los contrarios, sino a una lógica del deseo y de la protensión– (...). Casi podríamos decir que en el *pan* la pintura se histeriza, mientras que en el detalle se fetichiza». Las cursivas son suyas.

⁴⁴⁷ He extraído los entrecomillados de este párrafo de LACAN, 1999: 29s.

⁴⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, 2018a.

«El síntoma designaría a ese complejo movimiento serpentino, ese intrincamiento no resolutorio, esa no-síntesis (...) desde el ángulo del *fantasma* y después del del *pathos*. El síntoma designaría el corazón de los procesos tensos que tratamos, después de Warburg, de comprender en las imágenes: corazón del cuerpo y del tiempo»⁴⁴⁹.

Para Didi-Huberman, hablar de síntoma en arte no significa hacer psicoanálisis de las obras en busca de una interpretación o verdad oculta, sino entender su forma de trabajar, su «trabajo de figurabilidad». El síntoma muestra simultánea y materialmente una contradicción, «cuando las imágenes son más intensamente contradictorias, son más auténticamente sintomáticas»⁴⁵⁰.

En la asociación entre *pan* y síntoma, el primero queda bañado de la dualidad del segundo; el *pan-síntoma* afecta a un campo teórico de orden fenomenológico y a otro semiológico. De este modo, lenguaje y cuerpo, consciente e inconsciente, acuden para dar cuenta de la complejidad y riqueza de la experiencia, siempre sintomática, del objeto estético. Didi-Huberman también reconoce la vinculación del concepto de *pan* con otro, también gestado en el ámbito del arte o su crítica, que le permite señalar esa voluntad de abarcar tanto el sentido como el encuentro corpóreo para la comprensión del objeto artístico. Se trata del *punctum* de Roland Barthes que subraya la exigencia fenomenológica de todo análisis visual, en tanto fuerza expresiva que carece de peso semiótico, algo que apela más al encuentro de “algo” de la obra con respecto a quien la mira: «habría que contemplar el *punctum*, no como un síntoma de la imagen sino como el síntoma del mundo mismo, es decir, el síntoma del tiempo y de la presencia del referente»⁴⁵¹.

Didi-Huberman habla de que la insistencia del síntoma hace aflorar en el arte «yacimientos de sentido». El *pan*, como el síntoma, interrumpe el discurrir continuo, normal/normativo de la representación generando sentido siempre de manera dolorosa, violenta, paradójica.

«Acontecimiento demasiado singular para proponer una estabilidad del significado, el trozo pictórico genera sentido como un síntoma, y los síntomas nunca tienen infraestructura transparente, por eso vagan en los cuerpos, desaparecen aquí para resurgir allá, allá donde no se los espera y constituyen, a este título, un enigma del lugar del trayecto tanto como un enigma del significado»⁴⁵².

El éxito de la investigación del detalle en las investigaciones artísticas se debe a la connivencia entre positivismo (todo lo visible puede ser descrito, partido y contado) y freudismo (Freud decía que la interpretación debe proceder en detalle, no en masa). Sin embargo, este paralelismo es falso para Didi-Huberman⁴⁵³, porque Freud deseaba visualizar el detalle «en cadena», en tanto red de significado, mientras quien confunde este objetivo, la iconología por ejemplo, busca la clave, el secreto, como si el cuadro fuera una novela en clave, género que Freud tanto detestaba.

⁴⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 248.

⁴⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, 2010:331.

⁴⁵¹ DIDI-HUBERMAN, 2010: 334.

⁴⁵² DIDI-HUBERMAN, 2010: 336.

⁴⁵³ DIDI-HUBERMAN, 2010: 294ss..

La confrontación entre «detalle» y *pan*, con el «síntoma» de por medio, podría resumirse de la siguiente manera. El detalle es delimitable, se puede medir y ubicar en el espacio figurativo porque «tiene su lugar», es definible y separable del todo. El detalle implica una pericia de la visión, algo que no se veía y, tras su detección, recibe nombre. El *pan*, por el contrario, es una intensidad, un acontecimiento, algo que ocurre más que un objeto. En el *pan* es la parte lo que desborda y domina el todo. Es un intruso sin medida que está del lado del mirar, porque es evidente y salta a la vista, aunque es difícil de nombrar pues parece esconderse del lenguaje. Como dice Didi-Huberman, el *pan* desentona mientras el detalle destaca. El *pan* acude a nuestro encuentro como un accidente, mientras que el detalle se busca.

«El detalle es pues un objeto semiótico que tiende a la estabilidad y al cierre; en cambio, el *pan* es semióticamente lábil y abierto (...) una transparencia del signo icónico, esto supone una *figura figurada*, en acto, una certidumbre del juicio de existencia en cuanto a lo que es visto. El *pan*, por su parte, sólo pone a la luz la *figurabilidad* misma (...) un proceso, una potencia, un “todavía no”, una incertidumbre, una existencia *quasi* de la figura»⁴⁵⁴.

Investigar el detalle es un acto de «desilusión», una expresión de verdad que se «auto-presenta» y derrumba el «fingimiento» que implica la pintura en tanto simulacro de realidad.

«El *pan*, en este sentido, es un riesgo para el pensamiento, pero es el riesgo mismo que propone la pintura cuando se avanza, cuando hace frente: pues, cuando avanza la materia de la representación, todo lo representado está en riesgo de derrumbamiento. Y de este riesgo, la interpretación debe, sin embargo, tomar acta para medirse en él, para indicar –aunque sólo sea indicar– lo “intratable” que constituye su objeto»⁴⁵⁵.

Mientras el detalle pertenece a la realidad, el *pan* corresponde, en términos lacanianos, a lo Real:

«En ese objeto intenso y parcial a la vez, insistente aunque accidental, en ese objeto contradictorio, habrá que entender el momento frágil de una desfiguración que, sin embargo, nos enseña lo que es figura»⁴⁵⁶.

La pregunta por el «síntoma» constituye el rasgo sintomático predominante en los textos de Didi-Huberman. El síntoma es de signo tan abierto que, con tal de abrir los sentidos de las imágenes, “pasa” de significar. Si bien el síntoma constituye el elemento primordial de las obras artísticas, al actuar de conector y “atractor” de todos los elementos presentes esconde su significación en todos los intentos de fijarlo semióticamente. Didi-Huberman le confiere un carácter marcadamente alusivo cuando deja al síntoma plena libertad hermenéutica: «¿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?»⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 2010: 339.

⁴⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, 2010: 341.

⁴⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, 2010: 342.

⁴⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, 2012a: 24.

El síntoma y la Pathosformel en Warburg

He subrayado en varias ocasiones la dependencia warburgiana de Didi-Huberman. Por ello no es de extrañar que, en su concepción de lo que es un síntoma, nos demos de bruces, de nuevo, con esa influencia. La obra de Didi-Huberman *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* es una investigación exhaustiva sobre las fuentes contemporáneas de Warburg que nutren, legitiman y/o se confrontan con su propuesta de una teoría sintomática de las imágenes⁴⁵⁸.

Warburg pensaba que su investigación conduciría a una «ciencia sin nombre». En cambio, Didi-Huberman se aleja e incluso evita de manera explícita hablar de ciencia. Ambos investigadores comparten la potencia del síntoma y ambos apuestan también por mantener vivo el misterio que implica. Al compartir con su mentor una actitud de resistencia a los modos de pensamiento dominantes, como el idealismo kantiano o el positivismo, Didi-Huberman se adentra en la obra warburgiana en busca de una caracterización del síntoma alejada de formulaciones estrictas.

Aby Warburg quería dar con una ciencia que utilizara las imágenes más que con una ciencia de las obras de arte. Quería trazar una historia psicológica de la humanidad capaz de dar cuenta de las contradicciones que conforman la cultura occidental. Para Warburg, las soluciones estilísticas tomadas por artistas de un momento determinado devienen, en palabras de Giorgio Agamben:

«decisiones éticas que definen la posición de los individuos y de una época con respecto a la herencia del pasado, y en el cual la interpretación del problema histórico se convierte, al mismo tiempo, en un “diagnóstico” del hombre occidental en su lucha por sanar las propias contradicciones y encontrar, entre lo viejo y lo nuevo, la propia morada vital»⁴⁵⁹.

Como bien señala Agamben, Warburg se da cuenta de que en la imagen se halla un problema de orden antropológico que implica la compleja relación del ser humano con su historia. Dicho problema se expresa directamente en el modo en que el pasado se transmite y sobrevive en el presente. Para Warburg, en las imágenes y en los símbolos se materializa o se solidifica una carga energética o emotiva que sobrevive o, mejor dicho, que vive póstumamente, en otro momento, cuando entra en contacto con otro tiempo que la contempla.

El gesto individual de la producción de un objeto visual y la vivencia de un momento determinado, en tanto carga energética de una memoria colectiva, quedarían inscritos en la imagen como parte constitutiva de la misma. El arte operaría confrontando de un modo extremo estas imágenes del pasado, las repeticiones

⁴⁵⁸ La investigación para realizar esta obra se inició en los noventa, como continuación de su obra *Ante la imagen* y se concibió en paralelo a *Ante el tiempo*. El libro como tal no se publicaría hasta 2002 y su traducción al castellano llegaría en 2009. Se trata de una obra fundamental para dimensionar la extrema dependencia de las formulaciones de Didi-Huberman con Warburg y, por extensión, deviene una lectura obligatoria para poder analizar hasta qué punto podemos decir que nuestro autor se distingue de su fuente.

⁴⁵⁹ AGAMBEN, 2007: 166.

sometidas a lo mismo y las innovaciones rupturistas, permitiendo de esta manera aperturas radicales del conocimiento.

Nachleben fue el concepto que Warburg consideró más adecuado para dar cuenta de este fenómeno de imbricación de las imágenes. *Nachleben*, como he desarrollado anteriormente, se ajusta a un modelo de temporalidad elaborado a partir de los procesos de transmisión de las imágenes a lo largo del tiempo. No es otra cosa que la supervivencia «en las formas artísticas de experiencias emotivas de las sociedades que las generaban y que se transmiten, reciben y transforman a través de procesos complejos de la memoria social»⁴⁶⁰. La supervivencia es, por tanto, una dinámica concreta donde la memoria actualiza formas y emociones que se encontraban en estado de latencia y que Agamben asocia a un modo de vida «rebajado»⁴⁶¹. De este modo, el pasado sobrevive en sus objetos en un estado atenuado, fantasmagórico, pero resistente a la espera de que otros sujetos actualicen su vida proponiendo interpretaciones que lo vinculen de nuevo en el presente.

Didi-Huberman insiste en que las nociones freudianas sobre el síntoma no solo aclaran, sino que amplían las de *Nachleben* y de *Pathosformel*, como esbocé más arriba. Esta re-dimensión conceptual permite comprender la empresa warburgiana como una labor de investigación y comprensión del inconsciente de la historia y de las imágenes mediante una «*psicopatología* de los objetos de la cultura»⁴⁶². Esta tentativa crítica desde la estética contra el positivismo histórico tiene una trayectoria firme desde finales del s. XIX (Nietzsche, Freud, Warburg, Benjamin o Einstein), una trayectoria que busca el concepto idóneo para recoger la carga irracional, inconsciente y emotiva latente en toda historia de la cultura. Según Didi-Huberman, la tentativa de Warburg «quiso hacer operativa una noción transindividual de lo psíquico en el campo cultural de las imágenes»⁴⁶³. Para Didi-Huberman es fundamental entender esta tentativa, no como un deseo de reducir todo artefacto cultural a la materialización de intenciones subjetivas, como hará la historia del arte basada en la idea de genialidad, sino como una voluntad que centra su interés en las propias formas y en su eficacia expresiva. Se trata de utilizar los objetos y su historia para llegar a la historia de la *psique*, entendida en sus modos de expresión, es decir, en su sintomatología.

En esta suerte de extrañas, pero necesarias, coincidencias a la que nos invita el síntoma, Didi-Huberman anota que el «malestar en la cultura» ya fue formulado al mismo tiempo por Freud en el campo psicoanalítico y por Aby Warburg en la disciplina histórica. En 1929, por ejemplo, coinciden la redacción de *Malestar en la cultura* de Freud y la finalización del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, ambos textos consagrados a la defensa del dolor, el conflicto y lo patético como formas constitutivas sin las cuales no podemos comprender nuestra psique y nuestra cultura. Si bien es cierto que la relación entre Warburg y Freud nunca se ha

⁴⁶⁰ GOMBRICH, 1992: 233.

⁴⁶¹ AGAMBEN, 2010.

⁴⁶² DIDI-HUBERMAN, 2018a: 251.

⁴⁶³ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 252.

planteado como directa⁴⁶⁴, para Didi-Huberman ambas propuestas devienen complementarias y se aclaran recíprocamente permitiendo abordar la complejidad de un conocimiento de las imágenes. Así, *Pathosformel* y *Nachleben* están implicadas en la noción freudiana de «síntoma», una noción que, en tanto expresión intensa e insistente, recurrente en el tiempo, comprende y amplía, a su vez, la complejidad de las investigaciones de Warburg en torno a las imágenes.

«La palabra *supervivencia* permitía aprehender la sobredeterminación temporal de la historia y la expresión *fórmula de pathos* la sobredeterminación significativa de las representaciones antropomorfas tan familiares a nuestra cultura occidental»⁴⁶⁵.

En su *Atlas Mnemosyne*⁴⁶⁶, Warburg quiso ejecutar su teoría realizando una suerte de montaje con imágenes de diverso orden que se relacionan entre sí mediante procesos que se escapan de las metodologías inductivo-deductivas tradicionales. Las imágenes tienen allí una entidad epistemológica que permite encontrar la carga del pasado que sobrevive en el presente.

El factor *Pathosformel* será el que activará la relación de vecindad sintomática que tienen las diversas imágenes que participan en un montaje, un factor que expresa una necesaria cercanía. Con la fórmula *pathos*, Warburg pone de manifiesto que lo que sobrevive pertenece a una dimensión extra-lingüística: una expresión, un gesto, algo corpóreo y padecido que persiste. Estas formas traspasan fronteras espacio-temporales llevando consigo una memoria que varía su significado en función de los distintos contextos de recepción. Baste este somero recordatorio para aludir la carga que estas ideas tuvieron en la teoría sintomática propuesta por Didi-Huberman. La *Pathosformel* no expresa adecuadamente el dolor o la expresión que la generó, sino que alude a ella de un modo imperfecto, ambiguo y paradójico, del mismo modo que opera el síntoma freudiano mediante un camuflaje, un encubrimiento... «algo así como un disimulo, una desaparición del mundo donde ese mismo rasgo sería pensable»⁴⁶⁷.

Una concepción sintomática de las imágenes implica el reconocimiento de una dialéctica que permite el movimiento necesario entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo que se señala y lo que se olvida. De este modo, las imágenes, como los síntomas, son la manifestación de una tensión inexorable, una tensión constitutiva. Esto lleva a Didi-Huberman a hablar de las imágenes como si fueran impuras, imperfectas, no se sosiegan, sino en perpetuo conflicto.

Los síntomas del montaje

⁴⁶⁴ Warburg pudo conocer las propuestas de la clínica psicoanalítica freudiana a partir de su relación con Ludwig Binswanger, médico que le atendió durante su proceso psicótico entre 1918 y 1929. La relación médico-paciente, pronto se convertirá en una relación de intercambio intelectual, que durará hasta el final de su vida. GOMBRICH, 1992.

⁴⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 247.

⁴⁶⁶ WARBURG, 2010a.

⁴⁶⁷ DIDI-HUBERMAN 2005, 41.

Para Warburg y Didi-Huberman, el montaje es la metodología a través de la cual se puede restituir con toda su fuerza el contenido o energía expresiva latente en una imagen. Es el procedimiento a través del cual los síntomas dejan ver sus posibilidades significativas y de sentido.

A través del montaje se articula el desmontaje de la continuidad asociada a la narración histórica tradicional. El montaje se entiende como una práctica que visibiliza la ruptura, la yuxtaposición y el movimiento heterogéneo presente en toda forma de conocimiento que contempla operativamente el movimiento y lo negativo. Warburg denominó a este procedimiento que incorpora y visibiliza el espacio “entre” sus elementos «iconología del intervalo»; no un no-lugar por sí solo, sino siempre un “entre”, un sustrato que acoge las posibilidades de relación “entre” diferentes imágenes. Un montaje nunca podrá convertirse en una ley general; cada imagen exige un montaje singular y lo único común a todas es este espacio intersticial que lo permite. Como advertí anteriormente, ese espacio es un “entre” en el que nos podemos “entre-tener”⁴⁶⁸, pero también es un espacio material posible desde donde imaginar alternativas explícitas frente a poderes establecidos, un “entre” que se resiste *malgré tout* a la aparente totalidad de los sistemas discursivos tradicionales.

Didi-Huberman nombra el espacio intersticial con la expresión alemana *Zwischenraum* (espacio entre)⁴⁶⁹. Según él, no constituye un fondo, una superficie, sino que es la parte misma que ofrece al montaje su espacio de trabajo. ¿Podríamos establecer alguna relación entre este espacio-entre y el Ello freudiano o lo Real lacaniano? Lo comprobaremos más adelante.

El montaje ofrece un procedimiento donde el lenguaje no articula las imágenes, sino que se encuentra constantemente obligado por ellas a reformularse. La imagen en su inmediatez desestabiliza el *continuum* que necesita el lenguaje o el texto; opera como una interrupción, como un *shock*. Benjamin habló de la suspensión de la dialéctica como un elemento característico estructural de las imágenes. Un ejemplo de ello son, de nuevo, las fotografías de Charcot, donde Didi-Huberman encuentra una expresión del dolor sintomático que señala una relación de sumisión de las pacientes frente al saber médico, que apunta a un ejercicio de poder-saber, en términos de Foucault. Su trabajo quiere ver en las imágenes la materialización de las heridas infringidas al cuerpo por el lenguaje y, al mismo tiempo, el camino-síntoma a través del cual los deseos latentes se expresan sorteando la significación que los reprime.

«No es una relación de cuerpo a cuerpo, se trata siempre de una relación entre un cuerpo y otro a través de la mirada, y la mirada no es sólo una cuestión del cuerpo. Nosotros miramos a través de nuestros ojos y también a través de nuestro lenguaje»⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ Entiendo entretener en sus dos acepciones: la de distraer, en su forma alienante, pero también lúdica, y la de detener, en su sentido condicional de atención.

⁴⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, 2009: 450.

⁴⁷⁰ DÍEZ, 2009: 66.

Debo advertir que Didi-Huberman no trata de ver en las imágenes de mujeres histéricas los síntomas de unos cuerpos constreñidos, sometidos y contorneados por el gesto violento de otro cuerpo (el patriarcado). La mirada masculina, en su producción de imágenes de mujer, ha gestado un imaginario de la feminidad, figuras de lo femenino, que tiene un efecto directo sobre la realidad «cuerpos de mujer», como bien señala Miller.

«Por otra parte, nada indica que el cuerpo del que se trata sea el propio. Si se es una mujer, se puede ser el síntoma de otro cuerpo. Hay histeria cuando hay síntoma de síntoma, cuando alguien se vuelve síntoma *del* síntoma de otro, es decir, un síntoma en segundo grado»⁴⁷¹.

La histeria era una reacción inconsciente de estos cuerpos ante la represión, del mismo modo que las imágenes de histéricas son la detención (la suspensión en el material fotográfico) de la dialéctica entre los síntomas y el exceso de significación de lo que respondía ser designada como mujer. Se trata, pues, de una *Pathosformel* o, como propone Benjamin, de una dialéctica suspendida para que pueda ser observada y pensada.

El dolor acumulado de las histéricas que se manifiesta sintomáticamente no es un dolor cualquiera, no es el dolor inevitable infligido por todo lenguaje; es el dolor de una violencia ejercida sobre unos cuerpos mediante el lenguaje, entre otras cosas. Una cosa es el dolor que inflige al cuerpo toda relación con el lenguaje, de manera inevitable: «El signo recorta la carne, la desvitaliza y la cadaveriza»⁴⁷², y otra bien distinta es cómo las imágenes pueden recoger y materializar los procesos que infligen dolor a unos cuerpos mediante unas formas simbólicas y unos lenguajes determinados.

La propuesta antropológica de Didi-Huberman, basada en Warburg, sigue colocando al sujeto en el centro. Busca comprender lo humano en tanto totalidad, con sus luces y sombras, ampliar el abanico de campos y caminos limitados por las aproximaciones positivistas. La imagen operaría como un espejo sintomático de lo humano que, lejos de afirmar nuestra figura como en el estadio del espejo psicoanalítico, señalaría la imposibilidad de su unidad tranquilizadora.

Didi-Huberman tampoco encuentra en los artefactos culturales concretos los síntomas delatores de cómo se han configurado realidades desiguales de clase, de raza, de género, es decir, los síntomas que operan en el camino de las desigualdades a través de los excesos de un lenguaje implícito paralelo a las ideologías. Sigue viendo los síntomas como el reclamo de un deseo que siempre se escapa del lenguaje. Llegadas a este punto, hace falta abandonar la teoría del arte para indagar en las fuentes psicoanalíticas del síntoma y establecer qué tipo de saber ofrece o qué relación tiene este con el lenguaje.

⁴⁷¹ MILLER, 2016.

⁴⁷² *Íd.*

Freud y el concepto psicoanalítico de síntoma

Con Freud, el síntoma pasa del campo médico al campo psicoanalítico. Es un desplazamiento semántico del término y la generación de un nuevo concepto, porque atañe a un territorio comprensivo menos concreto y más subjetivo. Es relevante señalar aquí que el primer objeto de la investigación de Freud fue precisamente el síntoma histérico, mucho antes que su preocupación por el inconsciente, la sexualidad o los sueños⁴⁷³. Precisamente para comprender, explicar y curar la histeria, es decir, para “solucionarla”, es por lo que Freud generó el psicoanálisis⁴⁷⁴.

Los síntomas ahora no se producen desde un subsuelo habitado por una afección dada. Los síntomas se producen desde el inconsciente. El territorio inconsciente organiza y formaliza los síntomas. Desde allí no serán un efecto de afecciones, sino un simulacro sustitutivo. El síntoma ahora no señala indicios, sino que los enmascara, reviste y altera en un juego de transición entre la represión, lo oculto, lo no dicho ni expresado, y el goce que alinea el síntoma.

Freud, en la Conferencia 17, titulada *El sentido de los síntomas*, entiende el síntoma como la piedra angular a partir de la cual se construye el psicoanálisis⁴⁷⁵. Se trata de una forma de manifestación y un contenido que se distingue a partir de la expresión de ciertas características, gestos o rasgos conductuales que transmite quien los padece, al evidenciar en su cuerpo o en su mente algo irregular. La relación que Freud establece entre síntoma y persona le hace considerar, en primera instancia, que el sentido de los síntomas está arraigado en el «vivenciar» de cada cual⁴⁷⁶. En esta conferencia se ve que el síntoma es rico en sentidos, precisamente porque las vivencias de la persona paciente son múltiples y variadas. El énfasis en el particularismo diagnóstico en lo que sea el síntoma está anclado en un subjetivismo y en un particularismo radicalizados. Estas fronteras tan rígidas van a ser relativizadas en propuestas de la misma conferencia, como ya veremos, y en otros escritos.

Freud advierte que el reconocimiento del sentido del síntoma es un proceso lento. La separación entre la expresión del síntoma y su contenido/sentido sitúa el

⁴⁷³ Para Freud, «el supuesto de lo inconsciente es *necesario* y es *legítimo* (...) Es *necesario*, porque los datos de la conciencia son en alto grado lagunosos. (El inconsciente es) una ganancia de sentido y de coherencia, es un motivo que nos autoriza plenamente a ir más allá de la experiencia inmediata (...) la conciencia abarca sólo un contenido exiguo; por tanto, la mayor parte de lo que llamamos conocimiento consciente tiene que encontrarse en cada caso y por unos períodos más prolongados, en un estado de latencia, vale decir: en un estado de inconciencia {*Ünbewusstheit*} psíquica». FREUD, 1979a: 163-4. (la cursiva procede del original).

⁴⁷⁴ BORNIK, 2006: 1.

⁴⁷⁵ En esta conferencia, Freud aborda el sentido de los síntomas, pero igualmente trata sus formas de expresión, cómo avanzar hacia su contenido y los tipos de síntomas que pueden aislarse. FREUD, 1978b: 235-249.

⁴⁷⁶ Freud equipara el sentido de los síntomas al de los sueños y al de las operaciones fallidas, al vincularlos al vivenciar de las personas. FREUD, 1978b: 246-7.

síntoma freudiano, en estos momentos, en distinguir básicamente las distintas formas de la manifestación del síntoma. Así, distingue síntomas que afectan a la mente, como en las compulsiones obsesivas, de otros que afectan más directamente al cuerpo, como en la histeria. Sin embargo, dar con el contenido/sentido abre dos vías: la que permite al paciente dar con la interpretación oportuna en el diálogo con el analista, y la que el analista puede componer en ese encuentro. Un ejemplo de la primera lo encontramos en esta misma conferencia:

«La interpretación del síntoma fue hallada de golpe por la enferma, sin guía ni intromisión del analista, y la obtuvo por referencia a una vivencia que no había pertenecido, como es lo corriente, a un período olvidado de la infancia, sino que sucedió durante su vida madura y había permanecido incólume en su recuerdo»⁴⁷⁷.

En cualquier caso, el primer paso ante el síntoma es aislarlo e, inmediatamente, intentar buscar el lugar que lo justifica; un lugar que sitúa en el pasado cuando la acción respondía a un fin.

«La tarea que se nos plantea no es otra que ésta: para una idea sin sentido y una acción carente de fin, descubrir aquella situación del pasado en que la idea estaba justificada y la acción respondía a un fin»⁴⁷⁸.

En ese proceso de aislamiento, Freud distingue dos tipos de síntomas: típicos y singulares. Los síntomas típicos, también llamados comunes, serían aquellos más o menos semejantes que trascienden las “vivencias” individuales, pero que continúan vinculados al mismo sentido; es decir, resulta difícil personalizarlos al trascender a las personas individuales y cobrar sentido en un común indefinido. Este es un indicio de la puerta que el mismo Freud abre al “transpersonalizar” el proceso sintomático, aunque, en ocasiones, su intento resulte chocante. A menudo, procede a una descodificación del síntoma que se encuentra fuera del análisis, proponiendo una interpretación oportunista y arbitraria. Cualquier análisis requiere la descomposición y el estudio comparativo de las partes que constituyen lo analizado, si la explicación no procede del análisis, sino que se encuentra en un elemento exterior, que resulta clave, supone y compone, en consecuencia, una interpretación interesada más que un análisis. Freud acude a menudo a lugares comunes o a interpretaciones del sentido común, históricas, prejuicios o incluso invenciones propias⁴⁷⁹.

Los síntomas singulares o individuales están exclusivamente vinculados con el caso particular, con un objeto particular. Son tan particulares que un mismo síntoma en distintas personas pacientes sería contradictorio. Los síntomas típicos, que Freud propone, podrían ejemplificar la “transpersonalización” de los síntomas a la que hemos aludido, pues podrían ser definidos como síntomas antro-po-sociológicos. En

⁴⁷⁷ Freud 1978b: 241.

⁴⁷⁸ Freud 1978b: 247.

⁴⁷⁹ «Floreros y vasos son (...) símbolos femeninos». «El rombo es el dibujo de los genitales femeninos abiertos». O la equiparación entre almohada como símbolo de mujer y respaldo de la cama como símbolo del hombre». (FREUD, 1978b: 244, 245, 244, respectivamente).

cambio, los síntomas individuales estarían más asociados a síntomas históricos o eventuales⁴⁸⁰.

«El contenido manifiesto de los sueños es variado en extremo y diferente según los individuos, y hemos mostrado con prolijidad lo que a partir de él puede obtenerse mediante el análisis. Pero junto a eso hay sueños a los que se llama también típicos, que aparecen de igual manera en todos los hombres»⁴⁸¹.

Para hallar una definición precisa de síntoma es necesario releer la conferencia 23: *Los caminos de formación del síntoma*⁴⁸², donde plantea que «Los síntomas son actos perjudiciales o, al menos, inútiles para la vida en su conjunto»⁴⁸³. Freud sugiere allí que los síntomas son anomalías, elementos contrastantes en su conjunto que desentonan y rompen el equilibrio. Son el producto de un conflicto. Ese desajuste supone un displacer o sufrimiento y, a su vez, un gasto anímico. Esta lectura del síntoma como forma patológica es descrita de una manera cuantitativa más que cualitativa. Ante la dificultad de acotar el campo de significación del síntoma, pretende distinguirlo a partir de su reiteración o redundancia.

El subsuelo originario de los síntomas se sitúa en un lugar más conflictivo que el de los sueños, pues aunque ambos comparten una relación complementaria entre realidad y fantasía, la finalidad del sueño no se escapa del dormir; se halla en una situación de equilibrio que la separación del sueño y la consciencia facilita, mientras que la finalidad del síntoma exige del inconsciente y del preconscious una sustitución efectiva y paliativa de lo que no aflora en su desnudez originaria. Así, los síntomas sortean las represiones que no se pueden abordar⁴⁸⁴. De esta manera, la libido logra abrirse hasta una satisfacción real. Los síntomas se producen desde el inconsciente en tanto represiones del Yo ante el conflicto generado en los dos planos en los que el Yo se realiza: la libido y la inconsciencia, por un lado, y la realidad y la conciencia, por otro. Freud sitúa en las prácticas y vivencias de la sexualidad infantil⁴⁸⁵ las fijaciones sustitutorias de satisfacción que la realidad niega al Yo. No obstante, existen otros síntomas donde el acento recae sobre momentos posteriores de la vida⁴⁸⁶.

«(Los síntomas crean) un sustituto para la satisfacción frustrada; lo hacen por medio de una regresión de la libido a épocas anteriores»⁴⁸⁷.

Se trata de una satisfacción extraña, irreconocible para la persona, que la siente como un sufrimiento. Es una satisfacción desconcertante por su extrañamiento con respecto a la realidad y por su retroceso al principio del placer, al modificar el

⁴⁸⁰ FREUD, 1978b: 247.

⁴⁸¹ FREUD, 1978b: 248.

⁴⁸² FREUD, 1978c: 326-343.

⁴⁸³ FREUD, 1978c: 326.

⁴⁸⁴ Para Freud: «La esencia del proceso de represión no consiste en suprimir y destruir una idea que representa al instinto, sino en impedirle hacerse consciente». FREUD, 1979b: 161.

⁴⁸⁵ FREUD, 1978c: 330.

⁴⁸⁶ FREUD, 1978c: 332.

⁴⁸⁷ FREUD, 1978c: 333.

contenido mismo de lo satisfactorio. Un proceso en el que se confunde, como dice Freud: «una acción exterior por una interior, una acción por una adaptación»⁴⁸⁸.

Freud advierte también que «las condiciones para la formación de síntomas pueden pesquisarse también en las personas normales»⁴⁸⁹. No es extraño, por tanto, que recalque: «todos estamos enfermos»⁴⁹⁰, subrayando, con ello, que todos compartimos condiciones para la formación de síntomas ya que estos quedan definidos aquí como la reconciliación de dos fuerzas opuestas (la libido y la realidad). La resistencia del síntoma radica en estar sostenido en ambos polos.

Como ya he comentado, para Freud, los síntomas proceden de una relación complementaria entre realidad y fantasía. Sabemos dónde se ubica la realidad, pero Freud se pregunta de dónde procede la fantasía. Deduce al fin, que las fantasías primordiales se constituyen a partir, tanto de “vivencias” propias como sociales, siendo siempre su fuente las pulsiones. Todo ello constituye el material de los síntomas.

Esta complementariedad supone una reconciliación frustrante, en cierta manera, porque mientras la libido acepta de buen grado un objeto sustitutivo de la satisfacción, la realidad es inexorable. De ahí se procede a la regresión (de la libido) para alcanzar alguna satisfacción real. La libido, ante la falta del objeto de satisfacción en la realidad, invierte toda su energía en buscar representaciones para investirse de la satisfacción necesaria, ocurriendo todo ello en el sistema inconsciente.⁴⁹¹ Según Freud, las representaciones sintomáticas se gestan en el inconsciente y constituyen una actividad pre-consciente.

«el síntoma se engendra como un retoño en cumplimiento del deseo libidinoso inconsciente, desfigurado de manera múltiple; es una ambigüedad escogida ingeniosamente provista de dos significados que se contradicen por completo entre sí»⁴⁹².

Esta ambigüedad aparente del síntoma tiene que ver con «el menosprecio por la realidad, por el descuido por la diferencia entre ella y la fantasía»⁴⁹³. Este hecho, unido a la retirada de la libido a la fantasía, es concebido por Freud como un estadio intermedio de camino a la formación del síntoma⁴⁹⁴.

En este proceso de gestación de síntomas, no importa que los elementos constituyentes sean verdaderos o falsos, sino que suplan el placer reprimido, prohibido o tachado. Lo hacen mediante dos mecanismos: la «condensación» o satisfacción comprimida en una sensación única y el «desplazamiento» o descentramiento que pasa de un objeto a otro o que puede circunscribirse a un

⁴⁸⁸ FREUD, 1978c: 334.

⁴⁸⁹ FREUD, 1978c: 326.

⁴⁹⁰ FREUD, 1978c: 326. La cursiva es suya.

⁴⁹¹ FREUD, 1978c: 327.

⁴⁹² FREUD, 1978c: 328.

⁴⁹³ FREUD, 1978c: 335.

⁴⁹⁴ FREUD, 1978c: 340.

detalle. Es el mismo procedimiento creativo del que se sirven los sueños al alterar el orden consciente.

Unos diez años después de sus primeras concepciones del síntoma, Freud mantuvo, varió y matizó lo apuntado en las conferencias 17 y 23 en una nueva obra: *Inhibición, síntoma y angustia* (1925-1926)⁴⁹⁵. Continuó pensando que el síntoma designa necesariamente algo patológico, aunque también comenzó a sugerir que puede ser producto de «una desacostumbrada variación»⁴⁹⁶. Hasta este momento, la relación entre el síntoma y el inconsciente y preconscious era exclusiva, pero ahora ya propone la existencia de tres factores constitutivos de la persona: Yo, Superyó y Ello⁴⁹⁷, que fraguan y consolidan los procesos de represión.

«El síntoma es indicio y sustituto de una función pulsional interceptada, es un resultado del proceso represivo. La represión parte del yo, quien, eventualmente, por encargo del superyó, no quiere acatar una investidura pulsional incitada en el ello»⁴⁹⁸.

Esta sentencia establece el encadenamiento freudiano de los acontecimientos relacionados con el síntoma. De una manera sencilla, se podría decir que lo que provoca la cadena del síntoma es el Ello en su encuentro con un Yo dominado por el código Superyó, en tanto código dominante o discurso que inscribe normas en la *psique* de las personas. Para Freud, por tanto, el Yo parece siempre sometido por lo aprehendido y percibido o captado del entorno. Se podría sugerir que los síntomas no son más que inadaptaciones a las circunstancias, a los discursos, a situaciones dadas producto de la angustia de un estar ahí sin sentido propio o sin sentido universal.

Lejos de abandonar que el síntoma sea una formación inconsciente, los nuevos ingredientes aseguran esa dependencia. El Yo, en muchas ocasiones, habita territorio inconsciente, y el Ello y el Superyó dirimen su naturaleza también allí. Cuando no se puede disfrutar del Ello, se crea un mecanismo sustitutorio, el síntoma, pero la satisfacción, al no verse cumplida, se torna un displacer que el Yo inhibe. Ante la expresión de impotencia del Yo, el preconscious consigue inhibir o desviar la atención a un lugar sustitutorio para «mudar el afecto»⁴⁹⁹, una operación a costa del placer. Sin embargo, en este proceso el Yo ha tenido algo que ver en el umbral de la conciencia, cuando, sorprendentemente, adquiere un papel que podría

⁴⁹⁵ FREUD, 1979c.

⁴⁹⁶ FREUD, 1979c: 83.

⁴⁹⁷ Las nociones de Ello, Yo y Superyó las sugiere Freud en 1923 en la Segunda tópica. Antes de esa fecha, Freud creía que el conflicto psíquico se dirimía entre el consciente y el inconsciente. Después de la segunda tópica, el conflicto está en el Yo. Los deseos primitivos, libidinales o agresivos producto del principio del placer constituyen el Ello. Es toda la exterioridad donde estos instintos adquieren su sentido. Se podría hablar del ELLO como si del territorio biológico se tratara. El Yo atañe al individuo y se compone de dos esferas, inconsciente y consciente, oculto, reprimido o explícito que asignan la personalidad. Intervienen en ello rasgos biológicos, el carácter, la cultura. El individuo es una organicidad del Yo. En el Yo se sustituye el principio de placer por el de realidad. El Superyó, por último, se refiere al contexto, los patrones éticos y morales de la sociedad, la conciencia moral colectiva, la normativa, los códigos, el constructo social presuntamente existente. (FREUD: 1979d: 21-41).

⁴⁹⁸ FREUD, 1979c: 87.

⁴⁹⁹ FREUD, 1979c: 87.

denominarse determinante: el Yo se postula como causa del displacer, y con ello demuestra su capacidad constructiva, su agencia. Se podría decir que el Yo es un síntoma que expresa el desconcierto de su papel frente al Ello y el Superyó, y construye simulacros por ese desconcierto. Quién le da un papel preponderante al Yo, poder que el Yo declina, es su capacidad perceptiva. El Yo no puede enfrentarse a los procesos pulsionales que lo constituyen y emite, por ello, señales de displacer para hacer frente al Ello y al Superyó. Para lograrlo, pone a trabajar, en sentido contrario, todos los mecanismos a su disposición; según Freud, siempre lo hace para «sustraerse del campo de acción del peligro»⁵⁰⁰. La represión es una especie de huida. Freud explicita que «los síntomas son creados para evitar *la situación de peligro*»⁵⁰¹.

Igual que el Yo es un producto organizado y el Ello es un *continuum* sin organización, el Superyó es un constructo, no existe y, por tanto, también está desorganizado. El único de los tres que puede apreciar «situaciones de peligro» es el Yo. En esa organización del Yo no cabe todo el *continuum* del Ello, por lo que el Yo se define ya como una organización incompleta, selectiva, carencial en sus dos ámbitos, consciente e inconsciente. El síntoma es fruto del cruce entre los estímulos pulsional y la represión. El Yo pretende sofocar la moción pulsional y, para ello, crea un sustituto que no puede ser reconocido a partir de la satisfacción. Como dije anteriormente, la pulsión se transforma entonces en compulsión y el placer en displacer, y en esta degradación de la satisfacción a síntoma, la represión demuestra todo su poder.

«En la represión el yo trabaja bajo la influencia de la realidad externa y por eso segrega de ella el proceso del trabajo sustitutivo. El yo gobierna el acceso a la conciencia, así como el paso a la acción sobre el mundo exterior; en la represión afirma su poder en ambas direcciones»⁵⁰².

No se debe olvidar que, para Freud, el Yo es una parte del Ello diferenciada: el sector organizado del Ello. En cambio, la distinción entre el Yo y el Superyó solo se puede reconocer cuando hay un conflicto entre ambos⁵⁰³. La represión muestra la fortaleza del Yo, por un lado, y su impotencia por el otro.

«El proceso que por obra de la represión ha devenido síntoma afirma ahora su existencia fuera de la organización yoica y con independencia de ella»⁵⁰⁴.

Freud también señala la extraterritorialidad del síntoma.

«El síntoma como un cuerpo extraño que alimenta sin cesar elementos de estímulo y de reacción dentro del tejido en que está inserto»⁵⁰⁵.

⁵⁰⁰ FREUD,1979c: 88.

⁵⁰¹ FREUD,1979c: 122. La cursiva es suya.

⁵⁰² FREUD,1979c: 91.

⁵⁰³ FREUD,1979c: 93.

⁵⁰⁴ FREUD,1979c: 93.

⁵⁰⁵ FREUD,1979c: 94.

Por un lado, el Yo es una organización basada en una energía des-sexualizada que aspira a la ligazón y unificación, aspira a una coherencia. Se trataría en palabras de Freud de una «compulsión a la síntesis». Por ello, el Yo quiere ligar el síntoma a él mismo, integrarlo. El Yo procede a una adaptación del síntoma a su mundo interior, del mismo modo en que el Yo se adapta al mundo exterior.

«El síntoma es encargado poco a poco de subrogar importantes intereses, cobra un valor para la afirmación de sí, se fusiona cada vez más con el Yo, se vuelve cada vez más indispensable para este»⁵⁰⁶.

El síntoma es un desplazamiento y una desfiguración de la moción pulsional por reprimir. Y una verdadera reacción frente a lo genuinamente desagradable. Opera mediante la anulación que consiste en tachar o hacer desaparecer, ocultar, censurar lo no asimilable. Y el aislamiento consiste en desenfocar, poner entre paréntesis, diferir una problemática.

En este rodeo pertinaz alrededor del síntoma, el propio Freud duda del territorio que está pisando: «Hay algo que no está en orden, ya sea en nuestro modo de concebir la represión o en la definición de síntoma»⁵⁰⁷. No obstante, es muy claro que «los síntomas en tanto mecanismos de la represión son coartadas de la conciencia»⁵⁰⁸.

El síntoma freudiano en los productos artísticos

¿Qué nos aporta Freud para la investigación sintomática de un objeto artístico? En este apartado, trataré de exponer en qué manera el objeto artístico expresa una serie de síntomas implicados en su composición.

Es indiscutible que el síntoma es una forma de manifestación con contenido, como sugiere Freud. Desplazado hacia el objeto artístico, el síntoma delataría una distorsión de la organización del cuadro. El síntoma, como anomalía⁵⁰⁹, se expresa mediante una forma contrastante que puede ser más o menos explícita. Para captar las formas sintomáticas más complejas, será necesaria la mediación de un análisis que coteje síntomas y los distinga de los signos en la obra. Didi-Huberman acota esta discriminación en su comparación entre detalle (signo) y *pan* (síntoma).

Freud ubicó el sentido del síntoma y su posibilidad de interpretación en el vivenciar de la persona enferma. Así, la obra también padecería síntomas vinculados a alguna de las instancias del proceso productivo. Podría decirse que la diferencia entre

⁵⁰⁶ FREUD,1979c: 95.

⁵⁰⁷ FREUD,1979c: 99.

⁵⁰⁸ FREUD,1979c: 141-152.

⁵⁰⁹ Las anomalías pueden ser tanto irregularidades como una reiteración, una hiperregularidad a modo de compulsión; una y otra participarán en la ruptura o manifestarán pliegues en la estructura del cuadro. Podemos denominar síntomas a todos aquellos elementos que interrumpen la estructura del cuadro a nivel de forma, trazo, color, etc.

paciente y objeto es que este último no dice sus síntomas, pero considero que al mostrarlos reduce parte del «rodeo»⁵¹⁰ de la manifestación del síntoma.

Los productos artísticos presentan un proceso/secuencia inexorable y significativo. Son producidos en unas condiciones objetivas (históricas y culturales, técnicas y metodológicas) y se expresan mediante condiciones subjetivas individuales y sociales (intenciones, habilidades y deseos). Estas características siembran la obra de arte de hechos sintomáticos, que pueden responder a sentidos propios de la obra o a sentidos alejados de ella. Ambos la acompañarán, además, durante toda una vida “paciente” de contemplaciones ajenas.

El síntoma en el objeto artístico se genera a la vez que la producción intencionada y consciente del mismo. El proceso positivo de creación va acompañado por una serie de actos y elementos que provienen de un lugar distinto de la consciencia de las personas artistas, pero también de los materiales y técnicas escogidos para la elaboración del objeto artístico, así como del fin para el cual el objeto es elaborado. Todos estos elementos funcionales y racionales, fundacionales expresan en su efectividad síntomas de las condiciones inconscientes adscritas a su ser, ya que, como productos humanos, productos de un Yo dividido, escindido, consciente e inconsciente, participan de esta partición y también la muestran.

Un producto humano es una forma cuyos componentes se subsumen a una función deseada. El síntoma sería una forma pura que busca una función perdida, olvidada o desconocida, que reclama del analista o de la crítica una estructura de sentido que lo haga aflorar. El trasfondo del síntoma no está en una estructura profunda y ajena, sino en su misma expresividad, en su pureza expresiva como forma.

Si los síntomas, para Freud, son mecanismos de la represión, es decir, coartadas de la conciencia, en el objeto artístico se trataría de observar los velamientos que enturbian o ponen en cuestión una dirección de sentido. Al situarse más allá de la autoría y del deseo de la composición, los síntomas se manifiestan rotundamente cuando apelan al público espectador⁵¹¹.

⁵¹⁰ En muchas ocasiones, Freud describe el síntoma como el rodeo de la libido para disfrazar sus pulsiones.

⁵¹¹ Algo parecido apunta Rancière cuando afirma que las imágenes son una «operación sobre lo sensible», dispositivos que alteran, desbordan y se resisten a los mismos fines para los que fueron producidos. Rancière utiliza también los conceptos freudianos de condensación y desplazamiento para definir las imágenes más allá del concepto de reproducción: «las imágenes no son autónomas, se articulan con otras y su articulación no cumple un plan provocado y provocativo de algo. Su capacidad de coser o disuadir “depende de las analogías, condensaciones y desplazamientos que es susceptible de suscitar en los espectadores». RANCIÈRE, 2019: 68 (la traducción es mía). Rancière, como Didi-Huberman, se centra en pensar las imágenes siempre en relación con otras imágenes. Lo propio de las imágenes es su movimiento –más que su forma–, y el montaje (como el trabajo de los sueños) es el lugar donde todo su potencial político-social se hace manifiesto. También será ampliamente anunciado por Rancière el concepto «resistencia», como ese algo constitutivo del «trabajo de las imágenes» que rompe, más bien interrumpe, la continuidad de la realidad sensible; los ecos con la descripción freudiana del síntoma son claros y, sin embargo, el filósofo francés no utiliza, en ningún caso, este concepto en sus propuestas.

El arte mismo, como producto humano, es un síntoma sociocultural: carece de fin objetivo; es una cadena operativa de consumo que no se recicla en sí misma y no produce otras materias, es decir, detiene el ciclo productivo en su propio consumo. Podría definirse como un no-útil y confundirse con algo inútil al producir solo herramientas intangibles en quienes contemplan sus productos. Por eso mismo, la obra de arte suele ubicarse en el territorio espiritual, aunque sus vínculos con la realidad social, ideológica y económica la constituyen como un síntoma necesario del devenir de la materia social. La producción artística, como cualquier otra actividad productiva, siempre será un síntoma del modo de vida que la acoge.

El cuerpo sintomático

Los productos humanos son equivalentes al Yo, en tanto producciones propias. En estas circunstancias, también están sometidos al código dominante de Superyó y a las condiciones no menos lesivas del Ello. Cualquier propuesta sintomática no pretende psicoanalizar la obra de arte, pues es imposible, sino realizar un análisis de los elementos que desestabilizan la obra y la recomponen inmediatamente, fraguando la fuerza de las imágenes y lo que advierte al signo de su incapacidad definitoria. El síntoma es algo que se escapa de la composición organizada (organicidad) y sus detalles. El objeto artístico es un cuerpo no orgánico sino organizado, y los síntomas se ceban en él para darle precisamente la consistencia que el deseo fue incapaz de proporcionar.

Si la obra es Otro-Yo como producto que ha recogido retazos del Ello y ha respetado instancias del Superyó, los síntomas son aquellos indicios expresivos que marcan la “incompletitud” o la falta de organicidad. La obra de arte, entendida como el cuerpo objetivo de un Yo, se definiría como una organización incompleta, selectiva y carencial en dos ámbitos, consciente e inconsciente, en sus límites tentativo y expresivo.

El síntoma, como indicio, presupone aquello con lo que está relacionado. Si se sabe, el síntoma es puro efecto, por lo cual se convierte en significativo y deja de ser síntoma en sentido freudiano. Pero si desconocemos su relación vinculante, la cara del auténtico síntoma freudiano se manifiesta al investirse de una forma insospechada que exige una investigación de su excentricidad, anomalía o, si se prefiere, irregularidad o patología. Con respecto a los demás indicios sintomáticos, este síntoma auténtico no tiene explicación o vinculación conocida o deducida de un producto o acontecimiento.

Los síntomas sin vinculación aparente permiten en la persona espectadora el efecto de inagotabilidad de significado y abren el juego interpretativo hermenéutico. Las obras de arte tropiezan con resistencias sintomáticas que cuestionan el sentido de su inmediatez, y le dan profundidad y difusión.

Anulación y aislamiento: la distinción del síntoma

Ya advertimos en la introducción que la primera cuestión relevante para un análisis sintomático era la homología entre cuerpo y obra. La segunda, y esa ya concierne a este apartado, es si podemos distinguir dentro de los elementos compositivos de una obra, aquellos que consideramos sintomáticos de aquellos que no lo son.

Freud, en primera instancia, asociaba síntoma a anomalía; si esta se escapaba del «principio del placer», es decir, si la investidura no era suficiente, el síntoma persistía. El síntoma, que proviene del *pathos*, se convertía de esta manera en el objeto del estudio freudiano y, posteriormente, del psicoanálisis. Aunque Freud insiste en el aspecto patológico de los síntomas, queda abierta la puerta a la existencia de síntomas satisfactorios, porque la propia generación del síntoma responde a la creación de sustitutivos allí donde existen factores que impiden la realización/asunción del placer. La investigación sintomática de los objetos artísticos demandará traducir los síntomas satisfactorios y los síntomas patológicos freudianos, como elementos de regularización y elementos irregulares que dan carácter y revisten la obra artística. Sin embargo, coincidimos con Freud en que los síntomas que más interesan son los que delatan resistencias a la regularidad. Me refiero a los trazos, rasgos y lugares de la obra habitados por síntomas que poseen valores añadidos, insospechados en ella, pero capitales para su comprensión.

El análisis sintomático, a partir de las propuestas de Freud, nos sugiere qué elementos pueden ser considerados anómalos en la organización de la obra, y por qué ciertos elementos juegan distintos papeles o son contrapuestos a su composición. Pero también abre ciertas dudas: ¿los síntomas muestran siempre patologías? ¿Las patologías sintomáticas lo son por estar siempre enmascaradas? ¿Los elementos organizativos de la obra, los que la regulan, aquellos que no desentonan con la composición, no son síntomas también?

El síntoma producido estéticamente procede como el síntoma médico, neurológico o psicoanalítico: mediante la anulación o distorsión de lo que la obra pretende. Es una especie de censura contra ella misma, que pretende hacer desaparecer su sentido o distraerlo. Además, expresa una voluntad de aislamiento del propio sentido sintomático y una distinción con respecto al sentido general de la obra. «Anulación» y «aislamiento» freudianos podrían traducirse en términos estéticos como una tachadura formal, la primera, o como un contrapunto radical, el segundo.

Frente al síntoma, por tanto, el primer paso del proceso, según Freud, sería aislarlo. En este cuadro podemos buscar rasgos o conjuntos de rasgos anómalos. El segundo paso es descubrir lo que lo justifica; el ámbito, el campo o el contexto que justifican el síntoma en el caso del arte. Por último, se trataría de descubrir el fin al que apunta su sentido o su sinsentido.

Así, a la manera freudiana, aislaríamos el síntoma en el objeto artístico a través del análisis de todas aquellas formas que escapan a procesos de descodificación. Un procedimiento ajeno a las propuestas sintomáticas de Didi-Huberman, alejado también de la confluencia misteriosa que comparte con Benjamin y poco relacionada con los montajes warburgianos.

Así pues, los elementos que intervienen en la formación del síntoma según Freud, y contribuyen a su distinción, podrían ser traducidos en términos estéticos de la siguiente manera:

a/ Tachadura del sentido, hacerlo desaparecer, producir una suerte de censura, gestos y formas que vienen de otro lugar, que chocan con el sentido de la obra (proceso sintomático de anulación).

b/ Generación de distancia, que implica desenfocar temáticamente, poner entre paréntesis la obra artística toda (proceso sintomático de aislamiento).

Podríamos hablar de síntomas adecuados o inadecuados, o de síntomas adaptados e inadaptados, sabedores de que el placer o sus investiduras se encuentran tanto en unos como en otros. Los síntomas adecuados o adaptativos manifiestan una regulación de sentido orgánico y expresivo, y se aprestan a hacerse convencionales, mientras que los segundos, aunque siempre acompañan a los primeros pues sin ellos no tendrían sentido, se resisten a expresar un sentido cerrado y abren la obra al futuro. Al distinguir los síntomas, se pretende, técnica y experimentalmente, desocultar el probable vasallaje de los primeros a ciertas teleologías o a la intención consciente o alienada que los reúne. De los segundos, teniendo en consideración el inconsciente freudiano, interesaría a sus características fluctuantes de confrontación, anómalas y sin embargo diáfanos, en sus anomalías técnicas, formales, comparativas o significativas.

Un síntoma en una obra, en tanto que anomalía presente que le da coherencia e incoherencia a la vez, puede devenir, por extensión, lo significativo de la obra artística o incluso de un estilo “por venir”, al igual que ocurre con el sentido común del pasado que produce los prejuicios del presente⁵¹². El síntoma artístico es una verdadera revuelta contra el *statu quo* estético.

El síntoma lacaniano

*el síntoma se resuelve por entero en un análisis del lenguaje,
porque él mismo está estructurado como un lenguaje,
porque es lenguaje cuya palabra debe ser librada.*
Jacques Lacan.

Lacan pasa por diferentes etapas para articular el síntoma. Primero lo busca como expresión de cada uno de los factores principales de su propuesta psicoanalítica, lo

⁵¹² «El peligro del prejuicio reside precisamente en que siempre está bien anclado en el pasado y por eso se avanza al juicio y lo impide, imposibilitando con ello tener una verdadera experiencia del presente». ARENDT, 1997: 53-54.

Simbólico, lo Real y lo Imaginario (SRI)⁵¹³, pero más adelante sugiere que actúa como un cuarto elemento en ese ternario básico, o bien como enlace de todos ellos. El síntoma obtiene, de esta manera, un territorio de incidencia extenso y magmático, casi primordial, como un elemento constituyente del psicoanálisis que, a decir de Lacan, «expresa verdad». Volveré sobre ese punto nodal.

La universalidad del término⁵¹⁴ lo ubica en todas partes, pero de distinta manera o con diferente interés, además de ser responsable de la incertidumbre, quizá ambigüedad, que le confiere Lacan. Las variaciones semánticas del síntoma con contracciones y expansiones de sentido son continuas, incluso contrarias⁵¹⁵, y se incrementan en lo que se ha denominado su «última enseñanza». En este momento, el síntoma podría inscribirse en el ámbito del «semblante» (aquello que reúne lo Simbólico y lo Imaginario en relación a lo Real)⁵¹⁶, pero Lacan reacciona, ya veremos de qué manera, y lo sitúa finalmente bajo el emblema de lo Real⁵¹⁷. En cualquier caso, el carácter problemático del síntoma en la última enseñanza lacaniana salta a la vista⁵¹⁸.

La universalidad “tan particular” del síntoma y la subjetividad que reclama la investigación de cada caso concreto, unidas al indiscutible “manifiesto de verdad” que acarrea su presencia y al “goce” que implica, anuncian una riqueza variable que me ha obligado a atender estos cambios de contenido sintomático en los diferentes tramos vitales de las enseñanzas de Lacan. Mi ánimo es dar con la clave y el lugar (sentido y escenarios) que manifiesta el síntoma en cada momento de su desarrollo conceptual.

Una advertencia necesaria: las fases o momentos que sintetizan a Lacan y que expondré a continuación no deben entenderse como etapas cronológicas. El énfasis cambiante del interés de Lacan puede datarse sucesivamente entre 1953 y 1964, entre 1964 y 1974, y desde 1974 hasta su muerte en 1981, etapas que muestran, con

⁵¹³ Estos tres conceptos básicos de Lacan que hacen referencia a los tres registros que conforman lo psíquico fueron dictados por vez primera en una conferencia pronunciada el 8 de julio de 1953, con ocasión de la fundación de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis.

⁵¹⁴ Recordemos la reflexión de Miller del síntoma y su tentadora ubicuidad en calidad de «aposición», como se planteó en las Conclusiones de la Parte Primera de esta investigación.

⁵¹⁵ Esta es una característica lacaniana que Miller, su seguidor más respetuoso y prolífico, extrae de toda su obra: «Lacan pasa una y otra vez por los mismos puntos dando sucesivamente lecturas diferentes, y en una palabra, muchas veces contrarias». MILLER, 2006: xi y 2008: 10.

⁵¹⁶ Lacan introduce el semblante en el Seminario 18 (LACAN, 2009b). El semblante es una instancia que se equipara al discurso, es un producto de lo Simbólico al intentar aprehender lo Real. Justamente, el semblante «es aquello que se opone a lo real, sería más preciso decir que el semblante se presenta como un velo, punto de detención en la vía hacia lo real». THOMPSON, 2014: 571. El semblante es necesario en tanto que *toma la forma* del discurso, es su representación. El semblante, es la forma del discurso y en tanto forma se acerca también al Imaginario. El semblante como producción no se puede denostar como mero artificio prescindible porque es el cuerpo que sostiene un discurso y por tanto es el discurso mismo. Miller define al semblante como «lo que hace creer que hay algo allí donde no hay». MILLER, 2002: 17.

⁵¹⁷ Vale decir que, en ocasiones, sitúa al síntoma a medio camino entre el semblante y lo Real o bien haciendo de mediación entre ambos. Sin embargo, concluye que el síntoma atraviesa el semblante.

⁵¹⁸ MILLER, 2008: 13-4.

matices, diversos objetivos de su producción intelectual⁵¹⁹. Las claves de estos tres momentos se adecuan a tendencias de su interés que, sin embargo, no se olvidan ni se superan en el sentido hegeliano del término. Se trata de tendencias que siempre están ahí, volviendo una y otra vez. En el primer momento de su propuesta, Lacan mantiene una proximidad relevante con el interés científico, al igual que Freud, y desea, como él, acotar el objeto de su atención, el inconsciente, a través del psicoanálisis. No obstante, mientras que Freud parece no querer salir de ese guión, e incluso manifiesta, a pesar de los rodeos que efectúa, una vinculación con la secuencia científica de causa y efecto, Lacan procede al contrario. Ya desde ese primer momento, no quiere entregarse a los protocolos característicos de la ciencia habitual, sabedor de que gran parte de esa producción se debe al respeto escolástico a la autoridad. Lacan se revuelve contra ello y logra convencernos de que es posible un procedimiento científico que abra la mente, sin la servidumbre que implican los protocolos de obligado cumplimiento.

El segundo momento lacaniano es muy controvertido. De hecho, he propuesto llamarla «fase intermedia», porque no está reconocido por sus comentaristas. Hay consenso en señalar que Lacan atravesó solamente dos enseñanzas. Es cierto que el paso de una a otra no ha podido ser tan marcado como desde la historia de la filosofía se ha propuesto para Wittgenstein, o Marx⁵²⁰, por ejemplo, o, precisamente, para las dos tópicos de Freud. Con Lacan no ha sido posible establecer esa ruptura significativa, porque vuelve siempre donde estuvo, aunque de otra manera en cada ocasión. Yo diría que se trata de una retroalimentación permanente, nada sistemática, que confiere a su obra ese carácter abierto al que se entregan investigaciones de las más variopintas tendencias.

Este segundo momento ilustra su interés por ubicar el protagonismo de la secuencia de los sucesos de la persona paciente y de su historia, en un lugar cobertor que no reside en la razón o en el orden. La categoría dominante, ahora, es la estructura. El guiño al estructuralismo recurrente en gran parte del contexto intelectual que rodeaba a Lacan es claro, pero, igual que hizo anteriormente con respecto a la ciencia, se revuelve contra cualquier preconcepción de estructura y le da otra salida. Cambia la responsabilidad de buscar la sustancia razonable, la Razón oculta con mayúscula, por la sinrazón y el sinsentido, un pozo casuístico y argumentativo más que una razón esencial causal con sus deducidas consecuencias. No obstante, siempre se mantiene cerca de ese interés por hallar esa estructura fundamental irracional, al modo de Nietzsche, que no decide nada, pero que siempre está en el trasfondo de todo.

Para mí, Lacan transita en este momento por dos itinerarios al mismo tiempo. Por un lado, camina de una manera epistémica, pues establece firmemente puntos de apoyo conceptuales en forma de categorías analíticas, manteniendo una proximidad indudable con los presupuestos epistemológicos. Por otro, ofrece categorías nunca

⁵¹⁹ Entre los intentos de pautar el sentido de la producción bibliográfica de Lacan destaca el de su hija, Judith Miller, quien la estructura en cuatro periodos. MILLER, 2006: xix-xxiv.

⁵²⁰ No se debe olvidar el intento sistemático de Althusser de generar a través de su relectura esta bicefalia de Marx en un Marx joven y un Marx maduro antes y después de El Capital.

vistas que se alimentarán de la crítica al objetivismo (y que siendo marcadamente subjetivistas pasan por encima de la particularidad que las define), es decir, elabora síntesis concretas y precisas de estados de cosas y casos que nunca tienen el mismo «semblante», por utilizar una de estas categorías; y es que el «semblante», entre las muchas cosas que manifiesta, se presenta como una formalidad, una muda de piel de serpiente.

El tercer momento lacaniano es el de la duda. Consiste en volver a transitar por los mismos puntos de interés efectuando otra vuelta de tuerca, nuevamente sorprendente, que no renuncia, aunque los cuestione, a los dos momentos formativos anteriores. Parece como una vuelta a la realidad, no tal y como la entendemos sino a lo Real, aquello que está en todo lo que se construye, imperceptible e inefable, todo lo que intentamos traducir a nuestra medida, suprimir, confundir, desviar, alternar con fantasmas, ficciones, obediencias, etc. para después aprovechar, saborear y gozar el «síntoma» de un resto que es propio e inalienable, probablemente lo único auténtico que nos señala. Esta propuesta final, creo que optimista, se eleva sobre los territorios anteriores y comienza a divagar, posiblemente, sobre un estado vital definitivo para unas criaturas que desaparecen como aparecieron y que tiene como recurso nodal de sentido el goce de su cuerpo. La mente está, en todo caso, para darle satisfacción a la convulsión de vivir⁵²¹.

El síntoma en las fases de la enseñanza lacaniana

La primera enseñanza lacaniana suele inaugurarse en 1953 a partir de su obra *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*⁵²². Toda su obra anterior adquiere, en sus propias palabras, un aire de «antecedente»⁵²³, incluida su tesis doctoral de 1932. Se trata de trabajos de psiquiatría en los que tienen cabida ciertas preocupaciones (el deseo del otro, la causalidad psíquica, etc.) que, más adelante, sufrirán una notable metamorfosis.

Lacan parte de los tres registros que considera «esenciales de la realidad humana»: lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real serán el tablero de juego del síntoma⁵²⁴. Define lo Simbólico (el Orden Simbólico, el Otro, la A –de *Autre*) como el árbitro invisible de toda relación, el tercero de todo diálogo, el lugar del discurso. Permite que la relación social quede vinculada en un orden que supere el imaginario del encuentro entre dos personas. Miller lo define con mayor fortuna: «el lenguaje, el orden simbólico (conjunto diacrítico de elementos discretos, es decir carentes de sentido

⁵²¹ Véase NIETZSCHE, 1998: 17. «Cuán sombrío y caduco, cuán estéril y arbitrario es el estado en que se presenta el intelecto humano dentro de la naturaleza. Hubo eternidades en las que no existía; cuando de nuevo se acabe todo para él no habrá sucedido nada, puesto que para ese intelecto no hay ninguna misión ulterior que conduzca más allá de la vida humana».

⁵²² Se trata de un informe del Congreso de Roma, celebrado durante los días 26 y 27 de septiembre de 1953 en el *Istituto di Psicologia della Università di Roma*. LACAN, 1971e: 227-310.

⁵²³ Lacan habla de «nuestros antecedentes» en el tomo I de sus *Escritos*. LACAN, 1971c: 59-66.

⁵²⁴ LACAN, 1977: 11-27. Estos tres registros quieren superar la superestructura mítica sobre la que Freud basaba la práctica analítica y que interpretaba los síntomas recargándolos de sentido. Tal y como lo plantea Miller, Lacan ofrece esta tríada (SIR) liberándola de su función de producir sentido. MILLER, 2011. Es importante remarcar esta cuestión para el futuro trayecto del síntoma en Lacan.

como las reglas) es una estructura articulada, combinatoria y autónoma, un orden sin origen, un sinsentido como el inconsciente y habitando siempre ahí»⁵²⁵. Lo Imaginario, siempre en vías de integración significativa, está en el umbral de lo simbólico, en estrecha relación con el registro sexual y formado por imágenes en busca de la palabra. La libido es su punto de arranque. Lo Real es aquello de lo psíquico que se escapa a cualquier figuración o simbolismo, lo Real en Lacan es inefable⁵²⁶.

Primera enseñanza

La primera enseñanza de Lacan⁵²⁷ en cuanto al «síntoma» suele denominarse “etapa del desciframiento”. El campo que abarca no está exento de matizaciones a la obra de Freud y a la propuesta científica que el promotor del psicoanálisis elaboró en sus primeros trabajos sobre el síntoma, y que desarrollé en el capítulo anterior.

«Que el psicoanálisis nació de la ciencia es cosa manifiesta. Que hubiese podido aparecer desde otro campo es inconcebible»⁵²⁸.

Lacan consideraba que las obras previas al texto freudiano de *Inhibición, síntoma y angustia* (1925-1926) ilustraban una voluntad científica explícita⁵²⁹, que él se apresta a modificar respetuosamente, en cierta medida. El punto de encuentro entre Freud y Lacan es el papel central que otorgan al inconsciente en la formación de los síntomas y como objeto del psicoanálisis.

En palabras de Althusser, «Lacan empieza su obra diciendo: Freud fundó una ciencia. Una ciencia nueva, la ciencia de un objeto nuevo: el inconsciente»⁵³⁰. He sacado a colación a Althusser porque mantuvo una relación con Lacan mutuamente enriquecedora y porque el énfasis en el «síntoma» tiene mucho que ver en ella, como veremos más adelante en esta Parte Segunda. Para ambos, la ciencia otorga al saber su forma lógica, pero Lacan incide en que la forma de ese saber tiene el aspecto de «cadena signifiante». Es interesante anotar aquí la fundación originaria del término «síntoma», que ambos remiten a Marx antes que a Freud⁵³¹.

⁵²⁵ MILLER, 2006: xiv.

⁵²⁶ Recordemos que lo Real lacaniano no tiene nada que ver con la realidad de todos los días (aquello que forma parte de lo que reconocemos familiarmente). Lo Real hace referencia tanto a lo exterior como a lo interior, pero que siempre queda fuera de toda identificación o definición normativa. En lo Real hay un exceso de goce porque no acceden a él ni lo Imaginario ni lo Simbólico.

⁵²⁷ Sus discípulos gustan de denominar primera o segunda enseñanza de Lacan al papel que le concede al psicoanálisis en distintos períodos de su labor didáctica. Miller, Laurent, Guéguen, etc. siempre intentan remitir a cada una de esas etapas el desarrollo de las propuestas lacanianas.

⁵²⁸ LACAN, 1971d:221.

⁵²⁹ Me refiero a *La interpretación de los sueños* (1899), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1904) y *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905).

⁵³⁰ ALTHUSSER, 1970: 17. Para Althusser, la obra que «continúa» Lacan es dar «al descubrimiento de Freud, conceptos teóricos adecuados, definiendo, tan rigurosamente como hoy sea posible el *inconsciente* y sus “leyes” que constituyen todo su objeto» (el subrayado es suyo).

⁵³¹ Aunque este tributo a Marx le venga a Lacan vía Althusser, se ha sugerido que llega a Lacan a través de un Althusser influenciado, a su vez, por aquel. Un ejemplo notorio de este intercambio se constata en Miller (2008: 25).

La primera revolución lacaniana parte de un lema: «El discurso del inconsciente está estructurado como un lenguaje»⁵³²; lema que no cesará de repetir (por ejemplo, en 1964, 1970, 1973⁵³³) y que se hace extensible al síntoma: «el síntoma se resuelve por entero en un análisis del lenguaje, porque él mismo está estructurado como un lenguaje, porque es lenguaje cuya palabra debe ser librada»⁵³⁴.

La categoría esencial de la primera enseñanza lacaniana es lo Simbólico. Se ha especulado sobre si los referentes de Lacan hay que buscarlos en el estructuralismo o si su obra produce la crítica postestructuralista de la que, sin duda, puede ser considerado una figura puente. Aunque las consideraciones sobre Lacan se muevan en esa ambigüedad, lo cierto es que en la introducción a sus *Escritos* el referente que menciona es la Ilustración, manifestando notoriamente que en esta primera enseñanza está más cerca de intereses epistemológicos que lo que va a estar después⁵³⁵.

Freud nunca dijo «el inconsciente está estructurado como un lenguaje». Además, su intención era aproximar el psicoanálisis a las ciencias de la naturaleza⁵³⁶. Sin embargo, la actividad psicoanalítica en las obras anteriores a 1910, como *La interpretación de los sueños*, *Psicopatología de la vida cotidiana*, *el chiste y su relación con el inconsciente*, es una actividad de desciframiento y los mecanismos del inconsciente que considera primarios («condensación» y «desplazamiento») tienen, según Lacan, sus prototipos en las figuras retóricas de «metonimia» y «metáfora»⁵³⁷, que son figuras del lenguaje.

Lacan reconoce el origen del síntoma en Marx el 18 de febrero de 1975, en su Seminario 22. Aunque este seminario sea inédito puede ser consultado en <http://www.psicoanalisis.org/lacan/22/6.htm>: «Busquen el origen de la noción de síntoma, que de ningún modo hay que buscarlo en Hipócrates, hay que buscarlo en Marx» Un reconocimiento que ya comentó un mes antes, durante la cuarta clase del Seminario 22, dictada el 21 de enero de 1975: «Que el término haya salido de otra parte, a saber del síntoma tal como Marx lo ha definido en lo social, no quita nada a lo bien fundado de su empleo en, si puedo decir, lo privado».

Es Žižek quién mejor aclara la relación entre Marx y el concepto de síntoma ya que la considera «una homología fundamental entre el procedimiento de interpretación de Marx y de Freud. Para decirlo con mayor precisión, entre sus análisis respectivos de la mercancía y de los sueños. En ambos casos se trata de eludir la fascinación propiamente fetichista del "contenido" supuestamente oculto tras la forma: el "secreto" a develar mediante el análisis no es el contenido que oculta la forma (la forma de las mercancías, la forma de los sueños) sino, en cambio, el "secreto" de esta forma». (ŽIŽEK, 2003: 35).

⁵³² Seminario 11 de 1964. LACAN, 1999: 28.

⁵³³ Esto puede comprobarse en «El sujeto y el otro» del Seminario 14, realizado el 27 de mayo de 1964, y vislumbrarse en «Los surcos de la aletosfera» del 20 de mayo de 1970 en el Seminario 17, o en «La rata en el laberinto» del 26 de junio de 1973.

⁵³⁴ LACAN, 1971e: 258.

⁵³⁵ Lacan en la obertura de la recopilación de sus *Escritos* utiliza como punto de partida básicamente autores ilustrados. LACAN, 1971: 3-4.

⁵³⁶ Freud ya intuía que ello tendría resistencias, pero considera su propuesta como fundamental pues con ella: «se ha iniciado una reorientación decisiva en el mundo y en la ciencia». FREUD, 1978a:19.

⁵³⁷ En el Seminario 3 titulado *Las psicosis*, desarrolla esta relación. Se trata de una conferencias realizadas el 2 y el 9 de mayo de 1956. LACAN, 2009c: 307-332.

Función y campo de la palabra y del lenguaje en el psicoanálisis es el texto fundamental en el que se produce el giro lacaniano del psicoanálisis y su primera elaboración del concepto síntoma. Conocido también como el *Informe de Roma* este trabajo tiene la aureola de acta fundacional. Allí se expresa la primera enseñanza de Lacan: la dominación de lo Simbólico sobre el sujeto.

El lenguaje es el medio complejo de construcción del sujeto. Lo Simbólico lacaniano es una instancia que agarra, que captura y domina, como si de una cadena se tratara y atrapara psicoanalíticamente al sujeto⁵³⁸. Recordemos que el rasgo fundamental del sujeto lacaniano es que está alienado, «tan pronto como el sujeto es capturado en la red determinante del significante, queda dividido entre identificaciones fijas y su verdadero ser»⁵³⁹. En esta etapa, Lacan sitúa el inconsciente como el discurso del amo, un automatismo de repetición con una sintaxis que deja lo Real de lado y lo suplanta, un simple aparato formal. Esa es la lógica del significante. Puede observarse cómo, en estos momentos de la propuesta de Lacan, lo Real anulado conserva un territorio mínimo en la partida simbólica.

En esta fase, paralela a la primera de Freud, el problema del síntoma es el sentido. Lacan se pregunta por el sentido, en la misma manera en que Freud pretende descifrarlo.

«A diferencia del signo, del humo que no va sin fuego, (...) el síntoma no se interpreta sino en el orden del significante. El significante no tiene sentido sino en su relación con otro significante. Es en esta articulación donde reside la verdad del síntoma»⁵⁴⁰.

Ambos asumen el síntoma como una más de las formaciones del inconsciente, al mismo nivel que el sueño, lapsus, actos fallidos o chistes. La superación de Freud se produce con la intrusión del sentido como problemática, con la implicación del Otro y el interés por un «sujeto», en vez de por un «yo» presupuesto.

El síntoma respondería a la estructura de un enigma, aunque no un enigma que resolviera algo esencial, sino que compete a las reglas del juego simbólico. El sentido procedería de la cadena significante en un punto determinado, no de un significado predicho o por decir. La diferencia más notable entre Lacan y Freud es ahora la confrontación entre el Yo freudiano y el Sujeto lacaniano, la trasposición del «otro» al «Otro» (con mayúscula), también conocido como el «Gran Otro». Todo ello frente a las pulsiones vitales⁵⁴¹.

⁵³⁸ Y sus efectos son la forclusión, la represión y la negación. MILLER: 2008: 15-16.

⁵³⁹ WRIGHT, 2004:32.

⁵⁴⁰ LACAN, 1971e: 224.

⁵⁴¹ Entiendo que existe una neta diferencia entre el «otro», el «Otro o gran Otro». El «otro» es la imagen especular, necesaria y complaciente, que no trasciende el mito de Narciso y recubre la verdadera naturaleza fragmentada del sujeto al tiempo que le permite constituir su Yo. El «Otro», en mayúsculas, tiene dos vertientes, la de ser una alteridad radical que Lacan relaciona con el lenguaje y el ser Ley inscrita en el Orden Simbólico, un lugar donde se constituye la palabra y con el que no podemos identificarnos. El «Otro» lacaniano (se representa con una A de *Autre*, a veces tachada haciendo énfasis en que su identidad es provisoria, una apariencia) es «la Cosa como el primer exterior, aquello ante lo cual se organiza todo el andar del sujeto. Cosa en tanto Otro absoluto del

El verdadero Otro es quien te reclama. Este es un asunto que exige respuesta, una respuesta incómoda por parte del sujeto, porque el sujeto se deberá atener al Orden Simbólico o mostrará resistencias (ambas circunstancias generarán insatisfacciones) que producirán sustitutos (nuevos significantes-síntomas) que acudirán en su auxilio. Es extraño que Lacan, conocedor de la obra de Husserl y de Heidegger, no se hiciera eco de la primacía de la «Alteridad» sobre la «Diferencia» para la institución del Gran Otro. Según Husserl, a partir de Levinas⁵⁴², el «responder» esconde la «responsabilidad» propia y, con la «respuesta responsable» se genera el lenguaje. La naturaleza del lenguaje no se encuentra en el diálogo, ni en la proposición, ni en la constatación, ni en la realización. Para Husserl, su forma primera es la «vocación». Una vocación que, aunque sea previa al sujeto, como también lo es el Orden Simbólico, le impulsa, en Husserl, a cierta «responsabilidad» con el código y le otorga con ello cierta autonomía de decisión, mientras que, en Lacan, el código siempre está atrincherado en un inconsciente dominador que obliga al sujeto.

El papel del sujeto de Lacan es atenerse al código, aunque reconoce que algo se le resiste, el «resto», aquello que señala su «falta» y que le llama a satisfacer su pulsión. Sin embargo, en esta fase, nada escapa al dominio del Otro. El inconsciente para Lacan es el discurso del Otro⁵⁴³.

La problemática del sentido del síntoma llega ahora al punto en el cual se bifurca en dos acepciones: la del lenguaje y la de la palabra. El síntoma está tan referido al código (lenguaje, reglas de comunicación) como a la palabra (entendida como una manera de producirse el sentido en la historia, la palabra misma en su transcurrir) y al discurso (la comunicación o cadena temporal de significantes) .

El psicoanálisis da cuenta de que el síntoma expresa un significante con significado reprimido, cuya cura consistiría en liberar el sentido de la represión. Lacan continúa defendiendo siempre que el síntoma pertenece a lo Simbólico, que está estructurado como un lenguaje al igual que el inconsciente y que asoma en la transferencia de la experiencia clínica mediante «automatismos de repetición». Por eso, el síntoma deja de habitar un supuesto Real (a lo que se supone que alude) y no cesa en su insistencia de escribirse/decirse a causa de la palabra “donadora” de sentido. La traducción lacaniana del síntoma freudiano consiste en que el síntoma es «un significante en forma de metáfora»⁵⁴⁴, un significante sustitutivo que constata un rodeo por el mismo territorio de reenvíos, un guiño prematuro al postestructuralismo.

sujeto, es lo que se trata de volver a encontrar» (HOEZEN, 2002:1). Es aquello que te reclama, pero un Otro inexistente, porque no se puede significar.

⁵⁴² LEVINAS, 2005. Especialmente el capítulo 1. Véase también el prólogo a la edición castellana de Manuel Vázquez (2005: 19 y 20).

⁵⁴³ LACAN, 1971: 10.

⁵⁴⁴ Como sugiere Miller (2008:78), la metáfora modifica sensiblemente el anterior análisis, puesto que implica la sustitución de un significante por otro.

En el *Informe de Roma*, el síntoma se sitúa en el rango de las paradojas en las relaciones de la palabra y del lenguaje. El síntoma es una paradoja entre el Orden Simbólico discursivo y el contexto vital histórico que manifiesta la palabra, una cohabitación entre código (estructura) y pulsión (arrebato sensible) que se delata mediante un sustituto significante. Y, como toda paradoja que se alimenta de recursos retóricos para expresarse, siempre tiene un arreglo formal; es ahí donde Lacan encuentra asidero: no en la resolución de la paradoja, sino en saber «arreglárselas con ella»⁵⁴⁵.

En cambio, en la última enseñanza de Lacan, como veremos, se produce algo así como un retorno de lo reprimido. El síntoma en su trayectoria conceptual no regresa ya al ámbito de lo Simbólico sino al de lo Real, un Real fuera de lo Simbólico y también fuera del Imaginario. El síntoma constituye aquello a lo que, en propiedad, no le podemos asignar sentido, una especie de palabra límite. Este término límite de lo Real convoca otro, que no debe pensarse en su condición de antónimo o opuesto, el «semblante», como veremos más adelante.

Desde el comienzo, Lacan busca el lugar del síntoma mediante su aislamiento, persistencia (repetición), estancamiento imaginario (inercia) y encuentra una posible ubicación en el desplazamiento del síntoma entre los tres registros de lo psíquico (SIR). Al principio, el síntoma parece vivir en el campo simbólico, pero pronto la figura del «fantasma» (*infra*), una investidura del sujeto que apacigua el efecto de lo Simbólico en la formación inconsciente, se manifiesta igualmente como producto del síntoma. Con ello, el síntoma se mueve entre lo Simbólico y lo Imaginario por igual. Además, queda un resto inconsciente que inhibe cualquier investidura, tanto significante (simbólica) como fantasmática (imaginaria). Por ello, el síntoma invade también ese territorio negativo de la inhibición, haciendo de lo que no está, algo que se echa de menos y, por tanto, un síntoma, en tanto «falta» o «carencia» por significar.

«En este fantasma humano que es fantasma del sujeto y que no es más que una sombra, el sujeto mantiene su existencia, mantiene el velo que hace que pueda seguir siendo un sujeto que habla»⁵⁴⁶.

«Fantasma» es un concepto fundamental para el psicoanálisis propuesto por Freud y reelaborado por Lacan. Ambos coinciden en que ese concepto se refiere a una construcción subjetiva y particular fruto de la relación del sujeto con la realidad, que no es lo Real, sino un constructo discursivo de este⁵⁴⁷. El fantasma procede de una falta de significante o carencia del Otro. Tiene una función confortadora y obtiene placer al investir con imágenes sustitutivas la «falta». Más que en el resultado, el placer de esta investidura está en el juego.

⁵⁴⁵ Esta es una feliz idea de Miller que vamos a aprovechar en distintos lugares. No se refiere a un «hacerse cargo de», que sería la otra cara de la moneda, sino ante esa imposibilidad estructural, solo quedaría «arreglárselas con». MILLER, 2008: 18.

⁵⁴⁶ LACAN, 2015: 110. Žižek habla del fantasma como lo «objetivamente subjetivo, la forma en que objetivamente (...) son las cosas» (2008:60).

⁵⁴⁷ La realidad es una producción fantasmagórica donde no habita lo Real, ya que es una producción del sujeto en su relación con el mundo.

Lacan habla, por primera vez, de «fantasma fundamental» en 1952, en *El Seminario 1*⁵⁴⁸. Se trata de una (re)versión del concepto «fantasía» de Melanie Klein, quien alude a la fantasía o fantasma inconsciente como expresión mental de los instintos, y establece una cierta relación con la realidad externa.

Aunque el fantasma sea una figura también de lo Imaginario, cumple una función en la estructura simbólica ya que, a su vez, es un nuevo significante y, por tanto, está funcionando para el sistema. Queda claro que, para Lacan, en su primera enseñanza lo Simbólico domina los demás campos de lo psíquico. Lo Simbólico construye una realidad diferente al Real, por definición inefable y al Imaginario, con sus ficciones y figuras.

Segunda enseñanza: fase Intermedia

He preferido incluir una fase intermedia entre la primera y la segunda enseñanza de Lacan porque, paralelamente al desarrollo de la teoría psicoanalítica y la práctica clínica de su segunda enseñanza, retoma y fija una serie de términos habituales en la primera y propone otros nuevos. Lacan elabora algo así como un *corpus* conceptual que conforma una especie de epistemología, por otra parte no deseada pues siempre evitaba cerrar conceptos. Era más partidario de acotar el sentido del sinsentido mediante fórmulas o “matemas”, que corrieron distinta suerte y recibieron no pocas críticas, alguna de ellas fulminante⁵⁴⁹. A mi entender, estos “matemas” poco enriquecen su discurso, sino todo lo contrario, en tanto evocadores de sentencias, sugerencias y rodeos.

Por lo expuesto anteriormente, esta fase intermedia o de transición, como advertimos al principio del capítulo, define lo que Lacan debe al estructuralismo, al mismo tiempo que manifiesta también todas las dudas que despertaba en él cualquier proceder epistémico.

Si tuviera que elegir un texto que ilustrara esta fase, lo encontraría en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, un seminario impartido semanalmente entre el 15 de enero y el 24 de junio de 1964⁵⁵⁰. La apuesta clara de Lacan por el significante en detrimento de un supuesto emparejamiento de este con un significado determinado, como sugería Saussure, le lleva a situar el sentido en el sinsentido de la cadena significante, un sentido que solo cobra carta de naturaleza cuando se cierra la cadena significante en un lugar que se detiene y te atrapa.

⁵⁴⁸ LACAN, 2003.

⁵⁴⁹ El más famoso es el que le propinaron Sokal y Bricmont (1999: 35-51), al acusarlo de ser el defensor de una especie de “misticismo laico”: «El aspecto más asombroso de Lacan y sus discípulos es, sin duda, la actitud que mantienen respecto a la ciencia, privilegiando hasta el extremo la “teoría” (es decir, en realidad, el formalismo y los juegos de palabras) en detrimento de la observación y de la experiencia. Al fin y al cabo, el psicoanálisis, suponiendo que tenga una base científica, es una ciencia relativamente joven. Antes de aventurarse en grandes generalizaciones teóricas, quizás sería prudente verificar la adecuación empírica de, por lo menos, algunas de sus proposiciones».

⁵⁵⁰ LACAN, 1999.

Así pues, la cadena significante es la instancia sin la cual no existe significación alguna; expresa la sobredeterminación del inconsciente sobre el sujeto que se expone en el decir. Pero ahora nos fijamos en que el Otro no es un concepto, sino una letra (A), un lugar por el que pueden cruzar significaciones múltiples, el punto nodal que puede ser atravesado por todas las líneas posibles hasta que no se efectúen puntadas en una dirección, es decir, en un sentido “(con)sentido”.

«Basta que una letra no se sostenga para que todas las demás no solo no constituyan nada válido en su ordenamiento, sino que se dispersen»⁵⁵¹.

La letra es «radicalmente efecto del discurso»⁵⁵², se coció en algún lugar simbólico, pero está siempre dispuesta a cambiar de sentido según desde donde se la reclame. Es, por tanto, materia prima susceptible de ser manipulada en cualquier instancia significante.

Si ponemos en relación letra con imagen, se entiende la insistencia de Didi-Huberman en que la imagen soporte dos discursos opuestos. Igualmente, esta aseveración se aleja de la investigación y defensa (cuasi política) de ese núcleo duro resistente de las imágenes, más prioritario en Benjamin. La letra es una instancia plástica próxima al funcionamiento de las imágenes, la materia prima de todo discurso, y a la vez procede de allí. Es como una cifra que Lacan toma muy en serio. La letra debe tomarse «al pie de la letra», porque tiene una naturaleza singular que presenta dos caras, pues es tan contingente como necesaria. Es una existencia material suelta en la cadena que permite e imposibilita a la vez la significación.

Sin embargo, el Gran Otro, la referencia del discurso, el lugar del código, parece ser quien manda en la expresión del sujeto y en su deseo; es el terreno del inconsciente dominador. Ese referente perpetuo que se presenta como el Gran Otro, se ceba en el Yo freudiano y en el sujeto lacaniano, aunque Lacan comienza en este punto a poner entre paréntesis el lado estructural en beneficio de un lado funcional.

El Yo, para Freud, era una instancia organizativa alrededor de la cual todo giraba. Desde los órganos que lo componen hasta el contexto de la existencia que lo incluye, el Yo era una entidad organizada que, en ocasiones, se confunde con un organismo. La traducción de Lacan, el paso adelante que atraviesa a Freud, consiste en proponer que lo determinante es el «funcionamiento» de su caminar entre ambas circunstancias (organización y contexto). Alude con ello, sin decirlo, a un sistema en movimiento que funciona gracias a una estructura⁵⁵³.

⁵⁵¹ LACAN, 2009d: 154.

⁵⁵² LACAN, 2009d: 47.

⁵⁵³ En Francia durante los años 60 y 70, la metodología dominante era una síntesis entre el estructuralismo y el funcionalismo que se denominó estructuralo-funcionalismo, en una clara demostración de la falta de imaginación académica. El E-F se erigió en el contrapunto metodológico de las ciencias sociales para combatir la exigencia de cambio científico promulgada por el marxismo. Este frente obligó al marxismo crítico francés, de filiación maoísta, a otra contorsión conceptual que fue denominada estructuralo-marxismo y que la historia universitaria asignó, con mucho ruido, a Althusser. Fue un intento, nada evidente, de reconciliar el nuevo paradigma intelectual dominante en Europa continental, el estructuralismo, con la necesidad revolucionaria de acabar con el *statu quo*.

En el modo de pensar clásico, la función exige maquinaria y la maquinaria, por su parte, es una organización al servicio de un resultado. El síntoma en el concepto freudiano refleja precisamente aquello que hace tropezar a la máquina⁵⁵⁴. Freud instaló la libido en esa función perturbadora (sintomática) con la que el Yo tropieza, pero también sugirió que mediante la inhibición (también sintomática) ese mismo Yo manifiesta una ocultación represiva. En ese texto freudiano bisagra que tantas veces se (re)cita: *Inhibición, síntoma y angustia...*, el Yo, siempre inconsciente, se pasa la vida maquinando estrategias implícitas destinadas a evitar enfrentamientos con los dos compañeros de la segunda tópica (el Ello y el Superyó).

La propuesta de Freud pone en conflicto el síntoma con el funcionamiento de un Yo que, en ocasiones, lo hace inhibirse y, en otras, cuestiona su pulsión. Aquí se abre un nuevo horizonte para la categoría «síntoma» en Lacan. Lo que Freud denominó «represión» es, de hecho, una modificación de la satisfacción; el matiz que aporta Lacan es que el Yo entendido como sujeto, al hacerlo, dispone de una capacidad, un poder para doblegar la pulsión y des-sujetarse en, al menos, un ámbito propio. Ese proceso sustitutivo que expresa el síntoma freudiano se desplaza al de la «metáfora sintomática» en palabras de Lacan, porque el sujeto, en cierta forma, demuestra contar (desde el inconsciente, no lo olvidemos) con cierto poder inventivo/resolutivo dando satisfacción a la pulsión por otras vías, sin entregarse a un destino-sentido obligado por el Gran Otro.

El cambio de sentido que proporciona la sugerencia de que el síntoma no es una anomalía o una disfunción, sino una «manera de funcionar», un funcionamiento en sí mismo que se desplaza dentro de la satisfacción, habite o no el displacer en ella, abre las puertas a una nueva comprensión no solo del síntoma, sino del fenómeno psicoanalítico en general. El síntoma es ahora un miembro capital de todo el engranaje humano, tanto personal como social; esa es su verdad y la fuerza del concepto.

Lacan ubica el síntoma del lado de lo que denomina «sujeto tachado», subrayando en él su valor de castración⁵⁵⁵. Sin embargo, al afirmar que «lo que es real en el síntoma es lo que sirve al goce» manifiesta, por el contrario, que el síntoma goza de tal salud que subvierte el placer y el displacer, desde un «sentido gozado» o *jouis-*

Véanse, al respecto, CIRO, CARDOSO y PÉREZ BRIGNOLI, 1976: 49-54 y las aportaciones de Bourdieu, Godelier, Greimas o Macherey, entre otros BARBUT *et al.* 1967.

⁵⁵⁴ Miller (2008: 67) entiende que el síntoma, en esta tesitura, se separa del sueño, del acto fallido, del lapsus o del chiste, porque estas formaciones del inconsciente no ponen trabas al funcionamiento de la maquinaria mientras que el síntoma sí.

⁵⁵⁵ La castración (designada en Lacan con la letra *phi*) es el sesgo radical del sujeto por donde tiene lugar el advenimiento del síntoma. La clave del síntoma es, pues, la castración (o anulación del goce). MILLER, 2008: 51. Para Žižek, siguiendo a Lacan, «la castración ocurre por el solo hecho de estar sujeto al Orden Simbólico, asumiendo una máscara simbólica o un título. La castración es la distancia entre lo que soy en lo inmediato y el título simbólico que me confiere cierto estatus y autoridad. (...) hay que pensar el falo no como el órgano que expresa la fuerza vital de mi ser sino como una especie de insignia (...) el falo es una especie de órgano sin cuerpo que me pongo, que sujeto a mi cuerpo, sin que nunca pueda confundirse con una parte orgánica, siempre sobresaliendo como una prótesis incoherente y excesiva». ŽIŽEK, 2008: 43.

*sense*⁵⁵⁶ (pulsión libidinal); eso supone para el sujeto un Real propio que le confiere cierto sostén frente al mundo. Ahí emprende una nueva dirección la sentencia de Lacan: «el síntoma es verdad»⁵⁵⁷, sentencia que, a su vez, resulta sintomática de todo lo que lleva aparejado el síntoma lacaniano: la verdad, en el psicoanálisis, se presenta en forma de síntoma⁵⁵⁸.

Segunda enseñanza: el empoderamiento del goce

Para Freud la pulsión se mueve mediante un síntoma que busca un fin o satisfacción. Con el síntoma, el Yo pretende obtener satisfacción mediante un objeto propio buscándolo en la realidad exterior, no psíquica, y luego produce un curso sintomático que hace surgir un elemento sustitutivo y dice «esto es un síntoma». La pregunta de Freud es ¿cómo la pulsión que busca satisfacción, da lugar al síntoma? El síntoma freudiano es ofrecer a la pulsión otra satisfacción. Según Freud se trata de una satisfacción (placer) anómala, un *displacer*⁵⁵⁹. Freud habla de «sustitución» y, al mismo tiempo, de «degradación» en el discurrir sintomático de la satisfacción⁵⁶⁰.

Lacan da un giro radical y lleva a una confrontación directa entre pulsión y síntoma. El síntoma de Lacan está articulado con la pulsión, pero la desvía⁵⁶¹. Lacan pretende conjugar el síntoma (en tanto expresión verdadera y al mismo tiempo efecto de una verdad de lo que suplanta) y la pulsión irreductible. Se trata de una articulación que parece que reivindica el desciframiento, nuevamente, como el objetivo de la investigación sintomática. Pero se trata de un espejismo.

Lacan habla de dos represiones: la represión del significante y la represión de la pulsión. La primera hace al sujeto inconsciente del problema, lo inhibe del problema (cambia el pecado por la fe) y, la segunda, convierte la satisfacción en *displacer* (el trabajo como virtud en contra del sentido doliente del término). Según Freud, ello es debido a un mecanismo de defensa como protección del Yo frente al goce, contra la satisfacción pulsional. Sin embargo, en Lacan, aquello que aparece como sufrimiento, en realidad, es satisfacción, el lugar donde el sufrimiento satisface (el flagelo).

⁵⁵⁶ Neologismo inventado por Lacan. En francés, *jouissance* es goce, y *sense*, sentido. El síntoma no es algo que hay que descifrar, interpretándolo; es, más bien, una instancia carente de sentido, como la letra, que produce «goce en el sentido». ŽIŽEK, 2013: 214.

⁵⁵⁷ «Porque el síntoma es en sí mismo, de punta a punta, significación, esto es verdad, verdad puesta en forma». LACAN, 1983: 472.

⁵⁵⁸ Entre la verdad revelada, que no pone en cuestión ningún discurso sobre lo que ella manifiesta y la verdad científica, que sí la pone en cuestión y produce las incertidumbres yo situaría la verdad sintomática, la que es indudable en sí misma, en su propia expresión. MILLER, 2008: 23.

⁵⁵⁹ Recordemos que en su obra *Inhibición, síntoma y angustia* Freud habla del síntoma como un «indicio y sustituto de una satisfacción pulsional interceptada, es un resultado del proceso represivo». FREUD, 1979c: 87.

⁵⁶⁰ FREUD, 1979c: 91.

⁵⁶¹ Para Miller (2008: 83), es un placer inconsciente que no se conoce a sí mismo.

Para Lacan, la pulsión subvierte el principio de placer, un placer que habita en la transacción de los registros de lo psíquico (SRI) y en conformidad con ellos. El síntoma es, por tanto, una necesidad producto del efecto del discurso que deviene una satisfacción más, un *plus* de gozar, un «plus de goce»⁵⁶².

En este sentido, la represión de la pulsión no es un accidente; el síntoma tampoco, porque es necesario. No es el Yo la causa de la represión, es el lenguaje, la estructura del lenguaje: «el goce como tal está prohibido para aquel que habla»⁵⁶³. De esta manera subrepticia, Lacan retoma su primera enseñanza en un momento en el que parecía que el goce, en tanto Real, desplazaba al Simbólico, es decir, asigna a lo Simbólico un lugar independiente en la lucha con el hablante, y es que Lacan insiste en que hay una parte que no se puede anular en esa imposición de la estructura inconsciente. Esa parte la llama *a* (minúscula)⁵⁶⁴, aquello que permanece pulsionado y que nunca será significante. Esta *a* es el objeto perdido que reclama siempre satisfacción y proclama todos los síntomas que no tienen sentido en lo Simbólico. Se trata, no del objeto del deseo, sino de lo que lo causa; no es más que la proyección del sujeto en el objeto, una forma siempre distorsionada: «El síntoma es como la envoltura del *objeto a*»⁵⁶⁵.

En la clínica, cuando se procedía al desciframiento de un síntoma, se aclaraba el enigma, aunque el síntoma, en su expresión, permanecía. Existía algo así como una inercia que caracterizaba todo síntoma. Algo permanecía expresándose. Miller distingue el síntoma del resto de formaciones del inconsciente precisamente por su duración, porque permanece⁵⁶⁶ más allá de su interpretación. De hecho, las otras formaciones inconscientes, como el lapsus, el chiste o el sueño, se vuelven sintomáticas precisamente cuando se repiten. Eso que quedaba es lo que en psicoanálisis se conoce con el término «resto». Freud lo atribuyó a la reacción terapéutica negativa, al masoquismo primordial, a la pulsión de muerte, pero Lacan lo sitúa en la pulsión libidinal que tiene en el sexo su territorio. A mi modo de ver, la relación entre pulsión, sexo y síntoma es de realimentación mutua: el sexo es pulsión, la pulsión es sexual, el sexo es un síntoma de una pulsión indefinida y carnal. Sexo, pulsión y síntoma se encuentran en el cuerpo y pueden expresarse metafóricamente en la carne. Esta trinidad tiene mucho juego en la historia del arte como veremos.

⁵⁶²El «plus de goce» es una producción del discurso como solución excedente de placer en convivencia con la falta que ha provocado la represión de la pulsión o el desvío de su sentido que hizo aflorar los síntomas.

⁵⁶³ MILLER, 2008: 88.

⁵⁶⁴ «Alrededor del *plus de goce* se juega la producción de un objeto esencial cuya función se trata ahora de definir: el objeto *a*. (...). El plus de goce es función de la renuncia al goce por efecto del discurso. Esto es lo que da su lugar al objeto *a* (...) El plus de goce es, de este modo, lo que permite aislar la función del objeto *a*». LACAN, 2008a: 18-19 .

⁵⁶⁵ MILLER, 2008: 29.

⁵⁶⁶«Los sueños se borran. Son seres que no consisten, de los que a menudo solo tenemos fragmentos en el análisis. El lapsus, el acto fallido, el chiste, son seres instantáneos, que fulguran, a los que les damos en el psicoanálisis un sentido de verdad pero que se eclipsan inmediatamente. (...) entre esas formaciones del inconsciente está el síntoma (...) Pero se distingue de todas las otras formaciones del inconsciente por su permanencia». MILLER, 2011: 3.

En la segunda enseñanza de Lacan, el síntoma es visto como nuestra conexión con lo Real. Es el momento del vínculo *real-ista*. Cuando Lacan proclama que el síntoma es verdad, quiere decir exactamente eso. Es el síntoma lo único que puede reclamar verdad o, dando un forzado giro de sentido, el síntoma es lo verdadero que se reclama de cualquier cosa. El síntoma es verdad sin efecto, no un efecto de verdad como manifiesta el síntoma médico. Ese es, en mis palabras, el principio revolucionario que propone Lacan. Las cosas pueden cambiar, pero los síntomas siempre resisten, pues cuando se diluyen ya no son síntomas, como ocurre con lo Real lacaniano, algo de lo que no podemos hablar salvo para falsearlo en lo Simbólico, que es la red de lo humano que atrapa lo que cae en ella y le otorga sentido⁵⁶⁷.

Como si de un sentido de resurrección o de una nueva vida se tratara, Lacan apuesta por el síntoma, ahora en tanto *sinthome*⁵⁶⁸, una forma particular de goce, en la fase última de su enseñanza (*infra*).

«Es a propósito del síntoma que la cuestión de pensar la correlación de lo verdadero y lo real se vuelve candente. En este sentido, el síntoma es un Jano, tiene dos caras, una cara de verdad y una cara de real»⁵⁶⁹.

En esta fase, lo Real, que ha sustituido su énfasis anterior en lo Simbólico, se manifiesta como el subsuelo de lo Imaginario y lo Simbólico, al mismo tiempo. En este momento, se produce una sutil crisis estructural que obliga a Lacan a (re)volverse contra la historia y primar la duración y los cambios de aquello que, con inercia, se repite siempre con la excusa del acontecer sucesivo de la experiencia clínica.

En mi opinión, Lacan en su segunda enseñanza se pasea por el fundamento del juicio kantiano: pretende aislar el síntoma como carencia, resto o falta en su propia naturaleza de goce, como hace la estética trascendental que precede a todo juicio, sea puro o práctico. No es que con el síntoma Lacan pretenda alcanzar los fundamentos de todo discurso, sino que su deseo es palpar el efecto del gran Otro (el sinsentido reglamentado) que afecta al «resto», siempre gozoso, propio del individuo, quizá el único residuo de clara vinculación libidinal que le queda⁵⁷⁰.

Para ello se detiene, por un momento, en el «semblante», lo vimos antes en estas páginas, una simbiosis entre lo Simbólico y lo Imaginario totalmente ajena al sujeto,

⁵⁶⁷ «Tenemos, pues, el plano del espejo, el mundo simétrico de los ego y de los otros homogéneos. De él debe distinguirse otro plano, que llamaremos el muro del lenguaje. Lo imaginario cobra su falsa realidad, que sin embargo, es una realidad verificada, a partir del orden definido por el muro del lenguaje. El yo tal como lo entendemos, el otro, el semejante, todos estos imaginarios son objetos (...) son efectivamente objetos, porque son nombrados como tales en un sistema organizado, que es el del muro del lenguaje (...) El sujeto está separado de los Otros, los verdaderos, por el muro del lenguaje». LACAN, 1983: 366-367.

⁵⁶⁸ LACAN, 2008b.

⁵⁶⁹ MILLER, 2011: 3.

⁵⁷⁰ De hecho, Lacan nos recuerda que el *sinthome* es aquello singular en cada individuo, aquello imposible de generalizar en tanto formación inconsciente. El *sinthome* se anuda a *un* cuerpo, y es desde esa singularidad que se relaciona con el inconsciente. LACAN, 2018b: 20ss.

pues consiste en lo que los otros ven en él y no lo que él expresa mediante fantasmas e investiduras. El semblante es una figura con sentido figurado, valga la redundancia, la figura para los otros de la figura del sujeto. Lacan no se detiene a enfatizar esa síntesis como solución psicoanalítica⁵⁷¹, sino para manifestarla como un problema que plantea que lo Simbólico aparece como semblante de lo Real⁵⁷². Haciendo una comparación con lo expresado en el texto, se podría decir que el semblante es al síntoma lo que el Simbólico es a lo Real. Ambos mantienen una relación tensa e inevitable.

El semblante encarna en estos términos algo que aúna ser y su apariencia al mismo tiempo. El semblante, como producto del simbólico “formalizado” en el imaginario, expresa al sujeto mismo en tanto forma paradójica, un ser obra del lenguaje que es y no es a la vez obra de él. Lacan no quiere que el punto de partida del psicoanálisis sea el semblante, pues ya ha deducido que el semblante es, a su vez, una forma de lo Imaginario que actúa, en cambio, como un símbolo más. Lacan quiere estudiar ahora ese «resto» que escapa al símbolo, esa «falta» en los discursos que, además, alimenta una instancia nueva, puro goce, vinculada a una parte del sujeto no sujeta por visiones o reglamentos; en otras palabras, dominada por fantasías o protocolos. El síntoma muestra, en cierta manera, aquello real del sujeto que no se deja atrapar por ningún registro ajeno o que los atraviesa agujereándolos.

Miller se da cuenta del alcance de esa transformación en Lacan cuando saca a colación que, durante mucho tiempo, ser lacaniano era tener presente que el síntoma es un significante. Sin embargo, hacer pasar ahora el síntoma a la categoría de lo Real, como algo propio de la experiencia analítica, tenía un alcance revolucionario. Lacan promueve un nuevo uso, una nueva significación del término «síntoma»⁵⁷³.

Es interesante recordar, una vez más, que Lacan provoca ese desplazamiento de campo en su interés por el síntoma remitiéndose nuevamente al Freud de *Inhibición, síntoma y angustia* de 1925-1926, obra que provocó su primer retorno. Allí donde se habla de displacer, Lacan propondrá goce, más bien plus de goce, lo mismo que hace Freud, concedor, a partir de la segunda tópica, de que el síntoma se resiste a desaparecer.

⁵⁷¹ Además de acercar Simbólico e Imaginario, el semblante mantiene una relación con la tríada *síntoma-verdad-Real*. «La verdad entonces condicionada por el lugar del semblante, siendo su reverso: si el semblante es lo que se da a ver, la verdad quedará -debajo de la barra- en el lugar de lo que se juega a ocultar (...) Toda verdad está entonces ligada a un semblante del cual es su contracara. No es posible acceder a la verdad de quien sostiene una posición si no es por la vía de un semblante del cual parte un discurso». THOMPSON, 2014: 571. Lacan temía que el psicoanálisis pudiera convertirse en psicoanálisis del semblante.

⁵⁷² Para Lacan, el semblante es igual al significante, tienen el mismo estatuto. «Todo lo que es discurso solo puede presentarse como semblante, y nada se construye allí sino sobre la base de lo que se llama significante». (Lacan, 2009b: 15). Es interesante señalar que en estas mismas líneas del Seminario 18, Lacan utiliza para el semblante el término de «artefacto» concepto que define una producción artificial concebida para un fin determinado, en este caso el semblante es el artefacto del Orden Simbólico, el discurso, el significante.

⁵⁷³ MILLER, 2008: 98-9 y 26.

El síntoma, desde aquel momento, es considerado por Freud como un modo de satisfacción que procede del placer y se manifiesta como displacer. Deja de corresponder a un inconsciente que se expresa de modo encubierto. Es por esto que Miller, por ejemplo, propone que Freud intenta en la segunda tópica definir el inconsciente a partir de la libido. De ahí surge otra definición de síntoma que ya no parte del sentido, sino de la satisfacción. Ahora el referente de Lacan, aprovechándose de la intuición de Freud, es la pulsión o sentido gozoso (*jouis-sense*) que, por muy desviada que parezca, es una satisfacción: «se goza en otra parte de allí donde hay placer»⁵⁷⁴.

El «goce» es idea de una pulsión escondida, pero latente y presente. Su dominio es difícil de establecer. Por ello, antes de proseguir creo necesario aclarar la cuestión del goce. Para mí, Miller es quien mejor resuelve la cuestión⁵⁷⁵. El goce se puede considerar algo primario, un “fenómeno” del cuerpo en tanto cuerpo viviente, «el cuerpo es lo que goza, pero reflexivamente. Un cuerpo es lo que goza de sí mismo, es lo que Freud llamaba el autoerotismo (...) Podemos decir que es el estatuto del cuerpo viviente el gozar de sí mismo»⁵⁷⁶. La distinción principal entre el cuerpo viviente y el cuerpo de un ser hablante es que este último padece el efecto de la palabra sobre él. En este sentido, el goce del cuerpo hablante no es un goce primario, sino sintomático, producto de una relación significante. El síntoma señala entonces un goce que no es un fenómeno del cuerpo, es un “acontecimiento” en el cuerpo que modificó ese goce primario.

Toda la enseñanza final de Lacan va dirigida a averiguar por dónde viene el síntoma: propone que viene del goce. El goce es el movimiento inconsciente de satisfacción de la pulsión, se opone al *statu quo*, a la adaptación y por ello su movimiento es de repetición constante. Esa inadaptación lo sitúa fuera de toda interpretación, fuera de toda inclusión completa en lo Simbólico. Así, «goce» y «síntoma» se colocan del mismo lado de lo Real; de ahí su resistencia a ser incorporados.

Hay, por tanto, dos aspectos del síntoma que aclara la última enseñanza de Lacan: el síntoma como verdad y el síntoma como goce. Ambos contienen represión, sustitución, solución y cierta “agencia” del inconsciente para darse consistencia propia. El síntoma perturbador que se opone al Real, deja de campar a sus anchas y fisura la sumisión de la pulsión al Gran Otro. Lacan instituye, de esta manera, la satisfacción inerte y duradera del goce y su insaciable vinculación con la voluntad inconsciente del goce anclado en la libido, y se sumerge en lo Real mismo, un real que siempre se repite. Un síntoma si no contiene un etcétera⁵⁷⁷, no habita en el goce.

⁵⁷⁴ MILLER, 2008: 65-6FFf

⁵⁷⁵ MILLER 2011.

⁵⁷⁶ MILLER, 2011: 3.

⁵⁷⁷ En la clase 4 del 21 de enero de 1975 del Seminario 22, Lacan compara la persistencia del síntoma con los puntos suspensivos como algo que «no cesa de escribirse». Esta comparación no comprende solo el valor reiterativo del síntoma, sino también su carácter cercano a la escritura, como algo que atraviesa la función simbólica y apela también a una materialidad plástica más allá del lenguaje. Este seminario puede ser consultado en <http://www.psicoanalisis.org/lacan/22/6.htm>

Del síntoma al *sinthome*

Lo que ocurre con la castración no es el goce, sino el «plus de goce», al que Lacan parangona con la categoría marxiana de «plusvalía». En la introducción Seminario 16, Lacan explica que el «plus de goce» es homólogo al concepto de «plusvalía» de Marx⁵⁷⁸. Igual que la plusvalía es el discurso que articula la pérdida del valor de la fuerza de trabajo mediante una ganancia, un *plus* (Real/verdadero) para el capital, el «plus de goce» es el testimonio de una pérdida mediante un exceso (del lenguaje), un “más”. El «*plus*» es la forma testimonial de la pérdida de goce. El plus de goce es distinto al goce; no es goce sino su pérdida, producto de la relación-tensión entre la persona hablante y el discurso. En otras palabras, el ser hablante goza de modo sintomático⁵⁷⁹.

«en el inconsciente algo funciona como valor de cambio, y que es por el sesgo de su falsa identificación con el valor de uso que es fundado el objeto mercancía.»⁵⁸⁰.

Podríamos decir, siguiendo ahora a Žižek, que el «plus» hace referencia al «resto de lo real que elude toda simbolización y que, en cuanto tal, es la simbolización la que lo produce»⁵⁸¹: lo Real de la explotación en el caso del discurso marxiano y lo Real del sujeto en el caso del discurso analítico.

Para expresar este «sentido gozado» o *jouissance* más allá de significantes, Lacan recupera conceptos como la «letra», la «cifra» o el «nombre propio», que expresan su procedencia desde el significante pero que, a la vez, lo desbordan hacia otro lugar. No expresan su identidad en relación a otro significante, sino consigo mismos; están libres de efectos de sentido, no están tocados «por los equívocos del lenguaje»⁵⁸² y manifiestan lo Real en lo Simbólico.

En la segunda enseñanza de Lacan, expuesta en su Seminario *Aun*⁵⁸³, el síntoma no se expresa solo a partir del Otro, un mensaje que hay que interpretar⁵⁸⁴, sino que se

⁵⁷⁸ LACAN, 2008: 11-26.

⁵⁷⁹ «Su goce no es nunca el que debería ser, siempre hay un error, una falla en el gozar con respecto al goce conveniente, si ese goce existiera (el rasgo de perversión no es contingente, siempre tiene una necesidad estructural) el goce que convendría a la relación sexual no existe». MILLER, 2008: 28.

⁵⁸⁰ Maria Leonor Solimano, en su texto para las V Jornadas de la Escuela de la Orientación Lacaniana de 1996, realiza una magnífica exposición de la influencia de la plusvalía marxiana en el plus de goce lacaniano. Se puede consultar la obra de Solimano en: <http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=publicaciones&SubSec=impresas&File=impresas/col/jornadas/satisfacciones/solimano.html>

⁵⁸¹ ŽIŽEK, 2003: 220.

⁵⁸² MILLER, 2011: 2. Miller, además, pone en relación estas instancias libres de los efectos del lenguaje con las matemáticas que no traducen o interpretan el mundo, sino que lo expresan.

⁵⁸³ LACAN, 2009d.

⁵⁸⁴ Recuérdese que en la fase de desciframiento, el sentido tiene siempre relación con el Otro, es sentido del Otro. Cuando se trata de sentido, se trata siempre de deseo (del Otro del sentido del deseo).

trata de un modo de gozar del inconsciente⁵⁸⁵ que se expresa en el «objeto *a*» y que no se entiende como un elemento heterogéneo y excepcional, sino que se relaciona con el «no-todo» (*infra*), que pone en crisis e interroga toda la estructura. Ahora será el goce quién predomine también sobre el significante, no al revés.

Vale la pena destacar aquí, por la relación que tienen para esta investigación y su objeto, las imágenes artísticas, el texto *La función de lo escrito* del seminario *Aun*. Allí, Lacan insiste en distinguir lo que se dice o lee, de lo que se escribe. La escritura realiza una función que sortea, de un modo particular, los límites del lenguaje. El habla estaría al servicio de la comunicación, del lado del Simbólico, mientras que la escritura permitiría expresarse al Real, lo suplantaría, cercándolo, acercándonoslo⁵⁸⁶.

«Lo escrito no pertenece en absoluto al mismo registro, no es de la misma calaña, si se me permite la expresión, que el significante»⁵⁸⁷.

Lo escrito es un modo particular de relación con el lenguaje, porque al jugar (creativamente) con él lo modifica, lo «perfecciona» y lo acerca al Real. La obra de Joyce, para Lacan, es un buen ejemplo ilustrativo. Para Lacan, el discurso analítico trata siempre de que a lo que «se enuncia como significante se le da una lectura diferente a lo que significa»⁵⁸⁸. Creo que esta cualidad de la escritura y la lectura especial que supone la práctica psicoanalítica, está relacionada con la producción artística por dos motivos: e primero, en tanto juego particular del lenguaje y, el segundo, por el conocimiento que reportan las imágenes si se procede a una lectura diferente de lo que las formas significan. Profundizaré en este tema más adelante.

Volviendo al síntoma, es en estos momentos también, en torno al Seminario 23 de 1975-1976, que Lacan introducirá el concepto *sinthome*, palabra que incluye ese efecto de sentido gozoso, ese plus de gozar.

«Es la falta, eso con lo que mi *sinthome* tiene la ventaja de comenzar. En en inglés (*sin*) significa el pecado, la primera falta. De ahí la necesidad de que no cese la falla, la que siempre se agranda, salvo que experimente el *cese* de la castración como posible»⁵⁸⁹.

El *sinthome* es un equívoco: «la interpretación opera únicamente por el equívoco. Es preciso que haya algo en el significante que resuene. (...) Las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir. Para que resuene este decir, para que consuene (...), es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. De hecho, lo es»⁵⁹⁰. Esta nueva propuesta de *sinthome* recogerá los intereses del goce del sujeto, quien ya no

⁵⁸⁵ Ahora, Lacan hablará de escritura, considerada goce a partir de la “letra” y que ya no tiene relación con el Otro. La escritura concierne al signo en tanto que tiene efectos de sentido gozado y producción de goce. El goce es autista. Esto explica que en Lacan vaya desapareciendo la referencia al Otro.

⁵⁸⁶ LACAN, 2009d: 37-50.

⁵⁸⁷ LACAN, 2009d: 40.

⁵⁸⁸ LACAN, 2009d: 49.

⁵⁸⁹ LACAN, 2008b. A lo largo de las dos primeras clases del Seminario 23, Lacan define *Sinthome* con todas sus connotaciones etimológicas.

⁵⁹⁰ LACAN, 2008b: 18.

será el resultado arbitrario de los efectos de significación sino que se volverá, por esta inclusión de la pulsión del cuerpo, una respuesta/resistencia de lo real.

«Los “sinthomes” son una especie de partículas de goce, una síntesis mínima de lenguaje y goce, unidades significativas investidas de goce (como un tic que repetimos compulsivamente)»⁵⁹¹.

Es por esta razón que, para Lacan, la cura en el psicoanálisis tiene que venir para que el paciente aprenda a “arreglárselas con” su síntoma, a vivir con él. Lacan llegará a decir que esta es la esencia misma del psicoanálisis: sacar plusvalía de la falta constitutiva del sujeto, esto es, hacer aparecer el «plus de goce»⁵⁹².

La (re)versión lacaniana

Pensé que la palabra «(in)versión» podría describir adecuadamente la “superación” de Lacan con respecto a Freud y titular así este apartado: *La (in)versión lacaniana*. El término “inversión” contaba además con un “resto” de sentido, tan del gusto de Lacan, que escondía una buena carga de profundidad: su carácter económico, tan recurrente y tan ausente en estos tiempos. Además, “inversión” parecía una “marca” oportuna para ilustrar el “tiempo” que me había “costado” dar con las claves lacanianas. Sin embargo, era un término engañoso.

No era verdad que Lacan hubiera invertido lo que Freud había propuesto, al modo como hizo Marx con Hegel (Feuerbach, mediante). Para mí, había quedado claro que Lacan solo había revisitado a Freud añadiéndole un *plus* de (re)visión, haciéndolo más del gusto de la crítica francesa coetánea; así di con el vocablo adecuado: «(re)versión».

La «reversión» lacaniana tiene además dos sentidos para mí. Por un lado, pretende darle la vuelta al calcetín freudiano y, por otro, al ver la otra cara, revisarlo. Una revisión que, en muchas ocasiones, parece más bien revestirlo con nuevas investiduras. «(Re)versión» era el término apropiado, es decir, otra versión, aunque inesperada. A Lacan le gustaban los emparejamientos de “algos” que, pareciendo diferentes, están atados. Le encantaban las metáforas. La metáfora dice lo mismo de algo, pero de otra forma: «fantasma/semblante», «*a/A*(objeto *a/Gran Otro*)», «síntoma/*sinthome*», etc. Todos estos pares parecen las caras de una misma moneda, es decir, dos maneras de expresión de un mismo material concreto. La figura de dos pares integrados en un tercer elemento que les da consistencia y los resuelve conforman una tríada con un nombre bien conocido en filosofía: dialéctica. La propia historia de la investigación lacaniana puede ilustrarse dialécticamente. Se puede alegar que la superación de las dos caras, aquello que fragua su unión y su divorcio al mismo tiempo, es la materia (tanto en su forma como en su función). Sin embargo, la materia que las contiene y las expresa no es superación, sino solo

⁵⁹¹ ŽIŽEK, 2008:86.

⁵⁹² «La novedad es que haya un discurso que articule esta renuncia (al goce), y que haga aparecer lo que llamaré la función del plus-de-gozar. Aquí está la esencia del discurso analítico». LACAN, 2008a: 17.

condición. La dialéctica lacaniana expresa en un mismo cuerpo dos polos irreconciliables destinados a cohabitar en con-fusión permanente solo resuelta según las perspectivas de la mirada, y eso no concierne al síntoma sino al sujeto (supuesto saber⁵⁹³ o no) que lo observa o padece. Por ello, la distancia de la dialéctica a que alude Lacan, y que resumo a continuación, con respecto a la dialéctica clásica de Hegel o de Marx es más que notable.

Primer momento dialéctico. Debido a la naturaleza de su investigación, Lacan parece abrazar, desde su primera enseñanza, el subjetivismo. El efecto espejo, primero y la llamada del otro (otro que, de momento, solo es imagen de sí mismo -el principio narcisista-), después, constituyen el pivote de su pensar, de su primer pensar psicoanalítico.

Segundo momento dialéctico. La imagen del otro entendida como imagen propia recorre un camino aparentemente opuesto que lo mete de lleno en el estructuralismo: el Gran Otro estructural. El Verbo, el «nombre del Padre», sustituye ahora al Narciso: el Yo primigenio freudiano se convierte ahora en el *Je*, algo sujetado por el Orden Simbólico⁵⁹⁴.

Creo que, con ese permanente mirar hacia dentro (mediante figuraciones, constructos, sustitutos), Lacan llega a un enunciado existencial que podría resumirse así: lo que es nada es lo propio, “todo es afuera”, todo está en el común

⁵⁹³ En el Seminario 11, Lacan formula la expresión «sujeto supuesto saber». El énfasis de la frase se pone en el término «supuesto», que coloca en un lugar irreal tanto al sujeto, que existe como un supuesto en tanto construcción efecto del lenguaje, como al analista, al que se le supone un saber (respuesta) que es una proyección. El saber inconsciente, en todo caso, no existe previamente, acontece en el acto del habla. Al hablar, el sujeto es conducido por la asociación libre sustrayéndose así de los límites del discurso común y dando lugar a la equivocación, al tropiezo con que emerge el inconsciente. Siempre decimos algo más de lo que queremos decir, allí es donde emergen significantes reprimidos, aquello que escapa a la significación. Recordemos que el inconsciente es un significante a la espera de un significado, es en palabras de Žižek «un saber que no se sabe a sí mismo», pero que sin embargo determina nuestras acciones. (ŽIŽEK, 2008: 60).

Existe una confusión en las traducciones castellanas en relación al constructo «sujeto supuesto saber». El original francés no deja lugar a dudas: «Et ce que nous aurons la prochaine fois à discuter, quand il s'agit de la fonction du transfert, c'est comment il se fait que nous n'ayons, nous, nul besoin de l'expérience, de la pensée expérimentant l'idée d'un être parfait, infini. Qui donc songerait à attribuer ces dimensions à son ana-lyste, pour que s'introduise la fonction du *sujet supposé savoir*. Mais revenons à notre Descartes et à son *sujet supposé savoir*. (LACAN, 1973: 266). Los traductores reconocidos del Seminario 11, evitan esa expresión e incluso dejan de traducir algún pasaje que la identifica (1999: 233). En cambio, el texto castellano de este seminario que circula por internet (<http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/14%20Seminario%2011.pdf>) enfatiza ese constructo y añade alguna frase que los traductores oficiales no incluyen y que lo resalta todavía más, como por ejemplo: «para que se introduzca la función del *sujeto supuesto saber*», frase que no aparece en la versión reconocida. Las cursivas son mías en todos los casos.

⁵⁹⁴ La entrada a lo Simbólico produce, como vimos, una inevitable escisión en el sujeto. Lacan se sirve de las investigaciones sobre la gramática de Édouard Pichon y Jacques Damourette para articular la división del sujeto mediante dos pronombres de la primera persona, el *moi* y el *je*. El *moi* indica al Yo especular, el otro en minúscula producto del imaginario, mientras que el *je* hace referencia sólo al discurso, es el sujeto producto del discurso del Otro y, sin embargo, es en él donde se manifiestan los síntomas y los lapsus. (FERNÁNDEZ, 2013).

del sentido que el Gran Otro, el Orden Simbólico que nos ha nutrido, nos impone sin saberse cómo.

Momento final. Lacan, en su última enseñanza, no resuelve la dialéctica. Para paliar esta falta, lo mejor es desatender que se trate de una falta. Para ello dejará de vehicular pensamientos a partir de sustitutos de placeres imaginarios o reprimidos, mediante sosías oportunos. Pretende dejar a un lado las ficciones imaginarias y las excusas del autoerotismo del sujeto, en tanto que Narciso inaugura un Yo a partir de su imagen y no a partir de sí mismo. Parece como si Lacan se diera cuenta de que todo el psicoanálisis es producto de transferencias positivas, negativas y proyecciones sobre una imagen de algo Real en sí y, por tanto, inefable e irresoluble.

Lacan inaugura, así, otro escenario, más del gusto de la posmodernidad incipiente. Desplaza el placer/displacer (proporcionado por síntomas o fantasmas, en tanto sustitutos o restos del diálogo con el Otro) hacia un hiper-subjetivismo hedonista que reclama el goce como reducto del cuerpo. Reubica los síntomas en lo Real y hace del Gran Otro solo un interlocutor necesario, pero no suficiente, en la determinación del sujeto. El cuerpo manifiesta, así, el lugar en el que todo ocurre y del que todo procede.

Se trata de un sujeto tentativamente transfigurado con suficientes recursos para plantar cara. Se produce entonces el desplazamiento de aquel *placer-sustituido* sintomáticamente hacia el *placer-goce*, el goce auténtico, aquello que permanece en lo humano como «resto» (ya no como falta) a través de nuestra vivencia con las cosas que nos incumben o atraviesan.

En este momento, Lacan otorga a ese campo libidinal y liminal⁵⁹⁵, exterior/interior, la autoría de toda «significancia» propia, aunque se mantiene inseguro en conceder tal privilegio a un sujeto ahora parcialmente sometido. ¿Por qué? Porque el significado otorgado por el padre, en el «Nombre del Padre», comienza a parecer un espejismo. Las figuras estructurales (padre, madre, hijo, por ejemplo) siempre serán figuras contingentes determinadas por las culturas y sobre-determinadas por el Gran Otro. Conforman conceptos universales que nadie sabe todavía por qué se asentaron en el orden de las cosas humanas.

El peso del Otro, de lo Otro, sin sentido y azaroso, como el lenguaje, es el ángel desencadenador de sentidos y efectos de verdad, significancia, realidad, etc. y, al mismo tiempo, ese discurso supone la emergencia de la consciencia del sujeto-sujetado. Sin embargo, la angustia de saberse imagen o vasallo del sinsentido choca con la exigencia de sentido del propio latir (el goce sentido, en expresión de Lacan), que es el “vivir” como “duración latente”.

Aunque se concluya en el “nadaísmo” y se crea que ciertos «acaecimientos propicios» nos han arrojado aquí sin responsabilidades consecuentes, al modo heideggeriano, la verdad es que aunque no seamos, en tanto individuos, verdad, sí

⁵⁹⁵ *Liminal*, como línea-límite, antesala compartida, umbral de comunicación y, por tanto, rompedora de toda estructura dentro/fuera. *Liminal* en tanto límite y, al mismo tiempo, apertura.

constituyen verdad los síntomas que expresa nuestro cuerpo (campo que incluye carne, huesos, sentidos e ideas). Esta vivencia es una sensación propia que nos ata a lo que hay: la vida.

Esta vuelta a lo que “en verdad” nos sucede (vida efectiva y afectiva), se transforma en Lacan, en la fase de goce, en una especie de complacencia que podría susurrarnos: “gracias a mí misma que estoy viva y siento”, una especie de gracias a la vida, subjetivo y egótico. El gracias a la vida de Lacan es la posibilidad, que él cree ahora factible, de enfrentarnos a un mundo culpable de nuestra desazón, un mundo colmado de nece(si)dades que movilizan el desespero pero que, paradójicamente, nos conduce a un mismo escenario que restituye el volver a considerarnos el centro del mundo. Parece que hayamos retrocedido unos cuantos siglos con esta vuelta de tuerca, pero no es así. Y ahí creo que está el meollo interesante. Lacan nos viene a recordar que sí, que las personas somos el centro del mundo, de nuestro mundo, que nos tenemos que escuchar más a nosotras mismas y al «resto», si es que este nos incluye. Este canto a la *agency* post-estructuralista nos vuelve a ubicar en la actualidad, un hoy que postula: haz lo que te convenga, *just do it*, porque si te conviene le convendrá al mundo.

Estamos de nuevo aquí en un escenario concreto, un escenario que reclama sentido (y da sentido) a los códigos de un neoliberalismo personal, apenas disimulado, en el que los vínculos sociales que afectan y producen sujetos, son obviados y desplazados, yo diría que suplantados, en el interés lacaniano definitivo por el malestar de la persona, no sabemos si “real” (inefable) o “realidad” (lo que se dice que es).

Los tres momentos que he sintetizado ilustran el recorrido psicoanalítico de Lacan o, si se prefiere, sintomático. El último de ellos parece muy incipiente y titubeante, porque creo que no pretende armonizar con mundos reaccionarios que imponen vías figurativas e imaginarias que nos encierran en el estadio del espejo.

Dialéctico, malgré tout

Aunque suene chocante con lo que acabo de adelantar y rompedor con toda la bibliografía que he consultado sobre Lacan, creo que se puede mantener que su obra tiene un formato en sí dialéctico, *malgré tout*. Analicémoslo.

Primero se nos manifiesta la emergencia de la voluntad insípida de un Yo balbuciente. Una voluntad sabedora y directora de no se sabe qué, pero activa, que solo se mira hacia dentro. Es el “momento positivo”, el primer momento de la dialéctica, el Ser de Hegel.

Segundo. Declara salir de esa casa propia, de esa habitación privada que es el cuerpo para sentirlo, todo él, como sumiso frente a lo Otro, lo que le condiciona, le obliga y

le toma. Me refiero a la gran estructura fundamental lévi-straussiana⁵⁹⁶ directora, ubicua, un sinsentido determinante de sentido, valga la aparente paradoja. Ese es el segundo movimiento, el “momento negativo”, el que cuestiona a ese ser activo pero inoperante de la fase “yoica”. Sabe que lo que no sabe tiene mucho que ver con lo que puede alcanzar a saber. Se aclara allí el inconsciente como dueño de la «extimidad»⁵⁹⁷ (como le gustaba decir a Lacan) y se declara adecuado (el sujeto no se entera del yugo que lo somete) o inadecuado (se rebela) y le declaran paciente.

Parece que entre el ser y el no-ser solo se llega a la solución de la “reconciliación” por la vía de Hegel o a la “disolución” por la de Marx, y Lacan escoge la primera. No quiere dar el paso de la inversión materialista de sentido; sería para él como volver al reclamo de la ciencia clásica que es por donde empezó Freud e incluso él mismo. Volver a caminar por la senda del “desciframiento” sería una vuelta más que una «re-vuelta» (en el sentido que la de Julia Kristeva)⁵⁹⁸ y ahora, para él, en esos momentos, el enigma no es más que la ficción de un juego. Hay que buscar una salida a este desconcierto. Dado que la vía de la toma de conciencia, la vía del «hacerse cargo» de la situación, carece de sitio, el «arreglárselas con...» es lo único que nos queda, como sugiere Miller para el papel del analista (un *sujeto-supuesto-saber* que tampoco sabe que sabe, como el paciente). Aunque la propuesta lacaniana se invista de rigurosidad, una especie de reconocimiento al *E pur si muove* de Galileo, lo creo más próxima al dicho felliniano de *E la nave va*⁵⁹⁹, un recurso artístico que, como ya adelanté, denuncia una situación sin salir de ella, rememorando el estilo de la sintomáticamente aclamada película *Parasite*.

Y después de todo esto, ¿qué puede aportar Lacan para investigar el objeto artístico? Creo que mucho, a pesar de todo. Y eso es lo que aquí me interesa. En primer lugar, la consideración de la obra como síntoma, es decir, como verdad real queda reforzada. Esto permite que deje de importarnos lo Real al que se refiere Lacan y podamos centrarnos en cómo las obras artísticas plasman «realidades»⁶⁰⁰ que en su tiempo se dijo o creyó del mundo (no lo Real). El objeto artístico también nos guiará para averiguar cómo la realidad construida ha propuesto imágenes de lo Real, deshaciendo lo inefable en un lenguaje dado y específico, un modo de “escribir” que atraviesa los «semblantes» que una época produce. La obra expresa igualmente qué síntomas de desajuste se manifiestan en ella con respecto al código habitual y esperado de su tiempo (anomalías) y qué porvenir anuncian estas disidencias o casuísticas (y que podremos analizar con ayuda de la historia del arte) porque la misma obra construye el modo de mirarla.

⁵⁹⁶ Un lugar común en la bibliografía sobre Lacan es su vinculación/distancia con las propuestas estructuralistas del autor que escribió en 1949 *Las estructuras elementales del parentesco*, Claude Lévi-Strauss.

⁵⁹⁷ Se refiere a la “exterioridad íntima”, a lo que está más cerca y se considera más propio, pero que es exterior. LACAN, 1988: 171.

⁵⁹⁸ KRISTEVA, 2000. El concepto «re-vuelta» remite para Julia Kristeva a repensar el propio pasado, re-viviéndolo con rebeldía presente, re-aprovechándolo siempre.

⁵⁹⁹ *E la nave va* es una película de Federico Fellini de 1983 con guión del mismo Fellini y de Tonino Guerra.

⁶⁰⁰ En el sentido que el propio Lacan da al término. Realidad como construcción apropiada mediante convivencia, connivencia e interés que poco o nada tienen que ver con, o decir de, lo Real.

Esta exigencia de la obra y, al mismo tiempo, su resistencia a los discursos expresarán los síntomas que podamos ser capaces de extraer de ella.

El síntoma lacaniano en los productos artísticos

La obra de arte es el ojo que nos mira. La transferencia, en primera instancia, trabaja desde ella. Nosotras, las personas, somos el mundo que ella engulle y devora⁶⁰¹, sus sujetos. Cuando intentas entenderla e interpretarla, ella nos evalúa y nos comprende. Ella habla de todo lo que nos concierne, porque habita en los límites del sujeto. Es nuestro horizonte de sentido, aun residiendo en el gozo, y por eso nos toma y nos conquista; la obra como el inconsciente que nos gobierna o se despliega, y asoma cuando pisamos esos límites y los gozamos.

Lacan distingue dos términos que para él son totalmente antagónicos: mirar y ver. Mientras que la visión queda definida como una facultad del ser humano, la mirada, queda situada “del lado de las cosas”, son ellas las que nos mantienen bajo su mirada. «Las cosas me miran, y yo, no obstante, las veo»⁶⁰². Nótese la gran sintonía entre esta sentencia con *Lo que vemos, lo que nos mira* de Didi-Huberman. Ambas comparten el absurdo de la misma inversión: lo que nos mira solo puede entenderse mediante una metáfora animística.

Cabe recordar aquí el notable el esfuerzo que hace Žižek⁶⁰³ por aportar una lectura, podríamos decir que materialista, de esta sentencia lacaniana. Žižek escribe que tanto la «mirada» como la «voz» son los objetos prioritarios de la deconstrucción derridiana, paradigmática de la posmodernidad. Ambos conceptos, mirada y voz, se erigen como pruebas de una «red infraestructural» que (en)marca lo que puede o no verse y decirse. Según Žižek, Lacan al colocar la mirada (y la voz) del lado del objeto esta se concibe como materia que «mancha» volviendo borrosa la imagen de nuestra visión. Lo interesante de esta concepción es que coloca mirada y visión como conceptos asimétricos. La mirada de las cosas no está a mi disposición, el objeto visual comprende ya en él la posibilidad de mi visión. La mirada se entiende aquí como un cuerpo (extraño), como sinónimo de cosa y no como su metáfora.

El arte nos atrapa y caemos de bruces en él. Ese es el momento fenomenológico de entrega mutua entre arte y persona (obra y sujeto). Pero lo mejor está por llegar, ya que el objeto artístico descompone cualquier gramática porque tiene cosas inauditas que decir.

⁶⁰¹ Quizá el término «devorar», que Ernst Bloch pone en boca de Hegel, ilustre con mayor fidelidad ese vínculo que enlaza al sujeto con el objeto, ese límite íntimo sin el cual no existiría ni relación ni distinción. Un término, «devorar», que deriva en otro, la «dicha», que, a su vez se anticipa al «goce» lacaniano: «El devorar es, pues, el nexo entre el yo y la cosa, entre lo interior y lo exterior (...) Lo interior y lo exterior no ofrecen, uno y otro, más que la apariencia del ser. Al entrelazarse surge lo real (...) el yo y la cosa coinciden aquí en el laconismo de la dicha (...) todas las cosas deben redundar en su favor». BLOCH, 1982: 43.

⁶⁰² LACAN, 2009b: 116.

⁶⁰³ ŽIZEK, 2013: 210.

La obra de arte es la materialización de todo un proceso sintomático. Va a imprimir en signos convencionales gran parte de los rasgos que la componen y va a delatar, como desajustes y anomalías, otros. Sin embargo, la expresión de unos y otros deberá ser abordada desde su presencia misma y también en relación de contigüidad con los elementos que permitieron su manifestación. Por tanto, también deberán analizarse en relación de sentido con los medios de producción físicos y metafísicos que entraron en juego para su resolución, y con los que asomaron por primera vez, a través de ellos. La obra igualmente habitará en un contexto de producción social, económico e ideológico que, inevitablemente, se colará o adherirá a soportes, gestos y herramientas. Aparte de todo ello, cualquier imagen producida dialoga con todas las demás imágenes (tangibles o mentales). Recordemos aquí, con Didi-Huberman, que una imagen aprende de otra imagen, estableciendo relaciones significantes más allá de su tiempo y lugar.

Lacan no para de introducir conceptos para asir el síntoma, como la «insignia», el «emblema», la «letra», porque son recursos del lenguaje, de la ley, que se escapan de su ley en cierta medida. Abrir campo semántico a estos conceptos le permite sembrar un territorio desconocido y un escenario difuso para el síntoma. Todas las manifestaciones sintomáticas podrían ser consideradas también como enigmas, mensajes que hay que descifrar y, a la vez, algo más, porque sitúan al sujeto como síntoma del otro, síntoma insuficiente para definirlo o acotarlo. Por eso el síntoma es verdad, una verdad siempre relativa a lo que se “pega”, siempre en relación a ello (al *Ello* freudiano, sobre todo), concediendo hondura a lo que se aplica.

Los términos de Lacan presentan una simetría pese a mostrarse distintos, porque todos se reclaman como huellas, en el sentido husserliano («presencia de ausencias»). Todos marcan, en su presencia, ausencias de algo, de un algo que no es solo el agente que los imprimió (el desvelamiento de la huella siempre resulta insuficiente). Los constructos lacanianos parecen, por tanto, signos materiales, tangibles, de esencias inalcanzables, que siempre se escapan, que siempre huyen, como el sentido del lenguaje mismo⁶⁰⁴. La plasticidad de estos términos evoca igualmente la plasticidad de la huella, lo mismo que ocurre con los conceptos que emplea Didi-Huberman para evocar la plasticidad de las imágenes.

El arte no solo es la materialización de un lenguaje o circuito de sentidos que el Gran Otro impone (no solo es código/discurso), sino la manifestación del encuentro entre el objeto *a* y el «fantasma»; la articulación entre el mundo aceptado (Gran Otro, anomalía, excentricidades), las investiduras paliativas y las resistencias en forma de deseo del objeto perdido. Todo ello es insuficiente para dar cuenta de la atemporalidad y ubicuidad del producto artístico. Hay algo excedentario que se escapa a esta definición.

La obra artística materializa todo goce que escapa al lenguaje constatado por el gusto protocolario de los contextos de producción. La obra de arte es el resultado de

⁶⁰⁴ «La huida es lo real del sentido. Es la manera en que experimentamos el lenguaje, lo imposible de la relación con el sentido». MILLER, 2006: 368.

un acto de obscenidad radical, alguien (artista) vuelca su mundo (extimidad) en un objeto que se muestra como “objeto/cuerpo a gozar” por el público (un otro sometido al Gran Otro también) que quedará o no, atrapado en el goce –“el de cada cual”, según Lacan. Sin embargo, creo que ese goce queda de alguna manera inscrito en la obra (enviado con ella), porque extiende lo gozoso (sin ella imposible) más allá de sí misma. La obra se ofrece como moneda de cambio, que nos reclama e interpela. Envía un goce latente que obliga, en cierta medida, al otro a saborearlo, de forma inversa, compartiéndolo, algo que jamás aceptaría Lacan porque toda relación, empezando por la básica, la sexual, es imposible⁶⁰⁵. La obra, bien al contrario, abre para mí un campo del goce, que va mucho más allá de cualquier lógica de consumo individualista, en tanto amortización interesada. Algo que requiere de un circuito pulsional que reduce al Gran Otro al estado de una simple «caja de herramientas»⁶⁰⁶.

Más que de un juego de sustituciones placentero, el objeto artístico abre un juego de posibilidades para gozar. Dibuja, según mi opinión, un recorrido en el que cada obra-cuerpo reenvía a otra investiduras de su pulsión y esta, a su vez, a otra más, hasta invadir el Otro estructural, fuente de todos los discursos⁶⁰⁷. El objeto artístico constituye, como todos los objetos (en tanto puestos ahí delante, en frente y antes), el punto de partida que exige que veamos el núcleo duro resistente a las miradas sucedáneas, decires/discursos que no saben por qué ven lo que ven ni quién les reclamó que vieran, miradas ajenas, miradas/«semblante». Y ahí vuelve a aparecer Lacan y la riqueza de su propuesta sintomática.

El arte, al materializar la relación que implican lenguaje y vivencia, retiene, al mismo tiempo que delata, el poder del otro, y suspende y paraliza (pone entre paréntesis) la inercia de este proceso mostrando síntomas de que algo no está en ese orden. Si Lacan dice que el lenguaje es un muro entre lo Simbólico y lo Real, el arte, más que la figuración del mismo muro, consistiría en una fantasmagoría que escaparía, en parte, del corsé simbólico (siempre “entre”) y se acercaría más concretamente a lo Real (siempre actual e “inefable”). El arte es un recurso de relación con lo Real a través del «fantasma» que la producción supone. El arte manifiesta con todo ello un mecanismo de expresión, una maquinaria que sostiene fantasmas y lenguajes haciéndolos tangibles a la vista y al tacto, llegando directamente a todos los sentidos y razones, intenciones y resultados. Se podría decir que el arte no solo es consecuencia sino que a su vez produce las herramientas que el Gran Otro o el fantasma engullirán. El arte expresa síntomas del objeto *a* con más precisión que los pliegues de la palabra en función.

El arte delata el artificio que impide que se instaure el discurso como referencia de sí. Delata ser objeto construido más allá de la orden del Gran Otro y del fantasma propio de quien lo hace. Se resiste al «superyó» tanto como al «Yo» en términos freudianos o al «fantasma» y el «semblante», en términos lacanianos, porque supera

⁶⁰⁵ Para Lacan no hay relación sexual posible: «El goce en tanto sexual es fálico, es decir, no se relaciona con el Otro en cuanto a tal». Lacan 2009d: 14.

⁶⁰⁶ Parafraseando a WITTGENSTEIN, 1988: 27. §§ 11

⁶⁰⁷ Las posibilidades y límites de la asociación de los cuerpos y las obras de arte se encuentra desarrollado en el apartado *Los cuerpos, la carne del síntoma y Cuerpos que sienten* de la Parte Tercera.

a todos ellos en su materialidad. Se imbrica directamente contra el trasfondo de lo Real, aun cuando no lo represente, y es, en tanto síntoma, una expresión verdadera y, como verdad, una metáfora de la realidad.

El síntoma tiene una función en la obra de arte. Aunque se haya colado en ella subrepticamente, acompañado por el ruido del momento histórico, del contexto formativo de su artista, del instinto de salvación, del sucumbir a las modas, del manifestarse como argamasa contradictoria de la materia prima que conjunta, el síntoma tiene una función que no solo sirve para desvelar lo insospechado de la obra en la que se encuentra. El síntoma tiene, además, una función de proporcionar un equilibrio inesperado, el de atender a lo no dicho, lo oculto, lo rechazado o reprimido mediante formas de sustitución imaginativas, que resultan imprescindibles para entender la obra de arte en su independencia con respecto a quién lo produce en tanto móvil de su integridad, y en los recorridos que se emprenderán en el futuro cuando esos síntomas se conviertan en mercancía estable de intercambio estético y dejen de ser síntomas, su antigua naturaleza, para convertirse en signos de todas las obras del momento.

El síntoma, antes de deshacerse, y en plena efervescencia, se hará responsable de la respuesta empática, sorpresiva o emotiva del público, otorgando a este un papel productor de sentidos en vez de reducirlo a la mera contemplación de lo ajeno. El síntoma hace artistas en el público o, si se prefiere, provoca un “público artista”; contribuye a socializar el arte, porque los síntomas de la obra son entendidos por analogía de los síntomas de quién los ve. Se establece así un lazo invisible entre el arte y cualquier persona, con intereses artísticos o no, provocando la universalidad en la comprensión del fenómeno estético.

En este apartado busco potenciar los aspectos del síntoma lacaniano que, junto con las propuestas freudianas, permiten una aproximación al conocimiento que propician las imágenes. Como he repetido, casi a modo de mantra, este trabajo considera que en las producciones artísticas podemos encontrar una fuente, todavía por explorar, de pensamiento crítico pero también creativo. Crítico en el sentido que permite cuestionar los sistemas socio-económicos hegemónicos y porque nos ayuda a comprender cómo estos operan (se con-forman); creativo también, porque al estimular nuestro imaginario e incentivar la producción de alternativas inspiradas por la producción artística no se apocan ante el constreñimiento de los lenguajes (expresivos) normativos.

Esta investigación, si bien encuentra en las propuestas psicoanalíticas una fuente muy fructífera de reflexiones y ricos conceptos para (re)pensar las imágenes, no comulga, en ningún caso, con el hecho de hacer del síntoma un problema cuya resolución devenga imposible o, mejor, inocua a nivel colectivo. No se trata aquí de abogar por una vuelta al desciframiento tranquilizador del síntoma, ni a la defensa de una verdad racional y clarividente, sino de constatar que el misterio es un tema propicio para el mantenimiento del sistema.

Para esta investigación, lo Real lacaniano, inefable y omnipresente, no puede ser el sustituto de Dios en un mundo *hipster* que, fatigado por la incomodidad que provoca todo pensamiento discordante, prefiere un antídoto o cura, o mejor, un tratamiento paliativo para no sufrir.

«La fascinación por el apocalipsis domina la escena política, estética y científica. Es una nueva ideología dominante que hay que aislar y analizar, antes de que, como un virus, se adueñe de lo más íntimo de nuestras mentes»⁶⁰⁸.

Lo Real, especialmente en algunas reflexiones de Miller, se convierte en algo así como un más allá absoluto y el síntoma se presenta, entonces, como una promesa mesiánica para la humanidad.

«Es necesario desprenderse de los espejismos de la verdad que ese desciframiento les aporta y apuntar más allá a la fijeza del goce, a la opacidad de lo real. Si yo quisiera hacer hablar a este real, le imputaría lo que dice el dios de Israel en la zarza ardiente, antes de emitir los mandamientos que son el revestimiento de su real : *soy lo que soy*»⁶⁰⁹.

En este sentido, el síntoma lacaniano se entiende, también en Miller, como un fin en sí mismo, alejándose, por tanto, del carácter mediador de herramienta de conocimiento de aquello “que no se sabe”, como lo fue para el inconsciente en Freud y también para esta investigación.

Lo que me llamó la atención de la versión lacaniana del psicoanálisis fue lo que define muy bien Laclau, parafraseando a Althusser, cuando la considera «la única teoría psicológica que contiene una noción del sujeto que es compatible con el materialismo histórico»⁶¹⁰. Esta consideración transformadora y, por qué no, revolucionaria es compartida por la escuela eslovena, principalmente por Žižek, cuando propone dejar a un lado la dimensión clínica en favor de su uso para la reflexión filosófica y política. Aprovechando ese desvío, mi investigación del síntoma apunta a un Real solo indecible temporalmente pues una vez expuesto y aclarado deja de ser sintomático y se integra como conocimiento social significativo, una integración que, sea inocua o transformadora, no supone el cese de la producción sintomática en otros campos. Lo Real al que alude mi investigación es un Real tangible, como el cuerpo, tan verdad como este último y no por ello inmutable. Un Real que, en consecuencia, es tan cambiante como cambiante.

El síntoma que busco comprender en las imágenes expresa y augura en su materialidad posibilidades de mundo. El síntoma convierte en «no-todo» cualquier universal, porque es lo que permite y delata la forma(ción) de los universales. Esta investigación pretende abordar el no-todo de las imágenes particulares y dirigirse, si es posible, hacia lo que la imagen puede contener de universal o como este fue articulado. Es mi objeto de estudio el no-todo en las figuraciones de mujer realizadas por hombres, que se han erigido como las imágenes del universal femenino.

⁶⁰⁸ GARCÉS, 2019: 17

⁶⁰⁹ MILLER, 2011: 4.

⁶¹⁰ Ernesto Laclau, en ŽIŽEK, 2003: 12.

La fórmula no-todo es precisamente la que Lacan utiliza en relación a la mujer. Se puede encontrar su desarrollo en los capítulos 6 y 7 del Seminario 20 *Aún*⁶¹¹. Es en estos pasajes de la sexuación donde expone que la mujer es «no-toda», por ser imposible imposible de totalizar e indecible en calidad de universal.

No soy la primera en fijarme en ello. Elisabeth Wright utiliza esta fórmula lacaniana para explorar y defender las posibilidades feministas de la lógica de la sexuación⁶¹². El punto de partida es el ser hablante, sujeto producido como resultado de la castración (o función fálica) efectuada por el lenguaje. El resultado de ello es la pérdida del goce; recordemos que el lenguaje le impide al sujeto satisfacer su pulsión. Todos los seres hablantes son iguales ante esta realidad y pueden adoptar posiciones masculinas o femeninas dentro de ella. Wright insiste en que la distinción entre masculino y femenino no debe entenderse literalmente en Lacan, pues son identificaciones simbólicas independientes de la biología. Según Lacan, en el lado de lo masculino se produce una identificación absoluta con el falo (metáfora del Orden Simbólico), «hay un intento (...) de imaginarse a sí mismo como el amo que emite las prohibiciones. Pero ello no es más que una impostura, aun si tiene efectos reales en algún momento histórico particular». Sin embargo, en el lado femenino, Lacan señala a la mujer como «in-existente»⁶¹³. Es in-existente porque es perfectamente «dibujable» (énfasis el término) como conjunto definible por el goce fálico. En ese mismo momento llega a decir también que la mujer no es otra cosa que un síntoma⁶¹⁴.

Está claro que la «mujer no-toda», no ocupa un lugar biológico sino simbólico, dado que la mujer es identificada como objeto en movimiento y transacción⁶¹⁵, como

⁶¹¹ LACAN 2009d: 79-108.

⁶¹² WRIGHT, 2004: 37-44.

⁶¹³ En la clase 4 del 21 de enero de 1975 del seminario 22, titulado R.S.I, Lacan afirma «La mujer no existe. (...) Decir la mujer, no es lo mismo que decir las mujeres». Este seminario puede ser consultado en internet <http://www.psicoanalisis.org/lacan/22/6.htm>

⁶¹⁴ En la misma clase del 21 de enero de 1975 citada en la nota anterior, Lacan afirma que la mujer es un síntoma y, más adelante, añade que la mujer es el síntoma de un hombre. Su explicación, un tanto oscura, sitúa a la mujer y el síntoma en el ámbito de la creencia. Para Lacan, el hombre cree en la mujer como se cree en los síntomas, en tanto exterioridad radical que «es allí», «cualquiera que viene a presentarnos un síntoma allí cree. ¿Qué quiere decir eso? Si nos demanda nuestra ayuda, nuestro socorro, es porque él cree que el síntoma es capaz de decir algo, que solamente hay que descifrarlo». En esta clase el síntoma y la mujer comparten el ser percibidos como una expresión verdadera de la que no se pone en duda su autenticidad. La afirmación de que la mujer es un síntoma para un hombre interesa en esta investigación porque recoge la idea de que las figuraciones femeninas creadas por el patriarcado son, en todo caso, formas sintomáticas. Igualmente, resulta más interesante la homologación entre mujer y síntoma, en el contexto del sistema patriarcal, en tanto expresiones/existencias verdaderas, más allá del Orden Simbólico que lo desestabilizan señalando su falla constitutiva. Si la mujer es síntoma de un hombre lo es por señalar un lugar singular y resistente, irreductible al universal fantasmático falocéntrico.

⁶¹⁵ Lacan utiliza las reflexiones de Lévi-Strauss en torno a las mujeres como elemento fundamental para designar el paso de lo natural a lo cultural: «las mujeres constituyen el bien por excelencia, (...) porque las mujeres no son, en primer lugar, un signo de valor social sino un estimulante natural y el estímulo del único instinto cuya satisfacción puede diferirse: el único, en consecuencia, por el cual, en el acto de intercambio y por la percepción de la reciprocidad puede operarse la transformación del estímulo en signo y, al definir por este paso fundamental el pasaje de la naturaleza a la cultura, florecer como institución» (LÉVI-STRAUSS, 1969:112-3). Lacan traduce los vínculos entre

cualquier otra mercancía del ámbito patriarcal con significado universal. Luce Irigaray profundiza y critica, desde una perspectiva marxista, a Lévi-Strauss en su afirmación de que es mediante el intercambio de mujeres que una sociedad pasa del mundo natural al orden social. Para esta filósofa, el intercambio de mujeres no es una práctica directa o inmediata, sino el resultado de una construcción social patriarcal. «Lo que significa que la posibilidad de nuestra socialidad, de nuestra cultura, ¿viene a ser un monopolio hombre-sexual [*hom(m)sexual*]? La ley que ordena nuestra sociedad es la valorización exclusiva de las necesidades-deseos de los hombres y de los intercambios entre ellos»⁶¹⁶.

En este sentido, las mujeres adquieren el carácter de objeto-fetiché en la medida en que en su movimiento social (intercambio) manifiestan y hacen circular los valores-deseos del poder patriarcal. Las propiedades materiales corpóreas y concretas de las mujeres se diluyen en favor de su lugar objetual, vehicular, de la ideología patriarcal. Para Irigaray, este (ab)uso del cuerpo de la mujer en valor de uso y de cambio permite inaugurar un orden simbólico determinado que funda a su vez un orden social al que, sin embargo, ellas no van a tener acceso.

«Creando vínculos y relaciones de los hombres entre ellos, las mujeres no realizan esa función sino abandonando su derecho a la palabra y, además, a la animalidad. Habiendo dejando de pertenecer al orden natural, sin pertenecer aún al orden social que sin embargo mantiene, las mujeres son el síntoma de la explotación de individuos por una sociedad que no les remunera más que parcialmente o que incluso no les remunera en absoluto por su trabajo»⁶¹⁷.

De un modo todavía más radical, Gayle Rubin señala que ni Freud ni Lévi-Strauss consideraron sus propios trabajos como investigaciones que ponían de manifiesto un «aparato social sistémico que emplea mujeres como materia prima y modela mujeres domesticadas como producto»⁶¹⁸.

Esta posición simbólica de las mujeres en el sistema patriarcal depende del tráfico de significantes instituido por ese Orden Simbólico patriarcal concreto, en el que las mujeres desaparecen y solo son dichas⁶¹⁹.

intercambio y mujer de esta manera: «*He recibido una mujer y debo una hija*. Pero esto, que es el principio mismo de la institución del intercambio y de la ley, hace de la mujer un puro y simple objeto de intercambio, no queda integrada ahí sin más. En otros términos, si ella misma no ha renunciado a algo, es decir, precisamente al falo paterno concebido como objeto de don, no puede concebir nada, subjetivamente hablando, que haya de recibir de otros, es decir de otro hombre. En la medida de su exclusión de la primera institución del don y de la ley en la relación directa del don de amor, solo puede vivir esta situación sintiéndose reducida pura y simplemente al estado de objeto». LACAN, 2008c: 146.

⁶¹⁶ IRIGARAY, 2009: 128. La cita sigue «reinante en todas partes, pero de uso prohibido, la hom(br)osexualidad se juega a través de los cuerpos de las mujeres, materia o signo, y hasta hora la heterosexualidad no es más que una coartada para la buena marcha de las relaciones del hombre consigo mismo, de las relaciones entre hombres».

⁶¹⁷ IRIGARAY, 2009: 141

⁶¹⁸ RUBIN, 1986: 96. Rubin se propone en su artículo realizar una lectura “exegética” de Freud y Lévi-Strauss para describir el sistema sexo/género imperante en tanto construcción social interesada.

⁶¹⁹ La mujer cuenta con la falta como parte de su ser tanto biológica como de reconocimiento social de ser *algo propio* no nombrado.

La mujer no existe, porque no se identifica “del todo” con el Simbólico. Para Lacan, tiene una posibilidad adicional a la de estar sujeta a la castración del lenguaje⁶²⁰. Su goce no “cae” dentro del Simbólico y, por ello, la mujer no puede constituir un universal y, por tanto, no existe. Pero no hay que olvidar que esta fórmula lacaniana busca explicar la sexualidad de todo ser hablante, en términos psíquicos.

«La lógica de las fórmulas de sexuación produce dos conjuntos de seres hablantes que no están en una relación complementaria entre sí. Lo fundamental es que las fórmulas no ditaminan qué posición sexuada debe asumir un sujeto —no son fórmulas de la heterosexualización—. Lo que revelan son los límites históricos de la posibilidad de cambio»⁶²¹.

Ese «no-todo» no es el Dios que no se ve, no es el sujeto trascendental que da cuenta final, es lo que está (des)atendido, una pre-presencia molesta, una condición que está afuera y deviene traumática por la falta o agujero generado en el Simbólico mismo.

El síntoma en las producciones culturales: Althusser y la lectura sintomática

Como no existe lectura inocente, digamos de cuál somos culpables.
Louis Althusser

Althusser interesa en esta investigación por diversos motivos. El principal es porque ofrece la única aproximación al síntoma propuesta desde las ciencias humanas y, lo más interesante, desde una perspectiva materialista, en ocasiones dialéctica y en ocasiones histórica⁶²². Otro motivo, ya mencionado anteriormente, es que Althusser se reconoce en sintonía con Lacan cuando este otorga a Marx el rol fundador de la noción de síntoma, en lugar de hacerlo recaer sobre Hipócrates, como es habitual. Además, Althusser es el primero en proponer la relación entre inconsciente e ideología, planteamiento que, a su vez, permite plantear las posibilidades políticas de toda investigación sintomática y su efectividad en el análisis de las transformaciones filosófico-sociales.

La vinculación entre el síntoma y la teoría marxista es una cuestión que no deja de retornar en cada paso de esta investigación, como si el síntoma (psicoanalítico) le ofreciera una dimensión al materialismo histórico hasta ahora no contemplada. Así lo plantea Althusser,

⁶²⁰ Gayle Rubin también sostiene algo parecido cuando afirma que «La mujer nunca podrá llegar a ser un signo y nada más, porque aún en un mundo de hombres es todavía una persona, y por lo tanto a la vez que es definida como signo debe ser reconocida como generadora de signos». RUBIN, 1986: 132.

⁶²¹ WRIGHT, 2004: 43.

⁶²² La importancia de esta relación la recoge Pedro Fernández Liria en su texto “Psicoanálisis y materialismo histórico en Louis Althusser” donde señala que «en su primer esbozo de autobiografía, realizado en 1976, Althusser dice haber llegado a pensar que “el materialismo histórico debía de aflorar en algún punto de la teoría analítica”». FERNÁNDEZ LIRIA, 2004: 167.

«Hoy estamos muy de acuerdo, a pesar de las resistencias sintomáticas cuyas razones habrá que examinar, en reconocer que, en el orden de las “ciencias sociales” o “humanas”, dos descubrimientos inauditos, totalmente imprevisibles, trastornaron el universo de los valores culturales de la “edad clásica”, de la burguesía ascendente e instalada en el poder (...) Con Freud y Marx, de repente las teorías científicas empiezan a ocupar “regiones” hasta entonces reservadas a las formaciones teóricas de la ideología burguesa (economía política, sociología, psicología) o más bien ocupan, en el seno de estas “regiones”, posiciones sorprendentes y descentrantes»⁶²³.

Sobre esta afirmación, Althusser matiza que lo especialmente relevante de ambas propuestas es precisamente que «renuevan por completo las condiciones antes reconocidas como normales para cualquier descubrimiento»⁶²⁴ y que, viniendo ambas del campo de las ciencias sociales, afectan tanto a las ciencias como a la ideología.

El síntoma aplicado a las ciencias humanas puede asumir aquello que tanto interesaba al marxismo: encontrar un aparato de análisis teórico-crítico, un dispositivo de investigación donde filosofía y política sean indisociables no solo en el discurso, sino en la acción, en tanto *praxis*. La lectura sintomática de Althusser pretende articular una metodología de investigación que recoja (dialécticamente) tanto los modos de producción de la realidad (ficciones interesadas) como los modos de apropiación del mundo (lo Real lacaniano). La lectura sintomática althusseriana quiere implicar, no la apertura de una problemática dada (abrir implica más una repetición que una resolución)⁶²⁵, sino la articulación de un punto de fuga que nos emplace en otro lugar superador que sí querría ofrecer respuestas.

«(Es) mediante la no-repetición de este espacio como se logra escapar de este círculo: únicamente mediante la fuga teórica fundada, que (...) no sea una *fuga* consagrada a aquello de lo que huye, sino una fundación radical de un nuevo espacio (...) que permita plantear el *problema* real, desconocido en la estructura de reconocimiento, de su posición ideológica»⁶²⁶.

También es de mi interés el cruce que la propuesta de Althusser realiza con respecto al psicoanálisis freudo-lacaniano, del cual reconoce explícitamente la deuda para

⁶²³ ALTHUSSER, 1996: 193. Esta cita se refiere al texto “Sobre Marx y Freud” que escribe Althusser en 1976, bajo el título original *La découverte du Docteur Freud*, a modo de conferencia para el *Simposio internacional sobre el inconsciente*. Este simposio, organizado por la Academia de Ciencias de Georgia y la Universidad de Tiflis en colaboración con el Centro de medicina psicosomática Déjerine de Paris, se celebraría en Tiflis el 5 de octubre de 1979. Es en ese momento cuando Althusser lo retira y lo sustituye por el texto citado *Sur Marx et Freud*. La versión completa en castellano se encuentra en ALTHUSSER, 1996: 193-211.

⁶²⁴ ALTHUSSER, 1996: 194.

⁶²⁵ «No se sale de un espacio cerrado instalándose *fuera de él* ya sea en lo exterior o en la profundidad: mientras ese exterior esa profundidad sigan siendo *su* exterior y *su* profundidad, pertenecen todavía a *este* círculo, a *este* espacio cerrado, en calidad de su “repetición” en *su* otro cualquiera-que-sea». (ALTHUSSER, 1969: 60).

⁶²⁶ ALTHUSSER, 1969: 60. Althusser también justifica la eficacia del gesto radical y rupturista desde el «carácter *conflictivo* de la teoría marxista y de la teoría freudiana». Para el filósofo francés, dicho conflicto se encuentra más en los movimientos de anexión y revisión de sus teorías que en los ataques contra ellas. El conflicto reside en el deseo de apropiación de aquello eficaz en ambas teorías. (ALTHUSSER, 1996: 196).

con su lectura sintomal⁶²⁷. Un debate habitual que conlleva la investigación althusseriana es hasta qué punto es respetuosa con el original marxiano, si lo utiliza para llevarlo a su campo de interés o bien lo revierte; es decir, si redimensiona el marxismo o inaugura un incierto posmarxismo. Él mismo reconoció, muchas veces, que su labor era similar a la que Lacan había realizado con Freud, pero ya veremos las consecuencias de esa íntima opinión en el proceder althusseriano⁶²⁸. Accesoriamente, también conviene a este estudio su aplicación al universo estético, porque lo utiliza reiteradamente como ejemplo de sus ideas.

Parece existir un acuerdo tácito entre sus críticos, en que Althusser atraviesa por dos fases bien definidas. La primera corresponde al Althusser clásico de 1965, año en que se fraguan sus dos obras más reconocidas: *Pour Marx*⁶²⁹ y *Lire le Capital*,⁶³⁰ junto a algunos de sus alumnos). La segunda fase se reduce a sus últimos años, la década de los ochenta, y suele caracterizarse por un materialismo del “encuentro”, en ocasiones denominado “materialismo aleatorio”⁶³¹. Los vínculos entre ambos periodos son escasos para algunos investigadores y evidentes para otros⁶³². En cualquier caso, un largo periodo de transición, dudas y autoreproches se extiende entre las dos fases. También observaremos el modo en que la lectura sintomática acompaña o no a Althusser a lo largo de su filosofía y la de sus adeptos/as (*infra*) .

⁶²⁷ En la Presentación de la edición revisada de 1993, *Lire le Capital*, se habla de «lectura symptomale» para dar cuenta de la posibilidad de ir más allá de las fronteras de la clínica freudiana. Se propone con ella un análisis de la «práctica teórica» y de la producción material de los «efectos del conocimiento» (ALTHUSSER *et al.*, 1996: v). El neologismo *symptomale*, cuya traducción directa sería *sintomal*, es tildado por el propio Althusser de «horrible» en una carta que escribe a Lacan el 11/13 de julio de 1966. Allí, también comenta que: «dudé mucho ante este barbarismo gramatical, que me pareció teóricamente necesario». ALTHUSSER, 1996: 266. La traducción castellana hace siempre caso omiso de este neologismo y utiliza en su lugar «lectura sintomática» (ALTHUSSER y BALIBAR, 1969).

⁶²⁸ Althusser reconoce explícitamente las deudas de su proceder y cita escrupulosamente a todos sus “acreedores”. Así, lo hace también con Bachelard, Cavailles, Canguilhem y Foucault, a quienes considera maestros en la lectura de las obras del saber. ALTHUSSER, 1969: 21 (nota 1). Del mismo modo, Althusser describe con estas palabras la tarea lacaniana con la que quiere identificarse: «Lacan deseaba ubicar los conceptos teóricos adecuados para el inconsciente y sus leyes del modo más riguroso. Para ello, procede a desvestirlos de las reminiscencias ideológicas reaccionarias en las que necesariamente se exponen». ALTHUSSER 1970: 9-10.

⁶²⁹ La versión en castellano lleva por título *La revolución teórica de Marx* se publicó dos años más tarde (ALTHUSSER, 1967), traducida por una de sus adeptas más referenciada en el contexto latinoamericano, Marta Harnecker.

⁶³⁰ *Lire le Capital* salió pocos meses después que la anterior. Su versión castellana la llevó a cabo la misma traductora que *Pour Marx*. ALTHUSSER, 1969. *Lire le Capital* tiene cinco autores (Althusser, Balibar, Establet, Macherey y Rancière) en la edición original publicada en dos tomos por *Éditions Maspero*, pero pasaron a ser solo dos (Althusser y Balibar) cuando el libro se tradujo al castellano, el propio Althusser se hizo cargo de la revisión de esta versión y Balibar añadió algunos puntos.

⁶³¹ El texto más citado de este giro aparentemente radical es «Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre» de 1982, aunque también suelen acompañarle «Sur la pensée marxiste», también de 1982 y «Portrait du philosophe matérialiste», de 1986. Los tres fueron traducidos al castellano en 2002, en un volumen titulado oportunamente: *Para un materialismo aleatorio*, editado por Pedro Fernández Liria. ALTHUSSER, 2002.

⁶³² El texto de Emilio de Ípola *Althusser, el infinito adiós* da cuenta de ello, así como del alto valor de la propuesta teórica de Althusser y del injusto, y yo añadiría sintomático, olvido filosófico del que fue víctima. DE ÍPOLA, 2007.

Para comenzar es necesario intentar emplazar lo que Althusser considera una *lectura sintomal*, un constructo que, como avancé, se encuentra en diferentes textos tras aparecer en el Prefacio de *Lire Le capital*, subtulado *De El capital a la filosofía de Marx*⁶³³.

Althusser propuso en el marco del seminario dedicado a *El Capital* de 1965, leer esta obra desde una perspectiva filosófica buscando no su definición o descripción, sino su diferencia, aquello que desmarca la propuesta filosófica de Marx de otras producciones teóricas. El objetivo era precisamente ver qué es aquello que distingue el texto de Marx de la economía clásica (y moderna), de sus obras de juventud y más aún, «qué lugar ocupa en la historia del saber».

«Una lectura filosófica de *El capital* es, por tanto, todo lo contrario de una lectura inocente. Es una lectura culpable, pero que no absuelve su falta confesando. Por el contrario, reivindica su falta como una “buena falta” y la defiende demostrando su necesidad. Es, pues, una lectura de excepción que se justifica a sí misma como lectura, al plantear a toda lectura culpable la pregunta que desenmascara su inocencia, la simple pregunta de su inocencia: *¿qué es leer?*»⁶³⁴

Frente a la concepción de la lectura (y/o escritura) como aquella trasposición en palabras, directa y clara, de aquello real verdadero, Althusser propone, siguiendo a Spinoza⁶³⁵, la opacidad de lo dado, su no transparencia inmediata. De esta manera, establece una distinción fundamental entre el texto y la materia, entre la imaginación y lo verdadero que Marx incorpora en su teoría para realizar una distinción histórica fundamental entre ideología y ciencia, distinción que, en otro lugar insiste en que «debe ser manejada con una enorme precaución, pero *provisionalmente*, (...) presta servicios objetivos, cuyos efectos desde luego habrá que rectificar»⁶³⁶. El reconocimiento de la distancia histórica entre lo real y lo escrito es la primera característica distintiva que atribuye Althusser al texto de Marx.

«Es desde la historia, desde la teoría de la historia, desde donde se podía pedir cuentas a la religión histórica de la lectura: descubriendo que la historia de los hombres, que está en libros, no es, sin embargo, un texto escrito sobre las páginas de un libro; descubriendo que la verdad de la historia no se lee en su discurso manifiesto, porque el texto de la historia no es un texto donde hable una voz (el Logos), sino la inaudible e ilegible anotación de los efectos de una estructura de estructuras»⁶³⁷.

El recurso a la ciencia que invoca toda investigación sintomática es un lugar compartido por la propuesta del psicoanálisis freudiano, por la lectura althusseriana y también por esta investigación. Creo que este factor permite diferenciar la propuesta sintomática de las aproximaciones filosóficas habituales, auspiciadas en la actualidad por lógicas lúdico-interpretativas. Volveré sobre esta cuestión en otros puntos de este apartado y en lo que resta de esta Parte Segunda.

⁶³³ALTHUSSER, 1969: 18-77.

⁶³⁴ALTHUSSER, 1969: 20.

⁶³⁵ En el apartado titulado *Los movimientos del cuerpo* de esta Parte Segunda se recoge el aporte significativo de la filosofía de Spinoza para una investigación sintomática.

⁶³⁶ Esta apreciación queda expresada por Althusser a Lacan en la carta de 1966, ya citada en la nota 633 de este apartado. ALTHUSSER, 1996: 266.

⁶³⁷ALTHUSSER, 1969: 22.

Althusser ve en la obra de Marx un gesto radical contra la concepción de la escritura (y la lectura) como totalidad “espiritual” y expresiva. Aquello que expresa un texto no conforma, entonces, una forma absoluta, cerrada, donde cada parte es y participa, a la vez, de una totalidad que se dice a sí misma. Es más, resulta evidente que existe un espacio, una distancia, una brecha entre lo que las cosas son, su esencia y el discurso del conocimiento confeccionado en torno a ellas, entre «la esencia de las cosas y su lectura». De este modo, en *El capital* de Marx se puede encontrar no solo una nueva lectura de los procesos que gestan la historia, sino también una nueva teoría de los modos en que se produce el conocimiento.

El filósofo francés reconoce en Marx lo que llama «honestidad intelectual», por recoger de modo riguroso todas las citas y referencias que le ayudaron a sustentar su propuesta. En este sentido, el texto de Marx parece “situado”, no niega la historicidad de su propuesta y expresa su ubicación en un momento y lugar determinados. Pero más que eso, Althusser ve en Marx una “manera de leer” a sus predecesores (Quesnay, Smith o Ricardo) que, lejos de ser transparente o inmediata” es siempre una lectura doble: «retrospectiva» y «sintomática».

Lo que Althusser denomina «lectura retrospectiva» se refiere al ejercicio teórico que, desde el presente, busca aquello que en el pasado no se pudo ver o comprender, y que estableció una cadena de olvidos o descuidos debidos a una carencia originaria o primordial, en última instancia⁶³⁸. Así, Marx lee a sus fuentes a partir de su propio discurso; la mirada crítica de Marx se proyecta sobre las obras de sus predecesores buscando lo que le separa y le acerca de ellos. Su lectura busca lo que les “falta”, siempre en relación a la situación de quien realiza la lectura. Para Althusser, este proceder implica que, cuando se señalan las faltas de un discurso, se elabora otro que desatiende o anula los contrarritmos (lapsus, silencios, olvidos) constitutivos del primero. Marx, al analizar los descuidos de las teorías económicas que le preceden, las convierte en oportunidades para formular la suya y traduce aquellos descuidos como «desaciertos» o anécdotas en el análisis de los datos. «Con ello, todo defecto en el sistema de los conceptos que constituye el conocimiento, se encuentra reducido al defecto psicológico del “ver”»⁶³⁹.

Con todo, Althusser reconoce en este proceder retrospectivo una lógica que responde más a una política de reconocimiento que a una *praxis* de conocimiento. Los datos siempre están ahí, el problema se encuentra en la visión (punto de vista). Lo que una mirada no pudo ver (estando allí), lo verá otra (desde fuera). El acto de conocer recae por completo en la capacidad de visión del sujeto. Para Althusser, la hegemonía del dato paciente, frente al sujeto agente del conocimiento, elimina la distancia histórica que separa ambas realidades. En síntesis, la problemática se sitúa en una cuestión relativa a los “modos de ver”, donde los objetos que hay que conocer

⁶³⁸ «El concepto de origen tiene la función -al igual que el pecado original- de asumir en una palabra lo que es preciso no pensar para poder pensar lo que se quiere pensar. El concepto de génesis tiene la misión de tomar a su cargo, para ocultarlas, una producción o una mutación, cuyo reconocimiento amenazaría la continuidad vital del esquema empirista de la historia». ALTHUSSER, 1969: 70.

⁶³⁹ ALTHUSSER, 1969: 24.

no tienen “nada que hacer”. La lectura crítica retrospectiva realizada por Marx diluye las rupturas o desplazamientos teóricos que él mismo opera (consciente o inconscientemente) sobre sus fuentes.

La «lectura sintomática» es aquella que sabe que lo que “no se ve”, depende de lo que “se ve” y no solo de la mirada. Esta lectura se fija en la relación “entre” lo presente y lo ausente, entre lo que hay y lo que falta, como dos elementos igualmente constitutivos de un mismo objeto dado; una lectura que encuentra lo invisible como «efecto necesario de la estructura del campo visible» del texto.

La lectura sintomática asume que lo que se ve es el resultado de un sistema de comprensión complejo, producto de dos factores. Por un lado, están nuestras condiciones de aprendizaje social, atravesadas por nuestros propios conflictos o rechazos con respecto a ellas (filtros conscientes o sutilmente expresados mediante rodeos) y, por otro, por los traumas, conflictos y represiones inconscientes que nuestro cuerpo manifiesta sintomáticamente.

La lectura sintomática althusseriana no da por sentado lo que la letra dice. Pone su foco en los blancos, los vacíos, las contradicciones o ausencias; quiere «leer los lapsus teóricos»⁶⁴⁰, no porque los veamos desde otro lugar, desde otra manera de ver el mundo, sino porque la propia composición los requiere y, en cambio, los ha olvidado, saltado, suplantado, etc. «*es el texto clásico mismo el que nos dice que se calla: su silencio son sus propias palabras*»⁶⁴¹. Esta segunda lectura podría entenderse como una crítica, pero no es así. Lo que pretende la lectura sintomática podría resumirse en una “crítica de la crítica” (como le gustaba decir a Marx). Parte, por tanto, de una primera lectura prescriptiva tal como la pretende quien la lee (o escribe) y, desde allí, analiza lo que le falta, lo que deja, lo que suplanta, pero no porque quien realiza el papel de crítico/a sea quien más sabe, sino porque lo que falta está ausente en la propia lectura en tanto composición. Huye, por tanto, del protagonismo del sujeto hacedor de lecturas o escritos y hace recaer el papel principal de la lectura en el objeto mismo que todo texto expresa.

Quizá esta última cuestión, la atención sobre la agencia del objeto, es la que no termina de ser operativa en la propuesta de Althusser. De nuevo, vemos cómo la lectura sintomática se quiere ubicar únicamente en una cuestión de lenguaje-interpretación. Ya comenté en relación al psicoanálisis que el cuerpo, en tanto partícipe material de lo Real, tiene un papel mucho más significativo en la expresión sintomática que cualquier discurso (del hablante), en tanto texto sintomático también. En algunos momentos, Althusser parece coincidir con esta apreciación:

«El objeto de estudio de Marx es, pues, la sociedad burguesa actual, la que es pensada como un *resultado* histórico; pero la comprensión de esta sociedad, lejos de pasar por la teoría de la génesis de este resultado, pasa al contrario, exclusivamente, por la teoría del “cuerpo”, es decir la de *estructura actual de la sociedad*, sin que su génesis intervenga para nada»⁶⁴².

⁶⁴⁰ «Lo que distingue esta nueva lectura de la anterior es que en la nueva *el segundo texto se articula sobre los lapsus del primero*». ALTHUSSER, 1969: 33. La cursiva es del original.

⁶⁴¹ ALTHUSSER, 1969: 27. La cursiva es del original.

⁶⁴² Ibidem: 72.

Sin embargo, vemos que el exceso de la lectura sintomática de Althusser, como el de sus críticos, se produce al decantar la lectura sintomática del objeto de estudio hacia el papel del sujeto analizante en el psicoanálisis, o lo que se desprende de ello, un «sujeto supuesto saber» que integra texto, discurso y persona paciente. El soporte material necesario para la expresión de un síntoma, ya sea en un texto o en una paciente –es decir su cuerpo concreto y sus condiciones de existencia–, queda eclipsado por el valor del discurso, a pesar de que Althusser quiere dejar muy claro que se trata de una práctica.

Cabe recordar aquí también que todo pensamiento asociado al síntoma implica un pensamiento en torno al trabajo, «al modo [*die Art*]»⁶⁴³; un trabajo que, como hemos visto en Freud y en Marx, se interesa por los modos en que se produce un saber (inconsciente) o una realidad (sistemas de explotación), más que por su contenido. Althusser también da cuenta de ello.

«Hacer manifiesto lo que está latente; pero esto quiere decir transformar (para dar a una materia prima preexistente la forma de un objeto adaptado a un fin) aquello que en cierto sentido *existe ya*. Esta producción, en el doble sentido que da a la operación de producción la forma necesaria de un círculo, es la *producción de un conocimiento*. (...) es pues concebir la esencia del movimiento mismo mediante el cual se produce su conocimiento o concebir el conocimiento como producción»⁶⁴⁴.

En este sentido, Althusser se refiere al arte como un modo de apropiación del mundo distinto a la filosofía hegeliana en sus formas, pero similar en sus fines; es decir, el modo a través del cual el pensamiento se apropia de lo concreto. El filósofo francés reivindica, con Marx, la distinción radical entre el objeto real que subsiste fuera del objeto de conocimiento. Creo que ambos planteamientos dialécticos comparten el hecho de señalar la actividad transformadora de toda relación. En este sentido, la concepción marxista del trabajo como principal capacidad humana de relación transformadora de la realidad se encuentra alineada, y quizás superada, por el arte en tanto “forma”, modo plástico de transformación de la materia y “modo” o *maniera* (forma) de relación. Este planteamiento constituye una reflexión relevante a retener para considerar la importancia de una propuesta sintomática aplicada a los objetos artísticos.

El síntoma, dentro de su naturaleza dialéctica, apunta siempre a dos dimensiones distintas pero relacionadas. Por un lado, el síntoma se refiere al trabajo, a los procesos mediante los cuales se produce mundo y, por otro, señala al Real, al «objeto real» implicado, un «*siempre ya*»⁶⁴⁵ transformado en objeto de conocimiento. Para Althusser, la metodología sintomática es la misma *praxis* teórica que sigue Marx en *El Capital*. Es en el texto mismo que se observan las posibilidades y lo revolucionario

⁶⁴³ ALTHUSSER, 1969: 46.

⁶⁴⁴ Ibidem: 40.

⁶⁴⁵ Ibidem: 49.

de la lectura sintomática, pues nos permite pensar la relación «sobre la identidad y la no-identidad del orden “lógico” y del orden “histórico”»⁶⁴⁶.

Esta propuesta de lectura sintomática podría ser considerada un modelo de análisis o un método. Sin embargo, Althusser critica abiertamente los modelos como formas ideológicas de conocimiento (instrumentos)⁶⁴⁷; en cuanto al método, prefiere hablar de «modo de investigación», quizá para quitarle hondura a su propuesta⁶⁴⁸.

La resistencia a vincular lectura sintomática y metodología, a considerar la sintomatología solo como un procedimiento de aproximación científica, ha sido, en mi opinión, lo que ha permitido que la crítica desatendiera el potencial de este primer intento de articulación de una lectura sintomática en el campo de las humanidades, más allá de Althusser. Su lectura propone un dispositivo nuevo para la investigación, que no atiende exclusivamente al contenido manifiesto o ausente, sino también al contenido latente que solo se deja aprehender sintomáticamente. Sin embargo, el propio Althusser, al centrar su atención en los lapsus, reduce drásticamente las posibilidades sintomáticas.

Si recuperamos lo apuntado en los apartados anteriores dedicados a Freud y Lacan, los lapsus son formaciones inconscientes distintas a los síntomas, ya que estos últimos presentan una duración y permanencia diferente del resto de formaciones. El síntoma es lo que no cesa de repetirse, aquello que se resiste a ser simbolizado; es precisamente esta resistencia, constante y desestabilizadora, lo que contiene (en cada expresión) verdad, aquello de lo Real que persiste “entre” conceptualizaciones oportunas.

Esta reducción apresurada de la potencia del síntoma ha servido de estímulo a muchas de las críticas que recibe su propuesta. Se la ha menospreciado como un intento interesado y mecánico de trasponer conceptos psicoanalíticos a la investigación marxista o como un intento frustrado de superar la lectura retroactiva⁶⁴⁹. Más aún, esta cuestión ha avivado la polémica sobre si la lectura

⁶⁴⁶ Y prosigue: «propongo plantear esta pregunta (este problema) no en el campo de una problemática ideológica, sino en el campo de una problemática teórica marxista de la distinción entre el objeto real y el objeto del conocimiento, tomando nota de que esa distinción de objetos lleva consigo una distinción radical entre el orden de aparición de las “categorías” de conocimiento, por un lado y en la realidad histórica, por otro». Ibidem: 53.

⁶⁴⁷ Althusser en la nota 23 del Prefacio critica la elaboración de modelos como una continuación de la lógica empirista del conocimiento en tanto aplicación técnica de una teoría. El modelo, en tanto instrumento, no participa, según esta visión, de la producción de conocimiento. ALTHUSSER, 1969: 45.

⁶⁴⁸ Marx sí menciona que lo que hace lo hace con método, cuando expresa: «el método que yo he empleado, y que todavía no había sido aplicado a las materias económicas». ALTHUSSER y BALIBAR, 1969: 1. A este respecto, Althusser comenta: «Ese *método de análisis* de que habla Marx, es lo mismo que el “modo de exposición” (*Darstellungsweise*) que cita en el Posfacio de la segunda edición alemana y que distingue cuidadosamente del “modo de investigación” (*Forschungsweise*). El modo de investigación es la búsqueda concreta que Marx efectuó durante años en los documentos existentes y los hechos que estos documentos atestiguan». ALTHUSSER, 1969: 56.

⁶⁴⁹ Las agrias críticas de Oscar del Barco en su texto “Althusser en su encrucijada” son un buen ejemplo de ello. DEL BARCO, 1977.

sintomática fue importada del psicoanálisis o bien se trata de una propuesta original⁶⁵⁰. De todos modos, se reconoce que la relación entre marxismo y psicoanálisis en Althusser ofrece una dimensión original y diferenciada de otras propuestas coetáneas (Reich, Politzer, Sartre, Merleau-Ponty, Horkheimer, Marcuse, Fromm)⁶⁵¹.

Pienso que Althusser, lejos de querer utilizar la lectura sintomática para «hacer jugar a Marx en contra de Marx»⁶⁵², quiere ver en la obra *El Capital* el despliegue de la misma. La puesta en obra de un análisis que se sitúa radicalmente en otro lugar para la crítica filosófica. En este sentido, Marx no solo inventó el síntoma, sino también la lectura sintomática, como expresa Althusser en su carta a Lacan del 11-13 julio de 1966: «Intenté indicar (...) la necesidad de una teoría de la *lectura*, a partir de la lectura muy particular que hace Marx de los textos de sus predecesores (...) y a la que justamente llamé “lectura sintomal”»⁶⁵³.

El marco borroso de la lectura sintomática althusseriana más allá de su materialización en la obra de Marx, se ha convertido en un escabel desde donde la crítica posestructuralista pregona su posición imbatible. La insistencia de la crítica en la historicidad de todo discurso, en la objetividad imposible, en la dependencia de los sujetos a sus condiciones subjetivas y de subjetivación, prefiere resaltar de Althusser «el sistema de constricciones prácticas y discursivas que lo tornan enunciado»⁶⁵⁴ o el hecho de que «no hubo una lectura sintomática que logró develar lo que ya estaba dicho en silencio, sino una lectura productiva, como toda lectura, que generó sentidos nuevos»⁶⁵⁵. Sentencias todas ellas que establecen nuevos límites para la teoría sintomática, sin haber observado antes sus posibilidades transgresoras.

Además y como veremos a continuación, las modificaciones en la concepción del síntoma en las enseñanzas de Lacan juegan, también, un papel relevante en la formulación de las críticas, análisis y superaciones que se han querido hacer de la propuesta althusseriana. En muchos casos, quiere relacionarse la lectura sintomática de Althusser con la primera enseñanza de Lacan, donde el síntoma es una formación inconsciente que se refiere por entero al Orden Simbólico, y donde su anulación (su cura) se halla en su desciframiento (lenguaje). De todos modos, el recorrido por las genealogías del síntoma psicoanalítico nos permite rescatar aspectos significativos para la investigación artística de la lectura sintomática propuesta por Althusser, que también pueden relacionar al síntoma con la segunda enseñanza de Lacan, un síntoma que expresa y pertenece a la dimensión de lo

⁶⁵⁰ El constructo «causalidad metonímica» o «causa ausente», que propuso J-A Miller, es la referencia de «eficacia estructural» versionada por Rancière y los demás althusserianos. A ello, le siguió una querrela por la propiedad intelectual en la que Miller acabó acusando de robo del concepto al propio Althusser y no a Rancière. FERNÁNDEZ LIRIA, 2005: 167-208.

⁶⁵¹ FERNÁNDEZ LIRIA, 2005: 167.

⁶⁵² BALIBAR, 2004: 86.

⁶⁵³ ALTHUSSER, 1996: 265.

⁶⁵⁴ RANCIÈRE, 1975: 202.

⁶⁵⁵ GASSMANN, 2011: 74.

Real⁶⁵⁶. En este sentido, creo que la lectura sintomática althusseriana de Marx, si bien parece sólo querer llenar sus vacíos, hacer hablar a sus silencios, detectar respuestas a preguntas no formuladas o preguntas sin resolver»⁶⁵⁷, no se limita a buscar faltas (lapsus), sino que quiere atender al “resto”, a toda presencia extraña, inquietante y tan evidente que resulta deslumbrante.

En otro lugar, Althusser sitúa el inconsciente como un efecto, «el inconsciente se manifiesta, es decir *existe*, por sus efectos: efectos que se descubren en el sueño, en todas las formas de síntoma, en todos los “juegos” (entre ellos el “juego de palabras”) normales y patológicos»⁶⁵⁸. De algún modo, este efecto-síntoma llega a comprender todas las formaciones del inconsciente (sueños, lapsus...).. Es más, «esta manifestación no es la de una esencia, cuyos efectos serían los fenómenos. *Lo que existe es*: los mecanismos de un sistema que funciona produciendo sus efectos (...) lo que existe son las formaciones del inconsciente, es decir los sistemas determinados que funcionan produciendo efectos determinados»⁶⁵⁹. Este argumento coincide con la sentencia lacaniana de que «el síntoma es verdad puesta en forma»⁶⁶⁰. A mi modo de ver, la lectura sintomática da cuenta de los elementos que producen efectos de conocimiento, resultado de una producción interesada de saber, y también de los “efectos” de esa misma producción, en tanto restos todavía “efectivos”, en tanto resistentes.

Si bien la investigación que propongo se ha centrado en analizar los aportes específicos de la lectura sintomática de Althusser y su posible traslado al análisis de los objetos artísticos, considero importante realizar antes un breve desvío para recoger los aspectos que caracterizan la vinculación entre ideología e inconsciente. Este nexo me ha proporcionado buenos argumentos para redimensionar la sintomatología de las imágenes en su vertiente socio-arqueo-antropológica.

La ideología es el concepto más trabajado por Althusser. Tal vez, su propuesta más controvertida sea el vínculo que establece entre ideología e inconsciente.

«En realidad, la ideología tiene muy poco que ver con la "conciencia", si se supone que este término tiene un sentido unívoco. Es profundamente *inconsciente*, aun cuando se presenta bajo una forma reflexiva»⁶⁶¹.

Desde Marx y Engels, la ideología se ha definido como una «falsa conciencia», una construcción discursiva interesada que aliena a las personas del conocimiento del mundo, con el objetivo de perpetuar relaciones sociales desiguales. La apertura

⁶⁵⁶ Un análisis controvertido de la cuestión respecto a la lectura sintomática de Althusser puede encontrarse en GASSMANN, 2011. Cabe matizar que este texto, como todos los relativos a la crítica de la lectura sintomática althusseriana, parece mostrar un mayor interés en cuestionar lo que Althusser hace con la obra de Marx, que en analizar si es posible llevar a cabo una lectura sintomática de las producciones filosóficas. Esta última cuestión sí es el objeto de esta investigación.

⁶⁵⁷ GASSMANN, 2011: 59.

⁶⁵⁸ ALTHUSSER, 1996: 114. Esta cita corresponde al texto “Tres notas sobre la teoría de los discursos” que se encuentra recogido en ALTHUSSER, 1996: 99- 145.

⁶⁵⁹ ALTHUSSER, 1996: 114

⁶⁶⁰ LACAN, 1983: 472.

⁶⁶¹ ALTHUSSER, 1967: 193.

significativa de Althusser radica en considerar la ideología como «un sistema (que posee su lógica y su rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos) dotados de una existencia y de un papel históricos en el seno de una sociedad dada»⁶⁶². La ideología es considerada, por tanto, una realidad social objetiva y, al mismo tiempo, una forma distinta de producción de conocimiento al de la ciencia⁶⁶³. Althusser argumenta que la ideología es un proceso de producción de representaciones (imágenes mentales o materiales) con una función práctica y social alejada de la gestación teórica de conocimiento, propia de la ciencia.

Además, Althusser plantea, siguiendo la organización triádica de la realidad humana lacaniana, que los sujetos históricos (sociedades humanas) se sustentan sobre tres instancias: económica, política e ideológica.

«En toda sociedad se observa, en consecuencia, bajo formas a veces muy paradójicas, la existencia de una actividad económica de base, de una organización política y de formas "ideológicas" (religión, moral, filosofía, etc.). Por lo tanto, la ideología forma parte orgánicamente, como tal, de toda totalidad social»⁶⁶⁴

Si bien se podría afirmar que Lacan trenza la «realidad humana» entre lo Simbólico, lo Real y lo Imaginario, Althusser describe con estas tres instancias la «realidad social». El desplazamiento de lo particular hacia lo social y colectivo es, para mí, la aportación más significativa y valiosa del materialismo histórico althusseriano sobre el psicoanálisis⁶⁶⁵.

Para Althusser la ideología es indisociable de la existencia social en tanto forma de relación con el mundo.

«Todo ocurre como si las sociedades humanas no pudieran subsistir sin esas *formaciones específicas*, estos sistemas de representaciones (a diferentes niveles) que son las ideologías. Las sociedades humanas secretan la ideología como el elemento y la atmósfera misma indispensable a su respiración, a su vida histórica»⁶⁶⁶

La «realidad» lacaniana producto de la mediación del lenguaje se corresponde en Althusser con la ideología misma, tan artificial como inevitable. En este sentido, la toma de conciencia reivindicada por el marxismo ortodoxo se concibe, en este

⁶⁶² ALTHUSSER, 1967:192. Esta cita pertenece al texto *Marxismo y Humanismo* (original de 1965), donde se pueden encontrar algunas de las reflexiones sobre la ideología que Althusser irá matizando en obras posteriores, como *Práctica teórica y lucha ideológica* (original de 1966) o en *Tres notas sobre la teoría de los discursos* (original de 1966), propuestas, todas ellas, que desembocaron en su obra referencial *Ideología y aparatos ideológicos del estado* (original de 1970).

⁶⁶³ En *Práctica teórica y lucha ideológica* Althusser llegará a decir que la ideología no solo precede a la ciencia, sino que se perpetúa en ella y a pesar de ella, pues la ideología opera en el terreno total de lo social. ALTHUSSER, 1974: 47. Más adelante añade: «se comprende también que la ideología, en su función *alusiva-ilusoria*, pueda sobrevivir a la ciencia, dado que su objeto no es el conocimiento, sino un desconocimiento social y objetivo de lo real». ALTHUSSER, 1974: 57.

⁶⁶⁴ ALTHUSSER, 1967: 192. La cursiva es suya.

⁶⁶⁵ Con esta intención, Althusser escribe «La teoría del inconsciente es por derecho la teoría de *todos los efectos posibles* del inconsciente, en la cura, fuera de ella, en los casos "patológicos" y en los "normales"». ALTHUSSER, 1996: 106.

⁶⁶⁶ ALTHUSSER, 1967:192.

filósofo, como un “hacerse cargo” de esta «relación (ideológica) vivida» con el mundo y de su complejidad constitutiva, que va más allá y está más acá de toda imposición discursiva.

«En la ideología, los hombres expresan, en efecto, no su relación con sus condiciones de existencia, sino la *manera* en que viven su relación con sus condiciones de existencia: lo que supone a la vez una relación real y una relación *vivida, imaginaria*. La ideología es, por lo tanto, la expresión de la relación de los hombres con su *mundo*, es decir, la unidad (sobredeterminada) de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales»⁶⁶⁷.

En este mismo texto, Althusser desmonta la relación entre ideología y conciencia. Para el filósofo francés, las producciones ideológicas se dan estructuralmente, sin que los individuos tengan conciencia de ello. «El nivel ideológico representa pues una realidad objetiva, indispensable a la existencia de una formación social (...) independiente de la subjetividad de los individuos que le están sometidos (...) y por lo cual Marx emplea la expresión “formas de la conciencia social»⁶⁶⁸. En este sentido y recordando a Lacan, la ideología opera como la Ley Simbólica cuyos efectos sobre los cuerpos se expresan de modo inconsciente, en el ámbito del comportamiento. Podría decirse que la ideología establece una pantalla entre las personas y el mundo, del mismo modo que el psicoanálisis ve en el lenguaje este acto necesario que fractura, escinde y aliena al sujeto⁶⁶⁹.

«Esta representación ellos (los individuos) se la encuentran primero dada al nacer, existiendo en la sociedad misma, de igual manera que encuentran existentes antes que ellos las relaciones de producción y las relaciones políticas en que deberán vivir. Al igual que nacen como “animales políticos” y “animales económicos” se puede decir que los hombres nacen como “animales ideológicos”»⁶⁷⁰.

El desplazamiento althusseriano de la función del inconsciente, desde la cura individual psicoanalítica al análisis socio-histórico, es relevante para elaborar una propuesta analítica que considere los artefactos culturales como objetos de conocimiento por sí mismos, alejados de dinámicas psicologistas y subjetivistas.

«A causa de estar determinada por su *estructura*, la ideología supera como realidad todas las formas en las que es vivida subjetivamente (...) es por esta razón que no se reduce a las formas individuales en las que es vivida, *es por lo que puede ser el objeto de un estudio objetivo*»⁶⁷¹.

Quizá la aportación más significativa de Althusser respecto a la ideología sea señalar que no se trata de un modo de dominación consciente (falsa conciencia), sino de un modo de reconocimiento (comportamiento) necesario que permite «el lazo

⁶⁶⁷ ALTHUSSER, 1967: 193-194.

⁶⁶⁸ ALTHUSSER, 1974: 49.

⁶⁶⁹ De hecho, para Althusser «el discurso ideológico “produce” o “induce” un efecto de sujeto, un sujeto». ALTHUSSER, 1966b: 115. Es mediante la «interpelación» que la ideología constituye sujetos, otorgándoles «razones-de-sujeto» para que asuman en cada acto (performativo?) de interpelación-reconocimiento la función de sostener la estructura discursiva/ideológica. ALTHUSSER, 1996: 118.

⁶⁷⁰ ALTHUSSER, 1974: 50.

⁶⁷¹ ALTHUSSER, 1954: 52.

social»⁶⁷², pero que a la vez implica un proceso de desconocimiento del mundo *Real*⁶⁷³.

«Estas representaciones no son *conocimientos verdaderos* del mundo que representan. Pueden contener *elementos de conocimiento*, pero siempre integrados y sometidos al *sistema* de conjunto de estas representaciones, que es, en principio, un sistema orientado y falseado, un sistema regido por una *falsa concepción* del mundo, o del dominio de los objetos considerados»⁶⁷⁴

Igualmente, Althusser ve también en la ideología un espacio para «formar a los hombres, transformarlos y ponerlos en estado de responder a las exigencias de sus condiciones de existencia»⁶⁷⁵.

La ideología, como el Orden Simbólico, es el resultado de la vida en tanto «relación vivida», una suerte de estructura en función como la entenderá Lacan, pero que Althusser también entenderá como producto y efecto de las prácticas sociales, como ocurre con el inconsciente⁶⁷⁶. La ideología gesta modos de interpelación-relación con el mundo, cuyos efectos producen el inconsciente; en términos althusserianos, «el inconsciente se articula sobre el sujeto ideológico y, a través de él, sobre lo ideológico». Es más, «el inconsciente es un mecanismo que funciona masivamente *con lo ideológico*»⁶⁷⁷. Esto quiere decir que las formaciones del inconsciente (entre las que destaca el síntoma) se gestan en «situaciones» determinadas que, para Althusser, se producen en relación al discurso ideológico. Es por ello que utiliza la teoría del inconsciente para descubrir la estructura ideológica, inadvertible de otro modo.

La ideología, en tanto «Ley cultural»⁶⁷⁸, no se puede reducir a una cuestión del lenguaje, sino que afecta a todas las producciones humanas, a todas las

⁶⁷²«La ideología aparece así como una cierta *representación del mundo*, que liga a los hombres con sus condiciones de existencia y a los hombres entre sí en la división de sus tareas, y la igualdad o desigualdad de su suerte. Desde las sociedades primitivas, en las que las clases no existían, se comprueba ya la existencia de este *lazo*». ALTHUSSER, 1974: 50.

⁶⁷³ «Es propio de la ideología imponer (...) las evidencias como evidencias que no podemos dejar de *reconocer*, (...) En esta reacción se ejerce la función de *reconocimiento* ideológico que es una de las dos funciones de la ideología como tal (su contrario es la función de *desconocimiento*)» ALTHUSSER, 1974: 55. Althusser habla del desconocimiento para referirse especialmente al desconocimiento de cómo opera el mecanismo ideológico de reconocimiento que es, al mismo tiempo, el que suplanta y rige nuestras relaciones con el mundo.

⁶⁷⁴ ALTHUSSER, 1974: 49.

⁶⁷⁵ ALTHUSSER, 1967: 195. La cursiva es suya. Nótese aquí la proximidad de esta afirmación con la sentencia foucaultiana de «donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo) , esta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder» escrita trece años después. FOUCAULT, 1977: 116. La deuda de Foucault con Althusser es otro de los aspectos latentes y no debidamente reconocidos por la crítica.

⁶⁷⁶ En *Práctica teórica y lucha ideológica* Althusser afirma que la ideología sólo se puede comprender a través de su estructura pero esta es imperceptible para las personas que participan, sin embargo, de «su *sistema*, su *modo de disponerse y combinarse* lo que les dan su sentido». ALTHUSSER, 1974: 52.

⁶⁷⁷ ALTHUSSER, 1996: 123. Althusser añade que el inconsciente *no sólo* se articula sobre el sujeto ideológico.

⁶⁷⁸ El psicoanálisis le sirvió de apoyo a Althusser para su teoría de la ideología. Este filósofo recuerda que si bien el lenguaje marcaba para Lacan el límite entre la existencia biológica y la existencia

representaciones que hacemos del mundo en tanto ejercicio imaginario. De este modo, la ideología en su actividad produce imágenes que hacen mundo, un mundo figurado que se impone a un Real que, sin embargo, resiste⁶⁷⁹. En este sentido, podría decirse que son las imágenes (en tanto representaciones) las que gestan lo divino y no al revés.

Nótese aquí que, si bien hasta ahora hemos puesto en relación la ideología con el Orden Simbólico lacaniano, Althusser insiste en la dimensión imaginaria de la ideología: «la ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia»⁶⁸⁰.

El filósofo francés se pregunta por la «necesidad» de las personas en realizar esta «transposición imaginaria de sus condiciones reales de existencia para representar(se)las»⁶⁸¹. Finalmente, concluye que este proceso ideológico no recoge solo un proceso de alienación (deformación imaginaria interesada) de las condiciones de existencia que señala en última instancia al mundo real, sino que lo representado «es, ante todo, su relación con estas condiciones de existencia»⁶⁸².

Se puede decir entonces que la ideología es un “hecho relacional de naturaleza imaginaria”, que produce imágenes (conscientes o inconscientes) que dan cuenta de dicha relación de un modo siempre “sintomático”. Esta cuestión es prioritaria para la investigación en curso, pues coloca la producción de imágenes como una instancia determinante, capaz de modificar las «relaciones de los hombres con sus condiciones de existencia, en esa misma relación imaginaria»⁶⁸³. Esta reflexión se ve reforzada con la otra tesis de Althusser: «la ideología tiene una existencia material», si bien se refiere aquí a que la ideología se realiza en los aparatos ideológicos de Estado y sus prácticas, todas ellas modalidades en última instancia vinculadas a la «materia física»⁶⁸⁴.

Recordemos aquí también que una de las grandes aportaciones de Althusser fue la teorización sobre los «Aparatos ideológicos de Estado» instancias distintas a los «Aparatos (represivos) de Estado» que se caracterizan por ser realidades que se presentan bajo la forma de instituciones diferentes y especializadas cuya eficacia (sometedora) reside en la ideología y no en la violencia. Estos AIE se distinguen también de los Aparatos (represivos) de Estado por ser plurales o múltiples,

humana, era un error equiparar Orden Simbólico y lenguaje. Una confusión debida a «su esencia formal», según Althusser, pues ley Cultural y Orden Simbólico presentan un «orden formalmente idéntico al orden del lenguaje». Este tema se encuentra desarrollado en el artículo “Sujeto y lazo social en la teoría de la ideología de Louis Althusser”. TERRILÉS, 2011. Esta confusión formal que parece reducir todo lo social al lenguaje, es parecida a la que se produce en el capitalismo donde todo parece reducirse a una cuestión de dinero.

⁶⁷⁹ «Para nosotros, lo "real" no es una *consigna teórica*: lo real es el objeto real, que existe independientemente de su conocimiento, pero que sólo puede ser definido por su conocimiento». ALTHUSSER, 1967: 205.

⁶⁸⁰ ALTHUSSER, 1977: 103.

⁶⁸¹ ALTHUSSER, 1977: 104.

⁶⁸² ALTHUSSER, 1977:105.

⁶⁸³ ALTHUSSER, 1967:194.

⁶⁸⁴ ALTHUSSER, 1974: 48.

distintos, descentralizados, en cierta medida autónomos y que aluden al ámbito entendido como “privado”. Quizá el rasgo más interesante, para esta investigación, responde a su tendencia a “sobrevivir” o “persistir” más allá de la clase dominante que los organiza⁶⁸⁵. A este grupo pertenecen la escuela, la familia, la información, la política y el que nos interesa especialmente: la cultura⁶⁸⁶.

En este sentido, podría decirse que la ideología sería el reverso del síntoma. Para decirlo de otro modo, mientras que la ideología produce imágenes (representaciones) inconscientes fruto de nuestra relación con el mundo y las demás personas, el síntoma sería la formación que expresaría lo Real que se resiste a dicho proceso de «apropiación». No se trata de un Real fijo, subsuelo invariable y puro, sino de un real que contradice, desactiva o desgarrar el efecto ideológico⁶⁸⁷ en su relación necesaria con él.

«Se comprende con esto que la representación que la ideología da de la realidad sea una cierta “representación”, que la ideología en cierto modo *haga* alusión a lo real, pero que al mismo tiempo lo que ofrezca de lo real no sea más que una *ilusión*. (...) *Alusión-ilusión, o reconocimiento-desconocimiento*: tal es pues, desde el punto de vista de la relación con o real, la ideología»⁶⁸⁸.

Me parece apropiado matizar el uso que hace Althusser cuando utiliza el término “real” como un concepto más práctico que teórico, un espacio al que dirigirse para afinar lo pensado: «yo diría que el concepto “real” es un concepto práctico, el equivalente de una *señal*, de un letrero indicador que nos dice qué movimiento es necesario realizar y en qué dirección, a qué lugar es necesario *desplazarse* para encontrarse, no ya bajo el cielo de la abstracción, sino sobre la tierra real. “¡Por aquí, lo real!” Seguimos la *indicación* y desembocamos en la sociedad, las relaciones sociales y sus condiciones reales de posibilidad». Este desplazamiento espacial (de lugar) no es garantía suficiente de conocimiento; para Althusser, es necesario también un desplazamiento conceptual, que yo entiendo como un proceso que implica no solo una actividad crítica que señala el lugar del límite, sino otra creativa que lo transgrede al crear términos nuevos más adecuados o coherentes con ese real escurridizo y persistente a la vez.

Althusser reconoce, sin embargo, que es un error que la ciencia pretenda reemplazar a la ideología en su función social «como lo creían los filósofos de la Ilustración»⁶⁸⁹, pues la ideología no es solo ilusión, sino que es su función alusiva a lo Real donde es eficaz socialmente. Práctica ideológica y práctica teórico-científica son dos prácticas

⁶⁸⁵ «La clase (o la alianza de clases) en el poder no puede imponer su ley en los aparatos ideológicos de Estado tan fácilmente como en el aparato (represivo) de Estado, no sólo porque las antiguas clases dominantes pueden conservar en ellos posiciones fuertes durante mucho tiempo, sino además porque la resistencia de las clases explotadas puede encontrar el medio y la ocasión de expresarse en ellos, ya sea utilizando las contradicciones existentes, ya sea conquistando allí posiciones de combate mediante la lucha». ALTHUSSER, 1974: 26.

⁶⁸⁶ ALTHUSSER, 1977: 85.

⁶⁸⁷ ALTHUSSER, 1967: 202.

⁶⁸⁸ ALTHUSSER, 1974: 56.

⁶⁸⁹ ALTHUSSER, 1974: 57.

sociales distintas irremplazables, pero que mantienen una relación orgánica entre ellas⁶⁹⁰.

Aprovechando a Althusser para una teoría sintomática de los objetos artísticos

Síntoma e ideología son dos instancias que pueden entenderse como dos aspectos dialécticos de un mismo proceso de relación con el mundo. «En la ideología, la relación real está inevitablemente investida en la relación imaginaria: relación que expresa más una *voluntad* (conservadora, conformista, reformista o revolucionaria), una esperanza o una nostalgia, que la descripción de una realidad»⁶⁹¹. El valor social otorgado a uno u otro determinará, como decía Althusser, la posibilidad de un conocimiento científico situado respecto a sus condiciones de producción ideológica⁶⁹². Dicho en términos lacanianos, el síntoma puede proporcionar un tipo de conocimiento que no sea el del semblante (en tanto ideología).

«El discurso ideológico sirve en efecto de síntoma para el discurso del inconsciente en cuestión. En el discurso ideológico (...) se pronuncia otro discurso que el ideológico, un discurso que presenta la particularidad esencial de no tener el mismo sujeto que el "sujeto" del discurso ideológico»⁶⁹³

Si para Althusser la ideología gesta sujetos, el síntoma expresa el "fracaso" de su modo de producción. Para Althusser, «la noción de sujeto compete cada vez más sólo al discurso *ideológico*, del que es constitutivo (...)». Sin embargo, prefiere no hablar de un sujeto inconsciente, «no hay sujeto inconsciente, aunque no puede haber inconsciente más que por medio de esta relación abismal con el *Ich* (sujeto de lo ideológico)»⁶⁹⁴. Como se verá más adelante en esta investigación, el hecho de que para Althusser las formaciones del inconsciente no respondan a un sujeto inconsciente, sino que expresan una distancia, un espacio "entre" el mundo y el sujeto ideológico, caracteriza al síntoma en tanto expresión verdadera, herramienta de conocimiento capaz de situar al sujeto que analiza u observa.

⁶⁹⁰ ALTHUSSER, 1974: 39.

⁶⁹¹ Para Althusser la ideología dominante impuesta, en tanto ideología producida por la burguesía, no es solo un discurso de dominación. «En realidad, la burguesía debe creer en su mito antes de convencer a los otros, y no solamente para convencerlos, ya que lo que ella vive en su ideología es esa relación imaginaria con sus condiciones de existencia, reales, que le permiten a la vez actuar sobre sí (darse la conciencia jurídica y moral y las condiciones jurídicas y morales del liberalismo económico) y sobre los otros (sus explotados o futuros explotados: los "trabajadores libres"), a fin de asumir, cumplir y soportar su papel histórico de clase dominante. En la ideología de la *libertad*, la burguesía vive así muy exactamente su relación con sus condiciones de existencia, es decir, su relación real (el derecho de la economía capitalista liberal) pero investida de una relación imaginaria» ALTHUSSER, 1967: 194. La cursiva es suya.

⁶⁹² «Uno se encuentra frente a un nuevo terreno en el que nuevos conceptos le proporcionan el conocimiento. Señal de que se ha cambiado sin duda de lugar, de problemática, y que una nueva aventura comienza: la de una ciencia en desarrollo». ALTHUSSER, 1967: 204.

⁶⁹³ ALTHUSSER, 1996: 126.

⁶⁹⁴ ALTHUSSER, 1996: 141.

Es pertinente recordar aquí que Teresa de Lauretis, si bien recoge la definición althusseriana de la ideología, denuncia en ella una ausencia precisamente ideológica: la ignorancia del género, en la cual la ideología explica su funcionamiento. Si la ideología queda definida como aquella instancia que construye sujetos, el género es entonces aquella instancia o tecnología «of constituting concrete individuals as men and women»⁶⁹⁵. Las tecnologías de género⁶⁹⁶ se refieren a un conjunto de prácticas y producciones (entre las que se encuentra el arte, concretamente el cine) que producen relaciones imaginarias genéricas entre los individuos y sus condiciones reales de existencia. Para esta pensadora, la ideología produce relaciones imaginarias «siempre-ya» generizadas.

Lauretis articula su teoría del aparato cinematográfico mediante el concepto *spectatorship* o «interpelación cinematográfica» que, siguiendo la interpelación ideológica de Althusser, describe las formas a través de las cuales un film se dirige a los espectadores/as solicitando una respuesta/reconocimiento ya generizado; se dirige y produce sujetos masculinos o femeninos. Dicho aparato, entendido como tecnología e ideología, construye relaciones imaginarias siempre generizadas y desiguales entre individuos. El deseo juega un papel fundamental en la construcción imaginaria de esta relación que promueve toda ideología de género, puesto que convierte las condiciones de existencia de los individuos en finalidades o incluso elecciones libres y no como causas estructurales⁶⁹⁷. Se trata de un juego de miradas, donde la ideología de género deviene la pantalla (o cámara) que confundimos con nuestra propia mirada⁶⁹⁸.

Además, Lauretis mantiene un diálogo con/contra Althusser donde critica especialmente la lectura marxista y la psicoanalítica por haberse centrado ambas en un sujeto sin género, pero también por aceptar el género en el ámbito de la realidad pero sin incorporarlo en la teoría filosófica o política. Más aún, Lauretis crítica a Althusser por afirmar que no existe nada fuera de la ideología, salvo el conocimiento científico. Para Lauretis, el feminismo hace necesario pensar de otro modo:

«By the phrase "the subject of feminism" I mean a conception or an understanding of the (female) subject as not only distinct from Woman with the capital letter, the representation of an essence inherent in all women (which has been seen as Nature, Mother, Mystery, Evil Incarnate, Object of [Masculine] Desire and Knowledge, Proper Womanhood, Femininity, et cetera), but also distinct from women the real, historical beings and social subjects who are defined by the technology of gender and actually engendered in social relations. The subject

⁶⁹⁵ LAURETIS, 1987: 6 «construir individuos concretos como varones y mujeres». La traducción es mía.

⁶⁹⁶ Teresa de Lauretis quiere proponer una definición de género en tanto representación o autorrepresentación fruto de diversas tecnologías o aparatos sociales como lo son las artes visuales o los discursos institucionalizados o las prácticas cotidianas. Así Lauretis afirma con Foucault que ni la sexualidad ni el género son productos de los cuerpos sino de un «set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations». LAURETIS, 1987: 3. Igualmente, Lauretis matiza que Foucault, al hablar solo de tecnología del sexo, desatendió las diferencias entre los modos de subjetivación de las vestiduras sexuales masculinas y femeninas, que implican siempre consideraciones genéricas, desdibujando así el sistema sexo/género hegemónico que ella prefiere llamar «sistema de género», *tout court*.

⁶⁹⁷ LAURETIS, 1984.

⁶⁹⁸ Laura Mulvey articula esta reflexión en su texto "Placer visual y cine narrativo". MULVEY, 1985.

of feminism I have in mind is one not so defined, whose definition or conception is in progress, (...), the subject of feminism, much like Althusser's subject, is a theoretical construct (a way of conceptualizing, of understanding, of accounting for certain processes, not women). However, unlike Althusser's subject, who, being completely "in" ideology, believes himself to be outside and free of it, the subject that I see emerging from current writings and debates within feminism is one that is at the same time inside and outside the ideology of gender, and conscious of being so, conscious of that twofold pull, of that division, that doubled vision»⁶⁹⁹.

El sujeto femenino (que siempre es un sujeto social) así entendido actuaría sintomáticamente en un espacio "entre" el afuera y el adentro de la ideología. El sujeto feminista produce una perspectiva que «no se ve» y «no se da», esto es, un punto de vista que no está reconocido como representación. Sin embargo, esta falta de reconocimiento no debe ser leída como un fallo, error o incapacidad de las feministas, sino que se refiere a que lo producido no es reconocible en tanto representación. No porque se refiera a un pasado todavía por conocer o a un futuro utópico/posible; más bien señala aquello "otro" del discurso mismo, sus faltas pero también sus restos, lo que Lauretis llama «the space-off, of its representations»⁷⁰⁰. El sujeto feminista produce una perspectiva que siempre está "fuera de plano" que, como el síntoma, encerrado en la imagen/cuerpo, se sitúa con y contra lo que esta representa.

En una línea no muy alejada, podemos añadir que la ideología, en tanto realidad objetiva, existe socialmente, y el síntoma, en tanto reacción corpórea, existe singularmente. Ello no significa que diversos cuerpos, en condiciones de existencia material e ideológica similares, no manifiesten síntomas parecidos. El caso de las mujeres históricas vuelve a ser paradigmático al respecto. El síntoma respondería al modo singular en que un cuerpo individual padece o somatiza un modo de vida siempre auspiciado por la instancia social; al mismo tiempo, el síntoma indicaría el discurso ideológico al que un cuerpo está sometido.

«Cuando decimos que debemos llevar a cabo en las grandes masas no solamente la lucha económica (...) y la lucha política (...), sino también la *lucha ideológica*, es claro que proponemos, bajo el término de *ideología*, una noción que cuestiona *realidades sociales* que, aun teniendo que ver con una cierta representación (con un cierto "conocimiento", por consiguiente) de lo real, desbordan muy ampliamente, sin embargo, la simple cuestión del conocimiento, para poner en juego una realidad y una función propiamente sociales».⁷⁰¹

La lectura sintomática de Althusser encuentra en el texto de Marx dos planos que este habría transitado sin decirlo. El primero, su axioma de partida, sostiene que todo discurso es doble. Existe un discurso explícito (dicho en cualquiera de sus formas) que pretende decir algo y un discurso inconsciente, latente, que aflora en aquel mediante síntomas. Descuidar la doble condición de este plano supone instalarse en la ideología. El segundo consiste en depurar el texto. La lectura sintomática procede a captar «lo irreductible de un descubrimiento o un objeto, más

⁶⁹⁹ LAURETIS, 1987: 10.

⁷⁰⁰ LAURETIS, 1987: 25. «El fuera plano de sus representaciones».

⁷⁰¹ ALTHUSSER, 1974: 48.

allá de los conceptos que lo expresaron en su nacimiento»⁷⁰², ya que el contexto en que se expresa está auspiciado por las condiciones objetivas y subjetivas, los modos de comunicación y los estilos característicos de una época. Resulta evidente que cualquier cosa nueva que se pretenda decir, se apoya siempre en conceptos habituales de un lugar o importados de otro, siempre que vayan bien a su expresión. La primera tarea de la lectura sintomática no consiste en actualizar un texto, sino en ubicarlo en su momento para desvestirlo de los adornos retóricos al uso. Si bien los individuos son los sujetos de todo proceso económico o histórico, no lo hacen como individuos aislados y particulares⁷⁰³.

Este segundo punto coincide, como se verá en los apartados siguientes, con las críticas feministas al humanismo patriarcal y con las propuestas posthumanas de Rosi Braidotti. El sujeto hombre, blanco, burgués y heterosexual no es el centro, ni universal ni absoluto, del mundo. Althusser entiende el humanismo y el idealismo, para él estrechamente vinculados, como formas filosóficas de la ideología burguesa, algo que ya detectaron también las teóricas feministas al denunciar que todo conocimiento centrado en un sujeto absoluto es una forma de dominio y control de las diferencias.

«Al decir que el concepto de humanismo es un concepto ideológico (y no científico), afirmamos a la vez: que señala un conjunto de realidades existentes pero que, a diferencia de un concepto científico, no nos da los medios de conocerlas. Señala, en una forma particular (ideológica) hechos existentes pero no nos da su esencia. Confundir estos dos órdenes sería impedir todo conocimiento, mantener una confusión y arriesgarse a caer en errores»⁷⁰⁴.

De ahí que Althusser considere las propuestas del materialismo y el psicoanálisis como formas de conocimiento conflictivas. Procesos que delatan que toda filosofía que quiera fijar el movimiento necesario y constitutivo de todas las relaciones bajo conceptos interesados, no es una filosofía, sino un aparato ideológico. Toda lectura sintomática deviene conflictiva no solo a nivel exterior, con respecto a los saberes hegemónicos (acomodados), sino porque implica también una incomodidad constante para quien la realiza. La lectura sintomática exige un reposicionamiento del sujeto frente a su objeto, una situación distinta, una relación radicalmente diferente.

Mi síntesis de lo que Althusser pretende con esta lectura diferente destaca tres aspectos. El primero implica que toda lectura sintomática parte de que todo texto quiere decir algo; este aspecto atiende al decir “necesario”, aquello que sostiene la existencia misma del texto. El segundo investiga los motivos que hacen que un texto diga lo que dice y no otra cosa. Y, por último, toda lectura sintomática se fija en aquello que un texto deja fuera, aquel resto obviado, no por desconocimiento o

⁷⁰² ALTHUSSER, 1970: 10-11.

⁷⁰³ Marx es muy explícito en este punto: «sólo se trata de *personas* en la medida en que son *la personificación de categorías económicas, portadores de determinadas relaciones e intereses de clase* (...) «Mi punto de vista (...) menos que ningún otro, puede hacer responsable al individuo por relaciones de las cuales él sigue siendo una creatura», es decir, un producto. MARX, 1975: 8.

⁷⁰⁴ ALTHUSSER, 1967: 184.

desinterés, sino por estar de más; su existencia es, en tanto síntoma, una presencia que, en su constante retornar (exceso), delata.

El síntoma también es entendido por Althusser como un efecto que expresa el inconsciente en todas sus formas (formaciones). El inconsciente es entendido como el «objeto teórico que permite pensar (...) los sistemas que funcionan según mecanismos productores de efectos»⁷⁰⁵. La cosa se pone más interesante cuando el filósofo francés apunta, en otro lugar, que un síntoma “consciente” «no sería ya *sólo* un síntoma..»⁷⁰⁶.

Estas reflexiones pueden utilizarse para elaborar una teoría sintomática que entiende el inconsciente como el espacio que recoge (desinteresadamente) las experiencias con mundo (relaciones intersubjetivas incluidas) en toda su complejidad (sobredeterminada o no). Al mismo tiempo, el inconsciente lo (se) expresa “efectivamente” mediante síntomas. Estos síntomas no son solo expresiones singulares de un cuerpo humano, sino que contagian a los objetos producidos. Dichos objetos, entre los que destacamos los artísticos (por su repetición y duración), se pueden pensar también como efectos de las relaciones humanas y su coyuntura, por usar un término habitual en Althusser.

Por último, añadiría que esta investigación se encuentra en mejor disposición que Althusser para efectuar una lectura sintomática, dado que este trabajo analiza objetos materiales, imágenes elaboradas cuyos cuerpos expresan una “cierta” composición que les da forma y carácter (son el cuerpo que expresan, son materiales). Se trata de obras que trascienden cualquier texto preexistente o subjetivo, aunque sepamos que algún guión, idea o función les quisieron otorgar o imprimir (“darles un carácter”) desde otro lugar, lugar del sujeto; un lugar que, por definición, nunca es el suyo. Sabemos que la composición material de un cuerpo expresa mucho más de lo que dice, de manera similar a que, cuando hablamos o escribimos, gran parte del contenido de lo que expresamos se escapa, se esparce, se declara, o aparece sorprendentemente, involuntariamente y a contrapelo en la comunicación entre cuerpos.

A la lectura sintomática de Althusser le “falta” cuerpo. En el sentido más básico carece de él, al igual que la filosofía occidental hegemónica, como veremos a continuación. El síntoma que permitió a Freud señalar de modo efectivo el lugar del inconsciente, expresado plásticamente en los cuerpos de las mujeres histéricas, o el síntoma que identificó Marx mediante la mercancía, que toma cuerpo como forma sin contenido, son un buen ejemplo de ello. Para mí, queda claro que “la respuesta sin pregunta” que quiere dar Althusser con su lectura sintomática (sin conseguirlo del todo) es relativa al lugar concreto del cuerpo. Si la lectura sintomática es “culpable” de algo, lo es de señalar al cuerpo.

⁷⁰⁵ ALTHUSSER, 1996: 114.

⁷⁰⁶ Ibidem: 267.

Los objetos artísticos no son productos (efectos) que carecen de finalidad, sino que esta hay que buscarla en ellos mismos y en las preguntas que abren. Son respuestas que, en su interior, expresan sintomáticamente las preguntas.

La falta de atención al cuerpo y su dominio, el comportamiento, es la manera como se podría justificar la crítica, no siempre muy acertada, que hace Žižek⁷⁰⁷ a la lectura sintomática althusseriana. Žižek es quizá el único filósofo contemporáneo atento también al síntoma⁷⁰⁸ y que relaciona la lectura sintomática con la crítica de la ideología, entendida como una crítica marxista contra el sistema capitalista, desde el psicoanálisis.

Žižek se sirve del desplazamiento del sentido del síntoma realizado por Lacan para desaconsejar y descartar, por obsoleta, la lectura sintomática althusseriana debido a su énfasis en el desciframiento y a la reivindicación de una existencia significativa. Igualmente, otras investigaciones ven que el filósofo esloveno desaconseja esta lectura precipitadamente «antes de que sus potencialidades sean efectivamente consideradas y agotadas»⁷⁰⁹, una reflexión que considero también aplicable tanto al propio Althusser como a las críticas que recibió.

El síntoma queda reducido demasiado rápido en Žižek a ser la excepción constitutiva de la regla; queda recluido en las fisuras, fallas o rupturas que permiten el éxito de la ideología en tanto realidad, un no-todo que sostiene y desmonta la ficción de los universales. El mismo Žižek recomienda que hay que volver al síntoma precisamente para señalar la artificiosidad de toda realidad planteada como absoluta. El síntoma, en su condición de excepción⁷¹⁰, permite una agarre contra la ideología, un lugar para tomar conciencia desde el cual «quitarse los anteojos distorsionadores de la ideología»⁷¹¹. Considero que, al tratar el síntoma como una excepción, Žižek comete un primer descuido, sintomático diría, porque, como afirma Althusser, el síntoma es ante todo un efecto.

Žižek expone que el recurso al síntoma, en tanto herramienta propicia para el desocultamiento, pierde sentido dentro de la sociedad tardocapitalista por estar marcada por una actitud cínica que desplaza la problemática de la ideología desde el pensamiento a la acción.

⁷⁰⁷ Es en su obra *El sublime objeto de la ideología* donde recoge mejor este intento (fallido en mi opinión) de superación de la lectura sintomática de Althusser. ŽIŽEK, 2003.

⁷⁰⁸ ŽIŽEK, 2003.

⁷⁰⁹ DE GINZA, 2012: 1.

⁷¹⁰ «(...) el síntoma es, hablando estrictamente, un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una especie que subvierte su propio género. En este sentido podemos decir que el procedimiento marxiano de elementos de “crítica ideológica” es ya “sintomático”: consiste en detectar un punto de ruptura *heterogéneo* a un campo ideológico determinado y al mismo tiempo *necesario* para que ese campo logre su clausura, su forma acabada. Este procedimiento implica, así pues, una cierta lógica de la excepción». ŽIŽEK, 2003: 47.

⁷¹¹ ŽIŽEK, 2003: 56.

«El sujeto cínico está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero pese a ello insiste en la máscara (...) está muy al tanto de que hay un interés particular oculto tras una universalidad ideológica, pero aún así, no renuncia a ella»⁷¹².

Por tanto, el interés crítico de Žižek no se ubica en el ámbito del saber (falsa conciencia), sino en la dimensión del hacer (comportamiento)⁷¹³. Esta argumentación reactiva la discusión sobre una ideología vinculada al Orden Simbólico y sus mecanismos, tanto de subjetivación, como de dominación colectiva, y recluye la lectura sintomática a un único lugar, el de los discursos, un lugar del que necesita salir para no caer en razonamientos circulares, virtualidades o en el choque de opiniones.

En ese mismo lugar controvertido se sitúa la lógica de la excepción de Žižek (el afuera constitutivo, el no-todo inevitable), tan propio de la filosofía contemporánea y su personalidad fracturada, rota, tendente a romantizar el fracaso... Desde ese lugar se realizan propuestas aparentemente críticas, pero que a menudo nos distraen con palabras que señalan un “afuera”, mientras el caso, el *quid* de la cuestión, la situación dada, parece irresoluble y así permanece. El mismo Žižek lo expresa “cínicamente” en su máxima: «es más fácil pensar el fin del mundo, que el fin del capitalismo»⁷¹⁴. El síntoma, justamente, no señala una situación “fuera de campo”, sino que expresa el efecto que una situación genera sobre un campo (un cuerpo). Se diga lo que se diga, queda claro que el síntoma permite pensar lo que ocurre, atravesando cualquier fantasía oportunista y disuasoria.

El acierto de Žižek, no obstante, reside en insistir en definir la ideología no como una falsa conciencia, sino como una fantasía sobre la realidad. No tenemos una ideología sino que la vivimos, nuestra realidad social es una «fantasía ideológica»⁷¹⁵. Nuestra existencia misma está soportada por una ficción. Ahora, la creencia es «lo radicalmente exterior, encarnada en la conducta práctica y efectiva de la gente»⁷¹⁶. El sujeto cínico está sujetado a su forma particular de gozar de esta fantasía, esto es, el *sinthome* lacaniano. El síntoma freudiano se descarta por referirse a una ilusión situada en el conocimiento; ahora se vindica que es el sentido gozado quien sostiene la realidad del sujeto. Žižek, siguiendo a Lacan, insiste en que siempre hay un núcleo duro, un Real que persiste: «La función de la ideología no es ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático, real»⁷¹⁷.

⁷¹² Id.

⁷¹³ Recuérdese, como he apuntado, que también para Althusser la ideología tiene sentido en las prácticas materiales, hecho que Žižek desoye cuando le conviene.

⁷¹⁴ Cita original de Fredric Jameson en su texto *Future City* (2003), pero popularizada por este filósofo esloveno. (AA.VV, 2016).

⁷¹⁵ «Saben muy bien cómo son en realidad las cosas, pero aún así, hacen como si no lo supieran. La ilusión es, por tanto doble: consiste en pasar por alto la ilusión que estructura nuestra relación efectiva y real con realidad. Y esta ilusión inconsciente que se pasa por alto es lo que se podría denominar la *fantasía ideológica*». ŽIŽEK, 2003: 61.

⁷¹⁶ Ibidem: 62.

⁷¹⁷ Ibidem: 76.

Žižek, en una maniobra discursiva, parece querer cambiarlo todo cuando reivindica el papel de la crítica, y no del síntoma, como única arma para atravesar la fantasía. Con este requiebro deja las cosas como estaban, es decir, igual. Olvida que el síntoma, como productor de puntos de fuga epistemológicos, permite atravesar la fantasía y la «fundación radical de un nuevo espacio», como proponía Althusser.

Para esta investigación, la contribución de Althusser radica en haber señalado que hay un modo de producción teórico (lo que hace Marx en *El Capital*) que expresa una diferencia radical respecto a la crítica tradicional y que tiene que ver con el síntoma. Su propuesta se muestra todavía más poderosa cuando analiza la ideología como síntoma del comportamiento colectivo sobre cuerpos singulares, como “efecto” de las prácticas sociales sobre la materia individual. Žižek lo interpretaría como un gesto que da cuenta de la resistencia de lo Real frente al Orden Simbólico, sentencia que comparto. El síntoma ofrece, por ello, una posibilidad para analizar los comportamientos, al mismo tiempo que manifiesta una actitud subversiva frente al *statu quo*, poniendo en crisis el contexto teórico-político donde se muestra, y avanzando hacia un porvenir inédito.

Hasta aquí quedan recogidas algunas de las grandes posibilidades crítico-creativas de las propuestas sintomáticas, así como los escollos o lagunas que se tendrían que sortear para hacer más consistentes las lecturas que se efectúen en su nombre. También hasta aquí queda claro que el síntoma requiere de cuerpos donde expresarse. A Freud y Lacan les preocupaban las personas, identificar su padecer concreto para proceder a la cura, Althusser trató los textos como cuerpos que sufren sus condiciones de producción y consumo, mientras que Didi-Huberman propuso tratar las obras artísticas como si fueran cuerpos sintomáticos y, por eso, le elegimos como autor de referencia y, a partir de él, comenzamos a pensar el síntoma en las imágenes. El lazo althusseriano⁷¹⁸ entre todos ellos me obligó a ir más allá.

La simetría entre los cuerpos humanos y los objetos producidos parece insoslayable por la materialidad de ambos y porque son efectos activos, obras obrantes, testimonios y premoniciones al mismo tiempo. La red de relaciones en las que se gestan y desarrollan ambos cuerpos pertenece igualmente a un mismo campo social de procedencia y recepción. Debido a ello, ambos cuerpos, entrelazados por su mutua influencia, procederán por caminos paralelos expresando y padeciendo una sintomatología similar. La dinámica de ambos pasa por estar “situados” y ser “expresivos”, ser foco de miradas y consideraciones cambiantes y, al mismo tiempo, guías para el ver y el hacer. Althusser, siguiendo a Marx, quiso prescindir de la voluntad consciente de los sujetos de la historia, tomados de uno en uno; Freud no se conformó con aceptar el Yo ingenuo y simple de la consciencia, y Lacan profundizó en las interioridades de ese cada cual, sus (de)pendencias con el Gran Otro y los síntomas de ese enfrentamiento, para diagnosticar un Yo no-todo que es eco incuestionable de un Yo-nosotros.

⁷¹⁸ Sujeto y lazo social son concepto nodales en la teoría de la ideología de Louis Althusser que aunque no son fundamentales para su lectura sintomática nos abre las puertas a la relación social entre las personas.

Llegadas a este punto, nos encontramos con el nudo que sostiene y provoca esta investigación: la relación entre el síntoma, las imágenes-cuerpo y la(s) mujer(es). Para ello, será preciso atender a los movimientos del cuerpo a lo largo de la filosofía occidental de la mano de su revisión y crítica feminista. No desatenderemos tampoco las aportaciones científicas en torno al cuerpo y al papel de la percepción y de la emoción en los mecanismos de comprensión del mundo. Todo ello nos permitirá evaluar la relevancia y los límites de su aplicación a las imágenes producidas.

Sobre la Parte Segunda: el síntoma, “entre” lo particular y lo colectivo

Didi-Huberman denuncia la reducción del sentido de los objetos artísticos si se atiende a análisis rígidos basados en particularidades. Investigar la imagen «detalladamente» supone traicionar la obra como un todo, porque cualquier conocimiento de este orden conlleva una metodología constreñidora. Para Didi-Huberman, el detalle, como hemos visto, acarrea tres operaciones inevitables. La primera consiste en «acercarse», es decir, focalizar, concentrar la atención en un área determinada, procedimiento que equivale, aunque no lo presente así, a lo que en ciencia se denomina “observación”. Este proceso conlleva, a su vez, otro más violento: el de seleccionar, «recortar» o separar una parte del conjunto que conforma (con-figura) la imagen, una operación que para la ciencia significa “analizar” y que él traduce peyorativamente por «diseccionar», con un acento similar al de amputar.

Contra su opinión, pienso que, cuando se analizan las partes de una imagen, se genera la posibilidad de que estas dinamicen el todo que componen y abran parcelas de sentido posibles. Es cierto que los detalles, investigados de uno en uno, al ser ambivalentes según las relaciones semánticas que conjugan en otros lugares (otras imágenes), pueden «contravenir» el estudio total de una obra. Sin embargo, cada parte analizada en la obra bajo estudio y en otras en las que se documenta, sirve para averiguar sus características definitorias, los modos en que se expresa y su campo de acción empírico.

Didi-Huberman delata y denuncia que, acto seguido de la disección, se procede a volver a pegar las partes, como si después de su restitución integral la obra dejará de ser opaca y el todo se volviera legible. «El detalle sería –con sus tres operaciones: proximidad, partición y suma– el fragmento investido de un ideal de saber y de totalidad»⁷¹⁹. Sin embargo, Didi-Huberman deja de lado aquí que, en ciencia, una parte se convierte también en un todo analizable por sí mismo, un análisis que nos conducirá, por un lado, a otros contextos de ensamblaje en los que participa y que permiten averiguar qué dimensión y características peculiares hacen proclive la parte para sintetizarse en otros cuerpos y, por otro, a averiguar la idoneidad misma

⁷¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2010: 294.

de las partes a ensamblarse con otras, es decir, en qué casos sus facultades relacionales son apropiadas y en cuáles no. Esta circunstancia permitiría entender por qué se ensamblaron de la forma en que lo hicieron los elementos particulares, en detalle, en el objeto de estudio y nos permitirá comprenderlo mejor, toda vez que esas partes mismas son también factores decisivos en otros cuerpos.

Didi-Huberman proclama que el proceso de re-ensamblaje no es inocuo, ya que supone para la obra sufrir la mutilación de sus propias posibilidades de sentido. A mi entender, no creo que este proceso deba entenderse como una mutilación de sus capacidades de sentido, porque el ensamblaje original sigue estando ahí en la composición de la obra. En todo caso, ¿no será el re-ensamblaje intelectual el que debería ponerse en cuestión? Todo re-ensamblaje crítico tiene que dar cuenta de su éxito confrontándose con la obra y esta suele resistir a las acometidas desafortunadas. Los distintos tipos de re-ensamblaje, tanto intelectuales como emotivos, viajarán con la obra, pero siempre estarán *frente* o *contra* el ensamblaje original. Creo que no se debería olvidar que el sentido acontece siempre después, exclusivamente a través de una composición acabada, sea simbólica o imaginaria; nunca se manifiesta con anterioridad. No hablo del significado que alude estrictamente a lo conceptual, a una dimensión racional de la conciencia, hablo del sentido que brota como efecto de una combinatoria de significantes; hablo del sentido retroactivo de quien mira y que solo accede a lo que mira tras un discurso o a través de una descarga (epojé) fenomenológica.

En ciencia, el objetivo final consiste en determinar cuál es la capacidad de ensamblaje que tienen las partes y cómo podemos predecir el funcionamiento de los cuerpos ensamblados para determinar las consecuencias que cada uno de ellos supone para la naturaleza de los objetos o la vida social en la que están implicados. Perder la posibilidad de captar el sentido o sentidos de los ensamblajes, re-ensamblajes, particiones, saltos figurativos o cualitativos, sean morfológicos o sintácticos, representa para mí permanecer en el desconocimiento. En ocasiones, Didi-Huberman parece que sugiere mantenerse en el desconocimiento, porque el misterio habita precisamente ahí.

Didi-Huberman rechaza el interés por el detalle y la investigación analítica porque, según él, desean convertir la obra en algo transparente. Para él, ambas iniciativas ocultan los síntomas que expresan las imágenes y este proceder acabaría con el conocimiento «doloroso» asociado a ellas. Su insistencia en criticar los detalles se desprende del propio adjetivo «doloroso» aplicado a la transparencia, supuestamente lograda por la síntesis comprensiva del re-ensamblaje científico. Emerge así un factor determinante en todas las propuestas de nuestro autor: su rechazo del proceso de análisis-síntesis, del ir y venir entre el detalle y la obra, porque cree que no se puede concluir nada sugerente y comprensivo a través de un sistema ascendente inductivo de la parte al todo, ni tampoco de un método hipotético deductivo porque no se puede hablar de la obra concreta desde la altura del discurso. Didi-Huberman, defensor de un tipo de dialéctica particular, se decanta ahora por una dicotomía «*detalle-pan*» y obvia que el detalle también mantiene una relación necesaria con el «*pan-síntoma*».

Para dar cuenta del síntoma, Didi-Huberman prefiere el *pan*, está claro. Frente a la descripción exhaustiva del detalle que impone, para él, una apariencia de totalidad, un presupuesto de sentido unívoco y una hegemonía del significado que agota el sentido de la obra, opone el *pan*, un fragmento, trozo o parte muy especial, «que solo se refiere al todo para cuestionarlo, suponerlo como ausencia o enigma o memoria perdida»⁷²⁰.

No estoy tan segura como Didi-Huberman en que el síntoma o síntomas de una obra no los encontraremos en el detalle. Pienso que cualquier detalle puede silenciar, ocultar, desfigurar, es decir, «mostrarnos» la obra y esa circunstancia hace necesaria también, frente a su opinión, la investigación del detalle. En casos extremos, el síntoma anuncia lo que el detalle suplanta, y hace de él un factor que chirría y que desvela lo que la obra pretendía superar. En muchas ocasiones no está el síntoma en el detalle, pero sí se manifiesta en lo que el detalle pretende borrar, desviar.

A pesar de esta actitud crítica frente a la ciencia, Didi-Huberman no duda en aprovechar del ámbito científico todo aquello que armoniza con su propuesta sintomática. Lo hace siguiendo la estela de Warburg, principalmente, pero duda en llevarla más allá, como expondré más adelante.

Gracias a Warburg, Didi-Huberman va a tomar en consideración el trabajo del fisiólogo Ewald Hering y del biólogo evolucionista Richard Semon, fundamentales para evaluar los objetos como «agentes de memoria». El primero, porque le otorga a la memoria una «función general organizada de la materia» y el segundo, porque propone que la materia orgánica padece «improntas» debidas a las transformaciones energéticas que va padeciendo. Denominará a esas improntas *Engramm*, «huellas mnémicas» o «imágenes-recuerdo»⁷²¹. Los engramas son formas de supervivencia de «latencia operativa», que están a la espera de una oportunidad de retorno de las sensaciones originales ejerciendo, a su vez, una función sustitutoria de estas.

Tampoco es sorprendente el recurso a Darwin, porque intentó aplicar su teoría de la selección natural a cuestiones relativas a la evolución del ser humano y su psique. Según Didi-Huberman, la «impronta» darwiniana, con sus movimientos de «desplazamiento» y «antítesis», equivale a la categoría *Nachleben* de Warburg. En un texto de 1872, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Darwin indaga si las expresiones tienen una filogénesis compartida, es decir, una ancestría común. Investigó personas de distintas razas y también a primates inferiores para dar con alguna clave e, igualmente, incluyó estudios comparativos con una cartografía de gestos articulados por otros animales con quienes compartimos un antepasado común mucho más primitivo.

⁷²⁰ DIDI-HUBERMAN, 2010:295.

⁷²¹ Se trata de huellas que las experiencias dejan en el cerebro, un proceso mediante el cual se forman pequeñas estructuras neuronales tras una sensación determinada, un acontecimiento impactante o una emoción intensa.

La «impronta» consiste en un impulso del sistema nervioso con efecto inmediato en los gestos corporales e independiente de la consciencia o de la costumbre. Se trata de una especie de «memoria inconsciente»⁷²² que dirige los gestos de la expresión humana. El «desplazamiento» hace referencia a la fuerza de esta memoria inconsciente y del hábito que promueven los actos expresivos, más allá de su necesidad o utilidad biológica. Lo que provocaría el gesto sería, entonces, un procedimiento por asociación; cuando el humano tiene una sensación parecida, por muy débil que esta sea, reproduce un mismo gesto, al margen de la utilidad que este tenga para la situación presente.

Según Didi-Huberman, la «impronta» le sirve a Freud para analizar en qué medida el síntoma es la expresión superviviente de una memoria inconsciente, mientras que el «desplazamiento» permite explicar el juego constante de movimientos significantes, el trabajo de disimulo (velamiento del fantasma inconsciente).

«El síntoma se vela porque se metamorfosea, y se metamorfosea porque se desplaza. Se ofrece, ciertamente, todo entero, sin ocultar nada (...) pero se ofrece como figura, es decir, como desvío. Y es en el desplazamiento mismo lo que autoriza a algo «rechazado» a regresar»⁷²³.

Didi-Huberman resalta que Warburg, a lo largo de su primera etapa, hacia 1893, veía la supervivencia de las fórmulas clásicas del *pathos* en el desplazamiento de los movimientos pasionales del alma hacia accesorios exteriores que denominaba «accesorios animados», como el tratamiento de las vestimentas o las cabelleras en las obras de arte, «como si una energía inconsciente buscara lo subjetivo de su impronta en la materia». Es más, Didi-Huberman observa que, hacia 1914, Warburg llamará a este movimiento «desplazamiento expresivo»⁷²⁴.

La «antítesis» darwiniana es el otro movimiento de la impronta. Tiene lugar cuando se induce un estado de ánimo determinado que fuerza una tendencia involuntaria a realizar movimientos de naturaleza opuesta. La antítesis supone una «inversión de sentido» o «inversión energética» y alude a la paradoja constitutiva del inconsciente que crea situaciones incomprensibles, y que expresa en forma de síntoma. «El síntoma no nos da acceso –inmediatamente, intensamente– más que a la *organización de su inaccesibilidad misma*»⁷²⁵.

Como la fórmula del *pathos* surge siempre de una relación energética entre fuerzas opuestas, la relación de estos movimientos está servida. En las formas supervivientes, la plasticidad, o capacidad de transformación permanente, reside en la posibilidad de cambiar el orden de dichas tensiones.

«La fórmula del *pathos* tiene de paradójico –y de común con una formación del inconsciente, en el sentido freudiano del término– el que su vocación de *intensificar el afecto* en la forma

⁷²² Véase, al respecto, el apartado *Memoria e historia* de esta sección.

⁷²³ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 274.

⁷²⁴ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 218.

⁷²⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 274. «Freud lo indica cuando describe la manera en que el síntoma se ve *sobredeterminado* en un plano no solamente sincrónico (varios sentidos al mismo tiempo...) sino también diacrónico (...modificándose cada uno de ellos en el tiempo)». *Ibidem*, 270.

va a la par con una especie de *insensibilidad contradictoria*: le es siempre posible abandonar una significación para pasar a la significación antitética»⁷²⁶.

Didi-Huberman acuerda con Darwin que es en la expresión y el gesto donde podemos ver las huellas de una energía primitiva que ha sobrevivido en sus formas más fundamentales. Además, hace hincapié en la «inutilidad biológica» de la mayor parte de los gestos que, si bien buscan en un principio satisfacer un deseo o aliviar una sensación penosa, cuando se repiten frecuentemente terminan por hacerse tan habituales que se reproducen cada vez que aparece ese deseo o sensación, incluso en un grado muy débil o cuando su utilidad es nula o discutible.

En suma, la memoria inconsciente hace sobrevivir, al mismo tiempo que actualiza, los movimientos expresivos primitivos/pasados y los separa, al mismo tiempo, mediante el desplazamiento y la antítesis de la función satisfactoria de una necesidad inmediata marcada por su utilidad presente. Esta distancia con su referente primigenio y la pérdida del sentido necesario ancestral los convierte en formas (síntomas) que pueden ser re-utilizadas y manipuladas en los distintos ámbitos de la cultura⁷²⁷.

La recolección de datos científicos de Didi-Huberman no desea ninguna secuencia causal lógica, histórica, arqueológica o antropológica, porque cree que el resultado de estos desplazamientos y antítesis de las improntas pueden ser aleatorios e incluso contradictorios, es decir, tanto conservadores como transformadores. Simplemente utiliza estas reflexiones científicas para plantear que la «imitación» es un principio fundamental en el que toda necesidad biológica se encontrará, tarde o temprano con una construcción social, es decir, que lo biológico y la arbitrariedad cultural pueden considerarse indisociables. Estas conclusiones devuelven a nuestro autor al universo de los desplazamientos, suplementos, *différences* y márgenes que Derrida estipuló para la deconstrucción de textos y lo aproximan, otra vez, a las tendencias postestructuralistas.

Resulta sorprendente que Didi-Huberman se apoye en propuestas científicas del siglo XIX o en sus comentaristas, y no explore el grado de vigencia que puedan tener hoy en día, ni profundice en las actuales. Creo que su intensa investigación de Warburg le ha familiarizado más con esas reminiscencias del s. XIX que con las indagaciones científicas de nuestro tiempo. A modo de ejemplo, es chocante que utilice el concepto “imitación”, cuando lo relevante para la condición del género *Homo* desde sus orígenes es la mimesis evolutiva, una dimensión que varía el grado de la simple imitación. En la actualidad, la imitación se considera propia de los monos superiores, mientras que la mimesis se aplica a las especies del género *Homo*. Esta diferencia no es baladí, como se verá en la Parte Tercera, en el apartado

⁷²⁶ DIDI-HUBERMAN, 2018a: 222.

⁷²⁷ Didi-Huberman se basó en Lucille B. Ritvo para señalar la relación entre la propuesta darwiniana de la impronta, el desplazamiento y la antítesis y el modelo freudiano del síntoma histérico. RITVO, 1992.

dedicado al cuerpo, desde las propuestas actuales de la perspectiva cognitiva y la neurociencia, hasta la percepción directa de la psicología evolutiva.

¿Dónde radica el actual interés o, mejor dicho, la atracción que nos produce buscar el síntoma de las producciones humanas? Lo excitante del síntoma en las imágenes es que precisamente este elemento alude a aquello particular e individual de cada obra. Es una herramienta que subraya lo singular de cada cuerpo. Promete, como el psicoanálisis entendido como práctica privada (de cura de individuos, no de sociedades), resolver el conflicto interno de un cuerpo, convertir su dolor en algo gozoso. El síntoma, tal y como lo plantea Didi-Huberman, promete placer en el conocer, pero no tanto un compromiso con la construcción de saber. La propuesta sintomática, así entendida, promete resolver concretamente (particularmente) aquello que afecta universalmente. Pero esa es una lectura interesada del síntoma en las imágenes, como lo fue para el psicoanálisis su popularización en tanto práctica privada de consumo individual, como clínica especializada, como una terapéutica para espíritus dolientes o dolidos y no como un dispositivo teórico, una filosofía científica al modo althusseriano, capaz de comprender el funcionamiento complejo de una realidad dada y padecida socialmente y promover, al mismo tiempo, la creación de imágenes alternativas efectivas.

Lo sintomático del psicoanálisis

En esta Parte Segunda de mi investigación, he querido recorrer el desarrollo del término “síntoma” y sus usos en el marco de la disciplina psicoanalítica. Freud fue el primero en ampliar el dominio del síntoma desde la medicina hacia la psicología clínica, facilitando el camino para su incursión en la filosofía. El síntoma es, en Freud, no solo una herramienta de análisis, sino el dispositivo privilegiado para articular una teoría de lo que está y no se ve: el inconsciente. Con Freud, el síntoma deja de ser el signo de una enfermedad para convertirse en una producción (inconsciente). Con Lacan, asistimos al entrelazamiento de clínica y filosofía. Su afirmación de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, ubica la investigación sobre el inconsciente en el ámbito del habla, en una dimensión analizable y deducible que no hace ninguna referencia a la intimidad del Yo, sino a un proceso exterior y relacional del sujeto con los otros cuerpos y con el mundo.

En ese desplazamiento del papel y el lugar de inconsciente del interior al exterior, de la mente al acto, el síntoma también se transforma. En su condición de formación del inconsciente, deja de ser un enigma que hay que descifrar o interpretar (Freud) para convertirse en una expresión verdadera que siempre incluye una dimensión inaccesible, un no-saber constitutivo. Hay un punto de partida inexorable en la reversión freudiana de Lacan: todas las personas tenemos una relación mediada (alienada) con el mundo; el lenguaje es el muro que nos separa de las cosas y todas las personas producimos síntomas. Como Freud, Lacan destaca que el elemento característico del síntoma es su condición repetitiva; su insistencia es lo que lo distingue del resto de formaciones inconscientes y lo que lo convierte en un elemento constante («el síntoma no existe, insiste»); quizá por ello constituye lo más característico de la condición humana.

En Lacan, el síntoma pasa de ser un efecto del discurso, un sustituto displacentero para una satisfacción frustrada, a una expresión de lo Real que responde no a un fallo, sino a un funcionamiento. El *sinthome* es una formación efecto del Simbólico pero que lo atraviesa, lo agujerea provocando un goce distinto. La imposibilidad del lenguaje para colonizar completamente al cuerpo produce un sentido gozado (por el cuerpo) en la toma de conciencia inconsciente de su capacidad de resistencia.

En las propuestas de Freud y Lacan se encuentra el valor del síntoma como herramienta de conocimiento, porque se trata de un elemento que ocurre en el cuerpo y, también, por ser una manifestación material que reclama la atención de un cuerpo hacia otro. Al exigir un conocimiento relacional, el síntoma contribuye a limitar los excesos discursivos de cualquier disciplina. El síntoma delata un padecer y, al mismo tiempo, una resistencia. En su expresión, el síntoma manifiesta un rechazo a los excesos del Orden simbólico, exigiendo rigor en cada proceso de conocimiento. El síntoma apunta, además, siempre a lo que está fuera del discurso, pero más acá de la materia. En las disciplinas dirigidas al estudio de objetos materiales, el síntoma y su constante señalar a un lugar fuera de lo signos permite reforzar dinámicas dialécticas en la producción de saber, que nos ayudan a dar con aquello que no deja al objeto de lado.

El síntoma se convierte, pues, en una herramienta de gran utilidad para desocultar las condiciones de producción de cualquier cuerpo organizado. Además, el interés de Freud por centrarse en el “trabajo” del síntoma se aproxima al materialismo histórico, que pretende averiguar los modos de producción (sintomáticos) de una realidad dada.

El síntoma es una resistencia (patológica) a la regularidad. En la disciplina artística, donde todavía impera el orden, el discurso y las categorías universales vinculadas al sujeto, el síntoma deviene un elemento subversivo que evidencia la necesidad de estudios singulares (caso a caso) dentro del conocimiento académico. El síntoma es justamente lo que mantiene con vida (hace sobrevivir) a todos aquellos olvidos interesados y descuidos que operan en nombre de una disciplina.

En el campo del arte, el síntoma lacaniano permite dar cuenta de cómo la realidad da forma, (con)figura al Real. Nos ayuda a ver cómo la obra recoge la realidad de su momento, el proceso mediante el cual se crea un mundo y lo inefable se convierte en un lenguaje dado y específico.

Tendremos que esperar a Althusser para encontrar el primer primer ejercicio de lectura sintomática sobre una cuerpo-objeto-obra: *El Capital* de Marx.

La lectura sintomática de Althusser

Althusser ha sido fundamental para evaluar la potencialidad de la lectura sintomática en las investigaciones artísticas. Su propuesta permite tratar mi objeto

de estudio, los objetos artísticos, como cualquier otro objeto arqueológico (artefacto, útil) convirtiéndolo en una herramienta básica y crucial para el estudio de la producción, reproducción y transformación de las relaciones sociales.

Con Althusser asistimos a una crítica rotunda de los límites de todo pensamiento metafórico-descriptivo. Para este filósofo, es necesario proceder a la creación de un pensamiento productivo que no solo sea capaz de dar cuenta de lo que ocurre desde infinidad de puntos de vista, sino de transformarlo. Propone un dispositivo teórico capaz de comprender el funcionamiento complejo de una realidad dada y de gestar, al mismo tiempo, alternativas efectivas, al modo de puntos de fuga revolucionarios. Para Althusser, este tipo de filosofía “científica” (desligada de cualquier forma de ideología) es la que Marx realiza de manera tentativa cuando escribe *El Capital*; al análisis que pone a prueba este texto le denomina «lectura sintomática».

Me interesa también Althusser cuando define el conocimiento en términos materialistas, como una práctica teórica, un proceso complejo que produce conocimientos históricamente distintos y distinguidos de sus objetos. Este filósofo encuentra en el desplazamiento de la teoría psicoanalítica al ámbito del materialismo dialéctico su posibilidad efectiva. Mediante la lectura sintomática, Althusser defiende una aproximación filosófica de orden científico “situada” frente a la dimensión ideológica constitutiva e inevitable.

La ideología tiene, en Althusser, una existencia material tan relevante como la del síntoma. La ideología produce sujetos sociales mediante la interpelación⁷²⁸. A su vez, dicha interpelación “sujetante” tiene su efecto sintomático sobre los cuerpos individuales, que tomados de uno en uno recogen y expresan el “fracaso” de dicho proceso. La ideología, al igual que el inconsciente, son ahistóricos en sentido positivo; se encuentran en el seno de toda relación entre las personas y las cosas, pero en su concreción sintomática recogen todas las variaciones históricas que habita.

Si en Althusser la ideología produce una dinámica de reconocimiento entre sujetos (interpelación) y de desconocimiento del carácter construido (fabricado) de dicho proceso, el síntoma aporta un tercer elemento a esta contradicción entre

⁷²⁸ La ideología en Althusser, como el Orden Simbólico lacaniano, precede al sujeto. Sin embargo, para que la ideología opere efectivamente debe ser reconocida él. En otras palabras, el sujeto debe sentirse interpelado individualmente por la ideología y responder en consecuencia. Dicha interpelación dinamizadora del propio proceso de reconocimiento del sujeto, funciona para él como certeza-garantía de la existencia de su propia existencia. «Este reconocimiento no es una violencia cruda (la violencia cruda no existe), no es una exhortación pura y simple, sino una empresa de convicción-persuasión: debe pues garantizarse a sí misma con respecto al sujeto al que interpela. La estructura de centrado de la ideología es una estructura de garantía, pero en la forma de la interpelación, es decir en una forma tal que contiene en su discurso al sujeto al que interpela (y “produce” como efecto)». ALTHUSSER, 1966:118. Por otra parte, Althusser insiste en que la ideología tiene una existencia material, sin la cual no tendría ningún efecto. La ideología “toma cuerpo”, se encarna, en cada acción obediente del sujeto, en cada una de sus respuestas y mediante los distintos Aparatos Ideológicos que le proporcionan su materialidad.

reconocimiento-desconocimiento, que es su posibilidad de superación dialéctica, una dimensión propia e inalienable de conocimiento. El síntoma permite lo que Althusser designaba como conocimiento científico, un proceso que genera saber transgrediendo la dinámica ideológica a partir de una operación de toma de conciencia de sus modos de producción. Aquí reside, para mí, el carácter político-revolucionario de la teoría sintomática.

Además, Althusser no olvida matizar que es en y mediante sus objetos (y aparatos) que la ideología se hace consistente; existe en y a través de sus productos. Será a partir de su dimensión material, antes que discursiva, que podemos comprender y analizar el tipo de relaciones que contribuye a gestar. Esto nos lleva al último punto que conviene resaltar de la propuesta althusseriana: su reivindicación de la relación de la ideología con la dimensión imaginaria. La ideología no se refiere solo al muro (lenguaje) que nos aliena/escinde del mundo, sino que alude a la “representación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”.

Esto refuerza la idea de que el síntoma siempre da cuenta de una relación, como el elemento que se sitúa “entre” dos tendencias dicotómicas señalando su carácter de apariencia. El síntoma acontece como el tercero en discordia, el invitado inesperado que siempre estuvo allí y que permite, a su vez, pensar el mundo en términos que no sean traumáticos (falta, vacío, agujero, dentro-fuera), sino generadores, estimulantes. El síntoma no es un “entre” en términos de simple mediación; el síntoma genera posibilidades de “otros lazos sociales” mediante un efecto discordante, contra-indicado; desatender esta potencia es la verdadera patología.

Para articular una metodología sintomática verdaderamente efectiva, hay que volver al cuerpo, a la materia concreta. Sin embargo, ni Didi-Huberman ni Freud ni Lacan ni Althusser nos han permitido responder todavía a nuestra cuestión básica: ¿pueden homologarse los cuerpos humanos con los objetos artísticos?

PARTE TERCERA

LOS CUERPOS, LA CARNE DEL SÍNTOMA

*Cos meu: què em dius?
Com un crucificat
parles per boca de ferida
que no vol pellar
fins a cloure's en la mudesa:
inarticulada
paraula viva.
Maria Mercè Marçal*

“Entre” cuerpos

En el momento de analizar las distintas aproximaciones al síntoma, se hace manifiesto que este concepto necesita siempre de un cuerpo que lo geste y lo exprese. Ya anuncié que, tanto en Freud como en Didi-Huberman, el síntoma reclamaba atención desde unos cuerpos muy específicos, las mujeres histéricas. La investigación genealógica del síntoma nos lleva siempre e invariablemente a un cuerpo. El cuerpo es el lugar del síntoma, la zona de conflicto desde donde articular un pensamiento diferente/disidente. Los feminismos lo han recogido ampliamente, en su revisión y crítica de la filosofía falocéntrica occidental. Esta Parte Tercera ofrece un recorrido por los movimientos del cuerpo a lo largo de la filosofía occidental, incorporando el contrapunto de las teorías feministas que dieron cuerpo a los síntomas del pensamiento patriarcal.

El cuerpo y sus síntomas, en tanto evidencias físicas, han demostrado insuficientes las aproximaciones teórico descriptivas que tienden a reducir toda problemática a una cuestión ubicada en el lenguaje. Por ello, he considerado imprescindible dedicar el último apartado de esta sección a resaltar aquellas aportaciones del ámbito científico relativas a la percepción y a los modos de cognición que ofrecen, además, metodologías explícitas que demuestran y dimensionan la centralidad del cuerpo no solo en la experiencia del mundo, sino también en su comprensión. Síntoma y cuerpo conforman una realidad indisociable; como establece el psicoanálisis, todo cuerpo es siempre un cuerpo sintomático. El cuerpo, en tanto carne del síntoma, plantea una cuestión primordial que toda investigación sintomática artístico-arqueológica debe hacerse: si el síntoma necesita del cuerpo para existir, ¿es posible pensar los objetos artísticos en tanto cuerpos producidos? Esta es la cuestión que persistirá e insistirá a lo largo de todo este apartado y a la que trataré de dar respuesta al final del mismo.

A lo largo de la Parte Primera y la Parte Segunda, vimos que en Didi-Huberman y sus fuentes se articulaba una correspondencia entre cuerpo e imágenes que permitía la aplicación de la teoría sintomática del psicoanálisis al mundo de las imágenes artísticas. El síntoma era ese signo expresivo que manifestaba la disarmonía de un cuerpo y señalaba el lugar de una crisis. La evidencia de que todos los cuerpos producen síntomas, pero ningún síntoma puede generalizarse, constituye la singularidad radical de la doble faz constitutiva del síntoma; una aparente paradoja que supera falsos dualismos, como el de materia y espíritu que pretendía definirnos como seres humanos y que desplazaba el cuerpo a un lugar subsidiario y hasta

pecaminoso. El cuerpo acoge esa misma dualidad del síntoma (singularidad-colectividad). Por eso nos entendemos cuando hablamos de un cuerpo, el nuestro, o del cuerpo social, “un” cuerpo que creemos compartir, en cierto modo. El cuerpo humano es una multiplicidad orgánica integradora de estados físicos o anímicos que acontecen en una unidad irreductible. El cuerpo social es otro tipo de unidad integradora, esta vez de comportamientos y vivencias compartidos, estén implicados o estén sometidos.

El cuerpo expresa y contiene síntomas. Los síntomas contribuyen a su movimiento y alteraciones, pero no lo trascienden. Solo un examen analítico cuerpo a cuerpo, en términos feministas, puede dar con una proposición estimativa del estado de los cuerpos (artísticos, en nuestro caso) de cualquier artista-institución-estamento social de cualquier tiempo y lugar concretos. Las teorías feministas han dado cuenta de la imposibilidad de un conocimiento efectivo que utilice determinaciones universales para aproximarse a los objetos-cuerpos concretos y, al mismo tiempo, delatan que un proceder particularista no da cuenta de las relaciones entre los cuerpos dentro de un mismo ámbito social⁷²⁹. El proceder debería de ser en primera instancia bidireccional y, en segunda, dialéctico, como vemos que reclaman las imágenes, los cuerpos y sus síntomas.

Los síntomas aquejan a cada una de las obras y a todas las de un conjunto social que, analizadas una tras otra, manifestarán no solo las tendencias sintomáticas que comparten, sino también las que son dominantes y los reenvíos que producen a través del tiempo. La investigación puede tener por objeto tanto obras concretas de artistas, como momentos concretos de producción o supuestas tendencias estéticas propuestas por la historia del arte. Más adelante, en la Parte Cuarta, mostraré la fertilidad de una estética del síntoma.

Los objetos artísticos expresan en su materialidad (en su cuerpo) una memoria siempre dinámica que desborda los límites prefijados por la historia y la razón. Para Didi-Huberman, la investigación historicista tradicional buscaba patológicamente unidad en el conocimiento, aislando y depurando aquello que manifiestan las imágenes en su corporeidad. En eso le doy toda la razón, porque las imágenes permiten establecer una crítica a los procedimientos epistemológicos que desean poseer más que conocer su objeto de estudio.

La investigación que propongo coincide en parte con la de Didi-Huberman y, también, con la práctica psicoanalítica en la búsqueda de un saber que no excluye lo sensible ni lo singular y que da cuenta de lo diverso y variado del ámbito social, más allá del lenguaje. Sin embargo, difiere, a mi modo de ver, en la centralidad que concedo al cuerpo-obra para ofrecer un conocimiento comprometido políticamente.

⁷²⁹A lo largo de este apartado, analizaré algunas propuestas a ese respecto, como el sujeto «localizado» y «situado» de Adrienne Rich (1985) y Donna Haraway (1991), la crítica a la teoría como proyecto abstracto, incorpóreo y consciente de Irigaray (2009) o Braidotti (2004 y 2011) entre otras, en un ejercicio por analizar cómo se materializa la teoría, en el sentido de darle cuerpo (“corporeizarla”) o, mejor aún, encarnarla, al tiempo que se denuncian las oposiciones dicotómicas y las posiciones incorpóreas inherentes y estructurantes de la filosofía patriarcal occidental.

En el apartado *Las obras y los discursos. Imágenes producidas vs imágenes pensadas* de la Parte Primera, adelanté que, a diferencia de las imágenes mentales, definidas como no-cuerpos, las imágenes artísticas son cuerpos-objeto que estimulan la producción de pensar o hacer imágenes nuevas⁷³⁰. Así, los objetos artísticos son cuerpos materiales que se imponen al mundo y, al mismo tiempo, producen imágenes que lejos de reproducir el mundo lo (re)presentan, muestran sus posibilidades virtuales estimulando nuestro imaginario más allá de la realidad dada.

La centralidad del sujeto en el pensamiento occidental ha reducido la potencialidad de los cuerpos a las capacidades de la mirada. A lo largo de la historia del arte tradicional y en muchas propuestas hermenéuticas, el protagonismo de la aprehensión subjetiva y la interpretación desmaterializan las obras y anulan su capacidad expresiva, su decir particular. Las interpretaciones convierten las obras de arte en cuerpos-objeto pasivos, en excusa o motivo de proyecciones subjetivas y autoritarias de quien los mira. Tanto en las imágenes realizadas como en nuestros cuerpos, aquello que los hace más reales (verdaderos) es precisamente su concreción, su incapacidad para ser del todo transparentes y delimitables mediante conceptos universales.

En este mismo apartado de la Parte Primera, también vimos cómo Jung, por ejemplo, trataba de dar cuenta de la experiencia desconcertante y ambigua a la que nos invitan las imágenes en su relación con el psicoanálisis. Planteó que hay un tipo de imágenes matrices encargadas de formalizar (figurar) las percepciones, emociones y vivencias de los cuerpos. Y es precisamente esta infraestructura la que condiciona de un modo complejo nuestras relaciones sociales. Planteaba con ello que las imágenes permitían la pervivencia de los cuerpos en la *psique*, generando un *corpus* de imágenes inconscientes que tendrán su efecto a la hora de determinar nuestra visión del mundo. De este modo, las percepciones nuevas generarían imágenes nuevas que afectarían al mundo social también de un modo novedoso. Pero Jung solo se refería a las imágenes mentales inconscientes; en cambio, la cuestión importante aquí es cómo se materializan y concretan esas imágenes en objetos o «imágenes-cosa» y cómo media en ello la conciencia, si es que esta es la única mediadora puesto que en la génesis de la conciencia están los cuerpos, un resto que la desborda. El término «cuerpo», a diferencia de «imagen», no implica la doble acepción mental-material de este último y genera menos confusión a la hora de focalizar el análisis sintomático.

Los cuerpos en su construcción/constitución contienen e implican factores y dinámicas, tanto efectivas como afectivas. De manera similar se articula el campo de lo político, entre lo personal y lo social, y también el de las imágenes artísticas. En este sentido, vimos en el apartado titulado *Las imágenes y lo político* que Walter Benjamin fue quien trabajó con más éxito la dimensión política de las imágenes.

⁷³⁰ Esta distinción operativa para la investigación presente, insiste, como lo hace Hans Belting, en que aunque creamos que las imágenes mentales, como las ideas o el recuerdo, dan la impresión de circular sin cuerpo, «en efecto ocupan nuestro propio cuerpo», con lo que no existe tal cosa como una imagen sin cuerpo. BELTING, 2007: 13.

Benjamin liberó nuestras posibilidades de acción al abrir una nueva forma de tomar conciencia política mediante la ampliación de la experiencia que propician las imágenes artísticas. Desde un afecto individual y corpóreo desplazó hacia el cuerpo social compartido el impacto de las imágenes, sabedor de que, apelando al cuerpo, la imagen incita a una acción efectiva.

En Benjamin, las «imágenes-acción», como el cuerpo sintomático, suponen una vía de conocimiento que desborda la supremacía del sujeto y el sentido. Ambos implican un corte, una hiancia, una ruptura sobre el discurso consciente de la razón impidiendo homologías tranquilizadoras. Al mismo tiempo, aquellas imágenes liberan una energía (una pulsión) que estimula al cuerpo de un modo particular, le da un «sentido gozado» que permite al cuerpo individual encontrarse con el cuerpo colectivo. Las imágenes, como los cuerpos, acontecen y se muestran reclamando nuestra atención. Para Benjamin, el cuerpo y la imagen conforman el imaginario colectivo, el lugar donde el valor político de las imágenes toma cuerpo. Finalmente, será su «imagen dialéctica» la que atravesará, como el síntoma, la dimensión simbólica que nos atrapa y reclama. Esa «imagen dialéctica» no carece de cuerpo; es una materialidad que, además, afecta al tiempo, un tiempo vivencial y colectivo, la memoria.

Cuando Didi-Huberman habla de la experiencia táctil para definir nuestra relación con las imágenes enfatiza, igualmente, el aspecto corpóreo de estas. Se trata de una experiencia que acontece en la piel, en tanto espacio liminal exterior-interior. El cuerpo hablante lacaniano también podría corresponder a esta concepción matérica que señala una falta, lo que se echa de menos, pero también un resto, lo que está de más.

Con todo esto se puede afirmar que es en la materialidad del cuerpo donde primero se sitúa el saber asociado al síntoma, su lugar. Una investigación sobre las imágenes y su potencial implica, como he señalado, diversos desplazamientos mediante los cuales estructuramos nuestros modos de conocer. Una investigación sintomática de las imágenes artísticas da cuenta del movimiento que va del tiempo al espacio, de la historia a la memoria, del sujeto al cuerpo hablante, de las palabras a las cosas y del significado al síntoma. La investigación sintomática no propugna la sustitución mecánica de unos elementos por otros, sino que se fija en el desplazamiento mismo de los elementos de cada relación. Busca (re)considerar el lugar relacional de cada uno de ellos y dónde opera su máximo rendimiento para propiciar dinámicas dialécticas de apertura y transformación social mediante los objetos del pensamiento.

El cuerpo es el lugar común que sostiene estos desplazamientos. Más concretamente, para esta investigación los cuerpos de mujer constituyen el factor fundamental sin el cual la propuesta sintomática no tendría lugar. Recordemos que fue el encuentro con el cuerpo histérico expresado por mujeres lo que estimuló el hallazgo freudiano de la teoría del inconsciente. Igualmente, fue el *corpus* de fotografías de las mujeres de la Salpêtrière lo que inspiró a Didi-Huberman para iniciar su investigación sintomática de las imágenes.

La experiencia psicoanalítica de Freud con los sujetos histéricos lleva consigo otra consideración importante: el cuerpo humano se distingue de cualquier otro organismo vivo por el efecto del lenguaje sobre él. Así, el cuerpo sintomático no es solo materia viviente (orgánica), sino materia organizada, materia atravesada por el lenguaje y efecto del lenguaje sobre la materia viviente. El cuerpo sintomático es un cuerpo enfermo por el lenguaje. Sin embargo, los cuerpos histéricos de las mujeres expresan no solo su afección lingüística y simbólica, sino también el modo material y efectivo en que el Orden patriarcal recorta su carne, la sujeta y la controla.

En este sentido, no podemos dejar de señalar que ni Freud ni Lacan ni Didi-Huberman ven en las imágenes-cuerpos-objeto de las mujeres histéricas los síntomas de una represión y constreñimiento promovido por otro cuerpo (recreado por el patriarcado). El cuerpo masculino ha gestado, a través del lenguaje, una ideología que ha naturalizado, descorporeizado y alienado a otros cuerpos de sus prácticas reales. El lenguaje no es el único factor que ha atravesado violentamente estos cuerpos. En este sentido, pienso que las imágenes, como nuestros cuerpos, recogen ambas realidades: el dolor que inflige el lenguaje sobre toda materia y los procesos que se apropian de los cuerpos mediante unas formas simbólicas dominantes determinadas.

El síntoma histórico no es solo una satisfacción sustitutiva que provoca displacer, sino una manifestación disconforme con lo que a un cuerpo se le exige ser en la realidad (no lo que es Realmente)⁷³¹.

«El sujeto colonial moderno es un zombi que utiliza la mayor parte de su energía pulsional para producir su identidad normativa: angustia, violencia, disociación, opacidad, repetición...no son sino los costes que la subjetividad colonial-capitalista paga para poder mantener su hegemonía»⁷³².

El cuerpo, en tanto incorporación de lo Simbólico, expresa sintomáticamente la verdad efectiva de esta relación. Pero el síntoma también es repetición; su duración se convierte, en Freud y Lacan, en la expresión de un modo de satisfacción particular. Un goce que atenta contra el bienestar del sujeto perturbando el cuerpo, un goce que altera "lo normal", como todo acto de resistencia. El cuerpo sintomático no solo se ve afectado por el lenguaje (no es un mero paciente), sino que es, como dicen las mujeres indígenas de Abya Yala, «un territorio-lugar (...) de resistencia porque permite establecer estrategias de toma de conciencia que llevan a acciones de liberación colectiva»⁷³³.

La distinción psicoanalítica entre ser un cuerpo (orgánico) y tener un cuerpo (sujetado) se manifiesta innecesaria desde un punto de vista feminista. A las mujeres

⁷³¹ Recordemos aquí la distinción lacaniana, apuntada en el apartado dedicado al psicoanálisis, entre realidad y Real.

⁷³² Paul B. Preciado, en ROLNIK, 2019: 11.

⁷³³ AA.VV. 2017: 16. Este pensamiento sintetiza la aproximación crítica de los feminismos latinoamericanos decoloniales de autoras como María Lugones, Yuderkis Espinosa, Ochi Curiel, Breny Mendoza, Dorotea Gómez Grijalva, Rita Segato o Lucy Santa Cruz.

se les ha obligado a ser cuerpos sometidos por el hecho de tener un cuerpo distinto. Más allá de esta otra dicotomía entre «ser» y «tener» las mujeres han «puesto» su cuerpo. Para los feminismos «poner el cuerpo» significa defender una forma de pensamiento y acción a partir de la resistencia contra las estructuras que imposibilitan la vida de organismos y sujetos. La historia de la filosofía occidental, mayoritariamente patriarcal y burguesa, no ha sabido muy bien dónde “poner” el cuerpo, siempre concebido como algo secundario, un apéndice o un lastre; el cuerpo quedó sometido a lo que el lenguaje podía hacer con él. En este sentido, el síntoma es al cuerpo lo que las imágenes son a la historia, aquello que nos exige una toma de posición más allá de lo que se dice.

El cuerpo es un elemento fundamental para esta investigación por dos motivos principales: porque es el cuerpo quien siente y percibe (según cómo pensemos que lo hace, todo variará) y porque hay dos parejas fundamentales para esta investigación: el cuerpo como la «carne del síntoma» y la imagen producida, artística, por ejemplo, como «cuerpo exorcizado» que desconoce la sintomatología de lo que recoge, pues en ocasiones exterioriza la atmósfera de su tiempo y, en otras, la sublima, pero siempre declarando/exteriorizando los síntomas que padece en una u otra dirección.

Los movimientos del cuerpo

«Feminist philosophers have begun to look critically at the canonized texts of philosophy and have concluded that the discourses of philosophy are not gender-neutral. Philosophical narratives do not offer a universal perspective, but rather privilege some experiences and beliefs over others. These experiences and beliefs permeate all philosophical theories whether they be aesthetic or epistemological, moral or metaphysical»⁷³⁴.

Como se verá a continuación, no deseo emprender un viaje por las filosofías del cuerpo a modo de estado de la cuestión, ni tampoco abordar sus variedades conceptuales de forma estructural. Mi ánimo no es otro que aprovechar los movimientos del pensar que pueden ayudar a la articulación de una teoría sintomática de los objetos artísticos específicamente aplicada a las representaciones de cuerpos de mujeres. Este apartado tiene interés solamente cuando confluyen cuatro factores que considero determinantes para esta investigación: cuerpos, imágenes, síntomas y feminismos.

El cuerpo, siempre materia finita, impura, continente, opaca, inconsciente y paciente ha sido ese resto que no ha dejado de resistir, de repetirse sintomáticamente a lo largo de la historia del pensamiento occidental. Desde el dualismo platónico alma-cuerpo, pasando por la mediación aristotélica materia-forma, hasta sus traducciones y mutaciones religiosas, humanísticas, científicas e ilustradas, el cuerpo ha sido el Otro radical sobre el que se articuló el discurso del sujeto moderno: confiado, positivo y absoluto (o también masculino, blanco y heterosexual).

⁷³⁴ TUANA, 2009: vii ss.

A lo largo de la historia de la filosofía es habitual que el cuerpo quede definido, en términos generales, como algo separable del Yo, en tanto aquello que verdaderamente creemos que somos y nos define. El cuerpo suele ubicarse en el puesto bajo de la jerarquía de cualquier binomio que lo contenga y suele teñirse de connotaciones de error e imprecisión que reclaman tarde o temprano la presencia de la razón⁷³⁵.

Pero, ¿de qué manera el cuerpo se convirtió en un problema para la filosofía? Creo que es en el cuerpo donde lo político se manifiesta, allí donde se hace efectivo y tiene sentido. En el cuerpo, consciencia, inconsciente y comportamiento están vinculados.

La cuna de Occidente se sitúa en Grecia, un punto originario repleto de connotaciones positivas (orden, justicia, bien y belleza). La filosofía nace en Grecia; lo que se consideraba bárbaro es una simple apostilla que no ha dejado de pegarse al concepto que impuso el *logos* griego, ahora colonizando todo lo occidental y casi como enganchado a lo humano en su máxima acepción. El resto del mundo es considerado pre, para o proto-filosófico. Es un resto que, como todo resto, está de más. La crisis de la *polis* dio los mejores ejemplos de ese pensar. Platón y Aristóteles se afanaron en aclarar ese punto de distinción del pensar griego e inmediatamente se inauguró el concierto jerárquico entre la mente, siempre arriba como la cabeza, y el cuerpo, siempre en la tierra, soportando la gravedad.

En el momento en que se articula la democracia y la belleza ideal canónica, el cuerpo se concibe como una cárcel del alma, un lastre del que no podemos despojarnos. Se trata de un ideario que no es contradictorio aunque lo parezca, sino consecuente para sostener proyectos gestados para el bienestar de quienes se consideran “los” ciudadanos. Para ellos, los otros cuerpos (mujeres, esclavos, niños/as) deben estar sometidos. El mundo clásico articuló una dualidad filosófica interesada para sustentar una división del cuerpo social beneficiosa. Para mí, el cuerpo “griego” se hace problemático porque reclama minusvalorarlo (el cuerpo estorba), arrinconarlo (es una herramienta que podemos utilizar según nuestros intereses) apropiárselo (porque no todos los individuos tienen naturaleza de personas) o encerrarlo (porque deben permanecer mayoritariamente en el gineceo). Por todo ello, el cuerpo resulta problemático para ese pensar griego selectivo: es necesario doblegarlo al interés (lógico) de lo que se considera natural (bueno, bello y justo). Es problemático también porque es una noción que se gesta en la paradoja: la sociedad clásica griega destacó por el culto al cuerpo, siempre que este manifestase la representación de una idea (canon geométrico o estético). Los motivos que pueden esgrimirse son todos estos que acabo de mencionar, pero las causas hay que buscarlas en otra parte: solamente poseen cuerpos adecuados los hombres maduros con raíces, con propiedades y con tiempo para pensar, es decir, no sometidos a la

⁷³⁵ Bajo esta concepción polarizada entre cuerpo-alma/mente encontramos tanto el cuerpo-materia (*res extensa*) de Descartes, que está separado de la razón (*res cogita*), que es lo que nos hace ser lo que somos, como la propuesta de los empiristas ingleses que apuesta a favor del cuerpo al considerarlo el instrumento de la percepción. Es a través del cuerpo y sus sentidos que captamos el mundo, un mundo “impresionado” en el cuerpo que, en primera instancia, necesita la mediación de un cerebro/alma que lo traduzca. Que el peso de la balanza caiga del lado de la razón no supera el binarismo.

tiranía del trabajo (productores) ni al intercambio de bienes (comerciantes). Mujeres, pobres, metecos y esclavos no tienen cuerpos adecuados, en todo caso son cuerpos que no pueden servir adecuadamente a sus amos.

La dicotomía del cuerpo no deja de ser una entelequia. En cambio, es evidente que los cuerpos siempre son disidentes o inadecuados a las vestiduras simbólicas que se les imponen y por ello son perseguidos o aniquilados si no respetan los fines de los cuerpos de razones elevadas.

No obstante, los reparos siempre florecen para fastidiar la normalidad. Estoicos y epicúreos quisieron vindicar el cuerpo como aquello fundacional y originario de todo ser. Su filosofía de minorías se situaba en los márgenes y desde allí inauguraron unos movimientos del pensar oblicuos y subversivos del orden tradicional. La reacción no se hizo esperar con la traducción neoplatónica que tergiversa sus propuestas. Así, desde la Alta Edad Media la Iglesia cortó, añadió y se apropió de lo que convenía a sus intereses. El cuerpo se consideró ahora lascivia en acción, carne de perdición, la llama del pecado que debe ser devuelta al fuego cuando pretende huir de las funciones que la razón, ahora divina, le permite. Desprendiéndose de las características apocalípticas aunque siguiendo una dirección paralela, topamos siglos después con la propuesta racionalista de Descartes, en la que el concepto dualista mente-cuerpo no es correlativo, sino que responde a una concepción metafísica y práctica que organiza el mundo de un modo específico. Como dice Susan Bordo:

«What remains the constant element throughout historical variation is the construction of body as something apart from the true self (whether conceived as soul, mind, spirit, will, creativity, freedom) and as undermining the best efforts of that self. That which is not--body is the highest, the best, the noblest, the closest to God; that which is body is the albatross, the heavy drag on self--realization»⁷³⁶.

El dualismo alma-cuerpo se asienta en las diversas prácticas y saberes articulando la naturalización de dicotomías interesadas como cultura-naturaleza, hombre-mujer, actividad-pasividad, trabajo-propiedad e incluso sexo-género.

«hay una gran diferencia entre el alma y el cuerpo en el hecho de que el cuerpo sea divisible por naturaleza y el alma indivisible [...] y aunque el alma parezca estar unida a todo el cuerpo, al cortar un pie o un brazo [...] conozco sin embargo que nada ha sido quitado al alma»⁷³⁷.

El cuerpo deviene una dimensión de lo humano constantemente negada por la modernidad y es desde esta negación (interesada) que «el cuerpo debe ser considerado como un producto de la Modernidad, y no como una realidad alumbrada en medio de sus escombros»⁷³⁸.

Esta presencia “ex-sistente” del cuerpo en términos lacanianos, siempre por fuera o en los márgenes del Orden Simbólico que le atrapa y sujeta, esa condición de singularidad y parcialidad necesaria de los cuerpos frente a la norma/realidad ha

⁷³⁶ BORDO, 1994: 5.

⁷³⁷ DESCARTES, 1984: 49.

⁷³⁸ CRUZ SÁNCHEZ, 2013: 10

sido la causa de que el cuerpo sea el objeto protagonista del giro filosófico del siglo XXI⁷³⁹.

El cuerpo ahora deviene límite; proclama una entidad espacio-temporal que se concibe desde una perspectiva no instrumental. Se nombra como el medio primordial de relación para con el mundo, las personas y, en especial, para con nosotras mismas. El cuerpo, como el dispositivo material de toda relación, no se declara neutral porque sus modos de relación están condicionados por el estatuto social del cuerpo mismo.

La tríada Freud, Marx y Nietzsche abonará el terreno para una nueva concepción del cuerpo como herramienta para la filosofía. Freud, como vimos en el apartado anterior, señaló las posibilidades reducidas de la conciencia (alma/Yo/razón) sobre el mundo, frente a un inconsciente que se expresa en el cuerpo, magmático, fenoménico e ingobernable. Encontramos en la historia de la filosofía gestos sintomáticos que ya expresaron la legitimidad de ese lugar para el cuerpo.

El cuerpo, la materia inevitable.

Spinoza y lo sustancial del cuerpo

«Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. (...) De donde se sigue que cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que se dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia que les trae sin cuidado acerca de la verdadera causa de esa acción»⁷⁴⁰.

Spinoza es una parada obligatoria para toda filosofía (sintomática) del cuerpo, ya que fue el primero en desafiar la lógica dicotómica, vigente desde Platón a Descartes, al afirmar que Dios es sustancia (necesidad) y no voluntad. El mundo, así concebido, no es una realidad posterior y separable de la divinidad, sino que es una creación

⁷³⁹ «En su aspiración a una razón común, igualmente accesible a todas las conciencias, la filosofía topa con la singularidad, deformidad, parcialidad y necesidad de los cuerpos. Los cuerpos son múltiples y plurales, inciertos y engañosos. No admiten una síntesis posible de sus puntos de vista. ¿Qué verdad puede surgir de esta pluralidad irreductible de los cuerpos? Por eso la filosofía se proyecta más allá y se propone, ella misma, como el camino a recorrer fuera y contra los límites del cuerpo». GARCÉS, 2015: 103.

⁷⁴⁰ *Ética III*, Prop. II. Escolio. Para las referencias a esta obra utilizo la traducción de Atilano Domínguez (SPINOZA, 2000). Esta célebre cita planteada en forma de afirmación honesta será una cuestión filosófica que no cesará de repetirse hasta la actualidad. Cabe destacar, por ejemplo, el modo en que la retoma Deleuze en el apartado ¿Qué es lo que puede un cuerpo?: «No se asombra de tener un cuerpo, sino de lo que puede el cuerpo. Y es que los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción» DELUZE y PARNET, 1980: 70. Este texto entrelazará Spinoza con Nietzsche para elaborar una ontología de la potencia. A ese respecto véase también, DELEUZE, 1999, 2006 y JAQUET, 2007.

inmanente a esta: «aquello que es en sí y se concibe por sí, esto es, aquello cuyo concepto, para formarse, no precisa del concepto de otra cosa»⁷⁴¹. Para este filósofo la sustancia se identifica con la naturaleza e integra infinidad de atributos que expresan la esencia de la sustancia, pero no se confunden con ella; de entre estos atributos la mente humana puede captar dos: materia y espíritu.

La transgresión de la propuesta de Spinoza no está en decir que Dios es, al mismo tiempo, extensión (materia) y conciencia o pensamiento (alma), sino en otorgar a la materia, al cuerpo del mundo, el mismo valor que al espíritu, su mismo estatuto ontológico. Cuerpo y alma, en tanto «atributos» de una misma sustancia, son interdependientes, imposible el uno sin el otro. Así, cuando afirma en su propuesta panteísta que todo está en Dios y es Dios, podría añadirse que todo está en la materia y es materia.

Las cosas individuales son «modos» producidos por los atributos, modificaciones de la sustancia. Dichos modos no deben entenderse como una cualidad, sino como expresiones mismas de la sustancia y sus atributos. El cuerpo, más aún, los cuerpos humanos somos, en esta concepción, «afecciones de la sustancia»⁷⁴². No somos seres independientes (sustancias), sino modos de esta; yo añadiría que somos sus síntomas. Dicho de otra forma, lo más real de la sustancia está en sus afectos, en sus modos, de la misma manera que para Freud y Lacan los síntomas son lo más real de un cuerpo.

Entre la sustancia y sus modos, Spinoza señala, más que una relación de reciprocidad, un «paralelismo» o relación constante, recíproca y no casual que enfatiza que no hay nada existente fuera de los atributos y modos que expresan el ser de las cosas y lo conforman. En este sentido, Amalia Boyer hace notar que el postulado del paralelismo spinoziano coloca a la sustancia como sustrato radical para toda ética o política y le permite decir que «ninguna teoría política tiene una base sustancial sin una ontología bien elaborada»⁷⁴³. Se trata de una propuesta inspirada a su vez en la lectura que Deleuze y Guattari proponen de la obra de Spinoza para articular una ontología inmanente y materialista⁷⁴⁴.

Según Boyer, el paralelismo de Spinoza permite defender la imposibilidad de un ser fuera de la existencia, a modo de estructura previa y teleológica. El paralelismo implica además una teoría de la inmanencia sustentada en la práctica (*praxis*) y se

⁷⁴¹ *Ética*, I, Prop. III, Definición.

⁷⁴² «Las cosas particulares no son sino afecciones de los atributos de Dios, o sea, modos por los cuales los atributos de Dios se expresan de cierta y determinada manera». *Ética*, I, Prop. XXV, corolario.

⁷⁴³ BOYER, 2003: 95. La autora enfatiza que la tendencia liberal y más común es la de remitir el campo de la política y su investigación al ámbito de la antropología.

⁷⁴⁴ Deleuze y Guattari desarrollan una ontología de corte spinozista en su obra *Capitalismo y Esquizofrenia*. «El problema ya no es el de lo Uno y el de lo Múltiple, sino el de la multiplicidad de fusión que desborda efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple. Multiplicidad formal de los atributos sustanciales que como tal constituye la unidad ontológica de la sustancia. *Continuum* de todos los atributos o géneros de intensidad bajo una misma sustancia, y *continuum* de las intensidades de un cierto género bajo un mismo tipo o atributo». (DELEUZE y GUATTARI, 2004: 159)

opone a cualquier concepción trascendente: «Para Deleuze y Guattari, así como para Spinoza, en el campo de la política a la vez que en el campo de la ontología siempre se trata de la autoproducción de lo Real»⁷⁴⁵.

Como señala Deleuze⁷⁴⁶, la propuesta de Spinoza de la univocidad de la sustancia y su causalidad inmanente denuncia cómo los sistemas morales trascendentales vuelven equívocas las ontologías. Yo añadiría que estos sistemas, más que fomentar filosofías tendentes a investigar el ser de las cosas y los cuerpos, tratan más bien de articular sistemas para dominarlos. Es Deleuze quien ensalza también el trabajo filosófico de Spinoza por concebir la ontología como una ética, una política del ser.

Los cuerpos existen afectados y producen afectos y, en esa existencia singular, están dotados de un movimiento, agencia o potencia que no se refiere a una voluntad absoluta, sino que es una voluntad particular que parte del cuerpo, es un «apetito» que solo cuando se hace consciente se vuelve deseo⁷⁴⁷. De este modo, la concepción de una voluntad libre y absoluta es errónea. Según Spinoza, los seres humanos confunden el ser conscientes de sus apetitos y deseos como la prueba de su libertad, porque en realidad olvidan o ignoran las causas de estas inclinaciones. Esta concepción de una agencia incorporada (encarnada) que supone un lugar mediador para la conciencia que se hace cargo o no de dicho apetito remite, creo, *quasi* a modo de premonición sintomática, a la propuesta psicoanalítica. Son dichos apetitos o pasiones (inconscientes y singulares) las que nos alejan o acercan a la felicidad entendida como una toma de conciencia (*amor intellectualis Dei*)⁷⁴⁸.

Además, los cuerpos son singulares en tanto finitos y limitados. Debido a ello, el cuerpo constituye el fundamento de la diferencia. Y cuando diversos cuerpos se unen bajo un mismo fin las singularidades o individualidades se superan para conformar otra singularidad esta vez colectiva, el paradigma de la política. Sin embargo, Spinoza advierte que no todos los encuentros entre cuerpos son políticos, algunos son contingentes e inconscientes. Así, la toma de conciencia, en el sentido de pensamiento desde el cuerpo en relación a otros cuerpos, es donde se establecen las condiciones para la emergencia del sujeto político. Lo que se desprende de esta

⁷⁴⁵ BOYER, 2003: 96.

⁷⁴⁶ DELEUZE, 2009.

⁷⁴⁷ «Por lo demás, entre apetito y deseo no hay diferencia alguna, excepto que el deseo suele atribuirse a los hombres en cuanto que son conscientes de su apetito; y por tanto puede definirse así: el deseo es el apetito con la conciencia del mismo. Por todo esto consta, pues, que nosotros no nos esforzamos, queremos, apetecemos ni deseamos algo porque juzgamos que es bueno, sino que, por el contrario, juzgamos que algo es bueno, porque nos esforzamos por ello, lo queremos, apetecemos y deseamos». *Ética*, III, Prop. IX, escolio.

⁷⁴⁸ «La virtud absoluta del alma es, pues, entender. Pero el objeto supremo que el alma puede entender es Dios (como ya hemos demostrado). Luego la suprema virtud del alma es entender o conocer a Dios». En este sentido, para Spinoza, el mal es solo una falta (un conocimiento que está de menos, aquello que no se sabe aún) que no corresponde a ninguna realidad. Es una construcción imaginaria que se concibe como la privación de algo. Una definición muy similar a la del síntoma psicoanalítico. *Ética IV*, Prop. XXVIII.

propuesta es que el cuerpo no se puede reducir en Spinoza a una categoría biológica, sino política, en tanto imperativo ético⁷⁴⁹.

Como vemos, Spinoza es una alternativa radical al dualismo cartesiano y la fusión que lleva a cabo entre mente y cuerpo, razón y emoción, libertad y necesidad podría ser útil para emprender un desafío similar entre sexo y género. Está claro que esta problemática no es del interés de Spinoza, no obstante, su sistema filosófico, al abrirse a considerar cómo las decisiones políticas afectan las mentes y los cuerpos de los individuos ofrece notables recursos para los debates feministas actuales.

Esta es una de las tareas que asumen las autoras de la obra *Feminist Interpretations of Benedict Spinoza*⁷⁵⁰, donde apuntan lo relevante y radical de su concepción del cuerpo en tanto relación que supera y ofrece una alternativa al cuerpo cartesiano y sus limitaciones⁷⁵¹. Sus propuestas articulan el modo, fundamental para las teorías y prácticas feministas, con el que Spinoza toma partido por la heterogeneidad de lo social desviando, al mismo tiempo, el foco de atención político hacia la responsabilidad y el compromiso social, más que hacia el sujeto individual y sus derechos.

¿Cómo los puntos de vista de Spinoza pueden ser relevantes para el feminismo y la autonomía de las mujeres? Aurelia Armstrong⁷⁵² se hace esa pregunta y considera que el trabajo de Spinoza puede ser un recurso valioso para resolver desde el feminismo las cuestiones relacionadas con la autonomía⁷⁵³. Armstrong insiste en despejar la problemática entre el Yo autónomo y el Yo socialmente libre cuando se confunde la autonomía con el aislamiento, porque autonomía y relaciones sociales no son mutuamente excluyentes. El cuerpo en Spinoza parece alejado de consideraciones de sexo y género, pero se declara afectado por la incorporación y la receptividad que, en positivo, producen empoderamiento y autonomía. Al mismo tiempo, el cuerpo como productor de afectos afecta a los demás propiciando la autonomía en los otros. La autonomía alcanza, de esta forma, una dimensión social.

En principio, sorprende el interés feminista por un pensador que manifestó en su *Tractatus Theologico-Politicus* que las mujeres no deberían participar en el

⁷⁴⁹Para Spinoza, nuestra obligación ética inmanente consiste en tener un cuerpo sensible afectado por su relación con los otros cuerpos y con un pensamiento que piensa todo lo que le afecta en tanto cuerpo. Habrá entonces, que orientar nuestras vidas hacia el aumento de la potencia de nuestro pensar y existir y minimizar aquellas experiencias que la disminuyen.

⁷⁵⁰ GATENS, 2009.

⁷⁵¹Quisiera señalar que el modo (la forma) en que Spinoza rebate la propuesta de Descartes es tan significativo para esta investigación como el contenido de su filosofía. El hecho de que Spinoza parta de la concepción cartesiana de la sustancia o que su escritura reproduzca el método axiomático racionalista, me permite sugerir que Spinoza realiza una lectura sintomática del cartesianismo, más que una crítica. Encuentra los agujeros en el discurso del filósofo francés, los síntomas que no cesan de persistir como la materia, el cuerpo y la relación. Es con este *resto* excedentario, que *está de más*, que Spinoza plantea su filosofía.

⁷⁵² AMSTRONG 2009: 43-64.

⁷⁵³ Hay que recordar que, para Spinoza, un individuo (Yo autónomo) nunca es autónomo de nada, es siempre un cuerpo entre cuerpos (Yo socialmente libre).

gobierno⁷⁵⁴. Alguna pensadora, como por ejemplo Genevieve Lloyd, intenta atemperar este posicionamiento duro de Spinoza, a pesar de que la exclusión de las mujeres de la política es evidente para él⁷⁵⁵. Sin embargo, Lloyd insiste en que dado que las mentes, según Spinoza, reflejan las diversas circunstancias de los cuerpos de los cuales son ideas, las mentes pueden reflejar las similitudes y diferencias de esos cuerpos, ya sea que esas diferencias sean el resultado de causas internas o producto de la socialización, y ello interesa sobremanera a las mujeres.

«Minds could not be sexually differentiated independently of the bodies of which they are ideas. Spinozistic minds, after all, cannot be differentiated at all independently of the bodies of which they are ideas»⁷⁵⁶.

Para Lloyd, un enfoque como el de Spinoza permite tomar en serio el papel del cuerpo para la comprensión de la diferencia sexual y para reconocer cómo el poder social da contenido a nuestros estereotipos sexuales. Este proceder evita una relación causal incómoda con el género, porque no niega el género como construido socialmente ni se atiene a una base preexistente e inmutable de la diferencia sexual biológica⁷⁵⁷.

«On this way of looking at sex difference, there is no sexless soul waiting to be extricated from socially imposed sex differences. But nor is there any authentic male or female identity, existing independently of social power»⁷⁵⁸.

Tampoco Spinoza ve nada del orden de la naturaleza que privilegie o prohíba ciertas formas de sexualidad. Nada hay en sus textos que considere antinatural una sexualidad asociada sobre todo con el placer y, por tanto, separada de cualquier propósito procreador; eso lo sitúa en un lugar insólito entre los clásicos⁷⁵⁹.

Insólita también para su momento y de fuerte relevancia para esta investigación, es el lugar que ocupan las imágenes y la imaginación y su relación con el cuerpo en la filosofía de Spinoza. Este tema será aprovechado por las teorías feministas que verán en la imaginación spinozista una propuesta con fuertes vinculaciones políticas⁷⁶⁰.

⁷⁵⁴ Spinoza redactó, poco antes de morir, el apartado 4 del Capítulo XI con el que se interrumpe su Tratado Político. Es ahí donde escribe: «Mas quizá pregunte alguno si acaso las mujeres están bajo la potestad de los hombres por naturaleza o por ley. Ya que, si ese hecho sólo se fundara en una ley, ninguna razón nos forzaría a excluirlas del gobierno. Ahora bien, basta consultar a la misma experiencia para comprobar que ello se deriva de su debilidad. (...) las mujeres no tienen, por naturaleza, un derecho igual al de los hombres, sino que, por necesidad, son inferiores a ellos». SPINOZA, 1986: 222-223.

⁷⁵⁵ LLOYD, 2009: 29-41.

⁷⁵⁶ LLOYD, 2009: 35.

⁷⁵⁷ LLOYD, 2009: 40.

⁷⁵⁸ LLOYD, 2009: 40.

⁷⁵⁹ Véase especialmente el capítulo dedicado a "Spinoza et la sexualité". MATHERON, 1986: 24-26.

⁷⁶⁰ «Recently, several outstandingly innovative writers have found in Spinoza's philosophy a conception of politics that speaks to many of the concerns of contemporary feminism. By focusing on what Spinoza calls imagination, they have developed an interpretation of his work that offers a way to view sexual difference as a fundamental yet variable dimension of political life, a way to

Spinoza en su voluntad de superar todos los dualismos también desplaza la relación entre imaginación y entendimiento⁷⁶¹. La imaginación entrará a formar parte, como también apunta Toni Negri⁷⁶², del proceso de conocimiento, entendido como un proceso corporal de producción de conocimiento, una potencia.

Para Spinoza, las imágenes no se conciben como meras entidades mentales, sino que son más bien afección. Las imágenes son las huellas en nuestro cuerpo que deja nuestra relación senso-perceptiva con los otros cuerpos u objetos (trazos materiales originarios o *vestigium*). Las imágenes son entonces afectivas: por un lado está la imagen que hago de una cosa y, por otro, el efecto que tiene en mí esta imagen⁷⁶³. Imaginar es entonces el modo particular que tenemos de sentir dichos vestigios. Por ello, la imagen es en todo caso un punto de encuentro entre ideas y sensaciones, pero también entre los cuerpos exteriores y el cuerpo propio.

El cuerpo, como las imágenes, no está fijo, sino que se transforma y modifica según sus relaciones contextuales. Las imágenes, en tanto producciones del cuerpo, muestran la disposición de este a ser afectado, pero también su agencia. Lo que hay de erróneo en las imágenes no es su materialidad, sino su carga "ideal", la proyección de lo (in)existente que hace la mente sobre ellas, o lo que es lo mismo, los recortes, jerarquías, selección o énfasis. Las imágenes, en tanto afecciones, son corpóreas mientras que la imaginación es una facultad del pensamiento.

Además, es por las imágenes por las que podemos sentir una cosa ausente como presente. Las imágenes tienen la capacidad de actualizar, mediante desplazamientos (recuérdese aquí el funcionamiento del inconsciente), aquello que afectó al cuerpo, aun cuando ya no se encuentra presente. Dicho de otro modo, las imágenes no representan, sino que presentan las cosas, aun cuando estas ya no están. Todavía más interesante, según Diana Cohen, es el hecho de que «Spinoza sostiene que la palabra es una imagen corpórea que representa otras imágenes corpóreas, esto es,

theorize the ineradicability of politically significant differences of feeling and opinion, a way to understand the central role of local narratives and symbols in the construction of identity, and a way to conceive the social dimensions of affect». JAMES, 2009: 211.

⁷⁶¹ Si bien es cierto que en su distinción entre los tres grados del conocimiento imaginación-razón-intuición, Spinoza parece desarrollar el carácter engañoso de las imágenes y de ahí su vinculación al primer nivel de conocimiento, es en la *Ética* donde produce esta revalorización de la imaginación que juega un papel central en el conocimiento. Las imágenes en Spinoza son al cuerpo lo que la imaginación a las ideas. De este modo, la imagen se plantea como un vínculo entre idea y afecto que permanece vinculante en cada uno de los tres grados del conocimiento. A ese respecto, véase GILEAD, 2000: 209-222.

⁷⁶² «De hecho, este es el momento en que la fisicalidad del *appetitus* y la corporalidad del *conatus*, se organizan en una experiencia social, producen *imaginación*. La imaginación es anticipar la constitución de las instituciones, es la potencia que toca la racionalidad, estructura su camino, *lo expresa*. Deleuze considera el pensamiento de Spinoza precisamente una "filosofía de la expresión". Y es la imaginación la que atrae las singularidades desde la resistencia hacia lo común». NEGRI, 2019: 6.

⁷⁶³ Diana Cohen Agrest desarrolla esta idea de la siguiente manera: «las impresiones selladas originalmente en el cuerpo propio por el cuerpo exterior, esto es, los trazos materiales originarios (*vestigia*), dan lugar a la formación de huellas que se van produciendo temporalmente diferidas en relación con las impresiones originales, de modo tal que estas huellas operan como una especie de eco fisiológico». COHEN AGREST, 2011: 96.

afecciones formadas cierta vez en que los cuerpos externos dejaron su impronta en el cuerpo propio (...) de manera tal que el lenguaje expresa la constitución de nuestro cuerpo antes que la naturaleza de los cuerpos externos»⁷⁶⁴.

Celia Abdo argumenta también que la imaginación, en tanto modo de conocimiento, tiene dos fuentes, los signos y los sentidos⁷⁶⁵. Es en nuestra condición de cuerpos pacientes, afectados por relaciones intercorporales, la que promueve la gestación de un conocimiento imaginativo basado en nuestra experiencia, como resultado de nuestra *praxis* con el mundo.

«Las imágenes, que son imágenes *de las cosas*, son las imágenes que el cuerpo forma al ser afectado por otros cuerpos, o lo que es igual, la imagen de esa *relación* que se produce necesariamente entre su cuerpo y otros cuerpos, en el orden común de la naturaleza. Esas imágenes corporales, *imágenes de relación* producidas en el cuerpo afectado, no reproducen su naturaleza, ni la naturaleza del otro cuerpo, ni son reflejos, ni son copias de esos cuerpos que se contactan, sino que dan cuenta de la relación que establecen en acto y por tanto, las ideas que el alma forma a partir de esas imágenes *engloban, incluyen* tanto a la naturaleza del otro cuerpo como a la del propio, en sus estados actuales de combinación»⁷⁶⁶.

Frente a la mente pensante propia del dualismo tradicional, se propone aquí un cuerpo imaginante donde la memoria se concibe como el modo en que se encadenan⁷⁶⁷ ideas a partir de las imágenes o huellas en un cuerpo singular. No es mi objetivo desarrollar más la filosofía de Spinoza en torno a las imágenes, pues en ningún caso se refiere a las imágenes producidas como son los objetos artísticos; sin embargo, creo importante destacar cómo el desplazamiento spinozista sobre la sustancialidad del cuerpo y su potencia se encuentra asociado a un desplazamiento igualmente importante sobre el valor de las imágenes y la imaginación en el proceso de producción de conocimiento. Me atrevería a decir que ambos movimientos son indisociables en cualquier planteamiento filosófico transformador.

Finalmente, la propuesta spinozista ofrece, como he señalado, las condiciones para la formulación de una ontología no trascendente que encuentra en el cuerpo, en sus afectos y su materialidad, el lugar de anclaje y potencia para una práctica filosófica vinculante política y socialmente. Las propuestas spinozianas tendrán distintas y sorprendentes derivaciones en el materialismo histórico, como veremos a continuación, y también en la propuesta fenomenológica de Husserl y Merleau-Ponty, llegarán hasta el nuevo materialismo feminista (*infra*) y abrirán también un camino extremadamente fértil para la teoría del síntoma en el arte.

⁷⁶⁴ COHEN AGREST, 2011: 106.

⁷⁶⁵ ABDO, 2010.

⁷⁶⁶ ABDO, 2010: 13.

⁷⁶⁷ «La palabra *encadenamiento*, que alude a las marcas e imágenes corporales que hacen a un Sujeto (que no puede pensarse como individualidad discreta y autónoma del contexto, sino como un agenciamiento durable de algunas de esas relaciones que conforman la realidad, concebida como relaciones de relaciones), tiene aquí, en este trabajo sobre lo contemporáneo y lo presente, una doble significación: es aquello que hila una historia individualizada de ese cuerpo, y a la vez, es la posibilidad de la repetición, de la servidumbre de ese individuo complejo a esas marcas e imágenes en las que el mundo le inscribe las relaciones en que participa». ABDO, 2010: 15.

Marx y el cuerpo social

Marx puede ayudarnos a abordar una investigación del cuerpo desde un punto de vista materialista, principalmente porque intenta partir de la integridad de los tres factores (económico, social e ideológico) que imbrican todos los ámbitos de una misma realidad social vitalmente vinculada por intereses compartidos. Los tres factores se expresan en un mismo cuerpo social desde los pies del pensamiento hasta la cabeza de su existencia, es decir, desde lo concreto hasta lo concreto. Entiende el cuerpo social en toda su magnitud y su desarrollo en permanente dialéctica con el entorno en el que habita.

Un breve recorrido por su propuesta quizá pueda ilustrar mejor lo que nos aporta a esta investigación. Para Marx, la esencia humana es el trabajo, un salir de sí, un realizarse. Su filosofía concreta y dialéctica valora la realización de los cuerpos individuales mediante el trabajo y los entiende bajo un cuerpo compartido comunitario, el social, que pasa por diversas etapas hasta que bajo el capitalismo suprime la realización de la persona mediante una explotación sistemática. El tránsito que sufre el cuerpo social desde sus orígenes se podría entender como una trayectoria acelerada de descuartizamiento e individuación que deberá ser neutralizada por las clases explotadas.

Para Marx, desde un principio, el trabajo manual y el mental están unidos a un cuerpo que trabaja⁷⁶⁸. Los afectos y efectos que el trabajo produce son inseparables de la propia experiencia corpórea. Sin embargo, el modo de producción capitalista produce el divorcio definitivo entre esos dos factores y reorienta las relaciones humanas hacia otro lugar. Ahora, el cuerpo de quien trabaja, considerado exclusivamente como fuerza de trabajo, solo le proporciona un modo de subsistencia, mientras que otros cuerpos se benefician de él al convertirlo en el medio para acumular capital.

(el trabajo del obrero no es) voluntario, sino forzado, trabajo forzado. Por eso no es la satisfacción de una necesidad, sino solamente un medio para satisfacer sus necesidades fuera del trabajo. [...] Así, él se relaciona con su actividad como con una actividad no libre, se está relacionado con ella como con la actividad al servicio de otro, bajo las órdenes, la compulsión y el yugo del otro⁷⁶⁹.

El cuerpo pasa a ser un medio de producción de plusvalía. El cuerpo se objetiviza ahora mediante su alienación capitalista. El cuerpo se vuelve mercancía, materia sin sentido.

El obrero es más pobre cuanto más riqueza produce, cuanto más crece su producción en potencia y en volumen. El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas más mercancías produce. La desvalorización del mundo humano crece en razón directa de la

⁷⁶⁸Desde 1844 en adelante mantuvo esta idea que, con *El Capital*, pierde su protagonismo esencialista para resolverse según actúe en sociedades concretas. Este giro hacia la concreción histórica del trabajo abre perspectivas para comprender el papel real del trabajo en la producción y reproducción sociales. Para abundar en estos dos últimos conceptos, véase, CASTRO *et al.* 1998.

⁷⁶⁹MARX, 1976: 108-109.

valorización del mundo de las cosas. El trabajo no sólo produce mercancías; se produce también a sí mismo y al obrero como mercancía, y justamente en la proporción en que produce mercancías en general⁷⁷⁰.

Llegado este punto, el trabajador o la trabajadora no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciada; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu⁷⁷¹. De este párrafo se desprende lo difícil que resulta sacudirse el dualismo metafísico. Marx, a pesar de saber que el cuerpo, activo y agente, es quien mediante la praxis deshace cualquier dualidad, continúa distinguiendo pensar y hacer como actividades/movimientos complementarios del cuerpo. Sin embargo, aunque hable de cuerpo y espíritu, deposita en un mismo continente concreto, el trabajador, esta desgracia. El trabajador o trabajadora es quien sufre la realidad del modo de producción (MP) en el que está inserto.

Marx define modo de producción a partir de los ajustes entre lo que denomina fuerzas productivas (FFPP) y las relaciones sociales de producción que las manejan y gestionan (RSP)⁷⁷²; es decir, un colectivo social, en cierto momento de su trayectoria y posibilidades materiales, manifiesta una organización de la producción acorde y correspondiente a sus posibilidades de reproducción. No obstante, diferentes contingencias pueden hacer variar esa trayectoria, bien alterando los materiales y recursos de partida o bien reorganizando nuevas estrategias técnicas y organizativas para obtenerlos. Cuando un modo de producción comienza a variar de signo produce un estado de transición que revela coexistencia entre materiales y organizaciones de antaño y nuevas materias y propuestas sociales adaptadas a la nueva situación⁷⁷³. La crítica a los MP proclama que toda sociedad puede considerarse en transición por lo que, en puridad, un modo de producción siempre está en tránsito. Este reproche poco aporta para el análisis social, pues lo que pretende es negar cualquier categoría de discriminación del desarrollo social con el ánimo de proclamar que la sociedad, al igual que la condición humana, es una y natural y siempre fue así, a pesar de sus muchas variaciones⁷⁷⁴. En suma, una vez más acontece el ánimo de parapetarse y hacer perdurar los valores tradicionales y conservadores.

Por otro lado, desde el feminismo radical de los años setenta se consideró que el diagnóstico económico marxista era incompleto para abordar la opresión y explotación del cuerpo de las mujeres. Era preciso ampliarlo y se reclamó una interpretación de la historia basada en el sexo mismo. Para avanzar en esta dirección se reconoció que el dualismo fundamental entre hombres y mujeres surgió debido a

⁷⁷⁰ MARX, 1976: 112.

⁷⁷¹ MARX, 1976: 108-109.

⁷⁷² Esta dualidad, canónica en el pensamiento marxista, se supera dialécticamente cuando se abordan los modos de vida de cualquier colectivo humano. Los colectivos concretos se reconocen con el feo nombre de "Formaciones Económico-Sociales".

⁷⁷³ MARX, 1968: 65-69. La bibliografía neomarxista sobre las sociedades de transición es tan extensa como la que pretende explicar de manera ortodoxa los componentes canónicos del análisis marxiano.

⁷⁷⁴ Es como decir que el cuerpo humano siempre es el mismo, cuando en verdad nunca lo es o que sus límites van cambiando por muchas causas y motivos y, por eso, pueden desecharse, anularse los intentos de fijar epistemológicamente dichas variaciones.

la división social del trabajo. La propia biología estaba en el origen, a causa de la procreación. Firestone nos da un ejemplo elocuente de esta tendencia.

«La familia biológica constituye una distribución de poder intrínsecamente desigual (...) Las mujeres han estado incesantemente subordinadas a su propia biología -menstruación, menopausia y “molestias femeninas”, partos dolorosos constantes, amamantamiento y cuidado de los pequeños»⁷⁷⁵.

Son constantes sus alusiones a la interdependencia básica madre/hijo-a y el tiempo de crianza, que la llevan a concluir que la diferenciación reproductiva natural entre los sexos condujo directamente a la primera división laboral en los orígenes de las clases.

Estos argumentos colocan el cuerpo como protagonista de la diferencia. Firestone considera como un gran sofisma antropológico el que ha emprendido la labor académica al pretender contrarrestar el evidente y desigual umbral biológico de ambos sexos desde un relativismo cultural que lleva a la antropología a obviar que «la familia biológica que hemos descrito ha existido en todas partes a lo largo del tiempo»⁷⁷⁶.

Firestone elabora un puente de unión entre Marx y Freud, entre lo político y lo personal que pone en el centro al cuerpo de las mujeres. Antepone a la lucha de clases ese contrapunto sexual que condiciona la primera división del trabajo. Sugiere que, para eliminar las «clases sexuales»,

«se necesita una revuelta de la clase baja (mujeres) y la confiscación del control de la reproducción: es indispensable no sólo la plena restitución a las mujeres de la propiedad sobre sus cuerpos, sino también la confiscación (temporal) del control de la fertilidad humana: la biología de la nueva población, así como todas las instituciones sociales destinadas al alumbramiento y educación de los hijos»⁷⁷⁷.

Su obra se considera profética en varios puntos, pues se adelanta en casi cincuenta años a las académicas que defienden la existencia de un implícito contrato sexual previo al contrato social⁷⁷⁸. Igualmente, se adelanta al postfeminismo en varios aspectos. Quizás, lo más relevante sea su esperanza en un mundo *cyborg*, donde se difuminarían las diferencias sexuales y la división del trabajo desaparecería.

El propósito de Firestone no es otro que apuntar hacia la revolución feminista que «no debe limitarse a la eliminación de los *privilegios masculinos*, sino que debe

⁷⁷⁵ FIRESTONE, 1976: 17ss.

⁷⁷⁶ *Ibidem*, 18.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, 20.

⁷⁷⁸ Carole Pateman, en su obra *El contrato sexual* (2019), realiza una crítica al liberalismo de la modernidad arguyendo que las teorías políticas, superadoras del Antiguo Régimen, basadas en el contrato entre individuos, se sustentan en una lógica patriarcal fundada en dicotomías familia-estado, individuo-sociedad, privado-público, cuerpos libres-sometidos, y auspiciadas, en última instancia, por el valor político de la diferencia sexual. Para Pateman, el verdadero pacto fundador de las sociedades no es el contrato social, sino el contrato sexual. De este modo, el contrato social no es signo de la superación de la cultura patriarcal, sino que indica más el paso del patriarcado-paternal al patriarcado-fraternal moderno.

alcanzar a la *distinción* misma de sexo; las diferencias genitales entre los seres humanos deberían pasar a ser culturalmente neutras. (Una vuelta a una *pansexualidad* sin trabas "la perversidad polimórfica" de Freud- reemplazaría a la heter/homo/bisexualidad»⁷⁷⁹.

Desde otro lugar distinto, Luce Irigaray se sirve del concepto de «mercancía» definido por Marx, para analizar el papel de las mujeres en las sociedades patriarcales⁷⁸⁰. Ya comenté, en el apartado del síntoma lacaniano, cómo Irigaray criticaba la propuesta de Lévi-Strauss que reducía el intercambio de mujeres a una práctica necesaria que designa el paso del orden natural al orden social. Para esta filósofa, las mujeres son objetos de mediación social de una construcción cultural basada en los deseos y necesidades masculinas. Irigaray avanza en su planteamiento al encontrar en estas sociedades patriarcales los elementos característicos del régimen capitalista descrito por Marx⁷⁸¹. Para esta filósofa de la diferencia, los cuerpos femeninos no tienen valor por sí mismos, son siempre mercancías, valor de cambio que permite a los hombres establecer relaciones entre sí y más aún: «*la mujer vale en el mercado en función de una única cualidad: la de ser un producto del "trabajo" del hombre*»⁷⁸². En este sentido, las mujeres y sus cuerpos devienen un no-sexo (no-cuerpo), simples soportes materiales de los que la sexualidad masculina se apropia. Se podría establecer un paralelismo con la lógica falocéntrica: son los cuerpos de mujer los objetos-fetichismo mediante los cuales se instaura, distribuye y afirma la ideología patriarcal.

«Las sociedades patriarcales podrían interpretarse como sociedades que funcionan conforme a la modalidad de la *apariencia*. Al valor de las relaciones de (re)producción material, natural y corporal, éstas sobreañaden, incluso sustituyéndolo, el valor de las producciones simbólicas e imaginarias»⁷⁸³.

Es más, Irigaray insiste en que la igualdad o la diferencia entre las mercancías es una proyección a través de la cual los sujetos del intercambio (productores-hombres) reinterpretan y recrean en, «sus operaciones de especula(riza)ción». La filósofa francesa riza el rizo de su analogía mujeres-mercancías cuando introduce un matiz, producto de la influencia psicoanalítica, a la propuesta marxista. Como es sabido, en

⁷⁷⁹ FIRESTONE, 1976: 20-21.

⁷⁸⁰ «(...) *she is included in the exchange market as a commodity*. "If commodities could speak," they might possibly have an opinion about their price, about whether they consider their status just, or about the dealings of their owners. (...) Their "guardians." Who, of course, "must enter into relation one with another as persons, ... reciprocally recognise one another as private owners... This legal relation... secures outward expression in a contract ... (whether legally formulated or not)." The "value" of the commodities in these more or less legal transactions is certainly crucial, but the commodities themselves have nothing to ask or say, no desire or need to express, no sale or purchase to make on their own account. At best they will be women mad about their bodies, which will make trade easier». IRIGARAY, 1984: 118.

⁷⁸¹ La naturaleza pasa a ser el objeto de trabajo del hombre y en última instancia una mercancía, relaciones sociales basadas en la desigualdad entre quien posee los medios (propietarios-hombres) y quién los trabaja (explotados-mujeres), tendencia a la acumulación de riquezas, bienes o privilegios... Irigaray describe de modo conciso el estatuto de las mujeres en las sociedades capitalistas en su texto "El mercado de las mujeres". IRIGARAY, 2009: 127-142.

⁷⁸² IRIGARAY, 2009: 131. La cursiva es del original.

⁷⁸³ IRIGARAY, 2009: 128.

Marx la forma mercancía es una forma “perversa” pues esconde su valor de uso, el deseo (de consumo) que suscita una mercancía esconde y pervierte su necesidad. Irigaray afirma que la mercancía expresa (sintomáticamente) la perversión de aquellos que quieren especular con ellas. Las mujeres-mercancías delatan en realidad el deseo (perverso) del Otro, del patriarcado.

«Como sucede entre signos, el valor sólo aparece con la operación de la relación. (...) El valor de cambio de dos signos, dos mercancías, dos mujeres, es una representación de las necesidades-deseos del sujetos consumidores-intercambiadores: no les es *propia* en modo alguna. En última instancia, las mercancías -incluso sus relaciones- son la coartada material del deseo de relaciones entre hombres»⁷⁸⁴.

En otras palabras, podría decirse que el valor de la mercancía-mujer, su precio, no viene de su cuerpo o de su naturaleza, sino que es el reflejo de la necesidad-deseo de intercambio entre hombres. La mercancía es un efecto, un síntoma, una expresión ominosa que vuelve extraño lo “familiar” del consumo y que señala lo Real: la hegemonía del intercambio entre hombres.

Como vemos, además del uso o (re)apropiación significativa que hacen las teorías feministas, el interés que tiene para esta investigación la propuesta marxiana reside en que es un buen ejemplo para emplazar el cuerpo. Las fuerzas productivas del cuerpo humano, su misma corporeidad (su carga genética, su constitución físico-fisiológica y sus pulsiones inconscientes), tienen que sintonizarse con distintos órdenes simbólico-discursivos que atraviesan los cuerpos y los conforman⁷⁸⁵. Se podría sugerir que, sin ellos, el cuerpo humano no podría cohabitar un mismo escenario con otros cuerpos. No se debe olvidar que el escenario del mundo, cualquiera cosa que consideremos con este nombre, está puesto antes de que cualquier cuerpo entre en acción.

Ante el cuerpo. El ver de la fenomenología

Maine de Biran. La prehistoria del *corps propre*

Se admite comúnmente que el giro corporal en filosofía parte de Husserl, aunque es bien conocido que Maine de Biran fue el primero en esbozar una ontología del cuerpo al sugerir, cien años antes, una vinculación estricta entre subjetividad y cuerpo. Para él, la base de todo era la corporeidad misma, aquella que se forja antes de cualquier representación o imagen⁷⁸⁶. Es a través de Biran y su inmanencia de la

⁷⁸⁴ IRIGARAY, 2009: 134.

⁷⁸⁵ Al igual que no es desde la teoría que las cosas cambian, sino que es la materialidad y la organización social concretas las que van reajustando los cuerpos individuales y sociales, lo mismo ocurre con el cuerpo cuando se presenta en sociedad, un cuerpo que contribuirá a mantener el *statu quo* o, por el contrario, luchará para subvertirlo.

⁷⁸⁶ Se puede ahondar en este referente a partir de Michel Henry, quien propone su «fenomenología radical» mediante una concepción del Yo como “cuerpo subjetivo”, a partir de Maine de Biran (HENRY, 2007).

vida como aparecer, por donde la fenomenología francesa recibirá un impulso previo y paralelo al de Husserl⁷⁸⁷.

El olvido de las fuentes hace que, en ocasiones, no seamos conscientes de la genealogía de las ideas. Es el caso de Maine de Biran quien, gracias a algunos reconocidos fenomenólogos franceses, principalmente Henry, se nos aparece como un referente imprescindible para cualquier propuesta que pretenda dar cuenta del cuerpo⁷⁸⁸. Es de destacar, igualmente, que el camino que emprende Biran se cruza con el de Spinoza en algún punto, a pesar de las diferentes actitudes con las que abordan la crítica al dualismo y las que les permiten pensar el cuerpo mismo (Spinoza desde el racionalismo y Biran, bordeando el vitalismo).

Para Maine de Biran, la esencia del sentir del cuerpo es el movimiento. Esa es la realidad trascendental. Lo que el cuerpo siente son sensaciones; en este sentido, las sensaciones constituyen lo trascendente. El cuerpo no conoce las sensaciones a través de ninguna representación, sino mediante el propio proceso subjetivo de su esfuerzo en el sentir. Sentir es, por tanto, independiente de la sensación. Para analizar el puro sentir es necesario separarlo de la sensación. El acto de sentir en sí mismo es un puro poder y con él nos topamos con la vida misma. Esta subjetividad de la vida es algo originario⁷⁸⁹. Sorprende que esta intuición se formulara hace más de doscientos años antes de las teorías de la percepción directa (*infra*).

Biran fue el primero que introdujo la actividad como principio del conocimiento, una actividad que responde al nombre de «esfuerzo». A través del sentimiento corporal del «esfuerzo», Spinoza tuvo la gran intuición de la existencia de una «subjetividad concreta», una deducción inmanente y trascendental sin parangón en la filosofía occidental⁷⁹⁰. La categoría de «fuerza» sólo puede ser extraída de la conciencia de quien realiza un esfuerzo en su cuerpo. Henry descubre, a partir de Biran, que dicho esfuerzo es el *continuum* que da unidad al sujeto y al mundo experimentado por él⁷⁹¹.

Biran también propuso, de forma premonitoria, la identidad a partir de la voz, porque con ella podemos reproducir el sonido que acabamos de oír con el oído. Esta propuesta se adelanta también al concepto de mimesis de la psicología evolutiva más actual. La mimesis evolutiva bifurca la mimesis-réplica, una pura y simple imitación, de la mimesis-creativa que, como se verá más adelante, diferencia el comportamiento humano del de los otros primates superiores (*infra*).

⁷⁸⁷ Será a través del «sentido del esfuerzo» de Maine Biran, que Henry conecta el tema de la esencia original de la «manifestación» con el del cuerpo subjetivo como lugar de «afectividad inmanente». *Esencia de la Manifestación* fue, precisamente, el primer libro de Henry.

⁷⁸⁸ Henry denunciaba que la ocultación del pensamiento de Maine de Biran en la cultura actual era «consecuencia de una ocultación más antigua, ligada a la esencia misma de la vida». HENRY, 2007: 22.

⁷⁸⁹ FAINSTEIN, 2010: 233-234.

⁷⁹⁰ MEJÍA, 2016: 159 y 164.

⁷⁹¹ “Las categorías, más que ideas, son formas de la vida subjetiva absoluta, como se comprueba en dicho sentimiento del esfuerzo, siendo así su «modo originario de presencia ante sí [su ser], lo que constituye la ipseidad del yo». HENRY, 2007: 68.

Volvamos a la categoría «esfuerzo», pues merece cierto comentario aparte. Dado que el movimiento del cuerpo es la condición pre-consciente de toda actividad humana y que no exige ningún tipo de representación, dicho esfuerzo constituye, junto con el parámetro de la duración que el esfuerzo expresa⁷⁹², las bases de la consideración materialista del trabajo que, en Marx, adquiere, al menos en sus obras de juventud⁷⁹³, el carácter de esencia genérica del ser humano, la característica esencial de la existencia humana.

Lo humano subjetivo, pero paradójicamente universal también, es *Corps propre*, una apropiación íntima sujeta a la motilidad voluntaria que no requiere mediación objetiva, como una continuidad de resistencia interna al esfuerzo: «Le moi ne peut exister pour lui-même sans avoir le sentiment immédiat interne de la coexistence du corps: voilà bien le fait primitif»⁷⁹⁴. Es después que el cuerpo se convierte por contacto activo en objeto de representación o intuición: no es lo mismo la mano cuando toca un cuerpo extraño que cuando distingue el *Corps propre*. Sin embargo, el cuerpo extraño apercebido contribuye igualmente a la apropiación de nuestro propio cuerpo; todo un avance de las reflexiones de Merleau-Ponty (*infra*)⁷⁹⁵.

El periplo de Maine de Biran, desde la interpretación fisiológica y sensualista hasta el interés por la mística en la última etapa de su vida, produjo multitud de críticas pero perduró en su defensa de la unicidad de la persona y de la ontogénesis del conocimiento a través de la experiencia corpórea y sugirió futuros desarrollos impensables en su tiempo. Su vinculación entre conciencia y cuerpo ha sido de capital importancia para el desarrollo futuro de la filosofía, en la medida en que establece una nueva individualidad dominada por una conciencia inmanente⁷⁹⁶ siempre en movimiento y poniendo en contacto el cuerpo que nos pertenece con aquellos que nos son extraños aunque solidarios en co-existencia.

Husserl, cuerpo vivido, mundo vivido.

⁷⁹² «La *durée* est la trame de cet effort “immanent” car elle est “la trace de l’effort fluant uniformément” en elle s’enracinent le souvenir et la mémoire. Nous sommes ici à la base de l’aperception et du sentiment de continuité de notre existence personnelle». Maine de Biran (E, 323), en MONTEBELLO, 2000: 24. «La duración es la red de este esfuerzo “inmanente” porque es “la huella del esfuerzo que fluye uniformemente” recuerdo y memoria están enraizadas en ello. Estamos aquí en la base de la percepción y el sentimiento de continuidad de nuestra existencia personal». La traducción es mía.

⁷⁹³ Por ejemplo, MARX, 2013.

⁷⁹⁴ *Corps propre*. En *Le Vocabulaire de Maine de Biran*. MONTEBELLO, 2000.

⁷⁹⁵ De las 16 lecciones que pronunció Merleau-Ponty en 1947 para los alumnos de l’École Normale de París, Maine de Biran tuvo un papel protagonista en cuatro de ellas (primera, octava, novena y décima). Estas lecciones, a pesar de ser formativas para un examen competitivo para optar a la agregaduría en filosofía, no evitan traslucir la línea de pensamiento innovadora que conecta Merleau-Ponty con Maine de Biran. TAMINIAUX, 2001: 9-13.

⁷⁹⁶ GAGNON, 1999: 134.

«El *cuerpo* es determinación *REAL*, pero determinación básica en cuanto fundamento esencial y forma para todas las otras determinaciones»⁷⁹⁷.

Con Husserl nos encontramos ante una propuesta filosófica determinante para cualquier pensamiento sobre el cuerpo. Se puede afirmar que su obra constituye la primera teoría del cuerpo, al ubicar en él el centro de su teoría fenomenológica. Husserl, a diferencia de las propuestas comentadas anteriormente, no quiere partir de una intuición (sustancia, cuerpo, inmanencia), sino que quiere demostrar el fundamento de lo intuitivo mismo. Su propuesta expresa una necesidad científica y rigurosa de abordar la cosa concreta. Las primeras sugerencias de Husserl pretendían captar las esencias y ubicarlas en el ámbito de la conciencia. Su fenomenología debería ser: «una doctrina esencial del espíritu puramente como espíritu, que busque leyes y elementos de lo universal incondicional que rige la espiritualidad, con el fin de lograr desde allí explicaciones científicas en un sentido absolutamente concluyente»⁷⁹⁸.

Posteriormente, en sus últimas obras y en los manuscritos inéditos que poco a poco van siendo publicados (*infra*), el propio Husserl llegó a consideraciones de distinto orden: «Es inseparable de esta vida el sujeto-yo *vivido* en ella como el “polo yo” idéntico que centraliza todas las intencionalidades particulares, y como portador de las habitualidades que adquiere durante esta vida»⁷⁹⁹. Da la sensación, comparando ambas sugerencias, que pasa de una filosofía trascendental (en sentido metafísico) que menosprecia la historia, a un “mundo vivido” que nos abre la perspectiva histórica. Este giro queda marcado explícitamente cuando sugiere: «En última instancia, todas las evidencias predicativas se han de fundar en las evidencias de la experiencia»⁸⁰⁰.

Abordar la cuestión de un Husserl esencialista o un Husserl científico (según sus deseos) es una tarea delicada que ha generado mucho quebranto y literatura, como se verá a continuación. A partir de sus últimos trabajos y según los manuscritos inéditos que se conservan y que poco a poco van siendo publicados, parece que dedicó sus últimos años a enfatizar el paradigma del “mundo vivido”⁸⁰¹. Muchos estudiosos de sus obras le criticaron por ser contradictorio con su posicionamiento

⁷⁹⁷ HUSSERL, 2005: 61. Las mayúsculas y las cursivas son suyas. La extensión es, para Husserl, una propiedad real de la materialidad.

⁷⁹⁸ HUSSERL, 1992: 81.

⁷⁹⁹ Tres obras póstumas consuman este giro (*Filosofía Primera, Experiencia y Juicio* y *Experiencia y Juicio*) que para algunos investigadores es de 180 grados (ASTRADA, 1967). La cita en el texto procede de la voz “Fenomenología” escrita por Husserl para la Enciclopedia Británica de 1935. HUSSERL, 1992: 45. Ortega dice que Husserl, en *Experiencia y Juicio*, muestra que “cómo casi todo lo que el juicio expreso va a enunciar, haciéndolo explícito, está ya en forma muda y contracta en la percepción”. ORTEGA y GASSET, 1965: 157, nota 3.

⁸⁰⁰ HUSSERL, 1980: 43.

⁸⁰¹ El término alemán *Lebenswelt* se suele traducir indistintamente por *mundo de la vida* o por *mundo vivido*. Coincido con el argumento de Montero en preferir la expresión *mundo vivido*. El *mundo de la vida* concede al término “vida” un protagonismo excesivo, como mundo previo al de las especulaciones filosóficas o a las construcciones científicas, mientras que *mundo vivido*, más inmediato y primario, se aproxima al de vida propia y cotidiana, vinculadas ambas con las formas de conducta o de actividad mental. MONTERO, 1987: 62, nota 42.

originario (básicamente esencialista), mientras que otros aplaudieron este énfasis⁸⁰². El problema aumenta si lo que se hace es volver a las cosas (lema repetido de la fenomenología husserliana) desde la pretendida esencia de las mismas, con ello lo que se logra es ir perdiéndolas por el camino. Como dice Groys «el yo fenomenológico piensa como si no viviera».⁸⁰³

Otra crítica notable es la de Ortega y Gasset, quien advierte que la fenomenología, con su énfasis en la conciencia pura, «supone un retroceso al idealismo»⁸⁰⁴. Ortega, además, abunda en su crítica⁸⁰⁵ cuando se pregunta, si el objeto es puesto entre paréntesis en la reducción fenomenológica, ¿cómo se pone y desde dónde ese paréntesis? Concluye que el paréntesis se pone “fuera” y, con ello, queda eliminada toda posición de realidad, pues se trata de una conciencia como una realidad «relativa a nada». Sin embargo, al desaparecer todo, el sujeto, la *cualidad del acto y el objeto*, desaparece toda realidad. Y todo queda reducido al mundo de los objetos ideales⁸⁰⁶.

Si Husserl no se hubiera dado cuenta del conflicto del posicionamiento esencialista con respecto a sus reflexiones del cuerpo, las críticas que he resumido podrían parecer ajustadas y se le podría acusar de esencialista, misterioso y hasta teológico. Pero Husserl ve en el cuerpo la unidad fusionante auto-constituyente de esencias y existencias (desde la pre-reflexión hasta la conciencia). Argumentó que los actos explícitos del yo (intencionalidad) no se corresponden a un ego constituido por la conciencia, sino que descansan bajo cinestésias co-originarias con el sentir y el moverse de los cuerpos, una dinámica que cuestiona abiertamente el espiritualismo esencialista que algunos quieren seguir viendo en la fenomenología⁸⁰⁷.

En la investigación fenoménica, es habitual reconocer que la noción de «mundo vivido» es tardía en Husserl. Y todavía más, Marías, por ejemplo, sentencia que esta noción no es husserliana⁸⁰⁸. Sin embargo, debería estar claro que, como expresa el

⁸⁰² Por ejemplo, Gadamer (1991: 311) apunta que el mundo de la vida hace referencia a la vida personal y «al todo en el que entramos viviendo los que vivimos históricamente» y sugiere que «El yo que reflexiona sabe que vive en determinaciones» de ese mundo de la vida que constituye su base y fundamento. Y coincide plenamente con el Husserl de 1935 en “La Filosofía en la crisis de la humanidad europea”: «Vida personal es un vivir en comunidad como yo y nosotros, dentro de un horizonte comunitario». HUSSERL, 1992: 76.

⁸⁰³ GROYS, 2016:17. La misma actitud de Groys tiene Dreyfus (1982: 119), cuando argumenta que Husserl solo opera con la noción de un ego aislado y sin cuerpo. Para Zahavi, Dreyfus ofrece una lectura errónea, por mentalista, de la fenomenología de Husserl. ZAHAVI, 2004: 58.

⁸⁰⁴ RALEY, 1977 en GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, 2016: 101.

⁸⁰⁵ El propio Ortega nos cuenta que «al estudiar yo en serio la fenomenología —en 1912— me pareció que cometía esta en orden microscópico los mismos descuidos que en orden macroscópico había cometido el viejo idealismo» y más adelante sentencia: «Husserl cree encontrar la realidad primaria, lo positivo o dado, en la conciencia pura. Esta conciencia pura es un yo que se da cuenta de todo lo demás (...) que se limita a *darse cuenta* de su querer y de lo querido; no siente, sino que *ve* su sentir y los valores sentidos; enfin, *no piensa*, esto es, *no cree* lo que piensa, sino que *se reduce* a advertir que piensa y lo que piensa». ORTEGA y GASSET, 1965: 47-8.

⁸⁰⁶ Ortega y Gasset en MARÍAS, 1999-2000: 4-5.

⁸⁰⁷ Como detallan, igualmente, JANICAUD 1991 o ZAHAVI, 2004.

⁸⁰⁸ Marías (1999-2000) sentencia que «es lo contrario de Husserl; es precisamente lo que no ha admitido nunca en toda su vida hasta muy en los últimos años».

propio Husserl, el mundo vivido presenta una «validez relativa, subjetiva, en función de experiencias variables, un mundo que adopta en la subjetividad, y a partir de ella, transformaciones de sentido siempre nuevas»⁸⁰⁹.

A decir de muchos, el giro corpóreo que emprende Husserl llegó tarde. Compaginar todas las referencias fenomenológicas de corte esencialista con la idea de lo vivido y corpóreo no es tarea fácil de acometer. No obstante, Husserl dejó más de 50.000 folios manuscritos que reputados filósofos pudieron consultar, como Merleau-Ponty o Derrida, y les influyó en mayor o menor medida. Sus alumnos Fink y Landgrebe han destacado el pensamiento especulativo, el primero y el giro corpóreo y su dimensión histórica y materialista, el segundo⁸¹⁰. La fenomenología, como filosofía primera o ciencia de las esencias, había dado un paso más, pero esta vez hacia el realismo especulativo o hacia un materialismo comunitario.

En Husserl, el cuerpo es la unidad de la experiencia, una experiencia hasta cierto punto propia, del cuerpo hacia sí, y una experiencia compartida, con los otros cuerpos. Es la fuente originaria de toda experiencia posible y, por tanto, generadora de todo lo que puede ser constituido como fenómeno⁸¹¹. Cuando distinguimos entre todos los cuerpos algo que sentimos único (lo que se tiende a llamar alma o espíritu) es porque ese cuerpo es nuestro cuerpo vivido y no es ya solamente un cuerpo físico⁸¹². El cuerpo constituye la unidad de la experiencia. No es un mero «sintiente» encarnado individual, sino que es también una síntesis de la multiplicidad de experiencias posibles. Por ello, el cuerpo se da en formas siempre nuevas⁸¹³.

El sentir y las sensaciones conviven en un mismo sustrato al estar co-producidas por los cuerpos vivos y el movimiento o cinestesia, un vocablo que incluye tanto el sentir como la conciencia del moverse⁸¹⁴. Esta dinámica conjunta lleva a pensar que el cuerpo vivido es la experiencia primordial del mundo como horizonte y explica la formación de la realidad anímica.

⁸⁰⁹ HUSSERL, 1992: 133.

⁸¹⁰ FINK, 1953.

⁸¹¹ EXPÓSITO, 2018: 269.

⁸¹² HUSSERL, 2005: 197. Abunda en ello cuando considera que: «El alma y el yo anímico “tienen” un cuerpo; existe una *cosa* material de cierta naturaleza que no es meramente *cosa* material, sino cuerpo, o sea: una *cosa* material que como campo de localización de sensaciones y de mociones afectivas, como complejo de órga-nos sensoriales, como miembro y contramiembro fenomenal de todas las percepciones *cósicas* (y lo demás que conforme a lo anterior pueda aquí venir al caso), compone un terreno fundamental de la dación *real* del alma y del yo». Los énfasis, entre comillas y cursivas, son suyos.

⁸¹³ HUSSERL, 2005: 69ss.

⁸¹⁴ LANDGREBE, 1968: 181. Landgrebe profundiza en la conciencia cinestésica porque al modo «sentir» le acompaña un “sentirse” a sí mismo. Se trata de una conciencia del «yo me muevo».. Landgrebe alude explícitamente a la obra de D. Katz *La estructura del mundo táctil*, cuando ejemplifica que con el pasar los dedos sobre una superficie, se obtiene la sensación de lo extraño y lo propio al mismo tiempo.

Mediado por el movimiento, el cuerpo es aquella unidad de doble sensibilidad que percibe para sí partiendo de sí, en un bucle coordinado sin jerarquías. Ese doble sentir se expresa en las sensaciones ubiestésicas, igualmente dobles⁸¹⁵.

A través del cuerpo, como órgano de la percepción, el mundo de la percepción adquiere precisamente su configuración. «El cuerpo como centro de los sentidos (olfato, vista, oído, tacto, gusto) no sólo es el acceso a las cualidades sensibles, sino que el sujeto se “siente a sí mismo” en su propio cuerpo, gracias a las llamadas sensaciones dobles (...) Todo sentir es un “sentirse a sí mismo” a través del cuerpo»⁸¹⁶

Lo que en Maine de Biran se definía como «esfuerzo», esto es la actividad como principio activo del conocimiento, en Husserl se plantea como «intencionalidad», en tanto tendencia hacia algo. No se trata de una voluntad, la intencionalidad es un movimiento carnal interactuando con el mundo, el encuentro dinámico entre el ser y el mundo. De este modo, para Husserl la estructura básica es la intencionalidad.

El cuerpo en Husserl se genera a sí mismo como un Yo distintivo y peculiar moviéndose desde el propio cuerpo y tendiendo (intencionalidad) hacia los otros cuerpos orgánicos e inorgánicos. Por tanto, su «Yo distintivo, desde el momento inicial, manifiesta el PUNTO CERO de todas estas orientaciones»⁸¹⁷. En palabras de su discípulo Landgrebe, el cuerpo es el centro de orientación para toda experiencia, es decir, el absoluto «aquí» para todo «allí»⁸¹⁸.

La perspectiva, la movilidad y la afección son las tres dimensiones de un «saber de sí» que Husserl llama «presente viviente primitivo fluyente», fundamento último que hace posible toda experiencia⁸¹⁹. El «Yo-me muevo» como nivel anterior a todo y el «Yo-puedo» como unidad de potencialidades son co-origenarios de la percepción del mundo y sintetizan el devenir del cuerpo propio⁸²⁰. Este saber de sí pre-reflexivo⁸²¹ es el sentimiento corporal de ese cuerpo vivo, en tanto campo dinámico de sensaciones y capacidades habitando un mundo circundante como campo abierto de experiencia⁸²². Ese “ahí” del cuerpo presupone y genera la individuación que la subjetividad concreta.

⁸¹⁵ Las ubiestésicas son sensaciones de doble recorrido porque manifiestan la unicidad del sentir de las personas a través del contacto de ellas mismas con el mundo que las circunda. HUSSERL, 2005: 189-194.

⁸¹⁶ QUEPONS, 2018: 74.

⁸¹⁷ HUSSERL, 2005: 198. El énfasis de las mayúsculas es suyo.

⁸¹⁸ LANDGREBE, 1968: 75.

⁸¹⁹ QUEPONS, 2018: 79.

⁸²⁰ CLAESGES 1983: 138, en QUEPONS, 2018: 77.

⁸²¹ WALDENFELS, 1997: 38.

⁸²² QUEPONS, 2018: 74-76. Para este investigador, el *agenciamiento* de un Yo tiene un inseparable componente afectivo, el cual se hace explícito en tonalidades afectivas del entorno a la manera de ambientes emotivos. «La subjetividad, por lo tanto, no es individualizada por el cuerpo, como quiso decir Merleau-Ponty (ni) el cuerpo descubre en sí mismo algo así como un ego, como ha formulado Linschoten, sino que por el contrario soy yo quien en cada caso descubro mi cuerpo». QUEPONS, 2018: 78.

Para dar cuenta de esta dinámica de formación del ego, Husserl propone investigar su génesis, en su sentido científico (genético) y menos retórico (genealógico), mediante las tres reducciones (*infra*). El rigor científico de la retrospectiva que provocan las reducciones no presupone un camino aséptico ajeno a lo social y a lo político del proceso porque incluye la dimensión genealógica del mundo vivido.

En el «ahí» del cuerpo es donde algunos investigadores observan la vecindad de Husserl con el «encontrarse» de Heidegger⁸²³. Contra esa opinión pienso que la intencionalidad de ambos filósofos procede de horizontes distintos. En Husserl, la individuación está siempre en construcción, según la dinámica del mundo vivido, un horizonte de posibilidades vividas y virtuales, como el de nuestra relación con las imágenes. Heidegger, por contra, plantea un horizonte de sentido cerrado, que vuelve siempre a un mismo lugar constitutivo, diría que estático, como lo es todo retorno a la tradición⁸²⁴.

Husserl es relevante para esta investigación porque, como Spinoza, y contra lo que se suele opinar de sus obras⁸²⁵, no permite en sus planteamientos acomodaciones dualistas que minimizan la integridad dialéctica del cuerpo como objeto de la filosofía. Hay que tener en cuenta la advertencia del propio Husserl al emplazar el concepto de subjetividad que, finalmente, se expande de tal manera que supera o socava la oposición tradicional entre sujeto y objeto⁸²⁶.

La relación entre cuerpo y subjetividad ha sido generalmente controvertida en la investigación husserliana. Tras un proceso de investigación retroactiva de esa relación, se alcanza una subjetividad pura que da paso a una conciencia pura tras

⁸²³ Por ejemplo, QUEPONS, 2018 y WALTON, 1993: 107

⁸²⁴ Heidegger, en su obra capital *Ser y Tiempo*, nombra el cuerpo en tan solo 31 ocasiones y nunca le otorga el papel definitivo que le da Husserl. Se trata de menciones alusivas tópicas como las de estas tres frases: «(con respecto del) hombre entero, a quien se está habituado a tomar por una unidad corpóreo-anímico-espiritual. *Cuerpo, alma, espíritu pueden designar a su vez sectores fenoménicos susceptibles de aislamiento* como otros tantos temas de determinadas investigaciones (...) Pero en la cuestión del ser del hombre no puede obtenerse este por adición de las formas de ser del cuerpo, del alma y del espíritu, encima todavía por definir». HEIDEGGER, 1986: 60. «La "sustancia" del hombre no es el espíritu, como síntesis de alma y cuerpo, sino la existencia». HEIDEGGER, 1986: 135, «*por ser "espiritual", y solo por ello, puede ser el "ser ahí" espacial de un modo que resulta esencialmente imposible para un simple cuerpo extenso*». HEIDEGGER, 1986: 398.

En Heidegger, el protagonismo recae siempre en el *Dasein*, el ser-ahí. Este existente del que no se sabe hasta qué punto es cuerpo (existencial, existencial o existencia pura). *Dasein* es nombrado en todas las formas posibles 200 veces en las primeras 201 páginas de un volumen de 470. Para Heidegger: «El *ser mismo* relativamente al cual puede conducirse y se conduce siempre de alguna manera el "ser ahí", lo llamamos "existencia". Y porque la definición de *la esencia de este ente no puede darse indicando un "que" de contenido material*, sino que su esencia reside en que no puede menos de ser en cada caso su ser como ser suyo, se ha elegido para designar este ente el término "ser ahí", que es un *término que expresa puramente el ser*. La comprensión de sí mismo es lo que Heidegger denomina "existencial"». HEIDEGGER, 1986: 22. El ser-ahí parece siempre sorprendido de haber sido arrojado al mundo, como si fuera capaz de ser algo antes de constituirse. Las cursivas de estas frases siempre son más.

⁸²⁵ En el caso de Husserl es imprescindible la contribución de Zahavi para situarlo más allá del debate entre los filósofos de la Costa Este y los de la Costa Oeste norteamericana que le atribuyen, a mi entender, características internalistas y externalistas inadecuadas. ZAHAVI, 2004, 42-66.

⁸²⁶ HUSSERL, 1991.

tres reducciones muy reconocidas en cualquier ámbito de enseñanza⁸²⁷. Tras ellas se supone que emerge la conciencia pura, la vivencia pura y sus contenidos. Esta filosofía de la conciencia intencional, en tanto tendencia relacional con el objeto, no le sirve a Husserl para fundar una ciencia objetiva del espíritu (ingenuidad objetivista), sino un conocimiento científico del espíritu, una ciencia subjetiva del ego trascendental⁸²⁸. Sin embargo, esta lectura debe observarse con mayor detenimiento.

En este sentido, resulta significativa, por radical, su definición del concepto «trascendencia», término que, como hemos visto, parece incompatible con cualquier reivindicación filosófica asociada a la corporalidad. Para Husserl, sin embargo, aquello trascendente no apunta hacia una dimensión metafísica de las cosas, sino a aquello que está «entre», algo que se dirige hacia un común, más allá de lo concreto particular. Lo trascendental en Husserl es lo social, el Yo trascendental fenomenológico es un Yo “entre”. De ahí que lo subjetivo particular abra sus límites hacia lo subjetivo trascendental.

Respecto a esta concepción de la trascendencia, me pregunto si se podría situar el síntoma dentro de lo que Husserl considera trascendental, como aquello que va más allá de un cuerpo y que constituye e implica, un “entre”, una dimensión común (societaria) constitutiva, pues todos los cuerpos gestan síntomas.

El énfasis de Husserl en la condición relacional del cuerpo y en última instancia de la conciencia, se encuentra de frente con el síntoma que también muestra una estructura relacional. Igual que para la fenomenología la conciencia siempre es conciencia de algo, nuestros síntomas también son siempre síntomas de algo.

La fenomenología de Husserl se sitúa siempre entre la individuación del cuerpo propio, y la comunidad «entrecuerpos». El cuerpo propio es, como avancé, el “aquí” absoluto en relación al cual todas las demás cosas están allí; «no es cosa en el espacio, sino el principio de toda configuración espacial en el moverse»⁸²⁹. No solo involucra la afectividad existencial del individuo, sino que se extiende, a la vez, al encontrarse y definirse «entrecuerpos». El sentir viene a ser el modo en que nos encontramos y hacemos.

La corporeidad tiene que ver entonces con la relación en cuanto a los otros, sin cuya aportación co-constituyente no habría mundo objetivo⁸³⁰. Así, a este papel del cuerpo como intermediario o lugar de intercambio entre naturaleza y espíritu, enfatizado por Husserl⁸³¹, solo puede corresponderle un cuerpo que se ve mezclado

⁸²⁷ La *epojé* filosófica está marcada por un abstenerse, un poner entre paréntesis, que anula toda posición existencial. La reducción eidética, que suspende toda particularidad y contingencia de la cosa y, por fin, la reducción trascendental que suspende toda actitud natural de creencias de la vida cotidiana.

⁸²⁸ REYES MATE, 1992: 19-23.

⁸²⁹ LANDGREBE, 1968: 181.

⁸³⁰ WALDENFENS, 1997: 38.

⁸³¹ HUSSERL, 1991: 296.

con las cosas que él mismo co-constituye, un cuerpo que percibe estímulos ajenos sintiéndose a sí mismo.

Waldenfens nos recuerda que, para Husserl, la presencia del otro apunta a una «presencia primaria» de mí mismo; la constitución del otro resulta de este modo ser «en-ajenación» de un «yo primario» cuya especificidad no ha sido contaminada por ningún elemento ajeno. La subjetividad pasa precisamente a la esfera intermedia de la intersubjetividad, un «entre» como lo llama Martin Buber, un «*intermonde*», como lo llama Merleau-Ponty, que pertenece a todos y a ninguno en particular⁸³².

A modo de síntesis, para Husserl la existencia es la actitud natural de la mente⁸³³, y lo que sugiere es precisamente traspasar la creencia de ese estado “natural”. Para ello propone indagar su proceso de aparición, su genética, dejando de lado: a) lo que se dice de lo existente, sea del tipo que sea, b) los sentimientos que han forjado decires o haceres y c) las contingencias que fraguaron, condicionaron o determinaron nuestra propia existencia. Es la pregunta por la cosa husserliana la que su filosofía pretende contestar o, al menos, ubicar el problema de su olvido, es decir, precisar los motivos por los que se la ha obviado.

La fenomenología husserliana propone un nuevo encuentro desprovisto de todo aquello, un encuentro desnudo. Pero para desnudarse hay que saberse vestida, saber de donde proceden las vestimentas de ese arrobamiento naturalista, es decir, poner entre paréntesis la propia existencia. Para Husserl la existencia es un mundo cargado de apariencias que se muestran de cierta manera (a-parecen) y con las que nos vestimos y arropamos, un mundo cargado de fenómenos, impresiones o explicaciones de distinto signo que hacen necesaria una labor del conocer distinta a la de los trayectos habituales. Expuesto así, de golpe, la elucidación del secreto (lógico) de las cosas y, por tanto, del secreto del espíritu (esencial), parece una misión idealista⁸³⁴. Pero Husserl sabía desde 1913 y, con seguridad desde 1929⁸³⁵, que esa latencia procedía de un cuerpo tendente (intencional) y dinámico (moviente) auto-constituyente, desde un desarrollo pre-egoico, pre-consciente y pre-reflexivo como umbral de partida hasta ser consciente y reflexivo en su actualización. Es en sus últimas obras, como adelanté, donde concreta con fuerza esa intuición primera⁸³⁶. Su obra póstuma, al igual que los archivos inéditos, da también buena cuenta de ello⁸³⁷. Tildar de idealista o de internalista la propuesta de Husserl ha dejado de tener sentido a la luz de esta nueva realidad⁸³⁸.

⁸³² WALDENFENS, 1997: 38.

⁸³³ «L'attitude naturelle de l'esprit, celle de la vie actuelle, est de part en part *existentielle*». En “Une lettre de Husserl à Hofmannsthal”. ESCOUBAS, 1991: 14.

⁸³⁴ La batería de críticas contra Husserl en ese sentido es notable y procede tanto de las filas de los enemigos, generalmente materialistas de reciente cuño, como de fenomenólogos de raíz heideggeriana. El debate entre Dreyfus y Zahavi es una muestra incontestable. Las críticas, además, son tan numerosas como las derivaciones espiritualistas y hasta teológicas. JENICAUD, 1991.

⁸³⁵ *Ideas relativas a una fenomenología pura y Lógica formal y trascendental*, respectivamente.

⁸³⁶ Por ejemplo, *Meditaciones Cartesianas* (1931), *La crisis de las ciencias europeas* (1936).

⁸³⁷ Especialmente, *Experiencia y Juicio* (1939) y en las lecturas de los manuscritos inéditos que realizó Landgrebe, uno de sus discípulos más aventajados, que pueden seguirse en la obra que publicó posteriormente. LANDGREBE, 1968.

⁸³⁸ ZAHAVI, 2005.

Antes de finalizar este apartado, creo necesario explicar por qué me interesa la centralidad del cuerpo en Husserl. El motivo no es otro que dejar de lado el arrebató existencialista y, como Husserl dice, porque la existencia es algo que está ahí, discutir sobre ello no supone nada. Husserl también es consciente de que priorizar lo subjetivo concreto es banal, dado que sobre las condiciones en las que se forma y conforma la subjetividad son tan propias como ajenas. Me interesa sobre todo porque Husserl supera este problema mediante la subjetividad trascendental y entiende lo trascendental desprovisto de cualquier raíz metafísica, es decir, mediante una subjetividad comunitaria engendradora de subjetividades concretas particulares, según los mundos vividos y autoconstruidos por cada cual y las personas y cosas concurrentes. Esto lo aleja notablemente de Heidegger, para quien lo que aparece ahí no es el cuerpo mismo como existencia, sino su representación existencial cargada de “existentes aparentes”.

Para mí, la filosofía husserliana encuentra muchos paralelismos con la propuesta sintomática que busco dibujar en esta investigación. La fenomenología quiso tocar lo más real del mundo, su esencia, entendida como aquello que expresa una intuición verdadera, o mejor, una expresión que en sí misma y en su manifestación es verdadera. Es en ese proceso y en esa voluntad de dar cuenta de algo anterior a nuestra conciencia donde se generan también las condiciones para el misterio y sus infinitas resoluciones. De ahí que su propuesta alimentara el desarrollo del existencialismo y de la hermenéutica, corrientes abocadas a nutrir la dimensión inconclusa e interpretativa de la filosofía y su condición errante, más que proporcionar un camino, un método o un sistema que lleve hacia algún lugar en algún momento o dé cuenta de algo, como pretendía explícitamente Husserl.

La misma fortuna ha corrido el síntoma que, en su cualidad de aposición, sirve para instituir dimensiones inefables de las cosas, un proceso que se contradice con su propia manifestación en tanto expresión verdadera, en tanto clave de sentido (concreto), depositada en un cuerpo-obra que se delata gracias al síntoma y que sin él lo que aparece es lo que parece y nada más.

Husserl analizó la filosofía como Freud propuso analizar los síntomas. No se trata de conocer el significado concreto o manifiesto de las formaciones del inconsciente, sino de comprender cómo trabajan. Husserl busca los fundamentos de la significación para dar cuenta de la constitución de la conciencia en todo su desarrollo, desde sus momentos pre-egoicos aperceptivos hasta la subjetividad trascendental. Su reducción eidética, que pone entre paréntesis el contenido de las cosas para acercarse al modo en que estas se dan, se acerca al síntoma psicoanalítico en el hecho de que es una producción que pone en *entredicho* lo que dábamos por hecho. Quizá lo distinto entre ambas acciones es que el síntoma es un trabajo del inconsciente.

Merleau-Ponty, más allá del *corps propre*

La fenomenología de Merleau-Ponty acabará por formular una filosofía del cuerpo que buscará conciliar la concreción y singularidad de los cuerpos con sus

posibilidades ontológicas. Su obra se caracteriza por la búsqueda constante del vínculo entre la carne y el deseo. La primera procede de la herencia husserliana y la segunda del psicoanálisis. Propone una filosofía concreta de mezcla entre cuerpo y mente “de uno mismo y de los demás”⁸³⁹. Propone una lucha sistemática contra la pureza⁸⁴⁰ y en pro de la ambigüedad⁸⁴¹. Apelaré para ello a la promiscuidad del ser debida al exceso de proximidad existente entre nuestros cuerpos y el ser⁸⁴², en tanto cuerpos siempre en disposición de mostrarse en diferentes situaciones de manera diversa. Las nociones que siempre tendrá presentes, aparte de la promiscuidad y la impureza, corresponden a la lógica de la superposición, el entrelazado y el quiasmo⁸⁴³. Apuesta decididamente por el compromiso⁸⁴⁴ denunciando la estrechez de los pensamientos que olvidan o incluso reprimen la originalidad de la mezcla. Un último apunte, que desconcierta en ocasiones, es su versión freudiana del movimiento sexual agresivo del ser encarnado⁸⁴⁵.

«La violencia es el punto de partida común a todos los regímenes. La vida, la discusión y la elección política se realizan sobre ese fondo. (...). Esta intrusión no es sólo un hecho de la vida política, se produce también en la vida privada (...) Al condenar toda violencia nos colocamos fuera del dominio donde la justicia y la injusticia existen, maldecimos el mundo y la humanidad; maldición hipócrita, porque quien la pronuncia, desde el momento que ya vivió, aceptó las reglas del juego»⁸⁴⁶.

En 1945, *Phénoménologie de la perception* supera el dualismo metafísico entre alma/conciencia/invisible y cuerpo/presencia/visible que procedente de Platón fue

⁸³⁹ Merleau-Ponty recoge la filosofía de la existencia concreta del cuerpo de G. Marcel. El *Yo soy mi cuerpo* marceliano expresa el misterio ontológico de la presencia humana en el mundo (FLORES-GONZÁLEZ, 2005) y tiene reminiscencias indudables de las propuestas estoicas y epicúreas. Ambas corrientes del pensamiento griego quieren ver en el cuerpo la única realidad, lo que actúa y lo que padece. Vindican, de una manera u otra, la centralidad del cuerpo en el filosofar, en tanto unidad móvil de lo viviente. El punto de unión entre estoicos y epicúreos reside en la vinculación entre causa y cuerpo, principio y cuerpo. Epicuro sostuvo que todo es cuerpo y lo mismo el estoico Antístenes para quien todo ser era cuerpo. Este último le sirvió a Platón para ilustrar el debate en uno de sus diálogos. *Soph.* 247 bc.

⁸⁴⁰ Según Merleau-Ponty, en el registro nostálgico de pureza es donde «la libertad absoluta cae insidiosamente». DE SAINT AUBERT, 2004: 130-131.

⁸⁴¹ Se inserta en la filosofía de la existencia concreta de Gabriel Marcel, en el «Yo soy mi cuerpo» que tiene ecos indudables en las propuestas estoica y epicúrea. El *Yo soy mi cuerpo* marceliano expresa el misterio ontológico de la presencia humana en el mundo.

⁸⁴² DE SAINT AUBERT, 2005: 91.

⁸⁴³ *L'empiétement*, aunque puede traducirse por injerencia o invasión, siempre alude a superposición. Lo entiendo como una reflexión de la estructura ontológica del cuerpo ante la relación vivencial y discursiva de un cuerpo en otro y viceversa. *L'entrelacs* o *entrelacements* va en esa misma dirección. Se refiere al «entrelazamiento de mi vida con las otras vidas, de mi cuerpo (...) con el de los otros, por la mezcla de mi tiempo con los otros tiempos». MERLEAU-PONTY, 2010: 52. *Chiasme*, referido a los cuerpos, es aquello que «cada uno toma del otro, extrae del otro o se superpone al otro, se cruza con el otro, está en quiasmo con el otro». MERLEAU-PONTY, 2010: 230. Puede entenderse también como la inversión indistinta entre sujeto y predicado, sin jerarquías. Al final de su vida, entre las notas de la obra que nunca llegó a terminar, sugiere abordar un capítulo titulado *l'entremonde et l'être*. Creo que el concepto *entremonde*, hubiera amparado tanto *L'empiétement*, como *l'entrelacs* y el *chiasme*.

⁸⁴⁴ *Engagement* en tanto compromiso comunitarista porque «El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos». MERLEAU-PONTY, 1993: 100.

⁸⁴⁵ DE SAINT AUBERT, 2004: 199.

⁸⁴⁶ MERLEAU-PONTY, 1968: 155-156.

retomado parcialmente por el racionalismo cartesiano. El cuerpo se definía como exterior a la conciencia en un desdoblamiento binario tildado de diplopía ontológica por Merleau-Ponty⁸⁴⁷. La superación de ese lastre será posible gracias a la subjetividad entendida como «cuerpo propio» (*corps propre*)⁸⁴⁸. «Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo “cosas”»⁸⁴⁹. «Las cosas coexisten conmigo como sujeto encarnado»⁸⁵⁰.

El cuerpo propio es la subjetividad encarnada en un cuerpo vivo. En el Merleau-Ponty de 1945, esa subjetividad encarnada actúa como un «*cogito* tácito» preexistente a la palabra y a la noción. «Todo el problema radica en comprender bien el *Cogito* tácito, en no poner en él más de lo que verdaderamente en el mismo se encuentra, y en no hacer del lenguaje un producto de la conciencia so pretexto de que la conciencia no es un producto del lenguaje. Ni el vocablo ni el sentido del vocablo son, en efecto, *constituidos* por la conciencia»⁸⁵¹. El cuerpo pre-comprende el significado afectivo procedente del cuerpo de las cosas y del cuerpo de los otros sujetos. Merleau-Ponty sugiere que existe un significado gestual procedente del esfuerzo del cuerpo para ser-en-el-mundo⁸⁵².

Alguno de sus comentaristas han criticado certeramente que, al concebir el *cogito* tácito como el lugar de fundación del *cogito* reflexivo, como centro de la experiencia de la conciencia, acaba por hacer del *cuerpo propio* un nuevo trascendental, recayendo así en la actitud subjetivista propia de la metafísica⁸⁵³. Sin embargo, antes de morir supera este problema al concebir el Ser del mundo como el lugar en el que se realiza la metamorfosis del cuerpo en palabra y de la palabra en cuerpo.

«El *Cogito* tácito, por supuesto, no resuelve esos problemas. (...) El *Cogito* tácito debe hacer comprender cómo el lenguaje no es imposible, pero no puede hacer comprender cómo es posible - Queda pendiente el problema del pasaje del sentido perceptivo al sentido referido al lenguaje. [...] el lenguaje realiza quebrando el silencio lo que el silencio quería y no obtenía [...]

⁸⁴⁷MERLEAU-PONTY, 2010: 149-150, nota *c* (enero de 1959). Allí expresa literalmente que los dos sentidos de la palabra naturaleza en Descartes, naturaleza como «luz natural» o como «inclinación natural» demarcan dos ontologías (ontología del objeto y ontología de lo existente) ... «¿No habrá, como se ha dicho, una especie de “diplopía ontológica” (M. Blondel) de la cual no se puede esperar la reducción racional luego de tantos esfuerzos filosóficos, y de la que sólo sería cuestión de tomar completa posesión, como la mirada toma posesión de las imágenes monoculares para hacer de ellas una sola visión? » *Annuaire du Collage de France*, 58, année 1958.

⁸⁴⁸ Está generalmente admitido por la crítica que *Corps propre* se refiere a la noción husserliana de *Leib* (cuerpo vivo), en cuanto cuerpo sujeto. Este cuerpo es la unidad originaria e implícita de la conciencia («Yo puedo») contrapuesta a la de *Körper* (cuerpo físico), en cuanto cuerpo objetivado por las ciencias naturales. La descripción fenomenológica de la diferencia ontológica entre *Körper* y *Leib* es un elemento teórico esencial con el que medirse a la hora de devolver la debida centralidad a la corporeidad subjetiva frente a las pretensiones cognoscitivas de la corporeidad objetiva exhibidas por el *Cogito* cartesiano. Véase, al respecto, FIRENCE, 2016: 100.

⁸⁴⁹ MERLEAU-PONTY, 1993: 203.

⁸⁵⁰ MERLEAU-PONTY, 1993: 204.

⁸⁵¹ MERLEAU-PONTY, 1993: 411.

⁸⁵² Véase, MERLEAU-PONTY, 1993, especialmente el apartado VI de la Primera Parte que lleva por título *el cuerpo como expresión y la palabra*, pero también DASTUR (2001: 49-68), quien desarrolla este asunto en el apartado 2 de la Parte Primera, *Le corps de la parole* y THIERRY (1987: 46), que lo aborda en su apartado *Perception et parole*.

⁸⁵³ FIRENCE, 2016: 102.

Se trata de aprehender *lo que*, a través de la comunidad sucesiva y simultánea de los sujetos hablantes, *quiere, habla, y finalmente piensa*»⁸⁵⁴.

En la última oración es patente que aflora un principio comunitarista: la palabra no es particular, está “incorporada” colectivamente, como lo están las reglas de la comunicación. El *cogito* es posible gracias a lo social. El *cogito* es un código compartido corporalmente que vincula cuerpos más allá de lo individual. Es, por tanto, el cuerpo social entendido no desde una perspectiva abstracta y universal, sino a partir de sus vinculaciones concretas, quien alimenta los cuerpos individuales vinculados e influye en su subjetividad de manera soberana. Esta crítica al individuo/sujeto/invisible amplía el concepto que implica a las personas en el quehacer cotidiano, y desde ahí se establecerá el compromiso común. No obstante, la sentencia que subrayo provoca una especie de reducción ontológica del cuerpo al incapacitar su silencio y producir la palabra como solución. Esta idea se remarca en otro pasaje que expresa que «para tener la idea de “pensar” (en el sentido del “pensamiento de ver y de sentir”), [...] es necesario tener las palabras»⁸⁵⁵.

A modo de corolario, el cuerpo es la realidad concreta más que el sustrato o el soporte de nadie. Merleau-Ponty quiere llegar a una nueva formulación ontológica, que hace de la noción de «carne» (ser sensible) el concepto básico-general de un pensamiento del Ser. «Carne» significa, en principio, la generalización del ser de la corporalidad a todo lo que existe. Lo relevante es que, para él, el cuerpo es el «ser» de la subjetividad, el «ser» del pensamiento; y es, a la vez, el modo en que accedemos al Ser⁸⁵⁶.

Donde otros hablan de “existencia”, Merleau-Ponty habla de «comportamiento». El comportamiento corpóreo no se distribuye entre mecanismos ciegos y actos conscientes; responde a las exigencias de la situación siendo capaz de algo nuevo que se sustrae a las normas vigentes. La existencia se plasma en una intencionalidad actuante que siempre ha estado moviéndose en la percepción; pero no solo ahí, sino igualmente en todo comportamiento motor, afectivo, sexual, lingüístico, cultural y social; la idea de un cuerpo fuera de sí del cuerpo en sí es imposible. La experiencia de mi cuerpo y la idea que tengo sobre él son inseparables⁸⁵⁷.

«Yo no estoy simplemente delante de mi cuerpo, sino que estoy en mi cuerpo. Esto significa (...) que no contemplamos simplemente las relaciones de los segmentos de nuestro cuerpo y las correlaciones del cuerpo visual y del táctil: somos nosotros mismos quienes mantenemos juntos los brazos, las piernas, el que a la par ve y toca»⁸⁵⁸.

La concepción fenomenológica del cuerpo plantea, además, un acercamiento entre la filosofía y el arte mediante el énfasis en la experiencia directa como acto y acceso al conocimiento. En Merleau-Ponty el cuerpo viviente expresa una manera (*manera*) de relación con el mundo, una actitud hacia el mundo, y el significado

⁸⁵⁴ MERLEAU-PONTY, 1993: 158. El subrayado es mío.

⁸⁵⁵ MERLEAU-PONTY, 1993: 154 (enero 1959).

⁸⁵⁶ RAMÍREZ COBIÁN, 2017: 52ss.

⁸⁵⁷ GÓMEZ y SASTRE, 2004: 90ss.

⁸⁵⁸ MERLEAU-PONTY, 1993: 167.

aparece en las relaciones que establece y se establecen con él. El cuerpo no es un añadido o un sustrato para una forma de ser, es la manera misma de ese ser.

«The meaning of the body does not reside behind or above its visible, audible, or tactile elements; it appears in the relations between them. As a whole, the body forms a stylistic unity, which cannot be captured by the laws of natural sciences. Instead of being comparable to machines, it resembles artwork»⁸⁵⁹.

Las relaciones expresivas o afectivas se establecen “entre” seres y cosas visibles (entre seres sensibles en su sentido más amplio) no entre lo visible y lo invisible. De este modo, los significados responden a formas permanentes, pero de estructura dinámica, que varían y se transforman con el tiempo. La fenomenología, al priorizar una relación afectiva antes que instrumental con el mundo implica que nuestra relación con las cosas, nuestro acercamiento a ellas es también estética, dialógica y no funcional. La fenomenología no busca una reconstrucción del mundo, sino la comprensión de las relaciones que se establecen con el mundo (recuérdese la Parte Primera). La fenomenología propone, además, la suspensión de las creencias o asunciones ante la presencia de objetos (prácticos y teóricos) y se centra en la pura experiencia o el modo en que los objetos nos son dados.

Simone de Beauvoir, el género o el cuerpo (in)vestido.

En los términos que acabo de resumir, debería entenderse también la fenomenología de Beauvoir que permite conectar, más que romper, los puentes con el postestructuralismo. El cuerpo siempre es cuerpo sexuado, no es neutral ni aséptico y describe un modo de estar en el mundo. La causa del sometimiento de la mujer no es, en Beauvoir, su cuerpo, sino que la jerarquía sexual se mantiene mediante actos de repetición, una formulación que la acerca a las propuestas genealógico-foucaultianas, pero también butlerianas: es en estos actos de repetición que la sociedad se hace responsable (en sentido husserliano) del mantenimiento o subversión de dichas repeticiones. En este sentido, el cuerpo beauvoiriano no es el afuera de un acto de inscripción. El cuerpo «es expresión habitada por la significación»⁸⁶⁰, implica un proceso de relación del cuerpo con el mundo, es ahí donde la existencia toma sentido.

«This means, in short, that *Le Deuxième Sexe* studies sexuality and sexual difference in a methodic framework in which the body is taken as a subject of experience, not as a bioscientific object. The body understood in this way is not determined by causal relations but identified by motivational and stylistic connections»⁸⁶¹.

Simone de Beauvoir efectúa una ruptura extraordinaria frente al pensamiento tradicional patriarcal cuando, en *El Segundo Sexo*⁸⁶², formula en qué medida la especificidad biológica del cuerpo de mujer ha sido la condición sobre la que se ha articulado, desde el patriarcado, su sometimiento social. Si bien se puede extraer de

⁸⁵⁹ MERLEAU-PONTY, en HEINÄMAA, 2003: 38.

⁸⁶⁰ ABELLÓN, 2011: 5.

⁸⁶¹ HEINÄMAA, 2003: 25.

⁸⁶² BEAUVOIR, 2011.

esta afirmación que el cuerpo, en su diferencia material, es el lugar desde donde opera la dominación, Beauvoir ve el cuerpo no como destino, sino como instrumento de libertad y se centra en explicar cómo las mujeres encarnan la otredad radical para el sujeto universal masculino. De este modo, la feminidad se define como una construcción cultural patriarcal que se va elaborando en función de su asimetría con los valores esenciales asociados a los hombres: «no se nace mujer, se llega a serlo»⁸⁶³.

Además de señalar las bases para la formulación de la construcción de género, la obra de de Beauvoir desprende, como ha señalado Judith Butler, una propuesta que no parece superar el dualismo filosófico tradicional en relación al cuerpo. Este se concibe como una superficie pasiva, la pre-condición natural-biológica, sobre la cual se inscriben las determinaciones sociales genéricas.

Esta crítica butleriana interpreta la propuesta de Beauvoir bajo los mismo términos dualistas sobre los que se articulan la mayoría de filosofías del cuerpo desde Platón.

«Según una definición de Platón en *Cratilo o del lenguaje*, el cuerpo tiene dos significados: el primero —sooma—lo remite a ser el portador o guardador del alma, según las creencias órficas; y el segundo —seema—supone que el cuerpo es el medio por el cual el alma expresa todo lo que quiere decir»⁸⁶⁴.

Butler defenderá en sus primeras obras un feminismo que supere este dualismo que se otorga al cuerpo y luchará para que se deje de considerar una sustancia prelingüística, una suerte de tabula rasa inerte y pasiva sobre la que el lenguaje opera. Al mismo tiempo, constata el carácter generizado y, por tanto, construido más que constitutivo de la dualidad onto-epistemológica.

«En la tradición filosófica que se inicia con Platón y sigue con Descartes, Husserl y Sartre, la diferenciación entre alma (conciencia, mente) y cuerpo son siempre relaciones de subordinación y jerarquía política y psíquica. La mente no sólo somete al cuerpo, sino que eventualmente juega con la fantasía de escapar totalmente de su corporeidad. Las

⁸⁶³ Esta famosa cita recoge y sintetiza el hecho de que no hay nada biológico que justifique el sometimiento social de las mujeres que otras fuentes del feminismo, desde Cristine de Pizan, Mary Wollstonecraft o Harriet Taylor ya habían recogido. De esta afirmación se desprende que lo que las mujeres son verdaderamente es otra cosa que su construcción genérica; la pregunta que se deriva de esta afirmación es: ¿dónde se encuentra la especificidad de lo femenino? BEAUVOIR, 2011: 371.

⁸⁶⁴ SALINAS, 1994: 85- 86. Para Platón hay dos principios opuestos: el cuerpo (material, sensible y visible) y el alma (inmaterial, invisible e inmortal). El alma es preexistente al cuerpo y necesita del cuerpo para encarnarse, aceptar la cárcel que es el cuerpo, en su proceso de vuelta al mundo de las ideas. Igualmente, si observamos más de cerca vemos que este dualismo nunca fue formulado por Platón como una oposición radical alma-cuerpo sino que entendía el cuerpo como un paso necesario, inevitable, para alcanzar la perfección de la idea, una secuencia de conocimiento donde el cuerpo era el eslabón más bajo. Es en el mito del auriga donde Platón recoge la lucha del alma en el cuerpo. La razón (el auriga) debe ser capaz de controlar a los dos caballos del carro (uno representa los deseos o pulsiones y el otro la sabiduría) que le permitirá ascender al mundo de las ideas, de no hacer el carro se tambaleará y hará caer al alma que deberá encarnar otro cuerpo y volver a empezar el proceso. (El mito del carro alado está en Platón *Fedro*, 246a y ss. Trad. de Emilio Lledó Iñigo. Gredos, Madrid, 1986. pp. 344y ss). La dicotomía irreconciliable que asienta la separación y jerarquía entre cuerpo-alma es el pecado original de la religión cristiana, que somatizó el cuerpo como algo negativo, diabólico, al tiempo que divinizaba el alma.

asociaciones culturales de la mente con la masculinidad y del cuerpo con la feminidad están bien documentadas en el campo de la filosofía y el feminismo. En consecuencia, toda reproducción sin reservas de la diferenciación entre mente/cuerpo debe replantearse en virtud de la jerarquía implícita de los géneros que esa diferenciación ha creado, mantenido y racionalizado comúnmente»⁸⁶⁵.

Los feminismos, según Butler, fueron los primeros en articular una crítica efectiva de los discursos interesados y oportunistas que destilan sometimiento para mujeres y cuerpos (Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Julia Kristeva, Luce Irigaray o Gayle Rubin⁸⁶⁶) y también los primeros en desplazar el foco de atención del cuerpo político (metáfora social del individuo masculino) a las políticas del cuerpo, anticipándose a las propuestas foucaultianas: «dicho de otra forma, solo los hombres son *personas* y solo hay un género: el femenino»⁸⁶⁷. Sin embargo, en Butler, aquellas críticas centradas en denunciar el género como una construcción social seguían ubicando el sexo en un lugar previo, biológico, exterior al lenguaje, que refuerza, más que supera, los dualismos y jerarquías del pensamiento tradicional patriarcal y heteronormativo, un pensamiento donde lo femenino está del lado de la naturaleza, la carne y lo esencial y lo masculino, del lado del discurso y la razón.

En aquellos relatos feministas, el sexo figuraba como el reducto propio y fáctico (y por tanto no-problemático), promotor de la unión entre las mujeres frente al género, entendido como construcción interesada auspiciada por el Otro patriarcal. Esta consideración dicotómica sexo/género es precisamente, para Butler, la que plantea una escisión en el sujeto feminista.

Más allá de la crítica de Butler sobre el dualismo beauvoiriano, también puede leerse en la distinción sexo-género un recurso para explicar el sometimiento social de las mujeres, así como defender que la mujeridad puede encontrar en la singularidad de su cuerpo y en sus relaciones con otros cuerpos, una materialidad resistente y una posibilidad de existencia distinta a la que los atributos sociales (de género) le auguran. A pesar de la crítica que hace Butler de *El segundo sexo*, cabe recordar que esta es la obra que más debate ha suscitado y suscita entre las seguidoras de la teoría *queer*, a causa de la problemática relación entre lenguaje y cuerpo. Creo que es importante para esta investigación cuestionar, por incompleta, la acusación de dualismo en Beauvoir porque deja por el camino matices interesantes. Seguiré aquí algunas de las reflexiones planteadas por Sara Heinämaa⁸⁶⁸ que tratan de valorar la concepción del cuerpo en de Beauvoir:

⁸⁶⁵ BUTLER, 2007: 64.

⁸⁶⁶ Para reforzar la idea de una materia indisociable del lenguaje, considera la propuesta del feminismo de la diferencia como una «hermenéutica forzada». Para ella, insistir, desde el feminismo, en una existencia corporal más allá de la ley supone un alejamiento del «centro de atención de la teoría feminista de los términos específicos de la batalla cultural contemporánea». BUTLER, 2006: 106.

⁸⁶⁷ BUTLER, 2007: 76.

⁸⁶⁸ HEINÄMAA, 2003. Esta investigadora cita además una reseña que hizo Simone de Beauvoir poco después de la publicación de *La fenomenología de la percepción*, en 1945, para la revista *Les Temps Modernes*. En ella incluye una comparación entre la filosofía de Sartre y la de Merleau-Ponty. «Her juxtaposition suggests that our choice is between two principal concepts of consciousness [conscience]. On the one hand, we have philosophies that define consciousness in opposition to being. For Hegel, she says, consciousness was a “gap in being”; for Sartre it was a nothingness, a pure activity

«Merleau-Ponty's work offered Beauvoir detailed descriptions of the body, its sexuality, motility, and temporality. But what mostly impressed her was that Merleau-Ponty presented a viable alternative to Sartre's "phenomenological ontology" troubled by the problems of solipsism and dualism. *Phénoménologie de la perception* convinced Beauvoir of Husserl's claims that phenomenology is not an epistemological theory nor a solipsistic system, but fundamentally a philosophy of corporeality and intersubjectivity»⁸⁶⁹.

Beauvoir señala el cuerpo como una evidencia constatada en el transcurrir de las vivencias. Mediante el cuerpo nos vinculamos con el mundo, un vínculo que varía según los contextos y entornos que nos gestan. La biología no puede separarse de este proceso, pues está expuesta a estas mismas transformaciones. Siguiendo los planteamientos existenciales de Beauvoir se entiende el sujeto no como una entidad prefijada, sino como un proyecto, una sustancia producida en su devenir por el mundo⁸⁷⁰. La existencia solo se concibe como realidad histórica. Más allá del existencialismo, Heinämaa señala la dependencia de los presupuestos beauvoirianos de la concepción del cuerpo orgánico de Merleau-Ponty que busca, ante todo, superar el dualismo metafísico-ontológico tradicional. «En la historia humana, la aprehensión del mundo no se define jamás por el cuerpo desnudo: la mano con su pulgar prensil, se supera hacia el instrumento que multiplica su poder»⁸⁷¹.

Sara Heinämaa analiza la relación prioritaria que establece el texto de Beauvoir con los preceptos fenomenológicos no solo de Merleau-Ponty, sino también de Husserl para elaborar su teoría de la diferencia sexual. Añade además que, en el contexto del pensamiento contemporáneo, las potencialidades de la fenomenología radican precisamente en el modo particular en que permiten analizar y pensar el cuerpo en sus diversas dimensiones o capas (*layers*): material, biocientífica, agencial, estético-expresiva. Es desde esta dimensión fenomenológica que se debe abordar la propuesta feminista de Beauvoir en *El Segundo sexo*.

Debido a ello, este texto no se debe entender como un tratado de la construcción socio-cultural de la mujer. No se trata de una teoría del género que deja el sexo como mera materia pre-lingüística, como algunas críticas feministas anglosajonas se han apresurado en señalar, Butler entre ellas⁸⁷². La propuesta de Simone de Beauvoir se

of negating or nihilating [danisation]. On another hand, we have philosophies in which consciousness is not op-posed to being, but described as having several, multilayer, and chanc-ing relations to being. This view Beauvoir finds developed in Merleau-Ponty's *Phénoménologie de la perception*. HEINÄMAA, 2003: 56.

⁸⁶⁹ HEINÄMAA, 2003: xii.

⁸⁷⁰ «Cada vez que la trascendencia recae en inmanencia, hay degradación de la existencia en "en sí", de la libertad en facticidad; esta caída es una falta moral si es consentida por el sujeto; si le es infligida, toma la figura de una frustración y de una opresión; en ambos casos es un mal absoluto. Todo individuo que tenga la preocupación de justificar su existencia, experimenta ésta como una necesidad indefinida de trascenderse». BEAUVOIR, 2011: 63.

⁸⁷¹ BEAUVOIR, 2011: 115.

⁸⁷² Uno de los aspectos que arguye Sara Heinämaa para criticar ciertos reduccionismos aplicados a la obra de Beauvoir es la disolución, en las traducciones inglesas de *El Segundo sexo*, de la referencia fenomenológica de algunos conceptos como los de *expérience vécue*, *corps vivant* o *corps vecú*. En las versiones anglosajonas estos conceptos (*lived experience* y *living body*) enfatizan el aspecto socio

concibe como una propuesta filosófica que busca dar cuenta, mediante una reflexión fenomenológica, del sentido de la diferencia sexual. Expresa una apertura hacia la descripción de una forma femenina de relación con el mundo. Heinämaa acentúa que Beauvoir comprende la división entre hombres y mujeres no como un aspecto más de la experiencia humana, sino como la distinción dominante que estructura nuestras sensaciones corpóreas y emociones que incluyen también todo aquello asociado al espíritu (pensamientos, conciencia y razón)⁸⁷³. La pregunta fundamental para Beauvoir es: ¿qué significa ser mujer? y ¿cómo se le aparece el mundo a ese ser?

No bastará entonces con las aproximaciones deductivo-teóricas sobre la experiencia humana, pues para Beauvoir estas se han formulado desde la perspectiva masculina y androcéntrica que ha establecido su comprensión parcial de la experiencia como una totalidad, obviando así, de manera sistemática, amplias áreas de la experiencia humana⁸⁷⁴. Es por ello que para Beauvoir resulta necesario volver a la experiencia y situarla desde el punto de vista de la mujer. Pero ¿qué se entiende por experiencia?

La concepción del sujeto beauvoiriano no se puede entender sin su vinculación con el sujeto corporal de Merleau-Ponty (*infra*), pero también con el *corps vivant* o *corps vécu* de Husserl (*supra*). La originalidad del planteamiento teórico de *El Segundo Sexo* radica en que si bien la fenomenología plantea que nuestro modo principal de estar en el mundo es afectivo, y en ello la sexualidad juega un papel fundamental, este se concibe como indistinto entre hombres y mujeres. De este modo, Beauvoir plantea la cuestión de una forma novedosa: se pregunta qué significan el ser y la realidad cuando hablamos de personas sexuadas. Su tarea se fundamentará en dos dimensiones o movimientos analíticos: demostrar la parcialidad de las descripciones filosóficas y científicas sobre la experiencia⁸⁷⁵ y cuestionar críticamente qué significa la realidad y la existencia de la mujer.

Esta última cuestión no se puede resolver sin aproximarnos al concepto de incorporación (*embodiment*), una noción del cuerpo como “situación/relación” y no en tanto “cosa”, imposible de analizar sin tener en cuenta su diálogo con la fenomenología de Merleau-Ponty.

histórico del primero y el sentido individual más que real y particular del segundo. HEINÄMAA, 2003. Una lectura fenomenológica de la obra de Beauvoir subraya, más allá de las críticas a su concepción esencialista del cuerpo de mujer, un objetivo más complejo: volver a la experiencia para dar cuenta del mundo, pero situándose desde el punto de vista de la mujer. En este sentido pienso que la crítica de Butler también omite, en coherencia con sus propios fines, la riqueza de matices fenomenológicos presentes en la terminología beauvoiriana.

⁸⁷³ HEINÄMAA, 2003: xiii.

⁸⁷⁴ Siguiendo la reflexión de una de las obras más conocidas de las *Guerrilla Girls*, es como si, sin la experiencia de las mujeres, nos faltara la mitad del cuadro, la mitad del mundo por comprender.

⁸⁷⁵ «Beauvoir shows, for example, that Freud’s seemingly general description of human desire is limited by the paradigm of the active masculine libido. Against Sartre, she argues that feminine eroticism is not in itself a formless and aimless inertia but presents it- self so only when studied within a masculine value system. About Levinas, she states: “The description which intends to be objective, is in fact an affirmation of masculine privilege”. And to Merleau-Ponty she replies: “Woman, like man, is her body; but her body is something else than she is”». HEINÄMAA, 2003: 24.

Genealogías del cuerpo

Nietzsche y el cuerpo particular

Será Nietzsche quien anuncie, más allá de toda duda cartesiana, «cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es solo una palabra para designar algo en el cuerpo»⁸⁷⁶. Este filósofo quiere desvelar el origen construido de todas las categorías universales y el sometimiento del cuerpo efectuado por la metafísica tradicional.

«En otro tiempo el alma miraba al cuerpo con desprecio; y ese desprecio era entonces lo más alto; el alma quería el cuerpo flaco, feo, famélico. Así pensaba escabullirse del cuerpo y de la tierra»⁸⁷⁷.

Postula superar la lógica binaria mente-cuerpo en favor del segundo, considerando el cuerpo como la «Gran Razón»⁸⁷⁸, un «sabio desconocido», pluralidad que aglutina tanto lo sensible como el pensamiento representativo. El cuerpo en Nietzsche se vuelve devenir, una subjetividad en transformación según del juego de fuerzas de una voluntad de poder inconsciente, contingente y diversa, que se da en cada momento y lugar y en función de las relaciones que establece.

Nietzsche sienta las bases de la crítica postestructuralista a la razón y a la verdad, al postular que la consciencia es la que crea, inventa e instaura un mundo ficticio que altera el testimonio de los sentidos y que designa como verdadero, originario y esencial, en un proceso retroactivo, aquello finalmente construido: la belleza, el bien, lo absoluto. En su obra, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* afirma de la verdad lo siguiente: «una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son»⁸⁷⁹. Para Nietzsche, la verdad responde a un uso social, y esto será crucial en el futuro desarrollo de las filosofías del cuerpo. La verdad es un acuerdo arbitrario entre los seres humanos para referirse y nombrar la realidad exterior y el impacto sensible que nos produce, como mapas que nos hacemos para conocer el mundo. Por ello, es imprescindible proceder mediante la genealogía, movimiento que busca hacer estallar el origen de las verdades asentadas, el lugar de procedencia del engaño que devino verdad.

Cabe destacar que Nietzsche propone, a modo de remedio contra la metafísica (el mal de occidente), escribir con el cuerpo y desde el cuerpo. La escritura como una

⁸⁷⁶ NIETZSCHE 1975: 60

⁸⁷⁷ NIETZSCHE 1975: 35.

⁸⁷⁸ Nietzsche distingue el cuerpo como la «Gran Razón», el «sí mismo» que se opone al «Yo» o «pequeña razón», juguete o instrumento que depende del primero. Busca enfatizar el cuerpo como devenir frente al Yo esencial, inmutable y estático. «Dices *yo* y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, tu cuerpo y su gran razón: ésta no dice yo, pero hace yo». NIETZSCHE 1975: 60.

⁸⁷⁹ NIETZSCHE, 1998: 25.

forma de lenguaje que permite una expresión verdadera del cuerpo implica señalar un lugar material donde el lenguaje no somete al cuerpo, sino que le permite decirse, evidenciar las marcas que lo sujetan, sus síntomas. Esta defensa de la escritura como lugar físico también la resalta Lacan en su formulación de la instancia de la letra o Julia Kristeva en su defensa de la semiótica a través de la poesía⁸⁸⁰ (*infra*). El cuerpo individual como lugar de inscripción, pero también con ciertas posibilidades de escribirse, con agencia, será la fórmula más exitosa de abordar el cuerpo y la genealogía el procedimiento-tratamiento necesario para dejarle hablar.

Cabe señalar también que la noción de cuerpo social, objeto del materialismo histórico de Marx, se sitúa frente al protagonismo del cuerpo en Nietzsche, en tanto singularidad radical. En mi opinión, este desplazamiento de lo colectivo como posibilidad del individuo a lo particular/individual como lugar desde donde pensar lo colectivo es un desplazamiento sintomático que, lejos de superar la «enfermedad del mundo occidental» como la define Nietzsche, la aborda desde otro lugar. El dualismo metafísico separa cuerpo y alma para que unos cuerpos determinados gocen de los privilegios de una supuesta alma frente a una masa corpórea, sometida, pero necesaria para los fines de aquellos. La defensa del cuerpo individual y su condición prioritaria, en consecuencia con los mecanismos de control individualizados señalados por Foucault⁸⁸¹ (*infra*), frente al cuerpo colectivo y sus modos de explotación, implica a mi modo de ver otra escisión determinante a la hora de pensar el cuerpo y sus implicaciones transformadoras sociales y políticas: la que divide el cuerpo *entre* la relación consigo mismo y con los demás cuerpos.

El cuerpo, antes entendido como aquello que está conmigo, lo que acompaña a mi razón, a mi psique o a mi alma de una manera, si se quiere displacentera, perturbadora, represora o limitante, se erige actualmente como una expresión verdadera, una potencia desestabilizadora, un acontecimiento singular, un síntoma. El cuerpo se articula como una entidad que en su condición negativa nos permite tomar conciencia de nuestra verdad, más allá de su efecto.

Es en el feminismo donde vuelvo a encontrar un esfuerzo mayor por rentabilizar al máximo el uso político de las filosofías del cuerpo subversivas, pero todavía patriarcales, como las de Nietzsche o Spinoza, donde resulta impensable encontrar una valoración positiva, ni individual ni colectiva, del cuerpo femenino.

⁸⁸⁰ La relación entre cuerpo y escritura se desarrolla más adelante, en el apartado *Cuerpo y lenguaje* de esta investigación.

⁸⁸¹ Para Foucault hay una dinámica que caracteriza el cambio, a partir del siglo XVIII, en el modo en que opera el poder, su «mutación tecnológica» dirá y que determina el giro “positivo” del poder, su vertiente generadora más que prohibitiva en relación a las formas de dominación. Esta mutación se produce entre las sociedades jurídicas monárquicas y feudales a las sociedades disciplinarias que caracterizan la modernidad. En esta última el poder funciona a nivel biopolítico, se vuelve cotidiano e individualizado, se dirige a un cuerpo considerado adiestrable, regulando la población en función de su utilidad productiva. Foucault no vincula esta transformación a ningún movimiento biológico o natural, sino al desarrollo del sistema capitalista mediante un movimiento doble, dialéctico, donde este tipo de mutación tecnológica permite el desarrollo del capitalismo y, al mismo tiempo, el sistema capitalista necesita de una tecnología de poder disciplinaria. FOUCAULT, 1991.

En este sentido, Elisabeth Grosz⁸⁸² en el contexto de los nuevos materialismos feministas (*infra*) critica el exceso de atención posestructuralista a la cultura y el lenguaje como condiciones para la configuración de la realidad social y reivindica el papel de las condiciones materiales del cuerpo⁸⁸³. Grosz remite a Nietzsche y su rechazo de la conciencia como forma privilegiada de (auto)conocimiento en favor de la productividad del cuerpo, en tanto espacio prolífico de la voluntad de poder, para articular una teoría política feminista basada en la «imperceptibilidad»⁸⁸⁴.

«(Nietzsche) has interrogated the primacy of consciousness or experience in conceptions of subjectivity and displaced the privilege of these terms by focusing on the body as a socio-cultural artifact rather than as a manifestation or externalization of what is private, psychological, and “deep” in the individual»⁸⁸⁵.

Esta teoría se erige en clara oposición a las políticas humanistas basadas en el reconocimiento⁸⁸⁶ y la intersubjetividad dinámica que, en su opinión, promueven relaciones servilistas entre las personas. Para esta teórica feminista es necesario pensar, más allá de las filosofías identitarias, en favor de ontologías antihumanistas que centren su atención en fuerzas, afectos y energías impersonales que vuelvan indisociables naturaleza y cultura, y donde el sujeto y su razón no se ubiquen por fuera de un mundo material-natural activo y dinámico del que son parte inseparable.

Su propuesta se apoya en Nietzsche, pero también en la filosofía de Deleuze y su devenir-impersonal donde «volverse imperceptible es la vida, *sin cesar ni condición*, alcanzar el chapoteo cósmico y espiritual»⁸⁸⁷, y en la indistinguibilidad entre sujeto

⁸⁸² GROSZ, 1994

⁸⁸³ «Whereas models of the subject as psychical interior introduce the dimension of social relations aim the external world through modes of introjection and in-corporation—the social “enters” the subject through the mediation and internalization of social values and mores (usually by means of some kind of identification with social representatives such as the parents)—the model of social inscription I will elaborate here, by contrast, implies that social values and requirements are not so much inculcated into the subject as etched upon the subject’s body». GROSZ, 1994: 119-120.

⁸⁸⁴ Como explica Isabel Balza la propuesta de una política de la imperceptibilidad «abordará aquello considerado impersonal por la ontología liberal, aquello desechado por no considerarse propio del ámbito del sujeto, aquello que, más bien, roza lo animal o que nos emparenta con lo animal». BALZA, 2014.

⁸⁸⁵ GROSZ, 1994: 115.

⁸⁸⁶ La crítica a las políticas basadas en el reconocimiento queda, en mi opinión, perfectamente sintetizada en las palabras de Mark Fisher «Las políticas de identidad buscan respeto y reconocimiento de la clase dominante; las políticas de la des-identidad buscan la disolución del mismo aparato clasificatorio». FISHER, 2019: 246.

⁸⁸⁷ DELEUZE, 1993: 43. En relación con la nota 74*, aquello que «nos emparenta con lo animal» forma parte, en Deleuze, del proceso de «devenir-impersonal» un propuesta de comprensión y relación con el mundo y la vida liberada de las categorías artificiales de sujeto, persona, individuo... la condición misma del ser es lo que aquí se pone en cuestión en favor del devenir, «es la determinación del devenir, su potencia propia, la potencia de un impersonal que no es una generalidad, sino una singularidad en el punto más alto (...) alcanzando una zona de vecindad en la que ya no podemos distinguir entre nosotros y aquello en lo que nos estamos convirtiendo». DELEUZE, 1993: 105. El papel relevante de la filosofía de Deleuze en la recuperación del cuerpo como el elemento central del pensamiento contemporáneo, impensable sin la ayuda de Spinoza y Nietzsche, se dejará ver a lo largo de todo este apartado.

y naturaleza de Spinoza⁸⁸⁸ (*supra*). El elemento común entre los tres filósofos es precisamente su oposición a la concepción de la identidad en tanto esencia trascendental, auténtica y pre-política, que crea sujetos ajenos e indiferentes a la multiplicidad y diferencia constitutiva del mundo. Apoyándose también en la crítica que las teóricas de la diferencia sexual (*infra*) hacen al sujeto universal masculino y, apelando al pensamiento crítico feminista, anti-racista y decolonial, Grosz propone pensar un sujeto que pueda ser *indiferente* a la otredad (constructo interesado), que no requiera del reconocimiento para conformarse, pues son sus acciones, energías y fuerzas corpóreas las que lo mueven. El sujeto imperceptible es aquel que se configura mediante la acción y no la identificación con un ser pre-establecido.

«In Nietzsche, by contrast, it is the body, both at an intraorganic or cellular level and as a total, integrated organism, an animal, that is active, the source and site for the will to power and the move-ment of active (as well as reactive) forces. Knowledge and power are, for Nietzsche, the results of the body's activity, its self-expansion and self-overcoming»⁸⁸⁹.

Foucault y el cuerpo sujetado

Foucault retomará la propuesta genealógica de Nietzsche y enfatizará la producción histórica y social del cuerpo, pero también su sexualidad. Pretende estudiar los diferentes modos de subjetivación del ser humano en nuestra cultura y en sus diferentes regímenes de prácticas, con una preocupación específica por los efectos de poder-saber y la producción de verdad.

En Foucault, el cuerpo se vincula con las prácticas que trascienden la razón del sujeto y poseen, hasta cierto punto, su propia regularidad, su lógica, su evidencia, su razón. Las prácticas son «como el lugar de unión entre lo que se dice y lo que se hace, las reglas que se imponen y las razones que se dan de los proyectos y de las evidencias»⁸⁹⁰. Lo que le interesa a este filósofo es el modo en que las prácticas toman cuerpo; es decir, la microfísica del poder, cómo este penetra en los cuerpos, los sujeta, los formaliza y funciona en y a través de ellos. Esta concepción «performativa» del poder y sus connotaciones no solo represivas, sino productoras de realidad (el poder no niega, se afirma), será fundamental para el giro en la teoría feminista realizado por Judith Butler (*infra*).

Otro giro decisivo que encuentra Foucault en sus investigaciones alude a la transformación de los modos de castigo y control del cuerpo en la modernidad, mediante los sistemas de disciplinamiento⁸⁹¹. Mecanismos que ejercen un control

⁸⁸⁸ Si bien Grosz reconoce el valor de Spinoza para su teoría, Hasana Sharp reivindica la influencia de Spinoza por encima de Nietzsche en el pensamiento de esta filósofa, y en su defensa de una renaturalización del sexo y el género, una vuelta a sus condiciones materiales más allá de la crítica posestructuralista a su condición construida, anti-natural. «Spinoza alternative, moreover, interacts with Grosz's call for a positive and experimental politics animated by a desire for joyful affects and the enhancement of bodily pleasures, practices, and powers». SHARP, 2009: 85.

⁸⁸⁹ GROSZ, 1994: 122.

⁸⁹⁰ FOUCAULT, 1982: 59.

⁸⁹¹ FOUCAULT, 2008a.

sobre la corporeidad más allá de la violencia directa, explícita y espectacular característica de los sistemas anteriores al siglo XIX. Se trata de unas dinámicas de dominación que buscan instalarse en el interior mismo de la subjetividad y mediante discursos prescriptivos explícitos (por ejemplo, los códigos penales) establecen pautas conductuales que vuelven a los cuerpos dóciles y obedientes. La dimensión punitivo-correctiva del poder disciplinario sobre los cuerpos se expande por diferentes ámbitos de actividad sociales (escuela, hospital, psiquiátrico, policía...) ⁸⁹² mientras calibra el grado de violencia que cada oportunidad merece.

El cuerpo “moderno” sigue siendo el centro de estos mecanismos de control, pero es el control de sus intenciones (tendencias) en sentido fenomenológico. Lo que se busca controlar, en las sociedades disciplinarias, no es solo el sujeto y su cuerpo, sino la relación entre los cuerpos (la intersubjetividad), no existe una dimensión privada (situada fuera del alcance de la norma), porque todas se encuentran bajo el dominio de un control privativo. Se pasa, según Foucault de la exposición pública del cuerpo castigado a su disciplinamiento imperceptible, discreto (a discreción).

Nerea Barjola aplica muy bien este desplazamiento del castigo a la corrección en su análisis crítico del caso Alcàsser ⁸⁹³. Utiliza las teorías foucaultianas para sustentar su análisis del terror sexual y la construcción de discursos y representaciones que operan como tecnologías disciplinarias sobre el cuerpo de las mujeres. En él, establece cómo la dimensión correctiva no solo se reduce a los códigos penales y normas institucionales, sino a todo un espectro de discursos socializados (representaciones), replicados ilimitadamente por los medios de comunicación, que se impone sobre los cuerpos a los que se dirige.

Barjola se atreve a ir un paso más lejos cuando critica a Foucault. Considera que la dimensión de la violencia física sobre las mujeres no está ni de lejos desaparecida o invisibilizada, encontrando en los feminicidios el paradigma de este hecho.

«Cuando Foucault afirma que ha aparecido una nueva forma de castigo sobre los cuerpos en detrimento del suplicio público, obviamente está invisibilizando la tortura sexual y sistemática que sufren las mujeres. En el caso de las mujeres no ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro, expuesto vivo o muerto. Y, por supuesto, tampoco ha desaparecido su exposición pública. Al contrario, Antiguo Régimen y modernidad unen sus violencias sobre las mujeres» ⁸⁹⁴.

Lo más interesante para esta investigación es que en Foucault no hay verdades, sino ejercicios de poder, un poder que no está centralizado en ningún organismo, sino que es reticular y relacional, fruto de «relaciones de fuerza inmanentes al dominio en el que se inscriben» ⁸⁹⁵ y que generan «efectos de verdad» gracias a la distribución

⁸⁹² La propuesta foucaultiana se hace eco aquí también del desplazamiento, ya propuesto por Althusser, hacia los «Aparatos Ideológicos de Estado» que parecen sustituir la violencia por la ideología como mecanismo de control y disciplinamiento.

⁸⁹³ El caso se refiere a la desaparición forzada de Antonia Gómez, Desireé Hernández y Míriam García en 1992. El hallazgo de los cuerpos tres meses después verificó que habían sufrido tortura sexual. BARJOLA, 2019.

⁸⁹⁴ BARJOLA, 2019: 34.

⁸⁹⁵ FOUCAULT, 1992: 156.

desigual del saber. Una "arqueología del saber" busca la insurrección de los saberes sometidos. Foucault se mueve dentro de cierta filosofía de la conciencia práctica y así nos lo recuerda:

«Si he estudiado unas "prácticas" como las del secuestro de los locos, o la medicina clínica, o la organización de las ciencias empíricas, o del castigo legal, era para estudiar este juego entre un "código" que regula unas maneras de hacer (que prescribe cómo seleccionar las personas, cómo examinarlas, cómo clasificar las cosas y los signos, cómo amaestrar los individuos, etc.) y una producción de discursos verdaderos que sirven de fundamento, de justificación, de razones de ser, y de principio de transformación a estas mismas maneras de hacer. Para decir las cosas claramente: mi problema consiste en saber cómo se gobiernan los hombres (a sí mismos y a los demás) a través de la producción de verdad»⁸⁹⁶.

El cuerpo y el poder son indisociables para Foucault. No se trata de una cuestión del ámbito de la filosofía, sino que invade la esfera política al implicar estrategias, dispositivos y tecnologías que tienen que ver con ese campo⁸⁹⁷.

Serán las prácticas y experiencias de los cuerpos diferentes, disidentes y explotados, feministas, *queer*, transexuales, etc. la pieza fundamental sin la cual la filosofía no habría podido articular este giro corporal que obligará a la filosofía misma, pero aún más a la sociedad, a cuestionar sus fundamentos y a modificarlos. Estas luchas serán también las que permitirán una concepción filosófica del cuerpo singular como motor de la transformación del cuerpo social. El valor político y colectivizante de estas propuestas marca para mí, la verdadera superación del sujeto moderno.

El cuerpo y el sujeto son, en gran medida, el resultado de construcciones sociales operadas por la mediación del lenguaje en nuestra experiencia del mundo. Sin embargo, el cuerpo contiene un resto en su materialidad, un elemento resistente que no deja de expresarse/construirse⁸⁹⁸. El lugar (material o performativo) y el valor (simbólico o subversivo) y las posibilidades (individuales y colectivas) de este cuerpo-resto será una discusión clave para los feminismos.

⁸⁹⁶ FOUCAULT, 1982: 66.

⁸⁹⁷ «Como siempre en las relaciones de poder, se encuentra uno ante fenómenos complejos que no obedecen a la forma hegeliana de dialéctica. El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello... todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano. Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor». FOUCAULT, 1992: 104.

⁸⁹⁸ Una de las pocas críticas que le hace Butler a Foucault es el hecho de que en algunas de sus obras, como en *Historia de la sexualidad*, parece claro que ve en el cuerpo algo más que una investidura, una materialidad distinta o distinguible (¿quizás previa?) a las relaciones de poder. Una apreciación de corte materialista que no es muy del gusto de las propuestas butlerianas. BUTLER, 2002: 62.

Cuerpo y lenguaje. De Irigaray a Butler

L'écriture féminine y el cuerpo textual

Como ya expuse en los apartados dedicados a Freud y Lacan sobre el concepto de síntoma, la teoría psicoanalítica aborda el estatuto, las concepciones y las posibilidades del cuerpo siempre en una relación íntima con el lenguaje, ineluctable y, por ello, traumática. Es importante recuperar aquí algunas de las propuestas feministas que, sirviéndose de la crítica al psicoanálisis freudiano⁸⁹⁹ y fuertemente influenciadas por la "reversión" de Freud que efectúa Lacan, encuentran en el cuerpo, el cuerpo femenino, un lugar de resistencia, reflexión y de enunciación capaz de delatar las perversiones del sistema hegemónico patriarcal.

El concepto de *écriture féminine* servirá a las teóricas feministas francesas de la diferencia sexual⁹⁰⁰, como Hélène Cixous, Luce Irigaray o Julia Kristeva, para denunciar el carácter construido y patriarcal del Orden Simbólico y encontrar en el arte, la escritura en este caso, un lugar potencial *entre* materia y lenguaje desde donde dar cuenta de la experiencia diferente de los cuerpos de mujer en su relación con el mundo.

Resulta imposible abordar esta propuesta de la escritura como espacio de subversión sin asociarla también a las propuestas del postestructuralismo francés que encuentran en el texto, no el lugar de un sentido codificado que la crítica tiene que descifrar, sino un medio de producción de múltiples significaciones. Barthes ya puso los primeros peldaños al distinguir entre texto «legible» (entendido como resultado cerrado) y texto «escribible» (lugar de producción de sentidos diversos)⁹⁰¹. La escritura transforma no solo la concepción del texto, sino también

⁸⁹⁹ La crítica principal al psicoanálisis freudiano es la utilización del falo como elemento dominante de la significación, como elemento sobre el cual se articula toda la teoría de un sujeto siempre en masculino. El falo designa lo visible en un cuerpo y se instituye como norma de reconocimiento o identificación y genera, mediante lo visible, una relación de jerarquía con quien carece de él: la mujer-otro. A ese respecto Irigaray se pregunta: «Since the access to the phallic stage means access to the pleasure afforded by the phallus, which (even in its hold over the signifier) is the sign of the male sex/organ? Freud is therefore right in saying that at the phallic stage the little girl is a little boy. But why does he describe this "stage" as a necessary step in "becoming a normal woman"? And even more, why, if stages there be, is there no question, for example, of a vulvar stage, a vaginal stage, a uterine stage, in a discussion of female sexuality?». IRIGARAY, 1984: 28-29. En tanto que el modelo sexual dominante es el masculino, el psicoanalista freudiano se erige pensando que el deseo es siempre deseo de falo (de serlo, de tenerlo). Igualmente, otras interpretaciones feministas del psicoanálisis, como la que hace Juliet Mitchell, reivindican su valor en tanto teoría que efectúa un análisis completo y no una legitimación de las sociedades patriarcales dominantes. MITCHELL, 1976.

⁹⁰⁰ Si bien es sabido que estas teóricas reciben el impacto del feminismo norteamericano de la diferencia (Shulamith Firestone, Betty Friedan o Kate Millet) me referiré, en este apartado, solo a las teóricas francesas, por la mayor vinculación política y afinidad de sus teorías del cuerpo con las propuestas psicoanalíticas y con las teorías de la diferencia de Derrida y Deleuze.

⁹⁰¹ «Por lo tanto, frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo legible. Llamaremos clásico a todo texto legible (...) El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra consecuente (que lo transformaría fatalmente en pasado); el texto escribible somos nosotros en el momento de

de la crítica. De este modo y siguiendo a Deleuze, sobre un texto solo podemos producir interpretaciones, «comentarios» dice Barthes, de ahí que siempre hay una intención política en cada relación textual⁹⁰², pero ¿es igual con los cuerpos? Me atrevo a decir que en las propuestas postestructuralistas se produce, dentro del mismo afán nietzscheano de superar los dualismos metafísicos tradicionales, una (con)fusión entre cuerpo y lenguaje que llevará a una concepción del cuerpo como *cuerpo textual*, materia siempre inscrita, producto del lenguaje, pero susceptible de producir sentidos (siempre parciales y múltiples)⁹⁰³.

«Yo no *empiezo por escribir*: yo no escribo. La vida hace texto a partir de mi cuerpo. Soy ya texto. La Historia, el amor, la violencia, el tiempo, el trabajo, el deseo lo inscriben en mi cuerpo, acudo al lugar donde se hace oír «la lengua fundamental», la lengua cuerpo en la cual se traducen todas las lenguas de las cosas, de los actos y de los seres (...) el conjunto de lo real trabajado en mi carne, captado por mis nervios, por mis sentidos, por la labor de todas mis células, proyectado, analizado, recompuesto en un libro»⁹⁰⁴.

El concepto de la diferencia juega un papel fundamental en estas propuestas y muestra también su deuda con el pensamiento de Heidegger, Derrida y Deleuze. La denuncia del Orden Simbólico va acorde con una crítica de la historia como construcción interesada que implica pensar nuestra relación con lo pensado, siguiendo la actitud de heideggeriana del «paso atrás». El paso atrás se centra en buscar aquello que en su momento no se vio, aquello que nadie preguntó; quiere decir pensar diferente, «pensar la diferencia». Este movimiento va desde lo jamás pensado (por diferente o insólito) hasta el encubrimiento de este olvido. Olvido que ha hecho invisibles las diferencias, porque las ha negado desde un principio. Para

escribir, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica) que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes». BARTHES, 2004: 1-2.

⁹⁰² Esta dimensión política que señala Deleuze en todo acto de conocimiento se va desarrollando a lo largo de su filosofía y en especial en su colaboración con Guattari. Juntos establecen la distinción entre la interpretación (psicoanalítica) y la experimentación en tanto prácticas filosóficas opuestas. En su texto *28 de noviembre de 1947, ¿Cómo se hace un cuerpo sin órganos?* (DELEUZE Y GUATTARI 2004) se plantea la idea, en contra de la interpretación psicoanalítica, de que el deseo no es someterlo a procesos de desciframiento hermenéuticos, sino experimentales. «Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación. Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel» DELEUZE Y GUATTARI 2004: 157. Mientras la interpretación busca reafirmar la identidad, reconfortar al sujeto placenteramente, la experimentación sirve al deseo que se escapa de toda subjetivación y desborda todo intento de fijación. La filosofía es una constante fuga que enlaza con una política de la inmanencia, *praxis* experimental que se opone al Estado, a la identidad, a la norma, a todo lo que niega el movimiento propio de la existencia. Esta superación de la interpretación tradicional, entendida ahora como práctica política, deviene, en la propuesta deleuziana de la experimentación, algo que creo se puede relacionar con lo que Althusser veía de potencial en su «lectura sintomática» en tanto lectura productiva.

⁹⁰³ Esta fragmentación del texto conduce a la fragmentación del sujeto en múltiples facetas, según los contextos vitales que atraviesa y es característica de los modos del pensar posmoderno. El sujeto no volverá a ser unitario jamás, sino situacional y vivencial, múltiple y plural. Además, no estará capacitado para aprehender su exterioridad (explicarla) de forma verdadera (objetiva) y a-histórica. Tan solo puede aspirar a *comprender*, desde su perspectiva parcial de la vida.

⁹⁰⁴ CIXOUS, 2015: 81.

Heidegger, pensar es «pensar de otra manera»⁹⁰⁵. En este sentido, las teóricas de la diferencia sexual serán precursoras de los «Estudios Femeninos»⁹⁰⁶.

Derrida a su vez, propone con el término *différance* entender la naturaleza dividida (distinta y diferida) del signo lingüístico. La *différance* es el movimiento según el cual la lengua, o cualquier código, se constituye históricamente como fábrica de diferencias. No existe nada fuera del texto. No hay significados únicos exclusivos, solo textos de significados plurales por diseminación. Las propuestas de Derrida descalifican cualquier punto de vista central u originario de los diferentes discursos y critica toda clase de logocentrismos, fonocentrismos, androcentrismos... No hay historia, solo narradores/as. Deleuze, frente al concepto de identidad, ficción paradigmática de la modernidad, plantea la diferencia no como una cualidad de inferioridad, sino en su acepción positiva que se refiere a lo no-idéntico, aquello capaz de dar cuenta de la verdadera pluralidad constituyente de lo humano y sus relaciones con el mundo⁹⁰⁷. En definitiva, la diferencia es lo constitutivo de la existencia.

Para articular una concepción alternativa de la subjetividad femenina, de su sexualidad y de su deseo («les han colo-nizado el cuerpo del que no se atreven a gozar»⁹⁰⁸), las teóricas de la diferencia se apoyarán, tanto en las teorías postestructuralistas del lenguaje como en las propuestas lacanianas sobre la sexuación como efecto del lenguaje y en el estadio del espejo como dimensión primera, donde el cuerpo se reconoce a sí mismo en un momento todavía pre-simbólico.

El orden simbólico masculino o falogocéntrico, en términos de Irigaray, se basa en una indiferencia sexual que excluye la diferencia de ser mujer en la *praxis* vital. El lenguaje deviene la herramienta patriarcal que articula una fractura y un olvido en la corporalidad femenina y sus genealogías. De este modo, todo lo relativo al universo femenino se percibe como carente, la mujer solo existe como imagen complementaria del hombre, como su espejo⁹⁰⁹. Así, solo se puede hablar de un modelo sexual: el masculino que, mediante el sometimiento de la sexualidad femenina, se apropia de los cuerpos de mujer. La experiencia de ser mujer y su deseo (su diferencia) no está contemplada en el universal masculino. En Irigaray, la diferencia sexual deviene el paradigma de lo diferente como lugar descentrado que

⁹⁰⁵ HEIDEGGER, 1988: 112ss.

⁹⁰⁶ Hélène Cixous ejercerá el cargo de Directora del Centro dedicado a los Estudios Femeninos fundado en 1974 en la Universidad París VIII.

⁹⁰⁷ Véase a ese respecto Deleuze (1988) y Derrida (1998). La diferencia es el concepto que marca muchas de las propuestas del pensamiento contemporáneo y es heredera de los giros filosóficos spinozistas, nietzscheanos, materialistas y fenomenológicos que acentúan la dimensión cambiante y variable de la existencia y cuyo paradigma es el cuerpo. El sujeto jamás está situado, sino que participa de diversas situaciones. Así, lo diferente y lo heterogéneo son constitutivos de la condición del mundo y del cuerpo.

⁹⁰⁸ CIXOUS, 1995: 21.

⁹⁰⁹ En su obra *Espéculo de la otra mujer* (1984), Luce Irigaray desarrolla ampliamente la cuestión del imaginario falogocéntrico, su crítica al psicoanálisis y la función social de las mujeres como espejos del patriarcado.

se escapa del discurso y la razón dominantes o de la «Ley del Padre», en términos psicoanalíticos lacanianos⁹¹⁰.

El ejercicio necesario para una recuperación o reapropiación del cuerpo femenino es el paso imprescindible para el establecimiento de un nuevo lenguaje. Un lenguaje no violento ni autoritario capaz de acompañar y no someter la corporalidad de las mujeres. un lenguaje que recupere ese «cuerpo a cuerpo» con la madre que toda persona experimenta al nacer, previo a la separación efectuada por la Ley del Padre.

«El deseo de ella, su deseo (de ella), esto es, lo que viene a prohibir la ley del padre, de todos los padres. Padres de familia, padres de naciones, padres-médicos, padres-curas, padres-profesores. Morales o inmorales. Siempre intervienen para censurar, rechazar, con todo el buen sentido y la buena salud, el deseo de la madre»⁹¹¹.

Así, para estas teóricas la experiencia femenina solo puede restituirse desde una práctica inversa de escritura, una escritura que vaya del cuerpo al lenguaje y no del lenguaje al cuerpo, dirección característica de los sistemas represivos dominantes patriarcales y capitalistas.

«Tal como reconoce Freud, lo relativo a los comienzos de la vida sexual de la niña pequeña se presenta tan *oscuro*, tan *encanecido por los años*, que en cierto modo habría que excavar muy profundamente la tierra para recobrar las huellas de esta civilización, de esta historia, los vestigios de una civilización más arcaica, que podrían dar algunos indicios de lo que sería la sexualidad de la mujer. El deseo de la mujer no hablaría el mismo lenguaje que el del hombre, y se habría visto oculto por la lógica que domina occidente desde los griegos»⁹¹².

En esta misma línea, Hélène Cixous crítica la escritura patriarcal occidental por haber creado un sujeto neutro a través de un proceso que no solo anula, sino que niega la diferencia del *resto* que conforma la historia del sujeto. Fue ella quien en su obra *La risa de la medusa*⁹¹³ acuñó el término mismo de *écriture féminine*.

«Es preciso que la mujer se escriba: que la mujer escriba de la mujer y haga venir las mujeres a la escritura, de la que que han sido alejadas violentamente como también lo han sido de sus cuerpos-(...) La mujer tiene que ponerse al texto -como al mundo y a la historia-, con su propio movimiento»⁹¹⁴.

En su obra *Llegada a la escritura*⁹¹⁵, Cixous profundiza en la relación entre cuerpo y lenguaje para concluir que el cuerpo es la condición para todo lenguaje (razón). En

⁹¹⁰ «Allí donde el cuerpo femenino se engendra en el respeto a la diferencia, el cuerpo social patriarcal se edifica jerárquicamente excluyendo la diferencia. El otro-mujer se queda en un substrato natural de esta construcción social, cuya aportación permanece oscura en su significación relacional (...), nuestras civilizaciones presentan dos carencias, dos represiones, dos injusticias o anomalías: 1) las mujeres, que han dado vida y crecimiento al otro en ellas, son excluidas del orden, del mismo-que-ellos, los hombres han elaborado; 2) la niña, aunque concebida de hombre y mujer, no es admitida en la sociedad como hija del padre con el mismo trato que el hijo. Permanece fuera de la cultura, conservada como cuerpo natural tiene valor para la procreación». (IRIGARAY, 1992: 43-44).

⁹¹¹ IRIGARAY, 1985: 34.

⁹¹² IRIGARAY, 2009: 19.

⁹¹³ Artículo que fue publicado en la revista *l'Arc*, número 61, en 1975. SEGARRA, 2004: 8 y 13.

⁹¹⁴ CIXOUS, 2004: 17.

⁹¹⁵ CIXOUS, 2015.

sistemas opresivos como el patriarcal, la razón somete por completo el cuerpo, lo devora⁹¹⁶. La literatura es un ejercicio, una práctica de visibilización que da voz a la subjetividad femenina. Recuérdese la voz como la base de la identidad en Maine de Biran. La voz deviene el elemento privilegiado en la *écriture féminine* al ser el dispositivo del lenguaje que está más relacionado con el cuerpo, la voz es el gesto insumiso del cuerpo femenino que se recoge en la escritura.

El feminismo de la diferencia reivindica una división genética de la humanidad, en tanto real y no solo como constructo interesado patriarcal. Hay una materialidad femenina, a modo de subsuelo pre-simbólico (pre-edípico) que debe ser dicha, pues implica un vivenciar distinto⁹¹⁷. Hay que volver a una sexuación radical del lenguaje, frente a las ficciones de neutralidad producidas por el falogocentrismo. Esta defensa de la sexualidad materialmente diferente frente a un género construido ha sido el objeto de muchas críticas feministas contemporáneas que ven en ello una vuelta al dualismo filosófico tradicional (*infra*). Considero que esta crítica reduce las posibilidades de esta propuesta y su influencia en teorías referenciales del cuerpo, como la de Jean Luc Nancy, como desarrollo en otro lugar de esta Parte Tercera.

Las teorías de la diferencia sexual buscan articular una toma de conciencia de las mujeres y su diferencia, un proceso de autoconsciencia que devenga potencia para la transformación feminista de la realidad. Para ello, hay que promover lo femenino y su *praxis*, lo que para las feministas de la diferencia italiana se conoce como *affidamento*. Una política de reconocimiento y respeto (sin relaciones de dominio, pero sí de reconocimiento de autoridad) por los saberes y vivencias (la memoria) de las mujeres de diferentes generaciones. De este modo, se busca recuperar y promover un orden simbólico (el de la madre) que permita una relación cuerpos-lenguaje-mundo libre del sometimiento patriarcal⁹¹⁸.

⁹¹⁶ «(la práctica femenina de la escritura) nunca se podrá teorizar, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; (...) Sólo se dejará pensar por los sujetos rompedores de automatismos, los corredores periféricos nunca sometidos a autoridad alguna. Pero podemos comenzar a hablar. A designar algunos efectos, algunos componentes pulsionales, algunas relaciones de lo imaginario femenino con lo real, con la escritura». CIXOUS, 2015: 54.

⁹¹⁷ «Un análisis mínimamente riguroso de las pretensiones de igualdad las justifica en el plano de una crítica superficial de la cultura, pero desvela su naturaleza utópica como medio de liberación para las mujeres. Su explotación está basada en la diferencia sexual y sólo por la diferencia sexual puede resolverse. Ciertas tendencias de nuestra época, ciertas feministas de nuestro tiempo, reivindican ruidosamente la neutralización del sexo. Neutralización que, de ser posible, significaría el fin de la especie humana. La especie está dividida en *dos géneros* que aseguran su producción y su reproducción. Querer suprimir la diferencia sexual implica el genocidio más radical de cuantas formas de destrucción ha conocido la Historia. Lo realmente importante, al contrario, es definir los valores de la pertenencia a un género que resulten aceptables para cada uno de los sexos. Lo indispensable es elaborar una cultura de lo sexual, aún inexistente, desde el respeto a los dos géneros». IRIGARAY, 1992: 9-10.

⁹¹⁸ A este respecto, son significativos los textos *Sobre la autoridad femenina* (1992) y *El orden simbólico de la madre* (1994) de Luisa Muraro.

Julia Kristeva también enfatiza el cuerpo materno como el verdadero lugar de subversión pues ofrece un espacio para decir, un campo semiótico⁹¹⁹ diferente del campo del lenguaje (patriarcal) porque no obedece a ningún orden estructurado (gramatical). En la semiótica, el cuerpo femenino y su potencial expresivo encuentran un espacio adecuado y prometedor. La identificación de las mujeres con la madre es lo que las ubica en un lugar marginal subversivo, esto es, en los márgenes del orden simbólico. Es por tanto desde esta dimensión semiótica, desde la marginalidad de la sexualidad femenina, que puede interrumpirse el Orden Simbólico dominante. Creo que esta nueva semiótica de la diferencia, como la define Kristeva, se acerca a la propuesta lacaniana de trabajar un discurso que «no sea el del semblante»⁹²⁰.

Me parece relevante apuntar aquí el intento de Kristeva por acercar su propuesta semiótica al desplazamiento que realizan Marx y Freud hacia la dimensión de la producción y el trabajo⁹²¹. Ellos no trataron de buscar el sentido de un discurso o su efecto, sino que intentaron comprender el trabajo (de la mercancía y de los sueños respectivamente) o cómo se produce una realidad dada, «producción muda, por señalante y transformadora, anterior al *decir* circular, a la comunicación, al intercambio, al sentido»⁹²²; un trabajo que se sitúa en un lugar anterior a la producción de sentido y que es también condición para esta. Recordemos que fue en el análisis del trabajo donde apareció en la obra de ambos pensadores la cuestión sintomática.

«De entre las múltiples consecuencias que no deja de tener tal aproximación semiótica, señalamos una: sustituye la concepción de una *historicidad lineal* por la necesidad de establecer una tipología de las prácticas significativas según los modelos particulares de producción de sentido en que se basan»⁹²³.

La reivindicación del cuerpo, la memoria y la escritura por encima del lenguaje, la historia y el discurso son, para mí, elementos concomitantes con la teoría sintomática. De hecho, la *écriture féminine* es un modo de expresión que excede al código, en un sentido parecido a la materialidad del síntoma, en tanto algo que es completamente inaprensible por la autoridad de la ley. Este exceso del hecho sintomático produce no solo un desbordamiento de la norma, sino también una posibilidad de existencia, algo cuyo lugar de referencia está más acá del lenguaje. Podría decirse también que la voz es la metáfora del síntoma en la escritura

⁹¹⁹ «A cada momento que se produce, la semiótica piensa su objeto, su instrumento y su relación, y por lo tanto se piensa, y se convierte, en ese giro sobre sí misma, la teoría de la ciencia que es. Lo que quiere decir que la semiótica es en cada ocasión una reevaluación de su objeto y/o sus modelos, una crítica a esos modelos (y por lo tanto de las ciencias a las que han sido tomados) y de sí misma (en tanto sistema de verdades constantes). Cruce de las ciencias y de un proceso teórico siempre en marcha, la semiótica no puede cristalizarse como una ciencia, y menos aún como la ciencia: es un camino de investigación abierto, una crítica constante que remite a sí misma, es decir que se autocritica». KRISTEVA, 1981: 39.

⁹²⁰ Como he apuntado en el apartado dedicado a Lacan, *un discurso que no sea el del semblante* se refiere a aquel capaz de superar el artificio/artefacto del discurso.

⁹²¹ En el apartado titulado *La semiótica y la producción* (KRISTEVA, 1981: 44-52) desarrolla ampliamente esta cuestión.

⁹²² KRISTEVA, 1981: 48.

⁹²³ KRISTEVA, 1981: 51-52.

femenina, un decir que no es un hablar. El cuerpo femenino inscrito en la ideología patriarcal alza una voz corpórea que articula un nuevo lenguaje mediante la práctica de la escritura. El síntoma, como la *écriture féminine* se resuelve en el lenguaje, pero viene de otro lugar. Además, la concepción de la sexualidad femenina como exceso perturbador, ominoso, que rápidamente vuelve extraño lo familiar de las construcciones de género normativas permite reforzar la pertinencia de la relación entre síntoma y cuerpo de mujer como paradigma sobre el que desarrollar una Teoría del Síntoma sobre las representaciones de mujer.

Hasta aquí he señalado la aportación de las teorías de la diferencia sexual que contribuyen a una filosofía del cuerpo y sus afinidades con la investigación sintomática que desarrollo en este trabajo. Sin embargo, algunos aspectos de la *écriture féminine* vinculados a las tendencias postestructuralistas se oponen a esta confluencia.

El cuerpo, en sentido fenomenológico, es el lugar desde donde miramos el mundo y somos vistas por el mundo. El cuerpo es así una imagen, nuestra condición es ser cuerpo imaginado, superficie sobre la cual se inscribe aquello que nos distingue. Pero, en tanto superficie es también condición de posibilidad de todo lenguaje y cultura. Para las feministas de la diferencia el cuerpo participa siempre de una morfología sexuada que afecta a las significaciones que se le quieran dar. En este orden de cosas, cuerpo-imagen da paso al cuerpo-texto. Una vez alcanzado este punto nodal, me pregunto cuál es la razón por la que, en el marco del postestructuralismo, se concibe la relación inseparable entre cuerpo y escritura por encima de la relación cuerpo e imagen, verdadera condición de posibilidad para la primera.

La cuestión crítica que aflora aquí es, a mi modo de ver, ¿qué implicaciones políticas tiene una noción de cuerpo cuyas posibilidades transformadoras dependen en última instancia de una subversión en el ámbito del lenguaje?

La materia abyecta. Performatividad, política y síntoma

La resignificación del cuerpo y su valor a lo largo de la filosofía del siglo XX llevaría a la toma de conciencia de que el cuerpo no se encuentra menos afectado por los discursos ni está más allá de ellos, sino que en él, mejor dicho en los cuerpos en plural, se pueden encontrar las huellas de cómo se ha materializado el mundo que consideramos familiar, «la manera en que se invadió lo que (los cuerpos) tienen de más material y viviente»⁹²⁴.

La concepción de un cuerpo-testimonio de saber, poder, explotación, desigualdad, abuso, fractura, será posible gracias a la lucha y resistencia de los cuerpos disidentes que en la puesta en valor de su experiencia del mundo consideran vacua la dicotomía cuerpo-alma del discurso hegemónico cuando esconde el valor del cuerpo en la construcción del sujeto y luego se sorprende de verlo allí, parafraseando a Nietzsche.

⁹²⁴ FOUCAULT, 1977: 184.

Los cuerpos, si bien son la condición irreductible de toda existencia, no ofrecen una existencia que se experimenta como igual para todas. Los cuerpos, como los sujetos, están condicionados por las prácticas sociales en los que se insertan. El cuerpo y el sujeto son el resultado de construcciones sociales operadas por la mediación del lenguaje en nuestra experiencia del mundo. Sin embargo, el cuerpo contiene un resto en su materialidad, un elemento resistente que no deja de expresarse/construirse. Y este es uno de los puntos clave de esta investigación que se vuelve ciertamente incompatible con algunos planteamientos postestructuralistas.

Me interesa examinar aquí con mayor profundidad la propuesta de Butler, pues algunos de sus textos esbozan argumentos que ayudan a establecer puentes entre su propuesta de la performatividad del género y el funcionamiento del síntoma psicoanalítico mientras que otros manifiestan su incompatibilidad. Butler intenta vincular tres campos, materia-cuerpo-lenguaje, que pueden enriquecer la teoría sintomática de los objetos artísticos. Con su idea de materialidad trata de superar el dualismo propio del logos patriarcal tradicional e intenta aportar carácter político a la herencia postestructuralista que disolvió la materia como categoría significativa en favor del texto⁹²⁵. Este desvío materialista de Butler conlleva, no obstante, cierto titubeo: «confieso que no soy muy buena materialista. Cada vez que intento escribir acerca del cuerpo termino escribiendo sobre el lenguaje»⁹²⁶.

En Butler, como en Lacan, el Orden Simbólico rige lo humano. El ser humano es un sujeto del lenguaje y esta instancia es la que va a determinar el modo en que son vistos o aprehendidos los cuerpos, su «norma de inteligibilidad». Sin embargo, lo humano implica la existencia de un proceso anterior generizado, de matriz heterosexual que codifica los cuerpos antes de que puedan considerarse humanos. Butler aboga por la concepción de un cuerpo que no existe fuera de las prácticas discursivas del poder-saber, inspirada en el poder de Foucault. La condición material del cuerpo deviene indisociable de su condición genérica construida.

Las normas de género, descritas como «dimorfismo ideal, complementariedad heterosexual de los cuerpos, ideales y dominio de la masculinidad y la feminidad adecuadas e inadecuadas, muchos de los cuales están respaldados por códigos raciales de pureza y tabúes en contra del mestizaje»⁹²⁷ son las que establecen aquello que se distingue como cuerpo humano. Es decir, son las normas las que marcan los límites de lo que las cosas son. En este sentido son también estas las que determinan el campo ontológico que legitima aquello concebido como Real, en términos lacanianos, más allá del lenguaje.

⁹²⁵ Butler explicita en este texto su confluencia con la propuesta de Gianni Vattimo respecto a la misión de revalorizar la categoría de materia que la posmodernidad diluyó para politizar el postestructuralismo. BUTLER, 2002: 54.

⁹²⁶ BUTLER, 2006: 280. Aunque en el texto, la cita sigue insistiendo en que no quiere reducir el cuerpo al lenguaje queda claro que su propuesta sobre la materialidad del cuerpo lo es en términos cercanos al psicoanálisis lacaniano, en tanto cuerpo-hablante, indisociable de la función del lenguaje, más que en sentido materialista.

⁹²⁷ BUTLER, 2007: 28.

«En realidad, no está muy claro que pueda haber un "yo" o un "nosotros" que no haya sido sometido, que no esté sujeto al género, si por "generización" se entiende, entre otras cosas, las relaciones diferenciadoras mediante las cuales los sujetos hablantes cobran vida. Sujeto al género, pero subjetivado por el género, el "yo" no está ni antes ni después del proceso de esta generización, sino que sólo emerge dentro (y como la matriz de) las relaciones de género mismas»⁹²⁸.

Para Butler, tanto el género como el sexo son construcciones discursivas. El sexo anatómico es el resultado de una interpretación construida dentro de un Orden Simbólico generizada dicotómicamente. El sexo, es en este caso, el producto de la construcción de género, entendido este último como el sistema que organiza y regula lo humano. Es el género lo que permite interpretar lo humano. Sexo y género son lo mismo, sistemas artificiales de división social que, por tanto, pueden ser transformados. De este modo, su propuesta no quiere ser determinista y, como el Lacan de la última fase, el sujeto, en su materialidad corpórea, no solo padece, sino que tiene una capacidad de agencia y/o resistencia frente al Simbólico.

En la concepción butleriana del cuerpo y su materialidad, todo gira en torno a aquello a lo que nos referimos cuando hablamos de «construcción». El acto de construir, para Butler, no es un ejercicio de poder aislado que se efectúa sobre un cuerpo inerte y pasivo. La construcción es una actividad «performativa», un proceso temporal que implica una dinámica que produce los fenómenos que regula e impone:

«La construcción no es ni un sujeto ni su acto, sino un proceso de reiteración mediante el cual llegan a emerger tanto los "sujetos" como los "actos". No hay ningún poder que actúe, sólo hay una actuación reiterada que se hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad»⁹²⁹.

Lo importante para Butler consiste en estudiar los modos a través de los cuales se establecen los géneros de los cuerpos y cómo estas fórmulas sociales de reconocimiento convierten a otros cuerpos en invisibles y, por tanto, en inhumanos.

En los modos de representación de los cuerpos orquestada por el Simbólico, Butler ve tanto su condena como sus posibilidades subversivas. Ambos movimientos se articulan en la noción de «performatividad» que a su vez sitúa el concepto de efecto: «el poder se establece en y a través de sus efectos, los efectos son acciones disimuladas del poder mismo»⁹³⁰. El énfasis en la performatividad del género permite comprender cómo algo que consideramos esencial se construye mediante acciones que mantienen temporalmente lo que anticipaban metafísicamente. El *a priori* del género es efecto de su repetición en los actos del cuerpo. En Butler, materialidad y construcción son indisociables.

⁹²⁸ BUTLER, 2007: 25. Butler se inspira en la propuesta de Gayle Rubin (1986) sobre la imposibilidad de salir del sistema sexo/género pues este es el que nos constituye como humanos.

⁹²⁹ BUTLER, 2002: 28.

⁹³⁰ BUTLER, 2002: 64

«La performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente»⁹³¹.

Es también una operación performativa del discurso la que coloca la esencia de las cosas, su condición ontológica, como efecto de las mismas. Si algunas construcciones parecen constitutivas esto no es más que uno de sus efectos. Así, la performatividad se constituye como un proceso de materialización y por eso los cuerpos materiales son siempre sexuados, hay una norma cultural, una matriz heterosexual que gobierna la materialidad de estos. Lo que captamos como un dato material, una percepción física no es más que el efecto de una construcción mítica, una imagen desvirtuada. El sujeto se forma en virtud de asumir un sexo sin pensar que el sexo es un efecto de la dinámica de poder.

La performatividad permite a Butler escapar del monismo lingüístico donde el determinismo de la naturaleza queda sustituido por el determinismo del lenguaje. El hecho de que la norma, para ser efectiva, no pueda dejar de repetirse es la señal, es síntoma de su misma fragilidad. La realidad del género en tanto performativo se presenta así tan violenta como débil y volátil «lo iterable de la performatividad es una teoría de la capacidad de acción (o agencia), una teoría que no puede negar el poder como condición de su propia posibilidad»⁹³². La norma se reitera para ser efectiva, pero nunca lo hace de la misma manera, no se repite a sí misma, sino que se repite en algo. La materia es el lugar en el que se realiza la norma, y por eso para Butler materia y construcción (lenguaje), son indisolubles, en sentido aristotélico no hay forma sin materia y la materia es inteligible sin forma.

«No hay ningún "poder", considerado como sustantivo, que tenga la disimulación *como* uno de sus atributos o uno de sus modos. (...). El discurso designa el sitio en el cual se instala el poder como poder formativo de las cosas, históricamente contingente, dentro de un campo epistémico dado. La producción de los efectos materiales es la labor formativa o constitutiva del poder, una producción que no puede construirse como un movimiento unilateral de causa a efecto. La "materialidad" sólo aparece cuando se borra, se oculta, se cubre su condición de cosa constituida contingentemente a través del discurso. La materialidad es el efecto disimulado del poder»⁹³³.

El reproche que hace Butler al materialismo originario es porque sitúa uno de los factores del juego de lo Real como condición, causa y origen del otro, estableciendo una dinámica jerárquica. La materia le interesa como manifestación de sí misma y no como principio; por ello acude a la contingencia de lo performativo en cuanto acto material existente. Butler recurre a la potencia de Aristóteles y a la *praxis* de Marx porque el materialismo ortodoxo y la *hylé* clásica carecen de movimiento. Lo hace porque tanto potencia como *praxis* focalizan la dimensión productiva y transformadora de lo performativo. Obviamente, Butler desatiende las condiciones y el origen material de la performatividad porque la considera contingente.

⁹³¹ BUTLER, 2007: 17.

⁹³² BUTLER, 2007: 29.

⁹³³ BUTLER, 2002: 64-65. En la nota 12 de estas páginas.

La dinámica repetitiva de la norma es la que instituye la identidad de los sujetos y la que genera, a su vez, seres «abyectos» (*infra*), cuerpos que se escapan de la norma identificadora o, como matiza Butler, cuerpos que constituyen el afuera de los sujetos. Son cuerpos no legitimados por el Orden Simbólico dominante, pero necesarios para establecer sus límites reconocibles.

El objetivo de Butler, por lo que acabo de exponer, consiste en desnaturalizar y resignificar las categorías asociadas al cuerpo mediante una propuesta performativa donde son los mismos actos los que tergiversen las categorías corporales (sexo, género y sexualidad) aportando nuevas significaciones, siempre abiertas y múltiples, que desestabilizan constantemente el binarismo sobre el que se asentaron en origen. Operación que tiene como fin articular una práctica política subversiva.

No hay una esencia en los cuerpos, solo ficciones que regulan y naturalizan los «regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista». Butler define el cuerpo no como una superficie a disposición de la significación, sino como un conjunto de límites individuales y sociales que permanecen y adquieren significado políticamente. Así en Butler y de un modo muy foucaultiano, la ley crea «tanto la heterosexualidad castigada como la homosexualidad transgresora. En realidad, ambas son *efectos*, ontológicamente posteriores a la ley misma, y la ilusión de una sexualidad anterior a la ley es en sí la creación de esa ley»⁹³⁴.

Es también siguiendo a Foucault que Butler señala la inmanencia como lo propio de la norma. El cuerpo, como el sujeto, es un acto de construcción sin agente, ni el lenguaje ni ninguna voluntad están antes de ella. Así, como señala Magdalena de Santo, la propuesta de Butler «pretende ser una modalidad epistemológica intermedia (aunque a veces no lo logre) que viene a desnaturalizar la diferencia sexual y poner coto a los debates entre voluntarismo y determinismo de corte nominalista. Este punto quizá sea uno de los aportes más significativos que Butler haya provisto desde el campo cultural a las ciencias sociales. Aporte que hemos denominado aquí *giro performativo*»⁹³⁵.

Este espacio “entre” política, ficción y performatividad le resulta cómodo a Butler para proponer una teoría con deseo político, pero sin resolución política efectiva. En una famosa entrevista de 1998⁹³⁶ tilda todo su trabajo como «political fiction», un lugar que señala que no todas las ficciones son solo historias (*stories*). Su objetivo consiste en expandir el campo de posibilidades en el que los cuerpos viven. Su propuesta performativa le permite señalar a la vez lo contingente y lo sólido de los hechos que entendemos como fácticos/objetivos. El cuerpo le sirve como aquel «elusive referent», lo que siempre se escapa, desborda, excede la significación, donde la construcción topa con su límite. Para Butler, la teoría de la performatividad permite explicar y señalar el carácter contingente, construido, de la misma matriz normativa. Es ahí donde encuentra el valor político de la propuesta: si todo es una

⁹³⁴ BUTLER, 2007: 164.

⁹³⁵ DE SANTO, 2015: 37.

⁹³⁶ COSTERA y PRINS, 1998.

construcción, los límites de la construcción genérica misma pueden ser reconfigurados, ampliados.

En las primeras obras de Butler parece que el cuerpo “funciona” como una metonimia del sistema social, donde los límites entre lo social y lo personal son tan difusos y variables como lo es el cuerpo en su relación con el Orden Simbólico (generizado). La revuelta feminista, que también asume Butler, más allá de sus lecturas críticas a otras feministas, consiste en una radicalización y dinamización de la máxima *lo personal es político* donde el cuerpo es el lugar donde esta relación se hace posible, donde se da, se construye y se niega al mismo tiempo.

Butler, como he anticipado al comienzo del texto, encuentra en la materia otro medio para dirigirse al lenguaje, así la cuestión sobre la materialidad del cuerpo quedará supeditada de nuevo al proceso de construcción de sujetos⁹³⁷. Este desplazamiento de su foco de interés de la filosofía a la política supone que no encontremos en ella más respuestas respecto a la materialidad del cuerpo. Su foco en el sujeto y sus posibilidades de goce o sufrimiento de la vida, sea social o no, denotan el aniquilamiento de la materia orquestada por la literatura postestructuralista que implicaba descorporizar lo social en favor de corporizar al individuo. Se produce así otra metonimia entre sujeto y sociedad todavía más peligrosa, donde las preocupaciones político-sociales vuelven sobre el sujeto y no sobre lo social, de un modo similar a como el cuerpo-hablante lacaniano se impuso a todos los (múltiples) cuerpos-cosa.

La reformulación del sujeto en Butler, susceptible de resignificaciones al carecer de fundamento propio, está construido fuera de sí, por ello siempre opera en él una falta. De esta manera, en su obra *Dar cuenta de sí mismo*⁹³⁸, surge el «sujeto opaco», enmarañado en y por las normas sociales, que no se concibe a sí mismo como transparente porque hay algunas partes de sí de las que no puede dar cuenta. Se trata de un sujeto de constitución precario⁹³⁹ y precarizado por construcción⁹⁴⁰, como toda vida, vulnerable, pues depende de su relación con el Otro y, en especial, con los/las otras. Junto con este sujeto opaco surge el problema del reconocimiento, entendido como una cuestión de responsabilidad ética, esto es su carácter político-social. Esa demanda lacaniana del Otro, en Butler constituye el lugar social desde donde nos hacemos, desde donde damos cuenta de nosotras mismas. Sin embargo, Butler recuperó, ya desde sus primeras obras, el término «abyecto» formulado por Julia Kristeva para referirse a los seres existentes cuya forma no cabe en los límites

⁹³⁷ Esta nueva concepción de sujeto se plantea como superadora del sujeto humanista, superación impensable sin la intervención de las teorías feministas. Ahora el sujeto se concibe ya como sujeto corpóreo, encarnado o incardinado (Braidotti), se trata de un sujeto generizado y situado, paciente y agente al mismo tiempo, con capacidad transformadora en el tiempo.

⁹³⁸ BUTLER 2009.

⁹³⁹ Isabel Balza recuerda que el proyecto biopolítico de Butler defiende la recuperación del cuerpo y su materialidad informe como lo verdaderamente constitutivo de lo humano, algo que no puede concebirse sin remitir a Spinoza y su conceptualización de lo que es la vida y el cuerpo. BALZA, 2014.

⁹⁴⁰ Butler distingue en su obra *Marcos de Guerra* (2010) entre la precariedad (*precariousness*) consustancial a toda vida y su precarización (*precarity*), una condición políticamente inducida fruto de un sistema social desigual.

de la significación (el Otro) y, sin embargo, resultan necesarios para que esta funcione. Podríamos señalar, por el momento, una contradicción terminológica importante: los seres abyectos fallan en su materialización/construcción y, sin embargo, son. Butler resuelve esta cuestión arguyendo que es en el ámbito de lo político, de lo socialmente establecido, donde los seres abyectos son in-existentes, inidentificables en tanto cuerpos materiales (construidos) y, por tanto, no pueden gozar de una vida vivible, una vida humana.

«The abjection of certain bodies, their inadmissibility to codes of intelligibility, does make itself known in policy and politics, and to live as such a body in the world is to live in the shadowy regions of ontology. I'm enraged by the ontological claims that codes of legitimacy make on bodies in the world, and I try, when I can, to imagine against that»⁹⁴¹.

Los cuerpos abyectos ofrecen a Butler la posibilidad de sustentar la construcción del sujeto mediante una operación exclusiva o supresiva. Esta operación señala un ámbito exterior al discurso pero no ontológico, pues no se opone a él como un «exterior constitutivo, sino como aquello que solo puede concebirse -cuando puede concebirse- en relación con ese discurso, en sus márgenes y formando sus límites sutiles»⁹⁴². Más aún, este afuera constitutivo siempre vuelve violentamente para desestabilizar la legitimidad establecida por el discurso. Este retorno solo es posible mediante la misma operación performativa de la norma; en su repetición, siempre diferente, la norma deja espacios “entre” los que se puede colar lo reprimido. Esta descripción de lo abyecto y su relación (¿dialéctica?) con el código resuena en la operación formativa del síntoma en tanto repetición constante, expresión verdadera de lo que queda afuera del discurso, no como su opuesto, sino como su (otro) constituyente. La relación entre sujeto y ser abyecto podría ser correlativa a la de semblante y síntoma.

«Mi propósito es llegar a una comprensión de cómo aquello que fue excluido o desterrado de la esfera propiamente dicha del "sexo" -entendiendo que esa esfera se afirma mediante un imperativo que impone la heterosexualidad- podría producirse como un retorno perturbador, no sólo como una oposición *imaginaria* que produce una falla en la aplicación de la ley inevitable, sino como una desorganización capacitadora, como la ocasión de rearticular radicalmente el horizonte simbólico en el cual hay cuerpos que importan más que otros»⁹⁴³.

Para analizar los elementos que acercan la propuesta sintomática a la condición abyecta, es preciso volver a la propuesta de Kristeva⁹⁴⁴ que, como se verá, presenta una mayor riqueza de matices fértiles para esta investigación. En primera instancia, la abyección es una operación de rechazo, un acto de rebelión del ser, como dice Kristeva, contra algo que se percibe como una amenaza de procedencia incierta. Se trata de una instancia interior que no reconocemos como propia, de hecho, nos afecta como radicalmente ajena y separada. Kristeva, habla de que el rechazo o exclusión de lo abyecto es una condición necesaria para el establecimiento de la identidad del yo en términos sexuales, psicológicos y sociales. La expulsión de lo abyecto se vincula entonces a una etapa formativa donde un infante aprende que las

⁹⁴¹ COSTERA y PRINS, 1998: 277.

⁹⁴² BUTLER, 2002: 26-27.

⁹⁴³ BUTLER, 2002: 49.

⁹⁴⁴ KRISTEVA, 2004.

sustancias que expulsa (orales, anales y sexuales) por los distintos orificios del cuerpo, si bien son propias y necesarias, no son buenas, no pueden desearse, hay que mantenerlas lejos. La autora también asocia el aprendizaje de lo abyecto con la relación con la madre, pues ella es quien transmite ese saber necesario para el autocuidado, pero también es contra ella que se reacciona para entrar en la ley del padre, para ser sujeto. En todo caso se trata de algo que vuelve como posible, pero inasumible para el ser. Y es ese movimiento el que desbarata todo.

«Incansablemente, como un bumerang indomable, un polo de atracción y de repulsión (lo abyecto) coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí»⁹⁴⁵.

Para definir la sensación que produce lo abyecto, Kristeva habla de una instancia que «atrae, pero no seduce», atrae justo en el lugar donde la significación se muestra inoperativa, insuficiente. Lo abyecto tiene una condición extraña, es algo que aún tanto pensamientos como afectos. Lo abyecto no es un objeto definido, ni es un objeto material -fuera de mí-, ni un correlato que me distingue. Tampoco es el objeto *a* psicoanalítico, aquello que no cesa de buscarse y es causa de mi deseo, ni mucho menos es una otredad que yo genero imaginativamente. Lo abyecto opera como un objeto por oponerse al sujeto, constituye su *objeción*. Kristeva llega a comparar lo abyecto con el sentimiento de asco, una repulsión que quiere proteger el organismo de algo. De la misma manera, el Orden social censura lo abyecto como ajeno y dañino cuando genera la norma. La genera, en dos dimensiones, la de crear y la de dar género. Lo abyecto es entonces un efecto de la cultura sobre el cuerpo, pero, como el lenguaje, es indisoluble del cuerpo. Lo abyecto es también inevitable y necesario en tanto límite de lo considerado normal.

«No yo, no eso, pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el límite de la existencia y la alucinación, de una realidad que si la reconozco me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura»⁹⁴⁶.

Lo abyecto, por tanto, actúa sobre los cuerpos sujetados/normalizados haciendo que destierren, aborrezcan, ignoren y des-oigan lo no significado. Su existencia diagnostica un virus para las vidas sujetadas en los límites del lenguaje. Lo abyecto no es solo aquello estático que queda fuera de cualquier significación, es lo que vuelve una y otra vez sin respetar ninguna norma o ley, más bien derrumbándolas a su paso. En lo abyecto aquello que queda por fuera de mi cuerpo (de)limitado simbólicamente se vuelve cosa, se realiza y de ahí la semejanza con el objeto que apunta Kristeva.

Lo abyecto ha sido una categoría muy fructífera en la crítica artística, una categoría que permite visibilizar todo lo excluido por los códigos artísticos burgueses⁹⁴⁷. Todo aquello relativo a la alteridad, al cuerpo y sus fluidos, más allá de su forma inteligible. Lo abyecto, como advierte Kristeva, se presta a ser objeto de sublimación estética,

⁹⁴⁵ KRISTEVA, 2004: 7.

⁹⁴⁶ KRISTEVA, 2004: 9.

⁹⁴⁷ Véase, por ejemplo, RIVETTE, 2004, GUERRA MUENTE, 2004, BEN-LEVI *et al*, 1993, BOIS, *et al.*, 1994 o FOSTER, 1996.

como un modo de (re)establecer, formular desde otro lugar, ampliar los límites de sentido del Orden Simbólico que lo abyecto mismo contribuyó a desestabilizar en un continuo movimiento⁹⁴⁸. En este sentido, Pedro A. Cruz expone que el cuerpo liminal explorado por algunas artistas lleva a señalar la condición de singularidad radical que se articula con lo abyecto. En sentido derridiano, lo abyecto supone la diferencia radical con la que no podemos identificarnos, que no podemos subjetivar y la condición necesaria para una auténtica responsabilidad ética, un tema recuperado por Butler en sus últimas obras.

Lo abyecto existe en relación al límite, pero hemos visto también que dicho límite es contextual, varía en función de su alteración y, por tanto, no es previsible: «la gran paradoja que representa el cuerpo liminal es que la imposibilidad para subjetivar la diferencia se convierte en su principal signo visual»⁹⁴⁹. Lo abyecto planteado como el afuera constitutivo del lenguaje, del sujeto, reafirma la inevitabilidad de salirnos de él y ofrece al mismo tiempo el lugar desde donde se puede articular su transformación. Señalar lo abyecto, darle cuerpo es el objetivo de la propuesta performativa de Butler que enlaza con una concepción de la ontología vinculada al poder que puede usarse subversivamente. El efecto ontológico en Butler dota de entidad, de sustancia, y puede utilizarse para dar importancia (*to matter*) a aquellos cuerpos y seres que han sido articulados como lo exterior del sistema simbólico generizado y excluyente. Butler explica el efecto de poder y las posibilidades de la ontología:

«In part, I see myself as working within discourses that operate through ontological claims - “there is no doer behind the deed”- and recirculating the “there is” in order to prove a counterimaginary to the dominant metaphysics. I think it is crucial to recirculate and resignify the ontological operators, if only to produce ontology itself as a contested field. (...) the point is not to level a prohibition against using ontological terms but, on the contrary, to use them more, to exploit and restage them, subject them to abuse so that they can no longer do their usual work»⁹⁵⁰.

Para la teoría performativa de Butler y para el campo de la teoría artística, la propuesta de la abyección sistemática del sujeto de Kristeva, resulta oportuna. Lo abyecto, como lo performativo, es efecto y condición de la norma y asimismo su posibilidad de transformación, pero aunque parezca apuntar a un lugar más allá del lenguaje, no deja de ser un producto del discurso. Creo que aquí radica la buena acogida que tiene el término en los espacios críticos artístico-políticos del panorama *mainstream* debido a su apariencia de alternativa. Lo abyecto aunque necesario para el reconocimiento del sujeto, presenta una problemática que no deja de estar circunscrita por entero al lenguaje.

⁹⁴⁸ Desde los setenta del siglo pasado, la categoría abyecto ha servido para articular y legitimar (nunca mejor dicho) todo arte considerado marginal desde una perspectiva eurocéntrica, burguesa, blanca y patriarcal. Lo abyecto aquí se vincula con lo liminal o «cualidad de aquellas personas situadas entre los diferentes lugares asignados por la costumbre, la ley y la liturgia». CRUZ SÁNCHEZ, 2013: 86. Lo abyecto, entendido como umbral es un espacio intersticial de posibilidades que no niega la fragilidad de su condición. Lo abyecto hace referencia a lo no localizado y permite la articulación de cartografías críticas.

⁹⁴⁹ CRUZ SÁNCHEZ, 2013: 88.

⁹⁵⁰ COSTERA y PRINS, 1998: 279.

En esto reside la diferencia entre lo abyecto y el síntoma. Si bien ambos se expresan en el cuerpo, lo abyecto es siempre un residuo, aquello que se expulsa, un efecto del lenguaje sobre el cuerpo mientras que el síntoma es un efecto de lo Real sobre el cuerpo. Es el arma del discurso contra sí mismo, por ello y como hemos visto, este término ha sido tan significativo para la crítica de arte desde los años noventa. Lo abyecto, cercano al concepto de lo informe propuesto por Bataille y sus seguidores de la revista *October*⁹⁵¹, permite desformalizar las categorías artísticas, mancharlas, con el objetivo de ampliar, mediante su descalificación, los límites por ellas impuestos al arte.

Al contrario, el síntoma, es una instancia que viene de fuera, que insiste y desestabiliza un sistema, convierte en extraño lo familiar. Proporcionando, en ese proceso, una satisfacción sustitutiva a las propuestas de transgresión posmodernas. El síntoma señala una materialidad expresiva no performativa, no es una materialidad que se hace con efecto retroactivo, no es una reacción construida discursivamente, su revuelta está siempre allí, persistente y superviviente. Mientras lo abyecto se rechaza, el síntoma irrumpe. El discurso no puede prescindir de lo abyecto, es su exterior constitutivo, es el contorno de la norma, indica «permanentemente aquello que yo descarto para vivir»⁹⁵². El síntoma no solo existe a pesar del discurso, sino que, además, es la materialidad expresiva que lo destituye.

Lo abyecto no permite una aproximación metodológica materialista, y es aquí donde la teoría performativa se vuelve operativa. Esta funciona señalando lo abyecto, permitiendo que se diga, una y otra vez, auspiciando posibilidades de apertura en cada uno de sus pronunciamientos. El cuerpo cuestiona y resiste con su pulsión de goce a cualquier identidad genérica que le sea impuesta al ofrecer y ofrecerse en iteraciones disruptivas. Si bien esta propuesta es interesante para potenciar la capacidad de libertad individual, para cuestionar e incluso subvertir la norma, creo que supedita la fuerza del cuerpo social a la agencia performativa del cuerpo sujetado.

Podría decirse que el síntoma no es lo abyecto, sino que, entre otras cosas, expresa lo abyecto. El síntoma es un modo de resistencia, no un lugar de enunciación, un

⁹⁵¹ No hay que olvidar que *October* fue la publicación que lideró el giro postestructuralista de la teoría del arte. Para un pensamiento basado en la interpretación constante de los objetos artísticos, términos como lo abyecto y lo informe son rentables a la hora de promover fisuras dentro de un sistema sin cuestionar el sistema en sí. Un buen ejemplo de su propuesta se puede ver en el catálogo de la exposición *Formless: a user's guide* realizada en 1996 en el Centro Pompidou de París (Bois y Krauss, 1997). Haciendo un símil, un tanto perverso, podrían colocarse estos términos como cercanos al tipo de obscenidad asociada a la pornografía *mainstream* donde «la sexualidad parece desprovista de cualquier vínculo político, cosa que en realidad no es así. Lo que sucede es que el posicionamiento político del porno convencional se orienta a la conservación del sistema sexo-género dominante, del sistema económico y del sistema de producción jerarquizado entre otros. En el momento en que la pornografía comienza a masificarse lo hace a través de actos sexuales mecánicos que no aluden a ningún tipo de cambio social, sino más bien a su perpetua repetición. (...) el hecho de hacer público algo censurado y prohibido, como sería por ejemplo una escena de sodomía, hacía que los miembros de la primera industria se sintieran transgresores y portadores de contracultura». EGAÑA, 2015: 53.

⁹⁵² KRISTEVA, 2004: 10.

existente más patente que la forma. El síntoma reclama una metodología, un procedimiento que permite su comprensión, que no se acomoda en un espacio *entre* discursos. El síntoma propone un goce más allá de su interpretación. Como decía Freud en su teoría de los sueños, lo importante del síntoma no es su interpretación, sino su modo de producción.

Por todo lo apuntado anteriormente, es fundamental para una investigación sintomática el no caer en asimilar materia y lenguaje. Esto no significa que se pretenda volver a establecer una dualidad dicotómica, al contrario, solo bajo una propuesta dialéctica que no quiera explotar la materialidad del cuerpo en beneficio de las libertades del discurso será posible una teoría del síntoma aplicada a los objetos (artísticos).

Posthumanismo y ciberfeminismo

Jean-Luc Nancy, corpus, con-tacto y comunidad.

«No tenemos un cuerpo, sino que somos cuerpo».⁹⁵³

Quién le iba a decir al cuerpo nuevo, por fin una unidad concreta y sintética, plural y múltiple, inmanente y decisiva, propia y comunitaria, identidad en sí, construida y constructora, co-originaria con otros cuerpos de su vida y de la vida en común, que todo iba a cambiar. El cuerpo había “crecido” atravesando momentos oscuros de obliteración: cárcel del alma, carne del dolor y del pecado, soporte del espíritu, despojo de la idea, siempre necesario y olvidado, hasta que por fin vio la luz, *tocó* mundo y sintió que su moverse mismo le hacía sentir *el* sentir.

Si había alguien arrojado al mundo (Heidegger) no era el cuerpo, sino un simple proyecto de la idea. El “ser-ahí” nada tiene que hacer frente al “estar cuerpo” fenomenológico, ser lugar y hacerlo, moviéndose y sintiendo, adaptándose o no a lo que tiende su vivencia (intencionalidad) dóxicamente, epistemológicamente, ontológicamente porque es ante todo un cuerpo-materia-cosa, yo diría un cuerpo “onto-cósico”, y eso es lo importante. Por fin el cuerpo, como territorio propio, dejó de soportar al sujeto (estar sujetado a él) para entender su verdadera subjetividad.

¿Qué ha pasado para que ahora ese cuerpo se «desparrame», al modo de las pinturas de Bacon⁹⁵⁴, por nuevas formas? ¿Qué ha ocurrido para que sus órganos se hayan emancipado, cambiado de estructura, colado entre la carne y cambiado de piel?⁹⁵⁵

⁹⁵³ NANCY, 2003: 55.

⁹⁵⁴ «Cada generación está forzada a rehacer lo que llamamos realidad [...] queremos deformarla para darle fuerza a la realidad». (Bacon en ESPOSITO, 2004). Por eso lo que en su pintura intenta es «hacer una imagen con el cuerpo».

⁹⁵⁵ «La carne que desborda sus marcos es la desfiguración del cuerpo humano». Bacon relaciona esta experiencia en que la carne se escapa por los «agujeros horadados de la carne» con la crucifixión, la condición ésta más extrema de la realidad de la *encarnación*. Bacon, pues, es el artista que nos

¿Qué ha ocurrido para que el talante ético que dictaba la sentencia de un movimiento corporal, socialmente oportuno y obligatorio, se desplace hacia la dimensión estética, más propia de los cuerpos tomados de uno en uno y aparentemente liberados? ¿Si lo ético se desplaza a lo estético, lo común a lo particular, significa esto que la moral individual determinará de nuevo la eticidad bajo el contrato/sometimiento social de siempre?

Primero pasó que la percepción ha quedado desvinculada de la necesidad de un dispositivo de centralización nerviosa para establecer la verdad o su “efecto” actual (*infra*). Como se verá, la percepción no es súbdita de la decisión de la mente. La percepción es dominio del cuerpo todo, es resuelta y directa. Desde cada una de las dimensiones de su morfología dinámica y vivida, “sintiente”, el cuerpo aprende. Pero este proceso que llevó a la integración del cuerpo humano hasta las últimas consecuencias del “ser entidad inmanente y contingente”, ahora se ha desbordado. Dispuesto a protagonizar su andadura perdió el papel protagonista en la obra de su vida “al obrarse a sí mismo” con partes de otros cuerpos. Otras materias, orgánicas e inorgánicas que le son útiles, sanadoras y hasta salvadoras le han otorgado una vida inimaginada. Definitivamente, el componente natural, si es que existió alguna vez, ha dejado de formar parte de lo humano. Hasta sus ingredientes biogénéticos se ven crecientemente alterados bajo ese prisma. Y todo esto no ha hecho más que comenzar. La posthumanidad ayuda a crear ficciones que pueden hacerse realidad, a la manera en que Julio Verne o Edgar Rice Burroughs ayudaron a la ciencia de su tiempo con maquinarias ideales para planificar nuevos escenarios. Además, si la nueva realidad no toma el rumbo del deseo puede engrasar su recién inaugurada maquinaria con sustancias psicotrópicas más efectivas que las que consumía su cuerpo prehistórico.

Nancy con su sentencia (nietzscheana) «no tenemos un cuerpo, sino que somos cuerpo» da paso a nuevas formas de subjetividad “plural” que no reniegan, bien al contrario, de los remiendos, apósitos, prótesis, sustancias y otros artificios que se consideren necesarios para ... sobrevivir de la mejor manera posible. Y aunque la autoconstrucción del cuerpo abre muchas puertas para re-pensarlo, al dotarlo de nuevas condiciones de vida, estos “remedios” que lo hacen volver a sentir o (re)sentir, según los casos, no obvian que el principio de supervivencia sigue dictando su camino, pues no se ha movido un ápice desde el evolucionismo. La dinámica placer-displacer, satisfacción-necesidad, propias de todos los cuerpos, sigue guiando los pasos de la dinámica humana y trascienden la supervivencia “singular” mediante el “plural” que constituyen los cuerpos en «contacto». Nancy denomina «singular-plural» al cuerpo-comunidad, como veremos más adelante.

La obra de Nancy, como es habitual en los tiempos posthumanos (*infra*), no obedece ni pretende un programa sistemático. Simplemente expone lo pensado como vivido emplazando cualquiera de sus posibilidades o casualidades de la experiencia.

presenta con mayor fuerza «el rostro devastado y ambivalente de la contemporaneidad. (ESPOSITO, 2004.

Trabaja respondiendo a otros, sin debatir “contra” ellos, sino para complementarlos, quizás precisarlos, sin querer ser la voz del maestro. Cualquier excusa es apropiada para el excurso de sus intervenciones. Quizás persiga “desapropiar” el sentido, un sentido que es propio según las vivencias de cada cual y por ello compartido, pues el sentido circula entrecruzándose con los otros sentidos.

Nancy interesa para esta investigación porque argumenta la centralidad del cuerpo y lo emplaza en el lugar decisivo que antes ocupó la mente, una mente que es reconducida finalmente a su lugar, que no es otro que el cuerpo. Esta pirueta ha sido decisiva para desplazar las miradas fenomenológicas y hermenéuticas, husserlianas y heideggerianas, a un nuevo emplazamiento, la materia sintiente que nos determina, el cuerpo, un ser constituido «singular-plural», como veremos. Creo que su ontología podría tener más recorrido. Si bien, el punto en que se detiene, la anunciación de un cuerpo «que no es sólo obra, sino que obra», ofrece un fértil parangón para la obra de arte que no desaprovecharé, su ontología evita dar cuenta de los cuerpos expresivos y expuestos de las mujeres, un síntoma habitual en las aproximaciones que estamos revisando y que siempre he intentado completar con voces feministas. Aunque ya mencioné la deuda no explícita con los planteamientos de la diferencia sexual, que encuentro en su concepto de «excritura».

Nancy define la excritura como el lugar de un sentido vivido, siempre equívoco, pero no sin-sentido, que desbarata toda significación⁹⁵⁶. Un modo de distinguir el sentido sensible, de y desde el cuerpo, de los procesos de significación. La excritura es del cuerpo mientras la escritura se realiza sobre el cuerpo, como efecto de los discursos. La excritura de Nancy como *l'écriture féminine* buscan dar cuenta de un espacio de libertad en la pluralidad del cuerpo, un espacio de resistencia y agencia frente a significaciones interesadas, una forma de comunicar lo que se escapa de la lógica de identificación sónica. La dificultad de ambos planteamientos reside en contestar la pregunta sobre la posibilidad real de un cuerpo fuera de la significación. Para las feministas de la diferencia el cuerpo de la madre se refiere a ese lugar existente que encarnaría lo escrito; para Nancy el cuerpo es al mismo tiempo un lugar de inscripción que gesta la excritura: «inscribiendo significaciones, se escribe la presencia de eso que se retira a toda significación, el ser mismo (vida, pasión, materia). El ser de la existencia no es impresentable, se presenta escrito»⁹⁵⁷.

Intentaré sintetizar a continuación los principales argumentos de Nancy que conciernen a nuestro propósito, comenzando con una advertencia sorprendente que él mismo nos brinda. En el prefacio a la edición española de *Corpus*, redactado en agosto de 2007, Nancy se esfuerza en combinar las dos *rei* del *cogito* de Descartes con la síntesis spinoziana de un cuerpo que lo acoge todo, en tanto «unidad sustancial». Leyendo este prólogo, parece que el binarismo cartesiano nunca existió o, de existir, semeja un simple recurso retórico, porque a decir de Nancy: «el cuerpo

⁹⁵⁶ «La imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo (...) a través de la palabra *sentido*. A ese derramamiento del sentido que *produce* el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la oscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo *escrito*». NANCY, 2002: 39.

⁹⁵⁷ NANCY, 2002: 45.

está envuelto en el *cogito de manera paradójal* o, para decirlo de otra manera, el *ego* es el *un* de un cuerpo»⁹⁵⁸. Se trata de un posicionamiento que nos sorprende, de entrada, porque parecía que el binarismo racionalista cartesiano siempre existió, pero se nos hace ver que quizás fuera producto de una lectura precipitada.

Para construir su ontología del cuerpo, Nancy no ve inconveniente en que mente y cuerpo sean dos cosas yuxtapuestas o conformen, en cambio, una «unidad sustancial», de ahí la sentencia de su Prólogo. Lo que le interesa es llevar el cuerpo a una fragmentariedad constituyente que desplace de él cualquier unidad que se pretenda. Es por ello, que no le preocupan los malentendidos que pudieran ocasionar algunas de sus aseveraciones, como cuando, pasando de la unidad del cuerpo, lo define como una intensidad singular cambiante, móvil y múltiple. O cuando apuesta por el cuerpo como «lugar que abre, que separa, que espacia, falo y céfalo: dándoles lugar a hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, etc.)»⁹⁵⁹ o, también, cuando plantea que un cuerpo ha de asumir su «singularidad plural», no por su propia entidad, al modo de un *en sí* biológico, sino por las *relaciones* que establece con otros cuerpos que co-constituyen el suyo⁹⁶⁰. Más chocante es el supuesto antagonismo entre dos conocidas aseveraciones suyas: «el cuerpo es material» *versus* «el cuerpo es inmaterial»⁹⁶¹. Claro está que se trata de una sutileza que confronta la solidez de la presencia del cuerpo con la inmaterialidad de su idea.

El primer paso que da Nancy parte de que el cuerpo es «evidente», no necesita mostrarse ni demostrarse⁹⁶². Esto le permite avanzar un paso más: su «estar expuesto», porque el cuerpo no puede parar de sentir⁹⁶³ y en su movimiento se «expone»⁹⁶⁴ a otros, al con-tacto con otros cuerpos y, por ello, capta su (la) diferencia. «Todo mi ser es contacto. Todo mi ser es tocado/tocante»⁹⁶⁵. Esta sentencia le aproxima al paso decisivo que sintetizará su interés.

Es su obra de referencia en relación con el cuerpo, *Corpus*, vincula cuerpo y escritura, por un lado, mientras da a entender, por otro, que todo *corpus*, a modo de relación o colección de partes, tiene carácter «fragmentario» (un nuevo significante en su cadena de sentido): «haría falta un corpus: un catálogo en lugar de un logos, la enumeración de un logos empírico, sin razón trascendental, una lista entresacada, aleatoria (...) una yuxtaposición sin articulaciones (...) una ordenación imprecisa, siempre extensible»⁹⁶⁶. *Corpus* remite, por tanto, a una cartografía que demarca las partes constitutivas del cuerpo. El cuerpo es la exposición de la existencia, como le gusta decir. Me pregunto si no hubiera sido más adecuado plantear que la existencia

⁹⁵⁸ NANCY, 2007: 11ss.

⁹⁵⁹ NANCY, 2010: 18. Comentario aparte merecería el pseudo-binarismo falo/céfalo una cadena de correspondencia que si no creyera que es un simple juego de palabras recibiría una crítica radical.

⁹⁶⁰ En este punto, la línea que le une a Merleau-Ponty y a Husserl es evidente.

⁹⁶¹ Véanse, al respecto, el *Indicio* 1 y el *Indicio* 5. NANCY, 2007: 13ss.

⁹⁶² «No hay otra evidencia que la del cuerpo». NANCY, 2010: 36

⁹⁶³ NANCY, 2010: 26.

⁹⁶⁴ «Un cuerpo consiste en exponerse. Un cuerpo es un ser expuesto» NANCY, 2010: 87.

⁹⁶⁵ NANCY, 2013: 16.

⁹⁶⁶ NANCY, 2010: 40.

es la imposición del cuerpo, o acudir a un quiasmo para dar cuenta de ese cruce: “el cuerpo de la existencia como existencia del cuerpo”. Y es que, desgraciadamente, incluso en las filosofías del cuerpo, la idea, sea posthumana o no, siempre declara ir por delante.

El ser solo existe en cuanto «ex-puesto». No se expone desde una subsistencia inmanente, sino en el darse, como si de una ofrenda se tratara. «Lo que no se expone no existe»⁹⁶⁷. El cuerpo es, precisamente, espaciamiento y atrincheramiento, la intimidad misma de su subjetividad. En el cuerpo acontece la existencia de aquello que se abre «constantemente a lo otro». El cuerpo es “alteridad”, sin olvidar, a su vez, la experiencia completa de que «acoger al extranjero tiene que ser también experimentar su intrusión». He ahí la trama de la alteridad y de la proximidad. El cuerpo anuncia la copresencia del otro en toda su diversidad e integridad⁹⁶⁸.

Nancy proclama que el principio de la (sin) razón de occidente es «la angustia, el deseo de ver y tocar el cuerpo de Dios, de *ser* ese cuerpo y de no *ser más sino eso*»⁹⁶⁹. Debido a las resonancias de nuestra tradición: «(el) Cuerpo es la certidumbre confundida, hecha astillas⁹⁷⁰. Nada más propio, nada más ajeno a nuestro viejo mundo», un mundo en el cual todo tipo de “encarnación”, desde la misteriosa (lo inmaterial que deviene carne) hasta la descarnada (el cuerpo inculcado desde la idea), se ha convertido en el modelo «de todo nuestro pensamiento de sujeto»⁹⁷¹.

El paso decisivo que da Nancy se produce cuando declara y reconoce el cuerpo mediante el tacto. El cuerpo está «sujeto al afuera: sujeto al otro, sujeto al toque de otro»⁹⁷². La piel, en tanto extensión que se impone, se manifiesta como la superficie de la exposición y del exponerse, que recibe del afuera su lugar de con-tacto⁹⁷³. La única forma de tocar es desde el exterior⁹⁷⁴. La piel es su límite, no como frontera, sino como superficie tocante y tocada, por donde va a comenzar a fraguarse el “cuerpo en circulación”, un lugar del que hay que hablar. Nancy ubica ese lugar en la co-existencia: «el ser no puede *ser* más que siendo-los-unos-con-los-otros, circulando en el “con” y como el “con” de esta co-existencia “singularmente plural”⁹⁷⁵ y “pluralmente singular”»⁹⁷⁶.

⁹⁶⁷ NANCY, 2010: 57.

⁹⁶⁸ PERETTI *et al.* 2004: 21.

⁹⁶⁹ NANCY, 2010:11.

⁹⁷⁰ Resonancia es un concepto habitual en Nancy que utiliza para evocar lo que está por debajo y que sostiene una melodía proveniente del pasado y que cuesta apartarla de la cabeza. «Quelque chose se perd essentiellement dans le don sonore, et c'est la résonance *même*». NANCY, 1993: 135. «Nuestra civilización misma no ha abandonado nunca algo de la resonancia del hombre y del animal» La traducción es mía.

⁹⁷¹ NANCY, 2010: 10 y 97, respectivamente.

⁹⁷² NANCY, 2013: 16.

⁹⁷³ En otro lugar desarrolla una crítica a la concepción cristiana del cuerpo al hacerlo vehículo del sufrimiento: «El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia». NANCY, 2010: 11

⁹⁷⁴ NANCY, 2010: 18.

⁹⁷⁵ NANCY, 2006: 19.

⁹⁷⁶ NANCY, 2006: 44.

El tocar de Nancy no responde solo al tocar sencillamente entendido, «la multiplicidad discreta y calculable de los sentidos»⁹⁷⁷, sino a aquello que, a decir de Derrida, nos convoca a lo intocable del tocar⁹⁷⁸. Por tanto, se refiere a un tocar que no solo concierne al tacto⁹⁷⁹.

La existencia actúa como dispositivo-comodín que sirve a Nancy para todo, a la manera heideggeriana, y la utiliza para trenzar los hilos de lo posthumano, tanto en su aparecer como por su apariencia sin referencias. El ser-con es el principio y el final. No es un conjunto de esencias ni una esencia que preexista a esa coexistencia⁹⁸⁰. El cuerpo, y ha de asumir su singularidad en plural. El cuerpo, al tender (la intencionalidad fenoménica) hacia fuera, se constituye en el *ser* de los sentidos⁹⁸¹ porque el sentido no está clausurado en sí mismo. «No hay sentido si no se comparte, y esto no porque haya una significación primera o última, que todos los seres tengan en común, sino porque *el sentido mismo es la participación del ser*»⁹⁸². La alteridad como definición primordial del sujeto es lo que da paso al componente político de Nancy como ya adelanté. El ser en común es un «entre», un «con». Es un ser «juntos». «Ser-juntos no es un conjunto de ser-sujetos, y tampoco es él mismo un sujeto»⁹⁸³.

La «comunidad» no es una cosa, ni un sujeto colectivo ni tampoco un conjunto de sujetos, sino una relación. Es la ausencia de lo que se posee como propio. La verdadera comunidad es la resistencia a dibujar fronteras que provoquen el ensimismamiento y la clausura de toda comunidad sobre sí⁹⁸⁴: «somos (...) la comunidad de aquellos que no tienen comunidad». Permanecemos unidos «no como convergencia, como conversión, como con-fusión, sino más bien como divergencia, como disonancia, como difusión»⁹⁸⁵.

Estas hermosas palabras no dicen cómo hacer comunidad ni las condiciones que puedan soportarla, sino que dan por sancionada la relación preexistente y expuesta (dada) por cualquier orden establecido. Sería difícil consolar a las mujeres del gineceo, a las esclavas, a las sirvientas, a las colonizadas y, por qué no, a las burguesas, a todas las mujeres bajo el yugo del orden patriarcal que la relación cuerpo a cuerpo se hace dentro de “lo que hay”. Como si la relación y el exponerse no estuvieran sometidos por una vida (condiciones) que nos antecede y un entramado de cosas *entre* las que podemos movernos y *entre* las que no tenemos acceso.

⁹⁷⁷ DERRIDA, 2011: 423.

⁹⁷⁸ DERRIDA, 2011: 430.

⁹⁷⁹ Derrida sugiere una figura poética para ilustrar ese tocar de Nancy homologando palabra y virtualidad. «Cada palabra toca una palabra de lengua en la piel (...) Cada palabra habla en lengua a la piel». DERRIDA, 2011, 426.

⁹⁸⁰ NANCY, 2006: 46.

⁹⁸¹ «El ser mismo nos es dado como el sentido». NANCY, 2006: 18.

⁹⁸² NANCY, 2006: 18.

⁹⁸³ NANCY, en ESPOSITO, 2007: 17.

⁹⁸⁴ Tal y como lo resume resueltamente Jiménez Portillo. JIMÉNEZ, 2015.

⁹⁸⁵ ESPOSITO, 2007: 27 y 65, respectivamente.

Para Nancy, el cuerpo se concibe desde la coexistencia, una coexistencia sin comunión⁹⁸⁶. Estas sentencias son habituales en los textos de Nancy y recogen la senda inaugurada tardíamente por Husserl y desarrollada por Merleau-Ponty que mostré en su lugar, aunque en Nancy con un trasfondo de escepticismo y tristeza. Está claro que las diferencias entre los tres proceden de los tiempos vividos, bien distintos para cada uno. Nancy sentencia que «la política comienza y termina en los cuerpos»⁹⁸⁷. Lo político debe retirarse de la política e interrumpirla, procediendo a una deconstrucción de la teología del mito político. En principio, lo que se retira de la política es la libertad, la ética y la democracia. «La comunidad de la tierra, de la sangre, de los iguales, del *nosotros*, de la identidad, la nación, el Estado, el trabajo, etc. [...] es la *comunidad del mito*». «Y el mito triunfante es éste: el sujeto que se constituye, en autosufrimiento, tanto si es individual como colectivo»⁹⁸⁸.

La comunidad, entendida como lugar de resistencia, sin esencias que la definan, vengan de donde vengán, expresa la aversión de Nancy a los totalitarismos, sean sociales o individuales, comunistas o neoliberales⁹⁸⁹. Su punto de partida, desde 1986, es el exterminio nazi. Así, en *La comunidad inoperante* proclama que ese crimen sistemático fue realizado precisamente en nombre de una «comunidad»⁹⁹⁰. Del exterminio nazi dedujo que los conceptos correctos o positivos son in-existentes y acaba hipostasiando que todo, sea lenguaje o experiencia, en suma, discurso o acción, son por su propia naturaleza ambiguos y virtualmente contradictorios. Su conclusión escéptica es que la sociedad humana, tal y como se suele concebir, no está legitimada porque la realidad política es estar en común, más allá de cualquier identidad promulgada⁹⁹¹. Para Nancy, bajo el régimen político del sentido dirigido no hay espacio para «el ser-entre-nosotros o para el ser-en-común y no hay espacio para los cuerpos, sus trazados, sus encuentros, sus accidentes singulares, sus puestos y posturas en el trabajo, el intercambio y toda la indefinida declinación de las «condiciones comunes»⁹⁹².

⁹⁸⁶ «Lo que está *perdido* de la comunidad —la inmanencia y la intimidad de una comunión— está perdido sólo en este sentido: a saber, que tal *pérdida* es constitutiva de la *comunidad* misma» NANCY, 2000: 23. «No hay comunión de las singularidades en una totalidad superior a ellas e inmanente a su ser común». NANCY, 2000: 39.

⁹⁸⁷ NANCY, 2010: 52.

⁹⁸⁸ MORA, 2005: 128-135.

⁹⁸⁹ Como resume muy bien Jiménez, la comunidad ni se añora como pasado mítico ni se sueña como futuro utópico, sino que se experimenta. Nancy desconfía tanto de la conciencia nostálgica en busca de una comunidad originaria como de la conciencia utópica que sueña con la comunidad ideal del futuro. El sentido de la historia no hay que encontrarlo ni en el pasado ni en el futuro, sino en el presente, como el acaecer propio de la existencia que comparece. Nos hacemos comunidad (o hacemos historia) en el acaecimiento de nuestra interminable exposición al otro. JIMÉNEZ, 2015.

⁹⁹⁰ Para Nancy, «la lógica de la Alemania nazi no fue solamente la de la exterminación del otro, del sub-hombre exterior a la comunión de la sangre y de la tierra, sino también, virtualmente, la lógica del sacrificio de todos quienes, en la comunidad “aria”, no satisfacían los criterios de la pura inmanencia». NANCY, 2000: 24. «La masa fascista tiende a aniquilar la comunidad en el delirio de una comunión encarnada». NANCY, 2000: 46.

⁹⁹¹ «Ya no hay la legitimidad mítica, esa que el propio mito confería a su relator». NANCY, 2010: 83.

⁹⁹² «*Cuerpo político* es una tautología (...) La fundación política reposa sobre esta absoluta circularidad signifiante: que la comunidad tenga el cuerpo como sentido, y que el cuerpo tenga la comunidad como sentido (...) La política no es “una cuestión de sentido incorporado, sino que la política comienza y termina en los cuerpos». NANCY, 2010: 52.

La política trata de una relación de comparecencia donde el otro se experimenta como semejante. En cambio, en el orden del vínculo social, el otro se conoce como parecido⁹⁹³. Nancy, al priorizar el cruce empírico de los cuerpos como lugar del *con* y para descalificar las ideas impuestas de lo que sea la sociedad o de los mitos que la encarcelen, suele obviar las condiciones que dan cabida a esa metafísica. Así, cuando proclama: “El uno existe si y sólo si existe el otro, es decir, el uno existe en tanto en cuanto está “en-(sin)-relación” con la existencia del otro»⁹⁹⁴ su pretensión es construir la política desde abajo. Si bien empezar desde lo concreto es un toque de atención anti-idealista, el cuerpo, desde su gestación, está contenido en otro cuerpo, sea el cuerpo de la madre, sean las condiciones materiales de la vida o el Orden Simbólico, como existente invisible. Estos cuerpos están funcionando y moviéndose cuando nuestro cuerpo entra en relación y comienza su vivencia. La comparecencia mutua no es la panacea explicativa de ninguna comunidad, más bien parece una ilusión de comparecencia porque carece del lugar donde comparece. Haya acontecido o no la exposición mutua, estamos expuestos a ciertas condiciones de salida que otras filosofías denominan realidad social.

Para Nancy no hay comunidad de inmanencia, sino de trascendencia. Trascender es salir de sí y exponerse al contacto de lo otro. La trascendencia es signo de alteridad y se opone a la inmanencia como identidad. La comunidad “siempre viene”. No es comunión, no es compartir un sacramento inculcado⁹⁹⁵.

Si lo que sugiere Nancy con esa comunidad que se comunica desde el borde de una singularidad al borde de otra, es decir, una comunidad expuesta de una a otra, una comunidad de lo próximo corporal, está dejando afuera todo lo que no (se) toca como las condiciones por las cuales lo que se toca se puede tocar. Curiosamente, Nancy concluye apelando a la filosofía de la democracia aunque sabe de su precario estado en el mundo actual globalizado. Argumenta que la globalización debe orillar el capitalismo, para alcanzar un mundo sin bordes donde nadie quede fuera y expulsado porque la comunidad está ya dada en el “entre”, en el “con”, en el “juntos”, en el “ser-en-común” de cualquier existencia singular. Nancy concluye: «*Il est temps d'interrompre. Il faudra réécrire*»⁹⁹⁶.

En este punto, no puedo evitar comparar la comunidad de Nancy, como una comunidad deseante, que no real, con un proyecto de (la) providencia, siempre por venir, siempre promesa. Nancy deja a un lado cómo dilatar o esparcir o difundir el “entre-con” político de los cuerpos más allá de los cuerpos mismos que con-tactan y

⁹⁹³ JIMÉNEZ, 2015: nota 10.

⁹⁹⁴ NANCY, 2010: 192.

⁹⁹⁵ JIMÉNEZ, 2015: nota 22.

⁹⁹⁶ «*En ce sens, l'exigence politique ne peut pas ne pas être une exigence de configuration, quand bien même elle doit résister à la figuration/présentation d'un corps souverain. La démocratie ne peut pas se contenter d'être le lieu d'exposition à une vérité vide - et nous ne pouvons pas simplement remplacer la grisaille de Weimar par le scintillement d'une pure dispersion de singularités. Il faut que des idiomes soient possibles, pour résister aux idioties sanglantes des identités indexées sur le sang, le sol et le soi. Il faut que les identités s'écrivent, c'est-à-dire qu'elles se sachent et se pratiquent comme les nouages de sens de cela qui n'a pas de sens identifiable. (...) Il est temps d'interrompre. Il faudra réécrire*». NANCY, 1993: 188.

más acá de la conexión virtual que puedan sufragar. Su comunidad resulta tan concreta e íntima que diluye la praxis política tras el sueño de la razón.

Como colofón de su ideario, no está de más recurrir a su voz mediante una entrevista con Berta Ares, en Barcelona: «Creo que tenemos que inventar la vida de cada momento, de cada hora, de cada relación y de alguna manera, uno a uno (...) no necesitamos un principio de vida»⁹⁹⁷.

Braidotti y Haraway. Entre nomades y ciborgs

En nuestros días, los feminismos viven su momento más esperanzador. Han labrado un criterio de unión, alianza, parentesco o confluencia en un momento crítico de la historia humana. El mundo globalizado está rompiendo viejas fronteras al paso del desarrollo de los medios de comunicación y conexión que van de la mano del desarrollo de la tecnología. Esto ocurre en un mundo donde las distancias sociales y el acceso a los bienes de subsistencia se declaran más opuestos que nunca y donde las formas políticas de opresión y enfrentamiento continúan al servicio de la acumulación del capital en pocas manos. Las formas políticas se han entregado a la manipulación económica y se confunde plenamente el rol de las personas y su función social con la adaptación biomecánica a los intereses de una clase dominante cada día más glotona. Es en estos momentos, precisamente, cuando los feminismos se han declarado con mayor firmeza. Han proliferado, se han reproducido, diversificado e introducido en todos los ámbitos sociopolíticos, sin perder su punto de unión básico: acabar con el sistema patriarcal- capitalista. El presente feminista es plural, múltiple e intenso. Por una parte, no se ha rozado siquiera la igualdad de derechos, la equidad de géneros, extendiéndose exponencialmente en este sentido, el activismo feminista, por otra parte, los feminismos de la diferencia en todas sus vertientes trabajan incansablemente en la construcción de un simbólico propio, no excluyente ni exclusivo, sin haberse estabilizado, sin embargo, ningún lenguaje compartido por todas las mujeres. En otro orden, desde el pensamiento teórico feminista, se ha deconstruido el sujeto mujer o ya no existe⁹⁹⁸, abriéndose así una puerta solidaria a todos los cuerpos disidentes del sistema patriarcal. Y, además, todos estos feminismos, cuyos orígenes se encuentran en el primer mundo, se han visto interpelados por las propuestas decoloniales o anticoloniales⁹⁹⁹ que alimentan corrientes vindicativas de unos feminismos distintos y radicalmente críticos. Sin

⁹⁹⁷ Con motivo de las III Jornadas Filosóficas organizadas por Arts Santa Mónica y el Instituto Francés de Barcelona en 2012. ARES, 2013: 89 y 92.

⁹⁹⁸ «No existe nada en el hecho de ser *mujer* que una de manera natural a las mujeres. No existe incluso el estado de *ser* mujer, que, en si mismo, es una categoría enormemente compleja construida dentro de contestados discursos científico-sexuales y de otras prácticas sociales. La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo». HARAWAY, 1995: 296.

⁹⁹⁹ El clamor decolonial y anticolonialista aporta a los cuerpos feministas la reflexión de que los cuerpos occidentales son quizás los únicos que gozan de movimiento y que la mayoría de ellos, fuera de esas fronteras efectivas, sigue supeditada a los avatares de la dictadura simbólica y política del *statu quo* colonial.

embargo, esas diferencias se saldarán dando a los feminismos más fuerza aún. Algo es evidente, sean cuales sean nuestras diferencias y el resultado de nuestras críticas y autocríticas, y para el desespere de quienes nos minimizan, los feminismos se han instalado en el mundo para quedarse en él de manera definitiva.

Los acelerados cambios de mentalidad del mundo occidental vienen marcados por nuevas y diferentes aportaciones. Los movimientos LGTBI+, y los activismos comunitarios y vindicativos de la ciudadanía en diferentes campos sociales¹⁰⁰⁰ han contribuido a mezclar voces y al crecimiento de nuevos feminismos que vindican las exigencias de los cuerpos, de cualquier cuerpo, sea cual sea su condición para sobrevivir a partir de sus condiciones, sean cuales sean. Todos los cuerpos *cambiados* o que quieren cambiar miran hacia los feminismos y sus logros porque el primer deseo de las mujeres fue siempre cambiar su mundo de silenciamiento, opresión y explotación.

Los feminismos se han mostrado robustos y sutiles, al mismo tiempo, cuando se cuestionó, por primera vez, el supuesto cuerpo objetivo de partida que llamaban mujer y desplazó su interés hacia la consideración cultural de género¹⁰⁰¹. El sistema sexo/género resultante conllevó a su vez la exigencia de una teoría del cuerpo sexuado que no partiera de las condiciones bio-culturales y que se basara en las prácticas sexuales de los propios cuerpos. La sexualidad determinó, entonces, el carácter de los cuerpos feministas. Las investigadoras de la teoría *queer* fueron las primeras que se preguntaron si la centralidad residía en el cuerpo y vieron que no, no era en el cuerpo, sino en su hacerse y propusieron que todo comenzaba con la sexualidad porque es el ámbito íntimo de los cuerpos. En su intención de desactivar toda pretensión normativa, las propuestas *queer* validaron la performatividad iterativa como el campo de actuación más propicio de los cuerpos, una actuación capaz de sobrepasar las expectativas normativas e incapaz de caer en ellas al activar comportamientos que pueden ser tan cambiantes como fluidos. Se dijo que lo *queer* era capaz de tomar el relevo de una posmodernidad agotada. Lo que aquí me interesa es que lo *queer* se aproxima a una ontología de la singularidad, una ontología de confluencia de individuos que define la relación social a partir de

¹⁰⁰⁰ En la calle, al luchar las personas contra los mecanismos y dispositivos de control, opresión y explotación de las sociedades heteropatriarcales, las diferencias entre los cuerpos van diluyéndose para hacer un frente común y activo.

¹⁰⁰¹ Como se sabe, el concepto de género tiene sus raíces en la lingüística, la medicina y la biología. Quizás dos libros sean emblemáticos del desplazamiento de sentido desde sexo hasta género. El primero, de John Money y Patricia Tucken (1975), recoge los primeros estudios de identidad realizados desde finales de los cincuenta hasta principios de los setenta. Fueron los primeros en desplazar el sexo como determinante biológico al ámbito del género, en tanto adscripción socio-cultural y hablaron abiertamente de identidad de género en lugar de identidad sexual. Consideraban que el comportamiento está regido por la educación como varón o mujer y no por el sexo biológico dado al nacer. Money desarrolló más tarde y a partir de procedimientos muy cuestionables, su idea de que «el género social es dualista y se codifica durante la infancia: la mitad del código determina lo femenino y la otra mitad lo masculino». MONEY, 1988. El segundo es el de Ann Oakley, *Sex, Gender and Society* (1972), quien comienza a investigar lo que significa ser hombre o mujer según consideraciones biológicas y sociales, vinculando género a consideraciones culturales de lo que debe ser masculino o femenino. Los estudios feministas reconocen esta genealogía en sus propuestas de género. HARAWAY, 1998: 127-148, LAURETIS 1990: 115-150 o BRAIDOTTI, 2000.

encuentros y alianzas puntuales. El paralelismo con el *ser singular, plural*, de Nancy es evidente. Las vindicaciones feministas contribuyeron a hacer visibles a personas de sexo, clase o condición diferentes que compartían un mismo tipo de realidad sometida. Por ello, es fácil entender que todos esos cuerpos se refugiaron en el marco de acogida y resistencia de los feminismos¹⁰⁰².

Al lado de todos estos cambios, los feminismos asumieron en parte, la sentencia lacaniana de la mujer no-toda. Parecía fácil entender que la mujer no-toda estaba en consonancia con la mujer-no dicha, pero lo que existía eran las mujeres en plural, no la mujer, algo más cierto que los discursos. Mujeres cuyas voces, escrituras y acciones chocaban con el Orden Simbólico dominante. En este recorrido, se podría pensar que las luchas feministas, al desplazar el foco del cuerpo a la sexualidad, corren el riesgo de olvidar la lucha en sí de los cuerpos sexo-generados por lograr las condiciones materiales y simbólicas deseadas. Frente a ello, las últimas propuestas pretenden precisamente lo contrario, lograr un universo feminista más allá del universo de las mujeres. Los feminismos actuales van a hacer desbordar sus propios límites. Lo construido hasta ahora por las corrientes feministas va a tomar una nueva dimensión, un nuevo territorio. Se pretende inculcar valores de producción y reproducción sociales que solo el cuerpo de las mujeres es capaz de sentir. La fuerza y la esperanza del cuidado, la creatividad, la empatía, la comprensión, la hospitalidad y la exigencia de una justicia nueva para una coexistencia diferente y sin jerarquías, sin violencia, pero sin resistirse a nuestra propia capacidad de defensa porque ya no nos consideramos víctimas.

Lo posthumano, como reacción crítica al humanismo y también a las condiciones inhumanas de vida auspiciadas por el sistema tardo-capitalista tiene dos caras: la dinámica o nómada y el ensamblaje monstruoso del ciborg. El «yo soy cuerpo» de Nietzsche se convertirá, en la obra de Rosi Braidotti, en el cuerpo que quiero ser, producto de un desplazamiento crítico tanto de los ideales humanistas como de sus críticas antihumanistas. Lo posthumano opera como la máquina de guerra deleuziana (*infra*), un cuerpo con-formado, fragmentado y múltiple, producto del pensamiento nómada, ubicado en un lugar *entre* dos tendencias opuestas sin obedecer a ninguna de ellas, pero siempre emplazado en una experiencia que desterritorializa todo exceso discursivo, o esa es la intención¹⁰⁰³.

«Lo posthumano es un término útil para indagar en los nuevos modos de comprometerse activamente con el presente, razonando sobre algunos de sus aspectos de manera empírica fundada, pero no reduccionista, crítica, pero no nihilista»¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰² Como Haraway se pregunta, «¿qué identidades están disponibles para poner las bases de ese poderoso mito político llamado *nosotras?*». HARAWAY, 1995: 264.

¹⁰⁰³ «Tras treinta años de debates posmodernos y feministas a favor, en contra, o vacilantes acerca de la cuestión del sujeto “no unitario”, dividido, inacabado, atado, rizomático, transicional y nómada, las cuestiones en torno a la fragmentación, la complejidad y la multiplicidad deberían haberse convertido en expresiones familiares en el ámbito de la teoría crítica. Sin embargo, la naturaleza ubicua de estas nociones y el atractivo *radical-chic* de esta terminología no son de gran ayuda para generar un consenso en torno a las cuestiones que están en juego, a saber, cuáles son exactamente las implicaciones de la pérdida de unidad del sujeto». BRAIDOTTI, 2013: 18.

¹⁰⁰⁴ BRAIDOTTI, 2013: 16.

La teoría *queer* es una teoría contra-normativa, contra todo lo que pretende silenciar cuerpos, sean de mujeres u hombres, una teoría que reclama como decisivo el cuerpo fragmentado (biológica, volitiva o culturalmente), una nueva vecindad con Nancy. La centralidad del cuerpo pasa a la descentralidad del cuerpo fragmentado. Se ha producido una tras-locación que supone dis-locar hasta cierto punto las entidades “mujer”, “diferencia de mujer”, “simbólico de mujer”, “cuerpo de mujer”. Todas ellas que, como entidades discursivas, también son interesadas. Actualmente se asiste a una fragmentación para concretar y validar todas las partes en juego que diluye fronteras estándar mediante argumentos y prácticas bio-físicas o mediante nuevas propuestas sociales, desde cuestiones estéticas hasta la transformación del cuerpo en todas sus dimensiones. Hemos pasado de la instancia básica del cuerpo de las mujeres a la propuesta de un cuerpo fragmentado ensamblado y reensamblado. Así comienza a gestarse el *ciberfeminismo* que pone énfasis en la fragmentación, en la prótesis, tanto biotecnológica como decorativa, que también hace extensiva a los dispositivos tecnológicos que aumentan el radio de acción del cuerpo y prescinden, incluso, de las partes del cuerpo originario que se manifiestan desajustadas con el resto. Este salto hacia la máquina como algo propio va a la búsqueda de nueva compañía, nuevos parientes, como veremos.

El pensamiento de Rosi Braidotti es imprescindible en esta investigación por su particular propuesta de un «materialismo corpóreo o encarnado», heredero de las teorías de la diferencia sexual y del postestructuralismo que encuentra en la subjetividad femenina el punto de partida para una transformación radical de las prácticas de subjetivación. Insistirá, acorde con las tendencias filosóficas del siglo XX, en la corporización del sujeto de saber¹⁰⁰⁵.

Braidotti, a diferencia de Butler, encuentra en los presupuestos de la diferencia sexual un lugar positivo y potenciador, asimétrico respecto a lo masculino, para la reapropiación del lenguaje y del cuerpo por parte de las mujeres que permita nuevas relaciones de género, más allá de una visión esencialista y universalista propia de las abstracciones patriarcales dominantes¹⁰⁰⁶.

«Se trata de un acto de autolegitimación en virtud del cual el *sí mismo-mujer* mezcla su deseo ontológico de ser con el devenir -consciente y deseado- de un movimiento político colectivo. Esta distinción entre voluntad y deseo marca una separación de registros, de niveles de experiencia que es preciso subrayar y no confundir más»¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁵ Siguiendo la estela foucaultiana, el cuerpo es resultado de una práctica discursiva y tiene una subjetividad (sintiente y singular) que afecta y es afectada por su relación con el mundo. «La negociación constante entre los dos polos de poder también puede ser formulada en términos políticos a través del concepto de subjetividad como poder y deseo». BRAIDOTTI, 2013: 37.

¹⁰⁰⁶ «En otras palabras, el sujeto del feminismo no es la Mujer, como otro complementario especular del hombre, sino un sujeto encarnado, complejo y multiestratificado que ha tomado sus distancias respecto a la institución de la feminidad. (...) De hecho, es posible que ella ya no sea ella, sino el sujeto de otra historia bastante distinta: un sujeto en construcción, mutante, lo otro de lo Otro, un sujeto encarnado posmujer trasmuta-do en una morfología femenina que ha experimentado una metamorfosis esencial». BRAIDOTTI, 2005: 25-26.

¹⁰⁰⁷ BRAIDOTTI, 2004: 45.

Así, Braidotti se alejará de los límites “clásicos” del feminismo de la diferencia al radicalizar la condición histórica, sexuada, pero también racializada de toda subjetividad. Mientras las teóricas de la diferencia encontraban en el cuerpo femenino la materialidad necesaria y suficiente para legitimar la existencia de una categoría mujer común globalmente. El feminismo posmoderno vindica el valor de las propuestas críticas contra el colonialismo, el racismo y el eurocentrismo del pensamiento occidental en general, pero en el feminismo blanco en concreto¹⁰⁰⁸.

La diferencia sexual en Braidotti es la diferencia que marca nuestra cultura: «no puede haber subjetividad alguna fuera de la sexuación o del lenguaje, por cuanto el sujeto es siempre generizado», es la dicotomía básica y naturalizada sobre la que se fundamenta el discurso patriarcal y es desde ese discurso hegemónico que se ha asociado lo femenino a lo negativo y marginal y se han producido unos sujetos corporizados obedientes a esta «ficción conveniente»¹⁰⁰⁹. Este planteamiento, una de las múltiples concomitancias entre la obra de Deleuze y Braidotti, creo que procede de la revisión deleuziana del «devenir-mujer» en tanto forma de devenir paradigmática del resto de devenires¹⁰¹⁰. La recuperación de la subjetividad femenina es el punto de partida necesario para una toma de conciencia que permitirá reconsiderar y legitimar las demás diferencias y otorgarles sentidos positivos de multiplicidad, posibilidad, potencia... que si bien reducidas en cantidad (minoría) son enormes en calidad (intensidad) por su eficaz capacidad de alterar el código hegemónico falocéntrico¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁸ Marie-Agnès Palaisi lo describe muy acertadamente. «La diferencia sexual positiva (de Braidotti) debe llevar a reconsiderar discursos y prácticas masculinistas de dominación a partir de la legitimación de la multiplicidad de diferencias que derrumban el significado de *mujer*. Marcadas por un conjunto de diferentes inscripciones, fragmentadas, anudadas, se construyen sobre intersecciones de diversos niveles de experiencia. De ese modo, el sujeto feminista, político, es un sujeto que se cohesionan en torno a un sexo que tiene que combinarse con una multitud de otras características que dependen del contexto sociocultural y de coordenadas espaciotemporales». PALAIS, 2018: 63.

¹⁰⁰⁹ BRAIDOTTI, 2004: 44.

¹⁰¹⁰ Para Deleuze, tanto como para Guattari, el devenir no es una imitación o réplica de algo, sino lo contrario, un alejamiento de todo proceso identitario (por jerárquico y dicotómico). Es la afirmación misma de la potencia de la diferencia y la multiplicidad e implica transformaciones que no están adscritas a ninguna teleología o esencia. El devenir-mujer se refiere al devenir-minoritario que escapa de toda autoridad, descentrado, desterritorializado y desestabilizador del código. Es una diferencia libre y liberada de su relación con la mismidad o la identidad. El devenir-mujer es un proceso que implica a todos los cuerpos sexuados, pero que no queda definido por el sexo, por los órganos o por las funciones del cuerpo mismo. El devenir-mujer en estos pensadores se acerca a una dimensión de anonimato, ser nadie, ser todo el mundo, ser devenir mismo. El devenir-mujer es constitutivo de todos los devenires-minoritarios, pues incluye ontológicamente algo que excede, que va más allá de toda determinación patriarcal. La propuesta de la diferencia sexual de Braidotti recoge esta potencia subversiva del devenir-mujer como paradigma político-revolucionario. Sin embargo, Braidotti critica la disolución del sujeto político mujer al amalgamar todas las sexualidades porque en el devenir-mujer se pierde algo que para esta pensadora no quiere ser un esencialismo, sino una dimensión de la diferencia sexual que es operativa políticamente.

¹⁰¹¹ La intensidad, recuérdese, es también un valor descriptivo del síntoma psicoanalítico. «Esta redefinición *intensiva* del cuerpo coloca al mismo en el seno de una compleja interacción de fuerzas sociales y afectivas. Esto supone, también, un claro distanciamiento de la idea psicoanalítica del cuerpo como mapa de inscripciones semióticas y de códigos impuestos por la cultura. Por el contrario, yo pienso en el cuerpo como transformador y como punto de transmisión de un flujo de energías, es decir, como superficie de intensidades». BRAIDOTTI, 2013: 37.

Liberados de la dinámica identitaria hegemónica, lenguaje y cuerpo, en su expresión subjetiva, pueden afirmar nuevos modos de subjetivación, no fijos (nómades) y por tanto emancipados del falogocentrismo. Braidotti encuentra en la subjetivación no solo un “destino” (pre)escrito, sino una herramienta creativa y transformadora¹⁰¹².

«El cuerpo es, entonces, una interfaz, un umbral, un campo de intersección de fuerzas materiales y simbólicas; es una superficie de inscripción para múltiples códigos (la raza, el sexo, la clase, la edad, etc.): es una construcción cultural que capitaliza energías de naturaleza heterogénea, discontinua e inconsciente. El cuerpo, que para Beauvoir era una *situación* primaria del sujeto, ahora es visto realmente como un yo situado, como un posicionamiento encarnado del yo»¹⁰¹³.

El «sujeto nómade», para Braidotti, es el modo de producción de un saber-poder no jerarquizador de las relaciones sociales y que permite la creación de nuevas cartografías del saber, un «contra-archivo» capaz de estimular también nuevas prácticas. Es necesario para tal fin configurar un nuevo sujeto, o más bien una nueva subjetividad. La propuesta nomade se refiere al modo en que se con(figura) la subjetividad feminista como rechazo, insistente y persistente, al *statu quo*: «lo que define el nómade es la subversión, no el hecho literal de viajar»¹⁰¹⁴. Además, su proyecto filosófico encuentra en la dimensión creativa e imaginativa el lugar privilegiado para socavar el Orden Simbólico dominante mediante un efecto doble hacia el pasado («contramemoria») y hacia el futuro, utopías en el sentido de Irigaray del *no todavía*, las posibilidades virtuales («salir hacia delante») ¹⁰¹⁵.

En Braidotti, devenir sujeto nómade implica un conciencia de los modos de domesticación, configuración y producción de la identidad impuesta a los cuerpos para establecer, siempre desde los márgenes, una reapropiación del cuerpo y el lenguaje.

La corporalidad nomádica de Braidotti, extremadamente deudora del pensamiento deleuziano, hace indisociables las dimensiones teórica, personal y política, en tanto constitutivas de la realidad social¹⁰¹⁶. Precisamente, la subjetividad nómade emerge

¹⁰¹² En sus palabras: «La idea del sujeto encarnado o inscrito ocupa un lugar central en la visión del materialismo filosófico que defiendo. Históricamente, considero que esta idea es una de las más fecundas de la filosofía continental en la medida en que hace emerger la estructura corporal de la subjetividad y, consecuentemente también, de la sexualidad y de la diferencia sexual. Esta tradición ofrece modelos de análisis complejos de las interrelaciones entre el yo y la sociedad, así como entre el «interior» y el «exterior» del sujeto. Asimismo, reactivada por los movimientos sociales de finales de la década de los sesenta, asienta las bases para una crítica radical del poder y para la disolución del sujeto humanista». BRAIDOTTI, 2005: 36.

¹⁰¹³ BRAIDOTTI, 2005: 41,

¹⁰¹⁴ BRAIDOTTI, 2004: 44.

¹⁰¹⁵ «Las mujeres no tienen un pasado o edad de oro: no tenemos manera alguna de salir excepto construyéndonos, esto es, hacia adelante. El estatuto intelectual, político, social y económico de las mujeres todavía debe ser construido, todavía se halla delante de nosotras, aún está por llegar. (...) Siguiendo a Irigaray, Rich y otras autoras, quisiera argumentar que el feminismo funciona también como una contramemoria, como un sentido diferente de la genealogía». BRAIDOTTI, 2004: 65.

¹⁰¹⁶ El psicoanálisis supuso la separación entre subjetividad y razón que implica la no identificación entre sujeto y conciencia que permitió la extensión de la actividad reflexiva a dimensiones conformadas por el deseo, el afecto o la imaginación, aunque Braidotti matiza un cambio de signo

del entrecruzamiento de las tres. Es la que las mantiene unidas de un modo cercano al valor del síntoma en la última enseñanza de Lacan, el elemento que sostiene las tres dimensiones de la realidad humana (Simbólica, Real, Imaginaria). Sin embargo, y como veremos más adelante, el síntoma, si bien incluirá la “potencia” de estas propuestas, exige otro proceder que no se quiere resolver por entero en el lenguaje.

Braidotti sigue, como he señalado, a Deleuze y Guattari en su propuesta «nómade» centrada en el devenir y el deseo¹⁰¹⁷. Ambos filósofos en su obra *Mil Mesetas* le dedican un capítulo a esta cuestión en el texto titulado *Tratado de Nomadología: la máquina de guerra*¹⁰¹⁸. En él, tratan de establecer el paradigma de la «máquina de guerra» en tanto instrumento-arma que siempre se encuentra por fuera (ex-siste), más allá del cualquier forma de Estado a lo largo de la historia, «la máquina de guerra es de otra especie, de otra naturaleza, de otro origen que el aparato de Estado»¹⁰¹⁹. Este dispositivo es siempre un tercero que se encuentra *entre* dos formas o elementos en tensión; no es una tercera vía, ni tampoco puede reducirse a ninguna de ellas. Es una potencia transformadora en sí misma, una multiplicidad efímera que, dependiendo de la situación en la que se encuentra, afecta (moviéndose *entre*) a las entidades fijas (esenciales) que representan, en Deleuze-Guattari, todas las formas estatales.

La máquina de guerra remite siempre a la experiencia, señala un conocimiento afectivo, encarnado, adscrito al acontecimiento. No participa de ninguna dicotomía (artificial), es solo una posibilidad-potencia del devenir que constituye la vida. No se puede fijar, existe como un flujo inmanente, es la forma pura de exterioridad de la que el Estado depende, está en una situación de interacción constante. De hecho es inevitable que el Estado trate de apropiarse de ella o aniquilarla, pero nunca lo logra con éxito, como ese *resto* psicoanalítico que no consigue capturar el Orden Simbólico o como los objetos artísticos que siempre trascienden materialmente (sobreviven) al contexto e intereses de su producción, llegando incluso a desestabilizarla en su ejercicio nómade de desterritorializar una época historiada o una categoría estanca

respecto al deseo psicoanalítico al evocar: «la nueva alianza que hoy se está negociando entre las feministas y Deleuze en el marco de la decadencia histórica de la teoría lacaniana del deseo entendido como carencia». BRAIDOTTI, 2005. 153. Braidotti entiende que es en el imaginario social (una red fluida de intercambios que construyen-deconstruyen sujetos que siempre son múltiples) donde se configuran mutuamente el deseo y la agencia en tanto potencias también constructivas.

¹⁰¹⁷ En el pensamiento de Braidotti también se encuentra el desplazamiento del interés, propio de los discursos posmodernos, hacia la dimensión constitutiva del deseo. Creo que el deseo viene a subrayar la singularidad (o más bien individualidad) de lo que la fenomenología entiende por «intencionalidad», esa tendencia ontológica originaria del cuerpo en tanto sintiente y en movimiento. El deseo viene a convertirse en metáfora de vida, experiencia y existencia reales frente a la racionalidad y el logos patriarcal (algo parecido sucedía con Nancy). «El sujeto femenino feminista parte de una reevaluación de las raíces corporales de la subjetividad rechazando toda comprensión de la encarnación humana universal, neutral y, por lo tanto, desprovista de género. El examen del feminismo de la diferencia sexual debe fijar su atención en la importancia política del deseo, en sentido opuesto a la voluntad y su papel en la constitución del sujeto. No sólo el deseo libidinal sino, más exactamente, el deseo ontológico, el deseo de ser, la tendencia del sujeto a ser, la predisposición del sujeto para ser». BRAIDOTTI, 2013: 38.

¹⁰¹⁸ DELEUZE-GUATTARI, 2004: 359-432.

¹⁰¹⁹ DELEUZE-GUATTARI, 2004: 360.

de división académica¹⁰²⁰. Las imágenes-producidas (objetos artísticos) nos afectan y son afectadas, más allá de todo sentimiento definido (estilo).

Braidotti enfatiza que lo más subversivo del movimiento nomádico, en Deleuze y Guattari, no se refiere al proceso de transitar por un territorio sino a su «desterritorialización». El gesto nómada, queda en esta filósofa asociado, a la expresión de la subjetividad femenina feminista que convierte lo familiar (norma) en extraño (síntoma), y es sobre este movimiento terreno-corpóreo de desterritorialización - reterritorialización que se construyen políticamente otros modos de subjetivación.

La subjetividad nómada está siempre «situada» y «localizada» espacial y temporalmente¹⁰²¹. Es más, toda situación tiene como lugar primero el cuerpo.

«La política de la localización significa que el pensamiento, el proceso teórico, no es abstracto, universalizado, objetivo ni indiferente, sino que está situado en la contingencia de la propia experiencia y, como tal, es un ejercicio necesariamente parcial. En otras palabras, la propia visión intelectual no es una actividad mental desincardinada; antes bien, se halla estrechamente vinculada con el lugar de la propia enunciación, vale decir desde donde uno realmente está hablando»¹⁰²².

El sujeto nunca se encuentra ni fuera de la historia, ni fuera de su cuerpo, ni se forma con independencia de los otros cuerpos. Además, la autoconsciencia de estar situado o localizado no es una condición inmanente del sujeto encarnado, forma parte de un proceso, siempre intersubjetivo, de toma de consciencia. Es a través de las relaciones con los otros cuerpos diferentes que nos damos cuenta de nuestro lugar de partida. El sujeto nómada situado y localizado crea a la vez genealogías de sí y de su relación con el mundo puesto que ambas dimensiones son inseparables.

«Aquello en lo que difieren las *figuraciones* de una subjetividad feminista alternativa, como la mujerista, la lesbiana, el *cyborg*, la otra inapropiada/ble, la feminista nómada, etc., de las *metáforas* clásicas es en hacer que entre en juego un sentido de la responsabilidad por las propias localizaciones. Estas figuraciones expresan cartografías materialmente inscritas en el sujeto y, en este sentido, suponen un ejercicio de autorreflexión y no una relación parasitaria en un proceso de metaforización de los “otros”. Por otra parte, la autorreflexividad no es una actividad individual, sino un proceso interactivo que presupone la existencia de una red social de intercambios»¹⁰²³

En este sentido, la obra de arte es paradigmática de esta subjetividad nomádica siempre situada, un objeto artístico nunca se puede abordar independientemente de

¹⁰²⁰ De las posibilidades de la «máquina de guerra» deleuziana en el ámbito artístico ya se hizo eco Didi-Huberman quien utiliza el constructo para asemejarlo a una exposición, en tanto dispositivo dentro de la institución (Estado) capaz de contradecirlo mediante procederes nomádicos de descentralización que promueven la potencia del pensamiento, lejos de querer dominarlo: «Una máquina de guerra nunca tiene la última palabra porque se basa en el montaje, que es un proceso inagotable. Es el caso, por ejemplo, de las *Histoires du cinéma* de Godard. Existen varias versiones y se pueden hacer otras». DIDI-HUBERMAN, 2011b: s/p.

¹⁰²¹ Ambos conceptos son préstamos, a modo de reconocimiento, de las teorías feministas de Adrienne Rich (1985) y Donna Haraway (1991) frente a la ficción de neutralidad impuesta por el saber patriarcal.

¹⁰²² BRAIDOTTI, 2004: 15.

¹⁰²³ BRAIDOTTI, 2005: 27.

su contexto de producción (sin consciencia de su situación), aunque la crítica de arte haya encontrado en la especulación hermenéutica una dinámica muy lucrativa para los mercados artísticos.

La propuesta de Braidotti se acerca a la teoría sintomática en diversos aspectos interesantes. Primero, este sujeto nómada situado señala siempre, como el síntoma, una topografía liminal, un lugar siempre *entre*, un lugar-grieta, dice Braidotti, producto de una dinámica entre cuerpos, entre discursos o realidades. Segundo, el movimiento nómada no es sinónimo de relativismo, no proyecta un saber inestable, frágil, voluble o misterioso, sino que señala siempre una situación de partida. El sujeto nómada no es errante, no está perdido, está situado en cada movimiento. Su localización inicial va con él a cada movimiento y desplazamiento, se hace cargo de su memoria: «la política está tan unida a la constitución y a la organización del afecto, de la memoria y del deseo como a la cuestión de la conciencia y de la resistencia»¹⁰²⁴. Tercero, la creatividad en Braidotti y Deleuze-Guattari se concibe como una búsqueda de imágenes alternativas, figuraciones que puedan presentar nuevos sujetos/subjetividades nómades en las que, según Braidotti, ya nos hemos convertido de acuerdo con las situaciones sociales y simbólicas que habitamos. Se trata de un proceso que relaciona producción imaginativa con reflexión cognoscitiva y que «también desafía la separación entre la razón y la imaginación»¹⁰²⁵.

Por último, su reformulación de la diferencia sexual participa de la dinámica sintomática en tanto que «las diferencias sexualizadas, racializadas, “marcadas” vuelven al centro del debate filosófico con la fuerza del retorno de lo reprimido»¹⁰²⁶ en su forma monstruosa, ominosa. Esta dimensión monstruo-maquinaría y de saber-poder a ella asociada será, como apuntaré a continuación, uno de los grandes aportes del pensamiento feminista para la elaboración de una teoría sintomática de los objetos artísticos.

«Todas nosotras hemos sido profundamente heridas. Necesitamos regeneración no resurrección, y las posibilidades que tenemos para la reconstitución incluyen el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros»¹⁰²⁷.

Para entender el cambio de paradigma que ofrece el ciberfeminismo se ha de partir de la obra de Donna Haraway, una obra extensa, pero sobre todo intensa y sorprendente¹⁰²⁸. Sin duda, su *Manifiesto Cyborg* ha sido su texto de más impacto y

¹⁰²⁴ BRAIDOTTI, 2013: 36.

¹⁰²⁵ BRAIDOTTI, 2005: 16.

¹⁰²⁶ *Ibidem*: 157.

¹⁰²⁷ HARAWAY, 1995: 310.

¹⁰²⁸ Desde su tesis doctoral publicada en 1976, *Crystals, Fabrics and Fields. Metaphors of Organicism in Twentieth-Century Developmental Biology*, hasta *Staying with the trouble. Making kin in the trouble* (2016) han pasado cuarenta años. En ese largo trayecto destacan piezas inevitables que suscitan asombro e interés (*Primate visions. Gender, race, and nature in the world of modern science* (1989a), *Simians, cyborgs, and women. The reinvention of nature* (1991), *When species meet* (2008). Todas ellas, tan provocadoras como esperanzadoras, se valen de dos herramientas poderosas: la blasfemia, necesaria para perder el respeto a los pensamientos únicos de lo correcto, y la ironía, capaz de liberar nuestro cuerpo de ataduras y abrir puertas traseras al pensamiento.

el que abrió una nueva senda del pensar feminista¹⁰²⁹. Ciborg es un intento de «construir un irónico mito político fiel al feminismo al socialismo y al materialismo»¹⁰³⁰. Al mismo tiempo es «una estrategia retórica y un método político». Ciborg incluye «un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción (...) un acoplamiento entre organismo y máquina»¹⁰³¹. Es tanto una materia de ficción como una realidad viva, una realidad que es al mismo tiempo esperanzadora y monstruosa para las mujeres. El ciborg es una criatura en un mundo postgenérico¹⁰³². Para Haraway, el ciborg es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es la encarnación de las diferencias en un cuerpo magmático que se abre a un futuro de ambigüedades. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica¹⁰³³.

Su denuncia pertinaz del capitalismo de los hombres blancos, del progreso como apropiación de personas y cosas y de la dictadura consecuente, le lleva a la crítica mordaz de una producción cultural sistemática recreada para entretener individuos pasmados por esa misma realidad envolvente. La denuncia de todo ello es un trabajo de responsabilidad, de *respons-habilidad*, como le gusta decir¹⁰³⁴. El ciborg no está del lado del Leviatán ni del Frankenstein, no debemos confundirnos. El primero era un monstruo necesario para evitar la inseguridad, un monstruo que fundó el estado masculino bajo un contrato sancionador de virtudes y pecados políticos que anuló a los desiguales y fue (es) tan severo como cualquier Dios. Un invento del hombre blanco en los albores de la política *polite* y cortesana, un subterfugio más de los dominadores. Frankenstein tampoco es un ciborg porque está a la espera de que «un padre lo salve»¹⁰³⁵ cuando lo que se pretende aquí es acabar con las paternalidades (o maternalidades) de cualquier signo¹⁰³⁶. Por el contrario, la reproducción orgánica del ciborg «no precisa acoplamiento» y evoca, en cambio, «el hermoso barroquismo reproductor de los helechos e invertebrados (magníficos profilácticos orgánicos contra la heterosexualidad)»¹⁰³⁷.

La tradición social, económica, política y cultural de la que venimos alimenta la «unidad originaria», la teología de la naturaleza y su apropiación, un capitalismo racista y un mundo dominado por lo masculino que puede ser deconstruido mediante la intimidad, la parcialidad, el posicionamiento y la perversidad. Ese es el

¹⁰²⁹ HARAWAY, 1995.

¹⁰³⁰ *Ibidem*: 251

¹⁰³¹ *Ibidem*: 253

¹⁰³² *Ibidem*: 255.

¹⁰³³ *Ibidem*: 254. Y eso lo hace a la manera postmoderna, vigente en aquella época, una actitud no naturalista y con el ánimo de imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y, quizás, sin fin, siguiendo la tradición utópica.

¹⁰³⁴ HARAWAY 2019: 20. Es decir, dotarnos de respuestas hábiles para entender lo que (nos) ocurre y (nos) permitan seguir aquí.

¹⁰³⁵ HARAWAY, 1995: 257

¹⁰³⁶ Pues así se liberará la mujer «de enraizar la política en la identificación, en los partidos de vanguardia, en la pureza y en la maternidad. Despojada de identidad, la raza bastarda enseña el poder de los márgenes y la importancia de una madre como la Malinche». HARAWAY, 1995: 302.

¹⁰³⁷ HARAWAY, 1995: 254.

lado del ciborg que interesa¹⁰³⁸.

La comunidad que habitaría el ciborg se parece a la comunidad de Nancy en que no parte de una familia orgánica, sino de la coalición-afinidad, un sentido natural de asociación que será capital para la acción política feminista, alejada de los partidos¹⁰³⁹. El ciborg se sabe hijo del capital, un hijo bastardo y como tal un hijo ilegítimo del capitalismo patriarcal y su militarismo consecuente, pero como resuelve Haraway: «los bastardos son a menudo infieles a sus orígenes. Sus padres, después de todo, no son esenciales»¹⁰⁴⁰.

A la pregunta de ¿con quien ansía convivir el ciborg?, la respuesta inmediata es *con-en-junto* a todo (otra vez Nancy). El estar *entre* que evoca a Merleau-Ponty conjuga lo material en todas sus dimensiones natural y artificial, pero ahora sin lindes definidos porque ambos territorios se yuxtaponen. El prójimo ha pasado a ser el cuerpo próximo de la convivencia. Todos los cuerpos conviven en esa proximidad interactiva y los cuerpos ya no son solo orgánicos ni inorgánicos son también virtuales, no importa si son textos o son métodos¹⁰⁴¹. «Los límites entre lo físico y lo no físico son muy imprecisos para nosotros»¹⁰⁴².

Haraway observa las dos caras del ciborg con nitidez. Por un lado, el ciborg puede hacer pasar por necesario algo que no es (al modo del Leviatán, aquel contrato social mentiroso y lleno de miedo al prójimo mediante la imposición de un sistema de control), por otro «no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios»¹⁰⁴³. Este es el que puede convertirse en el emblema de un nuevo mundo-ficción-utópico, un ciborg sin miedo a fundirse, fluir, reconocer su parcialidad y la diferencia entre puntos de vista. «Las feministas del *cyborg* tienen que decir que “nosotras” no queremos más matriz natural de unidad y que ninguna construcción es total»¹⁰⁴⁴.

El ciborg es una especie de «yo personal, postmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar. Es el yo que las feministas deben codificar. (...) Las tecnologías de las comunicaciones y las biotecnologías son las herramientas decisivas para reconstruir nuestros cuerpos. Estas herramientas encarnan y ponen en vigor nuevas

¹⁰³⁸ Haraway se apoya en Klein y su crítica del *Uno* originario, a partir del cual se produce la diferenciación para desembocar en el drama de la dominación de la naturaleza y la mujer. HARAWAY, 1995: 255.

¹⁰³⁹ Al hablar del feminismo norteamericano, Haraway recuerda que siempre buscó una nueva y esencial unidad, pero también propuso un camino distinto a través de una coalición-afinidad y no de una identidad. HARAWAY, 1995: 265.

¹⁰⁴⁰ HARAWAY, 1995: 256.

¹⁰⁴¹ Los primeros dan cabida a la «textualización» de todo lo existente, según la teoría postestructuralista (Haraway asevera que «Si vivimos prisioneros del lenguaje, escapar de esta casa prisión requiere poetas del lenguaje»). Lo segundo recuerda el compromiso constructivo de la ciencia. Resulta ilustrativa su sentencia: «el creacionismo cristiano debería ser considerado y combatido como una forma de corrupción de menores». HARAWAY, 1995: 259, n. 4 y 257. «La política de los *cyborgs* es la lucha por el lenguaje y contra la comunicación perfecta». HARAWAY, 1995: 302.

¹⁰⁴² HARAWAY, 1995: 260.

¹⁰⁴³ HARAWAY, 1995: 263.

¹⁰⁴⁴ HARAWAY, 1995: 269.

relaciones sociales para las mujeres a través del mundo»¹⁰⁴⁵. Sabedora de que las tecnologías, especialmente la microelectrónica, son la base técnica del simulacro, es decir, son copias sin original, las herramientas forman también parte de nuestra intimidad. Su crítica no se dirige a esa co-habitación tan propia, sino contra «la organización material *multinacional* de la producción y de la reproducción de la vida diaria y la organización simbólica de la producción y de la reproducción de la cultura y de la imaginación. Las imágenes mantenedoras de los límites entre base y superestructura, público y privado o material e ideal nunca tuvieron un aspecto más débil»¹⁰⁴⁶. Comparte con Latour y otros neorrealistas su advocación por un mundo simétrico que cada día gana más adeptos para el conglomerado *personas-animales-cosas* en la interacción permanente en la que viven, en las redes que establecen sin sujetos agentes que las decidan, o bien desenmascarando presuntos protagonismos mediante, precisamente, altas tecnologías de investigación. Sin embargo, la metáfora de las redes no puede ocultar su otra cara porque «establecer redes», es tanto una práctica feminista como la estrategia de cualquier multinacional corporativa¹⁰⁴⁷. Tampoco quiere decirnos cuál es la diferencia, sino alentarnos a que aprovechemos lo que tienen las redes de valor para aprender cómo desaprenderlas y ensayar nuevas formas de acoplamientos, nuevas coaliciones. Frente a la posición de «identificación» de un yo unitario solo cabe la tarea de sobrevivir en la dispersión y la diáspora¹⁰⁴⁸.

El montaje y remontaje que expresan los ciborgs pasa por aprovechar lo que el mundo actual pone a nuestra disposición porque «nos faltan las conexiones sutiles necesarias para edificar colectivamente teorías eficaces de la experiencia»¹⁰⁴⁹. Para Haraway, resultan rudimentarias las propuestas marxistas, psicoanalíticas, feministas y antropológicas que nos han traído hasta aquí.

Al final del texto nos avisa, no obstante, de que los cuerpos (nuestros cuerpos, nosotras mismas) constituyen mapas de poder e identidad y los ciborgs no son una excepción. «El género *cyborg* es una posibilidad local que cumple una venganza global. Raza, género y capital requieren una teoría *cyborg* de totalidades y partes. No existe impulso en los *cyborgs* para producir una teoría total pero sí una experiencia íntima de las fronteras de su construcción y de su deconstrucción»¹⁰⁵⁰.

Casi cuarenta años después de la irrupción del ciborg, Haraway mantiene su blasfema ironía. Sin dejar el cuerpo, se fija en su comportamiento compartido y propone el «Chthuluceno», con el fin de romper ataduras con el «Antropoceno» y el «Capitaloceno»¹⁰⁵¹, reclama «make kin, not babies». Los parentescos extraños e

¹⁰⁴⁵ HARAWAY, 1995: 279.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*: 282.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*: 291.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*: 291-2.

¹⁰⁴⁹ *Ibidem*: 296.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*: 310.

¹⁰⁵¹ HARAWAY, 2016: 21. *Antropoceno*, *Capitaloceno* y *Chthuluceno* son épocas, al modo de las eras geológicas, por las que estamos atravesando que coexisten sorprendentemente en un mismo estrato o, mejor, que se sedimentan a la vez. Las dos primeras sincretizan las obras del hombre blanco y sus intereses, respectivamente, y la última es una respuesta radical a la dictadura antropomórfica y del

imprevistos son los adecuados para la hibridez del ciborg. Se trata de parentescos sin biología de por medio¹⁰⁵².

«Mi propósito es hacer que ‘pariente’ [*kin*] signifique algo diferente/algo más que entidades ligadas por sus ancestros o su genealogía (...) los parientes no son familiares (al margen de lo que pensáramos que eran la familia o los genes), sino insólitos, inquietantes, activos»¹⁰⁵³. Pariente es algo inventado no sabemos desde cuando, pero nosotras no debemos caer en la tentación de naturalizarlo a partir de la sangre ni de la alianza de intereses, sino de la afinidad de vida. El parentesco como afinidad, no como necesidad ni como evidencia biomecánica. A fin de cuentas, el parentesco tiene que ver con la relación entre seres humanos, actividades, modos de vida y soluciones compartidas. Está claro que el parentesco social no es un parentesco de los que se heredan genéticamente, es un lazo que se hace, un método de supervivencia. Se ha de entender la comunidad de Haraway, como la de Nancy, replicando el contacto cuerpo a cuerpo, por proximidad y difusión, sin pasar necesariamente por los lazos de sangre.

El foco de atención de su última obra aborda la crisis ecológica, la precariedad personal y social y la involución y decrepitud de la política a la que asistimos cada día. Hay quien piensa que «Donna Haraway es el Tomás Moro del presente, y su *Chthuluceno*, la utopía de una nueva alianza entre especies que se organiza para revitalizar un planeta devastado por el capitalismo patriarcal»¹⁰⁵⁴.

Su última obra insiste en que las tecnologías no son el enemigo, y con ellas se pueden hacer muchas cosas importantes para *seguir con el problema*¹⁰⁵⁵ y generar raros parentescos creativos. Apela a un feminismo especulativo que, como un relato de aventuras, nos conduzca a una justicia multiespecies mediante una figura de cuerdas, que evoca al juego infantil. Ni la esperanza ni la desesperación saben enseñarnos a «jugar a figuras de cuerdas con especies compañeras». La solución pasa por la *Simpoiesis*, el producir conjuntamente, el generar-con porque teje las mejores redes y por la *Simbiogénesis* o transferencia de materiales afectivos o efectivos entre

capital que se hace necesaria ante el aumento insostenible de la cantidad de humanos, entre otras cosas. «Solo con un compromiso y un trabajo y un juego colaborativos profundos con otros terranos será posible el florecimiento de ricos ensamblajes multiespecies que incluyan a las personas. Llamo a todo esto el Chthuluceno -pasado, presente y lo que aún está por venir» HARAWAY, 2019: 156.

¹⁰⁵² «Estoy harta de establecer vínculos a través del parentesco y la familia y ansío modelos de solidaridad y de unidad y diferencia humanas basados en la amistad, el trabajo, los objetivos parcialmente compartidos». HARAWAY, 2019: 143.

¹⁰⁵³ HARAWAY, 2019: 158-159

¹⁰⁵⁴ PRECIADO, 2020. Paul B. Preciado, en <https://cuadernowhr.com/2019/08/27/que-hacer-frente-a-un-mundo-devastado/>. Consultado el 27 mayo de 2020.

¹⁰⁵⁵ Este es el título de su último libro que lleva por subtítulo *Generar parentesco en el Chthuluceno. Seguir con el problema*. «Cada vez que una historia me ayuda a recordar lo que creía que sabía, o me presenta un nuevo conocimiento, un músculo crítico para preocuparse por el florecimiento se ejercita un poco. Este ejercicio mejora el pensamiento colectivo, y también el movimiento. Cada vez que sigo el rastro de un enredo y agrego algunos hilos —que al principio parecían caprichosos, pero a la larga resultan esenciales para la tela—, me convengo un poco más de que seguir con el problema de la compleja configuración de mundos es el nombre del juego de vivir y morir bien en la tierra». HARAWAY, 2019: 179.

especies. Con ello se producirá el resurgimiento multiespecífico. Haraway propone una manera provocadora de reensamblar nuestro comportamiento de modo tentacular¹⁰⁵⁶ con los sujetos y objetos que nos rodean¹⁰⁵⁷. El objetivo de todo ello es desmantelar las prácticas económico-sociales y políticas que nos están llevando al desastre. *Seguir con el problema* nos emplaza a no ceder ante el apocalipsis fatalista, se trata de «una praxis de cuidado y respuesta —respons-habilidad— en una continua configuración de mundos multiespecie sobre una tierra herida».

Los argumentos de Haraway parten de una espacialidad local, local por prójimo y por proximidad, una localidad que permite el contacto cuerpo a cuerpo, y, por tanto, conocimientos *situados*, pero alejados de tópicos panfletarios que sostienen posiciones duras con tendencia a anquilosarse por seguir operando dentro de lógicas identitarias y políticas de reconocimiento. «Ninguna especie actúa sola, ni siquiera nuestra arrogante especie, que pretende estar constituida por buenos individuos según los guiones occidentales llamados modernos»¹⁰⁵⁸.

Haraway se declara «compostista» y no posthumana pues entiende que no hay existencia posible si no reconocemos nuestra necesidad de «generar-con, devenir-con, componer-con-los “confinados a la tierra”» esta exigencia de vínculos responsables es la que, para esta autora, los feminismos contemporáneos llevan señalando desde hace tiempo y son estos los que deben liderar «en la imaginación, la teoría y la acción, para desenmarañar los nudos que atan genealogía a pariente y pariente a especie»¹⁰⁵⁹.

Haraway puede parecer ambigua en sus propuestas de implicación o por sus ficciones sorprendentes, pero sobre todo suele desconcertar por su resistencia a decirnos qué hacer o cómo obrar. Su semiótica material «situada, en algún lugar y no en ningún lugar, enredada y mundana»¹⁰⁶⁰ busca una actitud creativa y en sintonía con los sentidos y la materia que, sin embargo, parece acabar señalando otro mundo “ideal” al reinventar la ciencia ficción como lugar de solución y no de escape. Sin embargo, creo que su propuesta como ficción, pero también como actividad creativa de patrones de mundo (resultado de un proceso relacional, hacer y pensar al mismo tiempo, de *praxis*) toma fuerza y mayor sentido político si la desplazamos al ámbito de la teoría del arte. Igualmente, su paso comprensivo ha servido a esta investigación para hacerme ver que desde siempre hemos sido ciborgs, pero no nos hemos dado cuenta. Por eso, ahora no se puede volver a ser humano a la manera tradicional, conservadora y melancólica. Ya no nos podemos creer los viejos trucos y relatos divinos del Ser (Hombre, blanco, heterosexual y, por supuesto, patriarcal).

¹⁰⁵⁶ Los tentáculos, en tanto elementos destructivos que se autogeneran, nos permiten, a decir de Haraway, el contacto entre cuerpos tendente a la regeneración.

¹⁰⁵⁷ HARAWAY, 2019: 163.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*, 154.

¹⁰⁵⁹ *Ibidem*, 158.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*, 24.

¿Qué nos enseña Haraway y cómo podemos trasladar a la obra-cuerpo lo que argumenta su ciberteoría? La obra-cuerpo de arte es como lo humano un «tipo-en-proceso; llena de «otredades significativas» es también un monstruo. Es un monstruo desde el momento en que sale de nosotras y ya no somos nosotras. Es un artificio más material que ideal, producto de una «terraformación» como dice Haraway. Hemos parido un monstruo, cuya carne inorgánica (de piedra, pigmentos u ondas) y orgánica, a la vez, por sus lienzos, tinturas y fibras, ha compuesto un monstruo que no somos nosotras por salir al mundo, e ir haciéndolo. Ese artificio tiene algo nuestro, solo como indicio, pero es ya totalmente Otro, un nuevo (*t*)acto. Es un monstruo que conecta con todo lo humano y (re)conecta con nosotras, como si de un recuerdo se tratara. Los minerales y vegetales que acudieron a su ensamblaje para generar figuras, manchas con o sin bio-contornos y colores nuevos, no quedan retenidos en la obra-cuerpo, sino que comienzan a caminar solos. Más allá de la obra, esos detalles técnicos y figurativos abrirán las posibilidades para otras obras-cuerpo que tengan otros motivos, objetivos e intereses. La obra-cuerpo de arte es un monstruo que libera sus componentes en una cápsula del tiempo perdurable que seguirá ahí mientras subsista, para mostrarnos el camino del estar-con, junto, entre y en con-tacto con las personas que tengan la suerte de ver al ciborg hecho arte. Un ciborg porque ya no replica cuerpos similares, sino que se da al mundo, ofreciéndose a otros cuerpos para ser disfrutado, vilipendiado, quemado o destruido, porque los nuevos cuerpos con quienes tropiece siempre tendrán la posibilidad de eliminarlo de la faz de la tierra. El monstruo también crea un público monstruoso porque consigue dos cosas aparentemente antagónicas: a) abre nuestra sensibilidad de modo insospechado que se trasloca en múltiples posibilidades y lugares inimaginados, o b) establece, gracias a sus tentáculos, redes de implicación con las que ya no podremos dejar de (con)vivir. Cómo no va a ser el arte monstruoso y revolucionario si el ciborg de Haraway lo es *siendo*, con sus mil tentáculos, perverso, sugerente, tentador y necesario para palpar y palparnos o para acabar con nosotros emulando a la medusa.

Las caras ciborg de la obra de arte nos interesan sobremanera y las analizaremos mediante diagramas oportunos, pero nuestro objetivo está dirigido a investigar de cerca no el monstruo-ciborg-obra, sino sus síntomas y ahí volvemos a encontrarnos con lo humano, cara a cara, sin compañía, sin genio, sin autoría.

La ciencia y los cuerpos que sienten

Somos producto de la dialéctica constante entre 'lo biológico' y lo social.
Steven Rose¹⁰⁶¹

Para concluir este recorrido selectivo por las filosofías del cuerpo en el pensamiento occidental, creo necesario dar cabida a los discursos que, basándose en procesos de investigación científicos, es decir, aquellos que desarrollan métodos explícitos para

¹⁰⁶¹ ROSE, 2001: 25.

dar cuenta de su objeto de estudio, tratan el cuerpo como foco de sensibilidad, acción y reflexión.

Los discursos científicos del cuerpo no se reducen a trazar una descripción orgánica de sus partes, de qué se componen estas y cómo funcionan, como suele menospreciar gran parte del pensar filosófico, sino que investiga cuerpos vivos que captan mundo y, alternativamente, van afinando esa captación según su trayectoria de vida, tanto propia como la de la comunidad y de la especie a la que pertenecen y lo hace analizando tanto el desarrollo biológico filogenético como el sociogenético.

Era evidente que no podía dejar de abordar la cuestión científica en mi propuesta sintomática. Los síntomas (en tanto evidencias) así como las lecturas sintomáticas (como inferencias de las mismas) se diluyen en un juego paranoico de apósitos que se adhieren a cualquier cosa si no confrontamos los síntomas con el primer proceso de captación del mundo por parte de los seres humanos y sus “primos”, los primates superiores. Una primera aproximación, que siguen las propuestas cognitivas tradicionales, reside en la interacción de tres factores (percepción-acción-símbolos) que provocan el lenguaje¹⁰⁶². Se trata de una propuesta que está siendo superada por la cognición incorporada o desarrollada que defiende la existencia de un proceso interactivo entre la acción y la percepción que se desarrolla sobre un sustrato emotivo. Al final del proceso, y solo al final, todo ello desemboca en el lenguaje¹⁰⁶³.

Lo que me interesa resaltar en este apartado es el interés de la ciencia por investigar la manera en que nuestros cuerpos proceden al captar mundo. Este punto entra de lleno en el dilema filosófico mente-cuerpo y se convierte en una evidente fábrica de síntomas. La ciencia cree poder resolver este dilema a partir de la investigación de ciertas áreas implicadas en ese interés (cerebro, sistema cognitivo, percepción directa o cognición incorporada). La neurociencia se ha convertido en el campo específico que reúne todas ellas y tiene por uno de sus objetivos “mapear” las áreas motoras (acción) y de sensibilidad (percepción y cognición) que están implicadas en diferentes situaciones vividas¹⁰⁶⁴. La ciencia se pregunta por la manera original y originaria de captar mundo que caracteriza nuestra especie y lo hace aprovechando el desarrollo de diversas técnicas de alta gama (tomografías, resonancias, bio-computerización, reproducción digital de las áreas sensoriales, etc.)¹⁰⁶⁵.

El desarrollo durante los últimos veinticinco años de las ciencias cognitivas, la neurociencia, la psicología evolutiva y la inteligencia artificial, permite abordar la investigación del cuerpo desde otra perspectiva. Las pesquisas en este terreno se

¹⁰⁶² Todas ellas conciben el cerebro como un sistema unitario de procesamiento de la información y tienden a homologar la mente con la máquina. Esta concepción tomó cuerpo en los primeros ensayos de Inteligencia Artificial y sigue siendo el objetivo de muchos programas de investigación.

¹⁰⁶³ Esta propuesta está muy relacionada con las tesis de la *percepción directa* de Gibson, como se verá más adelante y conserva resonancias de la *percepción tácita* de Merleau-Ponty que desarrollamos en su apartado correspondiente.

¹⁰⁶⁴ El parangón con la fenomenología husserliana y su defensa de la alianza motora y sensible, en tanto intencionalidad característicamente humana, es notable.

¹⁰⁶⁵ Hasta la última década del siglo XX, denominada pomposamente “década del cerebro” se desconocían las técnicas que permitieran observar el cerebro *en vivo*. BENEDET, 2002.

han multiplicado y constituyen un nuevo y prometedor sendero que cubre desde el comienzo formativo de los modos de captación o recepción desarrollados por los humanos para adecuarse al mundo e interiorizarlo, hasta intentos muy rigurosos de aplicar esos conocimientos al mundo cibernético del que formamos parte. El desarrollo de las tecnologías está brindando un fuerte apoyo a este tipo de estudios que conllevan, además, ciertos posicionamientos ético-morales y socio-políticos. En este apartado me voy a centrar en los procesos formativos que actúan conformando cuerpos, subjetividades y comportamientos.

Si alguien se preguntara por la importancia que tiene este tipo de discursos respecto a los cuerpos de la obra artística y sus síntomas, la respuesta científica sería: *casí toda*.

La mente simbólica

El arte siempre se piensa como una característica de la mente simbólica que, junto a la filosofía y la religión, supone la más alta jerarquía del pensar¹⁰⁶⁶. Esta genealogía simbólica se puede rastrear desde Hegel y su “espíritu absoluto”, pasando por la “voluntad de poder encarnada” y vital de Nietzsche hasta llegar al “ser capaz de libertad”, de Kant a Marx. Este trayecto ha ido depositando en nuestro cuerpo la idea de la existencia de un espíritu simbólico responsable de la esencia de nuestra especie; todo ello gracias al lenguaje.

Hasta hace pocos años se defendía que la mente simbólica no podía encontrarse en las demás especies, ni tampoco en nuestros antepasados homínidos, ni siquiera en los más próximos (neandertales), porque sus manifestaciones “artísticas” (adornos personales, trazos, garabatos, etc.) no se consideraban simbólicos, lo mismo que tampoco se creían intencionales sus enterramientos¹⁰⁶⁷. Todas las manifestaciones anteriores a *Homo sapiens* consistirían en motivos lineales y adornos que no suelen tenerse por un arte “genuino”, sino “utilitario”¹⁰⁶⁸.

El cuerpo humano y los procesos cognitivos

No sabemos con exactitud cómo se originó la condición humana del cuerpo¹⁰⁶⁹ ni cómo se desarrollará el cuerpo humano en el futuro, pero sí sabemos que es un

¹⁰⁶⁶ TATTERSALL, 2012; ZAIDEL, 2010: 177-183

¹⁰⁶⁷ RENDU *et al.*, 2014: 81-6.

¹⁰⁶⁸ WHITE, 2003. Este tipo de determinaciones jerárquicas no solo es propio de la filosofía, sino también de la ciencia, como se ve al evaluar el arte como “genuino” o “utilitario”. El arte tradicional también deprecia la artesanía, en relación a las Bellas Artes. Conviene señalar, no obstante, que esta posición no es unánime entre la investigación del Paleolítico, ya que objetos como conchas marinas perforadas y pigmentadas, halladas hace unos 50.000 años en contextos neandertales del sur de la península ibérica (cuevas de Los Aviones y Antón), así como entre los primeros *sapiens* en África del Sur, Maghreb y Próximo Oriente con cronologías entre 120.000 y 70.000 años de antigüedad, han sido calificadas como correlato de un pensamiento simbólico. ZILHÃO *et al.*, 2010.

¹⁰⁶⁹ Es ilustrativo el debate sobre la condición humana que enfrentó a Chomsky y Foucault ante las cámaras de televisión <https://www.youtube.com/watch?v=7TUD4gfvtdY>

cuerpo cambiante de aspecto y contenido, al igual que sus obras y su comportamiento¹⁰⁷⁰. El género humano comienza a documentarse hace 2 unos millones de años¹⁰⁷¹, registrando un salto exponencial en los últimos 200.000 años con *Homo sapiens*¹⁰⁷². Esta insólita aceleración evidencia que los procesos de la evolución biológica (variación genética y selección natural) no han tenido tiempo suficiente para establecer las habilidades cognitivas que diferencian a los seres humanos de los demás primates.

Se ha querido buscar la solución de este rompecabezas de cambio en los procesos cognitivos en una probable “transmisión cultural acumulativa” que es única en nuestra especie. Se trata de un mecanismo bio-social que funciona en escalas de tiempo más breves que los de la evolución orgánica y que nos diferencia de otros animales¹⁰⁷³. Esta evolución cultural acumulativa se desarrolla mediante patrones de acción fijos que conectan la ascendencia con la descendencia y transmiten habilidades mediante el aprendizaje y la instrucción imitativa¹⁰⁷⁴.

Tomasello, Kruger y Ratner identificaron tres vías para el desarrollo cognitivo basado en tres tipos de aprendizaje: el imitativo, el formativo y el colaborativo¹⁰⁷⁵. Para estos investigadores, la cognición reposa en la capacidad de imitación y es a través de ella, que las personas nos damos cuenta de tener una vida intencional y mental propia y de poder imaginarnos a nosotras mismas, a otras personas y a las cosas que nos rodean. En todas las sociedades, las herramientas (en tanto artefactos, útiles para actuar) y los símbolos (en tanto signos, útiles para representar) constituyen los primeros artificios que nos acoplan a nuestro ecosistema. La cognición se desarrolla entre procesos de socio-génesis donde una comunidad de individuos co-participa y se despliega aprendiendo a través de otros.

¹⁰⁷⁰ Homínidos y póngidos (gorilas, orangutanes y chimpancés) se bifurcaron hace seis millones de años. Los humanos compartimos algo así como el 99% de material genético con los chimpancés, algo similar a lo que ocurre entre leones y tigres, caballos y cebras, y ratas y ratones. KING y WILSON, 1975.

¹⁰⁷¹ Cuando puede distinguirse el género *Homo (habilis)* y su característica producción de herramientas.

¹⁰⁷² STRINGER y MACKIE, 1996. El cerebro alcanzó su máximo potencial humano, o al menos su tamaño, hace 200,000 años, pero se habla de que se produjo un gran salto cualitativo hacia el 40.000, un segundo *big bang* cuando confluyen todas las habilidades de la cultura humana. La pregunta consecuente es ¿por qué permaneció el cerebro inactivo durante 150,000 años? RAMACHANDRÁN, 2000. Ramachandrán vincula el desarrollo de la complejidad cultural al Gran Salto cualitativo del Paleolítico Superior europeo. Defiende que este se produjo a causa de los drásticos cambios en el entorno y en la forma en que funcionaron las neuronas espejo.

¹⁰⁷³ Otras investigaciones proponen que la trasmisión cultural se produce también entre pájaros que cortejan siguiendo pautas de exhibición (KELLEY y ENDLER, 2017: 1-10) u hormigas que consiguen alimentos siguiendo el rastro de feromonas de sus congéneres o chimpancés que aprenden a usar herramientas de los adultos que les rodean, pero no lo pueden transmitir. HEYES y GALEF, 1996; KUMMER y GOODALL, 1985: 2013-214.

¹⁰⁷⁴ El proceso de *evolución cultural acumulativa* requiere una invención creativa y, además, una transmisión social que evite el retroceso y actúe como un trinquete, es decir, el de un mecanismo que permite a un engranaje girar hacia un lado, pero le impide hacerlo en sentido contrario. Con este, «*ratchet effect*», lo nuevo conserva su forma hasta que se presenta una nueva modificación o mejora, y así sucesivamente, sin retroceder. «*The ratchet effect*» cultural fue propuesto por Tomasello, Kruger y Ratner en 1993.

¹⁰⁷⁵ TOMASELLO *et al.* 1993.

Las formas de cognición social presuponen un desarrollo que acontece entre artefactos y prácticas sociales, siempre cambiantes, en concordancia con la misma dinámica de la cognición. La clave socio-cognitiva es, por tanto, la que da acceso y distingue al mundo humano.

La ciencia cognitiva

La ciencia cognitiva defendió en sus primeras etapas que el conocimiento que opera la mente humana está formado por símbolos (representaciones aleatorias y arbitrarias que no representan objetos o sucesos reales y externos)¹⁰⁷⁶. Esta idea del pensar con símbolos y/o a través de ellos, sigue caracterizando muchas de las filosofías del siglo XX¹⁰⁷⁷ y sobreviven en nuestro tiempo.

El proceso cognitivo tradicional establece una implicación directa e interactiva entre la acción, la percepción y los símbolos. Sobre esta base emerge el lenguaje. El papel protagonista del proceso cognitivo recae, de nuevo, en una mente capaz de discernir el sentido de las percepciones y ejecutarlas, otorgándoles un sentido simbólico desde un centro procesador mente-cerebro estructural.

Se ha propuesto también que, desde nuestra niñez, a medida que se dominan los símbolos lingüísticos, se adquiere la capacidad de adoptar múltiples perspectivas simultáneamente a partir de una misma situación perceptiva. Es decir que, cuando comenzamos a producir símbolos lingüísticos ya somos capaces de interpretar y elegir¹⁰⁷⁸. Es decir, interpretamos las cosas a partir de una serie de posibilidades, posibilidades que se abren en “nuestro” momento simbólico, pero no antes. Esta elección característicamente humana entiende que es, desde la interpretación simbólica, que nos expresamos como “verdaderos” humanos¹⁰⁷⁹. Esta declaración presupone la existencia de un centro decisivo de la cognición, el sistema mente-cerebro. En otras palabras, se argumenta, nuevamente, que el mundo humano es pensado exclusivamente a partir de signos¹⁰⁸⁰.

La cognición humana tiene cualidades únicas, porque ha desarrollado la capacidad de identificarnos y de comprendernos como seres intencionales y mentales (ecos de Husserl). Sin embargo, también está mediatizada por la historia porque crecemos en

¹⁰⁷⁶ GLENBERG, DE VEGA y GRAESSER, 2008: 1-9.

¹⁰⁷⁷ Son ilustrativas a este respecto las sentencias de Wittgenstein: «*We may say that thinking is essentially the activity of operating with signs*», de Peirce: «*We have no power of thinking without signs*», o de Vygotsky: «*Thought is not merely expressed in words; it comes into existence through them*», para quien la mediación semiótica era la unidad básica que conforma los procesos de la subjetivación individual. Todas ellas en TOMASELLO, 1999: 201.

¹⁰⁷⁸ Los símbolos lingüísticos son aquellos que no están basados en el registro de las experiencias sensoriales o motoras directas que serían los típicos de otras especies animales y de los bebés humanos.

¹⁰⁷⁹ Este posicionamiento es muy diferente a la propuesta gibsoniana de *percepción directa*, como desarrollaré después.

¹⁰⁸⁰ Tomasello comenta que los símbolos lingüísticos están liberados de la situación perceptiva inmediata porque nos permiten referirnos a cosas ajenas a la situación. Estos símbolos están sometidos a *desplazamiento* porque procuran una posibilidad perceptiva entre muchas posibles.

medio de ciertas tradiciones social y contextualmente constituidas. Es el conocimiento y las habilidades acumuladas lo que permiten representaciones cognitivas de orden simbólico. Los cognitivistas concluyen, en consecuencia, que son los procesos cognitivos únicos de la especie humana y no las adaptaciones biológicas los que nos distinguen del resto de las especies.

La cognición recurre a la evolución bio-social, es decir, a la socio-génesis, para concluir que algo pasó en ese trayecto que nos hace seres únicos y que poco tuvo que ver con la evolución biológica. El origen del pensamiento simbólico sigue estando oscuro y nada se nos dice de los mecanismos pre-adaptativos que lo facilitaron. La cognición semeja una intencionalidad volitiva más que una intencionalidad de base anclada en la sensibilidad y el movimiento que proponía la fenomenología husserliana. Pero el desarrollo de las propias ciencias cognitivas tuvo que deshacer parte de sus pasos y virar hacia otros presupuestos.

La crisis de identidad del sistema mente-cerebro. De la imitación a la mimesis

No voy a desarrollar aquí las virtudes y capacidades de nuestro cerebro, sino a argumentar por qué ha perdido, frente al cuerpo, el protagonismo que se le confería originariamente. Aunque su papel continúa siendo crucial para cualquier aproximación que se haga del cuerpo humano, su estatus ha dejado de ser omnipotente. De entrada, el cerebro siempre está en formación por lo que ha perdido la pretendida unidad originaria llovida del cielo de las ideas o como receptor de la Providencia Divina. Se acabó aquello del “cuerpo a imagen y semejanza de Dios”, y ya no lo vemos como una masa identificada, uniforme e invariante, con una subjetividad y una figura predestinadas y con un libre albedrío incapaz de salir de esos límites. Dado que nada de eso es cierto para lo que nos concierne, el cuerpo-obra-síntoma ocupa un lugar que se debe precisar o al menos intentarlo.

Bien sabido es que el cerebro es maleable y capaz de reconfigurarse según las experiencias sensoriales y motoras que hacen que se modifiquen las redes sinápticas entre las neuronas o se creen otras nuevas. En la actualidad parece claro que son las prácticas habituales en ciertos entornos las que desencadenan el cambio y la consolidación de las conexiones neuronales. Sobre esas condiciones se manifiesta el comportamiento y se sugiere que los agentes que intervienen en la plasticidad son de tres tipos: genéticos, ambientales y de comportamiento, es decir, la forma en que aprendemos cambia a medida que aprendemos.

Para la investigación de la sintomatología de los cuerpos de las obras de arte nos interesa despejar, en primer lugar, la confusión que ya anunciamos en la Parte Primera entre mimesis e imitación o entre representación y réplica. El parangón que nos ofrece la ciencia a ese respecto puede ser ilustrativo.

Merlin Donald argumenta que uno de los rasgos humanos primordiales no consiste en la imitación, tradicionalmente defendida, junto con la curiosidad, como una de las

características compartidas por todos los monos superiores¹⁰⁸¹. Donald diferencia mimesis de imitación o réplica. La mimesis a la que se refiere agrega una dimensión de representación de la que carece la imitación ya que añade el binomio invención/creatividad a las representaciones intencionales ligadas a la comunicación externa. La habilidad mimética es una condición necesaria para el aprendizaje y la comunicación que nos aleja, hasta cierto punto, del resto de especies y sitúa a los homínidos en la cima de la jerarquía motora de los primates¹⁰⁸². Gracias a la mimesis, las expresiones emocionales previamente estereotipadas se ensayan y repiten, se hacen cada vez más refinadas y se utilizan en la comunicación intencional.

La acción mimética es un sistema supramodal unificado. Esto quiere decir que es básicamente un talento que utiliza todo el cuerpo como el primer dispositivo de comunicación. El cuerpo traduce las percepciones de los eventos que capta en un tipo de acciones que lo emulan, pero que son de naturaleza diferente. Es decir, las modela de otra manera mediante algo así como una metáfora perceptiva, algo que también podría llamarse una acción-metafórica. Esta es la habilidad más básica del cuerpo humano que, de una manera independiente a nuestros modos de representación lingüísticos, constituye la infraestructura ineludible para desarrollar el habla. El ritmo es un excelente ejemplo de habilidad mimética ya que es una propensión exclusivamente nuestra. El ritmo concreta y expresa una respuesta de naturaleza diferente al de un patrón temporal de sonido que capta el oído, es decir, podemos bailar al ritmo de cualquier son y cada cual de manera distinta (gestos) hasta que se modelan socialmente ritmos populares definidos y compartidos. En otras palabras, nuestro sistema motor modela mediante el cuerpo todo, o parte de él, una mimesis gestual que emula (mimética, pero creativamente) un patrón temporal de sonido que es de naturaleza bien distinta. Evidentemente, este proceso de modelado se basa en un principio de semejanza, mediante el cual algunas propiedades extraídas del sonido son reproducidas por el movimiento del cuerpo¹⁰⁸³.

El cuerpo se convierte, de esta manera, en el primer dispositivo para la expresión (*est*)ética abriendo una gran variedad de posibilidades expresivas en el cuerpo social (juegos complejos, competencias, diferentes tratamientos gestuales y faciales o expresiones vocales). Donald se pregunta si las expresiones de agresión, solidaridad, alegría, miedo o tristeza podrían haber constituido las primeras costumbres sociales, y situarse en la base de las primeras culturas homínidas verdaderamente distintivas. Gracias a esta capacidad mimética extendida, el rango de escenarios interactivos potenciales se incrementó exponencialmente. El desarrollo de la habilidad mimética también constituye una presión biológica necesaria para la mejora temprana de la vocalización mimética, cuyo residuo moderno en el habla se conoce con el término de prosodia, aquellos elementos del habla que no son fonéticos. Un paso más en esta dirección y estamos ante el habla. Es interesante que todo este recorrido mimético que conduce al habla sea paralelo

¹⁰⁸¹ DONALD, 1991a y b

¹⁰⁸² DONALD, 1991b: 169.

¹⁰⁸³ DONALD, 1991a: 740.

al recorrido psicoanalítico del imaginario que conduce al Orden Simbólico y resulta extraño que nuestro autor de referencia, Didi-Huberman, no lo haya recorrido.

Doblemente interesante resultan estas apreciaciones para el desarrollo del conocimiento estético. Por definición, toda obra artística es más mimética que una réplica o imitación de aquello que se considera (supuestamente) real. Así, la representación no es imitación porque presenta una fisonomía siempre distinta. Sin embargo, se puede afirmar sin demasiado riesgo a equivocarse, que cuanto más similar (figurativa, gestual, expresiva) sea el cuerpo de la obra con relación a un referente, menos mimética y más imitativa o replicante será. La distancia entre imitar y mimetizar nos ofrece un primer cuerpo de síntomas evidente en cualquier obra de arte: cuanto más replicante e imitativa sea la obra, más síntomas manifestará. En cambio, cuanto más ensaye nuevas formas de mimesis, más mundo humano abrirá. El síntoma en estas últimas habrá que buscarlo en los quiebros, rodeos, nuevas posibilidades o soluciones (restos) que las simples imitaciones suelen evitar. El arte abstracto, conceptual y la mayoría de las vanguardias, presentan un problema añadido que atenderé en su momento¹⁰⁸⁴.

Bien sabido es que en el choque entre nuestras maneras particulares de captar (subjétivamente) el mundo y los discursos que generan las relaciones sociales en su devenir para regularlas (intersubjetiva y objetivamente) se constituye la contingencia que hace aflorar los síntomas en los cuerpos. No estará de más echar un vistazo a los logros científicos que intentan aclarar cómo la maquinaria humana “recibe” y “hace” mundo comportándose de una manera consecuente o generando síntomas de las faltas o agujeros de esa relación.

Cuerpo y sensibilidad. La percepción directa

El excursus que sigue aborda las diferencias entre «sensación» y «percepción» a partir de nuevos experimentos de la psicología ecológica y la neurociencia. Mi objetivo no es otro que el de situar ambos conceptos desde una perspectiva no metafórica que nos ayude a ubicar el lugar del síntoma y su relación con el ver y el mirar. Creemos que los síntomas afloran en ese encuentro, pero ni el ver es puro y ni el mirar exclusivamente condicionante. Si despejamos la ecuación, el ver no solo ve y el mirar no solo mira y si combinamos ambos elementos, no se ve lo que no se ha mirado, ni se puede mirar lo que no se ha visto. En este infinito juego, el síntoma estaría en todas partes lo que anularía el potencial de la propuesta sintomática. Creo

¹⁰⁸⁴ Parafraseando a Francis Bacon, se podría decir que una obra que no proceda o revierta, transforme o desfigure la figuración será solamente ilustrativa, es decir no irá más allá de ese accidente. «Espero lo que llamo “el accidente”: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente. Pero si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más *ilustración*, pues la mancha se parece siempre a *algo*». Las cursivas son mías. Marguerite Duras realiza esta entrevista a Francis Bacon publicada originalmente en 1971 en *La Quinzaine littéraire* (1971), traducida al castellano por *Zona Erógena*, 12 (1992) y reproducida en Biblioteca Ignoria. Consulta de 31 mayo 2020.

<https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2018/12/marguerite-duras-entrevista-con-francis.html>.

necesario, por lo tanto, abordar este problema, al menos desde un punto de vista empírico, para después analizar sus implicaciones.

En términos tradicionales, las «sensaciones» son datos inmediatos de nuestros sentidos que fraguan la información, consciente o inconsciente, de nuestro cuerpo. En cambio, las «percepciones» implican ya, para la psicología tradicional, una cierta interpretación. Se decía que el cerebro procesaba las experiencias sensitivas básicas (movimiento, sabores, disposición espacial de los objetos y de nuestro propio cuerpo, etc.) que daban significado a los estímulos y los traducía en percepciones.

«in mainstream cognitive psychology (e.g., research on attention, perception, memory, language, categorization, and thinking) the focus remains on the organism with a relative neglect of the ecology in which it evolved and functions»¹⁰⁸⁵.

Según este tipo de propuestas, la percepción es una función directa del estímulo que no se construye a partir de una interpretación de los datos sensoriales procesada por un centro neurálgico decisivo, es decir, la percepción no está organizada por una supuesta mente centralizadora y resolutive. La percepción cobra, de esta manera, un papel protagonista para comprender cómo nos relacionamos con el mundo¹⁰⁸⁶.

Sin embargo, la “psicología ecológica” no pretende una ruptura radical entre «estímulo» y «respuesta», sino que tan solo diluye la determinación del vínculo causal entre ambos. Propone que el protagonismo de lo percibido no reside en el estímulo, pero tampoco en el supuesto rol central de la mente organizadora de un supra-perceptor viviente.

La propuesta elaborada por Gibson, conocida como “teoría de la percepción directa”, está más próxima a las propuestas del cognitivismo incorporado y se sitúa frente al cognitivismo tradicional que defendía que poseemos un equipo mental con una especie de *software* neurológico encargado de ordenar y redistribuir, es decir, procesar la información, como hacen las computadoras¹⁰⁸⁷.

«his notion of *direct perception* implies that light from an object is a property of the world that already contains all the information sufficient to make an accurate inference, and so mediating processes and uncertain inferences are unnecessary»¹⁰⁸⁸

Para completar su teoría, Gibson se apoyó en la propuesta de *ecological validity* (validez ecológica) de Egon Brunswick, quien propuso que la correlación entre un

¹⁰⁸⁵ DHAMI, HERTWIG y HOFFRAGE, 2004: 983.

¹⁰⁸⁶ El cambio de paradigma comenzó con los seminarios inéditos que pronunció James Gibson entre 1954 y 1979. Estos dieron paso a una obra de referencia para un nuevo campo de interés: la psicología ecológica. GIBSON, 1979. Gibson es considerado un revolucionario postcognitivista, por su firme defensa de la percepción directa frente al proceso cognitivo. La percepción directa está en sintonía con el realismo directo pragmático, fundamento del sentido común, más que con un realismo indirecto (representativo) que requiere un proceso centralizado para la cognición.

¹⁰⁸⁷ La propuesta de Gibson también se sitúa frente a la teoría clásica humeana que enfatiza la trayectoria de la impresión a la idea insistiendo en la necesidad de un proceso mediador que permita la conformación de las ideas.

¹⁰⁸⁸ DHAMI, HERTWIG y HOFFRAGE, 2004: 982.

objeto estimulador y lo percibido por parte del viviente depende de un cálculo de probabilidades entre las diferentes variables que interactúan en un entorno dado¹⁰⁸⁹; es decir, la percepción es directa y no necesita la mediación de un procesador. El proceso perceptivo se basa, por tanto, en un “muestreo” de la prospección que llevamos a cabo en los contextos de vida; todos los animales «muestreamos» la información del entorno para que sea favorable para nuestra pervivencia¹⁰⁹⁰.

Gibson sitúa la percepción en un marco ecológico holístico e integrador de referencia que, a su vez, incorporamos desde diferentes perspectivas correlacionadas¹⁰⁹¹. La percepción es producto de un muestreo recolectado por los sentidos. Un muestreo que funciona mediante las oportunidades de acción que nos brinda un objeto en un entorno particular. El síntoma podría definirse, entonces, como un «resto» de ese muestreo, pero un resto del que se ha perdido consciencia o que nunca la tuvo.

La percepción es, por tanto, un acto mental que ha dejado de ser pasivo, «percibir es hacer», y la aleja del viejo concepto de la mente como centro de los procesos de cognición, reflexión o representación. Desde el sustrato de estas percepciones es desde donde se configura la noción. La evidencia de que existe un sentido común que va de la percepción directa a la noción está en contra de la especulación que sugería ir de la impresión a la idea, como reflejo atenuado, nos recuerda la obra de Thomas Reid quien hizo frente a las primeras ideas del empirismo subjetivo de Locke. Reid fue un ilustrado escocés muy vindicado por la psicología ecológica por sus ideas sobre la percepción. Insistía en que «percibir es hacer algo»; es desarrollar o desplegar percepciones que consisten en ver, oír, tocar, oler o degustar cosas de hecho, utilizamos estos verbos para hablar de las percepciones. En toda percepción se forma una noción del objeto percibido y tenemos —sin que lo podamos evitar— la creencia o la convicción irresistible de la presencia de una realidad objetiva en la entidad percibida¹⁰⁹².

Una primera conclusión que confronta sensación y percepción es que la primera es exclusivamente subjetiva, mientras que la segunda combina la sensación (información estrictamente subjetiva) con otra información propia de un cuerpo que vive en entornos ambientales y según ciertos ámbitos interpersonales, sean

¹⁰⁸⁹Esta propuesta está muy emparentada con el funcionalismo probabilístico, tan en boga en la segunda mitad del s. XX que supuso una reafirmación científica de la disciplina antropológica basada en datos positivos y contextuales, no deterministas, para la explicación de las sociedades y que tuvieron a Malinovski como primer valedor.

¹⁰⁹⁰ Véase, BRUNSWIK, 1947.

¹⁰⁹¹ La influencia de la psicología de la Gestalt es radical en este punto. Todos los factores de un universo observacional intervienen en el proceso de captación, que no es otro que la urgencia de distinguir, discriminar, resaltar, hacer consciente, las diferencias por las cuales los objetos particulares son captados.

¹⁰⁹² HERNÁNDEZ PRADO, 2007: 57.

culturales o económicos, sociales e ideológicos¹⁰⁹³. Es decir, la percepción acontecerá según la correlación (¿objetiva?) de todos estos factores.

Todo lo expuesto hasta ahora conduce al tema de nuestro interés: el síntoma de las imágenes. Dado que el estímulo no es el protagonista exclusivo de la experiencia visual, ni la respuesta orgánica es producto de ninguna proyección mental, la presunta estructura bipolar que los acoge (Estímulo/Respuesta) se deshace. La respuesta deja de ser un factor reactivo con la misma velocidad que el estímulo no produjo por sí solo lo percibido¹⁰⁹⁴. La relación que establecen E/R parte ahora de tres factores determinantes: el entorno físico, el ambiente social y la persona.

«The organism and the environment mirror each other inasmuch as the mind has internalized regularities in the environment that help one arrive at accurate representations of, for instance, an object's position, motion, and color»¹⁰⁹⁵.

Gibson sugiere que los tres factores imbricados producen una matriz óptica ambiental (*ambient optical array*). Esta matriz es producto, a su vez, de la toma de contacto con los objetos desde diferentes situaciones, posturas y distancias (*optical flows*) que nos permiten producir diferentes patrones ópticos para los objetos y sus disposiciones ambientales¹⁰⁹⁶. En suma, la información percibida procede del impacto que produce en nuestro cuerpo ese patrón o *ambient optical array*. Así, nuestros sentidos actúan sobre «estímulos-informantes», sean medioambientales o sociales, sean ecofactos o sean artefactos. Este patrón de estimulación ambiental, que toma la forma de «oportunidades de interacción latentes», Gibson los denomina *affordances*. Las *affordances* responden a las oportunidades de acción que proporciona un objeto o entorno particulares, es decir, las posibilidades de uso del entorno, entendidas bajo el prisma de su asequibilidad. Este desvío hacia oportunidades y expectativas es notorio también en Lacan, quien hace de las *affordances* una categoría fértil para el psicoanálisis y va a resultar muy clarificador para el síntoma. Síntoma y *affordances* van a ir de la mano cuando las expectativas fallen en contra de nuestras tendencias (intencionalidades).

La teoría de Gibson no es una ecología de la percepción porque la percepción ya es ecológica en sus fundamentos. Las *affordances* también pueden entenderse como posibilidades de acción que ilustran el carácter mixto de la percepción. Si, por un lado, lo que se percibe son las relaciones espaciales de los objetos y sus formas, desde diferentes perspectivas, por otro, la percepción faculta nuestras acciones para con ellos. Percepción y ejecución están inextricablemente ligados. La percepción

¹⁰⁹³ Bien sabido es que los empiristas subjetivos defendían que nada hay en la mente que no haya pasado por los sentidos. Esta sentencia fue atravesada por el discurso de Leibniz cuando la remató con su famosa y nada inocente réplica: salvo la propia mente. LEIBNIZ, 1977: 118-119. Ahora la confrontación discurre hacia otro lugar: no hay una mente fuera de los sentidos porque no hay *datos* de los sentidos sino *actos* de percepción.

¹⁰⁹⁴ Es importante recordar, en general, y para la producción de cuerpos visuales, en particular, que toda reacción a cualquier estímulo es conservadora e implica el anquilosamiento de estándares (estilos, culturas, formas...), un proceso opuesto a la creatividad que implica cambio y transformación.

¹⁰⁹⁵ Véase BLOOM y FINLAY, 2001.

¹⁰⁹⁶ Nótese la vecindad de esta propuesta con el planteamiento fenomenológico de Husserl.

debe entenderse, entonces, como captación y disposición a la acción al mismo tiempo, una ecuación que se resuelve en actos oportunos no necesariamente conscientes, como manifiestan también los objetos artísticos, tanto en su ejecución como en su consumo.

En cierta manera se puede decir que somos cuerpos que procesan su propia realidad, que intervienen efectivamente en la percepción, pero también decididamente en la acción¹⁰⁹⁷. No hay que olvidar en este punto que el cuerpo conjunto de las sociedades humanas, el cuerpo social, será determinante en los procesos de percepción particulares y condicionarán, en gran medida, la producción y reproducción de los mismos y sus obras.

En suma, la percepción implica el cuerpo todo y gesta un almacén de memoria en forma de *optical flows* distribuidos por las *ambient optical array* que dan cuenta de las sensaciones que conllevan las vivencias de ciertos entornos y situaciones. Recordemos que un estímulo-informante, sea luminoso, sonoro, químico, etc., actúa junto al cuerpo estimulado. Así, las características de orden superior, que se asociaban tradicionalmente a la inteligencia, se dan de forma inmediata en el orden óptico. Lo que los receptores visuales registran en el orden óptico no es la forma concreta, sino las dimensiones de variación de la forma. Estas variaciones son las que gestan lo concreto del objeto. Al caminar, por ejemplo, observamos que los objetos del ambiente se *transforman*, los contornos cambian, lo lejano se vuelve próximo y viceversa, nuevamente los ecos de la fenomenología. Es decir, existe en lo que percibimos un orden de *transformación* que interioriza componentes que no cambian, denominados "invariantes", junto a otros que presentan "variantes". El cambio, que se consideraba antes una inflexión "inteligente", forma parte ya del propio estímulo y su percepción directa revelando que lo importante en la percepción es la estructura secuencial (temporal). Estos cambios de grado en el flujo de la estimulación se podrían denominar cambios de calidad que afectarán notablemente a la memoria y las sensaciones que acarrea. Así, los objetos asequibles y los entornos propicios se mezclan en el mismo almacén que los objetos despreciados, los entornos desagradables o temidos que dan cuenta de retazos de desilusión, de las barreras que nuestro cuerpo encontró o del fracaso que supusieron las acciones que emprendimos para lograr fines deseados¹⁰⁹⁸. La memoria es la facultad que permite codificar, consolidar, almacenar y recuperar

¹⁰⁹⁷ Hasta el extremo de que muchas acciones que emprendemos no requieren atención, como ocurre con el caminar mismo o en otras actividades que, una vez aprendidas, tampoco la requieren, como conducir un vehículo, por ejemplo.

¹⁰⁹⁸ Para Gibson, aprender a percibir es aprender a discriminar, atender a las características de orden superior (invariantes) que suministran los estímulos-informantes del ambiente. Las motivaciones o el aprendizaje pueden provocar que atendamos o no los estímulos-informativos. De ello se deduce que la percepción es un acto de atención de nuestro cuerpo, no una respuesta que se desencadena ante el estímulo. A modo de conclusión de sus ideas, Gibson propone que los circuitos neuronales captan directamente los campos de energía en el medio ambiente y responden directamente, prescinden del "mediador epistémico" y se centran en el contexto directo y los recursos neuronales disponibles. Así, la relación entre percepción y acción es indisoluble y equivale a la que se establece entre memoria y comportamiento. La propia captación de imágenes es fundamental para guiar nuestros modos de hacer. No estará de más recordar que la visión viaja en un doble circuito entre el percibir y el hacer. GIBSON, 1986.

posteriormente lo percibido¹⁰⁹⁹. Las imágenes labradas, en tanto obras corpóreas, son el producto del escaneo global de esos encuentros y reencuentros permanentes de nuestra percepción y manifiestan lo habitual, lo decible, lo indecible, lo prohibido, lo deseado y los síntomas de todo ello. La *praxis* del cuerpo es intencional, porque está procurada por la sensibilidad en movimiento. De estos cuatro factores la categoría crucial es la sensibilidad porque es la que va estimando *affordances* y conserva en la memoria del cuerpo el color y el sabor de sus decisiones y frustraciones, sus placeres y displaceres. La sensibilidad recorre la estética del cuerpo.

Este pequeño recorrido por la ciencia sirve para atestiguar que la sensibilidad no es un dispositivo al servicio de la mente. La sensibilidad, ella misma, es pensante y emotiva y desde allí alimenta el Imaginario. Las manos tienen “sentido”, como los ojos; las neuronas y sus redes no están exclusivamente en el cerebro. Esta sensibilidad pensante que hace generar imágenes del mundo, de las cosas y de mí misma, nace en un ecosistema de movimiento y actuación que va incluyendo signos cada vez más precisos que economizan la comunicación humana, hasta que la propia sensibilidad pensante se ve cercada por todas partes por signos representativos, pasando a ser ella misma significada. Ya hablé de que, para algunas personas, el pensar se homologa a los signos, pero también les reproché que olvidan que los propios signos acontecieron desde aquella sensibilidad pensante y emotiva que proporcionó los mecanismos de su propia representación.

A pesar de lo expuesto, a la percepción directa le falta el motivo (la intención husserliana), la tendencia “a” o “hacia”. Es cierto que nos movemos, muestreamos y elegimos según *affordances* oportunas, pero todo el proceso está impulsado por un motivo corporal pre-egoico que discrimina los elementos del placer y el displacer y que depositamos en nuestras relaciones *con* objetos y seres vivos. Este motivo se ha querido ver en la emoción¹¹⁰⁰. La emoción no actúa como sujeto de la acción y de la percepción, sino que está *sujetada* por ambos factores, propiciada por la interacción con ellos mediante un “triálogo” permanente y a partir del cual consideramos (en común) lo que es o no (est)ético. Una dimensión vital tan necesaria como el sexo y la comida, pues procura una excitabilidad de la corteza motora de similar intensidad¹¹⁰¹.

Siguiendo las teorías de la cognición incorporada (encarnada), se podría sugerir que un cuerpo diferente tiene una cognición diferente, al igual que cuerpos en ámbitos ecológicos distintos presentarán diversos matices cognitivos. De este principio se deduce que la evaluación del sentido del arte no sería exactamente la misma en otras especies, incluidos los homínidos que nos precedieron¹¹⁰². Esto explicaría el porqué

¹⁰⁹⁹ GIBSON, 1986.

¹¹⁰⁰ Para el papel relevante de la emoción en la cognición humana, véase PESSOA, 2008.

¹¹⁰¹ BROWN, *et al.*, 2011: 250-258.

¹¹⁰² Se argumenta que si la capacidad estética es notoria en nuestra especie podría ser debido a las diferencias significativas de nuestro sistema córtico-espinal que involucran, además, otros sistemas de control motor y se han utilizado para explicar por qué otras especies humanas (Homo) y no humanas no exhiben un comportamiento artístico como el de nuestra especie. Estas circunstancias se acompañan con argumentos físicos.

otras especies y nuestra ancestría no habrían podido disfrutar del arte de la misma manera que nosotras. Este tipo de estudios, desgraciadamente, no han sabido, o querido, comprobar las valencias artísticas diferenciales entre cuerpos que habitualmente se reconocen, producen y consumen identidades sexuales diferentes. Un estudio de este tipo podría sugerir si existe o no una sensibilidad estética compartida y esto redundaría en si los síntomas también son diversos según la naturaleza y actividad de los cuerpos; algo que vamos a comprobar cuando se analicen obras realizadas por mujeres y distinguirlas cuando las mujeres padecen obras realizadas por manos sexo-genéricamente ajenas.

La dopamina. La recompensa en el cuerpo

En general, se sabe que realizar acciones motoras es muy placentero para nuestro cuerpo. De una manera más académica, se podría decir que las relaciones entre los sistemas motores corticales (córtico-espinales) motivacionales, gratificantes y primarios están bien establecidos a través de los circuitos neurotransmisores dopaminérgicos. En línea con esto, se ha visto que las emociones modulan fuertemente la excitabilidad de la corteza motora. También es sabido que la hiperestimulación del sistema visual está vinculada a las coordenadas motoras y que es propensa a provocar fuertes reacciones emocionales, (...) al activar una serie de núcleos y regiones cerebrales implicados en la recompensa y la valencia emocional¹¹⁰³.

Se podría afirmar que la respuesta compleja a un estímulo depende, en gran medida, de la liberación de dopamina en los ganglios basales. La dopamina es una sustancia química producida por el cuerpo de manera natural y es fundamental para el sistema de recompensa y la formación de respuestas emocionales. Los ganglios donde se procesa la recompensa están directamente conectados a las áreas visuales en el cerebro, dándoles un papel intermediario en recompensar esa adquisición con un neuro-químico de placer. Así pues, la liberación de dopamina en respuesta a un estímulo visual se basa en la predicción de una recompensa futura. Una fuerte implicación de esta evidencia es que un estímulo visual puede desencadenar una respuesta gratificante sin que tengamos que ser conscientes de ello¹¹⁰⁴. Se trata, por tanto, de una respuesta directa de la percepción que no pasa por ningún tipo de pensamiento consciente o reflexivo. En otras palabras, el cuerpo es capaz de adquirir y memorizar un léxico visual de un entorno particular sin esfuerzo y con habilidad, un léxico sensible y motivado que marcará sus futuras intenciones.

Mi propuesta es que el cuerpo de la obra artística quizá segrega dopamina tanto en quien la produce como en quien la contempla, y puede que sirva de vehículo a las neuronas-espejo de los cuerpos de ambos polos¹¹⁰⁵. La dopamina liberada por la

¹¹⁰³ Keitz, Vitrac y van Loon, en MARTIN-LOECHES, 2017: 126.

¹¹⁰⁴ ANDERSON, 2009: 224.

¹¹⁰⁵ Las neuronas espejo fue un notorio descubrimiento que se produjo casualmente en la década de 1990 por Giacomo Rizzolatti, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi y Vittorio Gallese de la Universidad de Parma. Estos investigadores identificaron neuronas en los lóbulos frontales de un mono macaco que contribuyen a una mayor comprensión de los procesos *no verbales* de comunicación. Rizzolatti

obra en su producción y en su consumo podría ser el eslabón que falta en esa relación fuera del tiempo que se produce entre ambos polos y daría sustancia a ese encuentro anacrónico tan enfático en la Teoría del Arte actual. Al mismo tiempo, incentivaría la (con)fusión de la persona espectadora sintiéndose la verdadera autora del sentido de la obra al asimilar su mirada con el gesto productor.

Si este efecto neuro-químico que proporciona la dopamina provocada por las obras de arte promueve el encuentro entre sensibilidades de momentos diferentes estableciendo conocimiento (crítica de arte), la reincidencia de síntomas expresivos, por definición fuera de control en la obra, también. La investigación sintomática puede proporcionar un potencial considerable para entender qué formas, gestos o colores se aproximan a los que inconscientemente requieren las personas promotoras, productoras o consumidoras que, indirectamente, marcan la pauta inconsciente del deseo reprimido en cada uno de esos contextos (crítica sintomática del arte). Esta sería la versión más ambiciosa de mi propuesta sintomática y en la que es mi deseo trabajar tras esta investigación.

Una última relación que creo interesante comentar, y que dejo también para un proyecto futuro, procede de la propuesta que ve que los gestos del/la artista, al producir una obra de arte, inducen el compromiso empático de quien la observa, al activar en él la simulación de los programas motores que corresponden de manera análoga a los gestos implicados por las trazas de la producción de la obra. Es decir, las marcas en la pintura o en escultura son huellas visibles de los movimientos dirigidos a un objetivo (gestos intencionales); por lo tanto, son capaces de activar las áreas motoras relevantes correspondientes en el cerebro de la persona observadora (la mirada empatiza con el gesto productor). A este respecto, Knoblich, Seigerschmidt, Flach y Prinz demostraron en 2002 que la observación de un signo gráfico estático evoca la simulación motora del gesto que se requirió para producirlo¹¹⁰⁶.

Sobre la Parte Tercera. Los cuerpos, las imágenes y sus síntomas

*No es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo,
Sino, más bien, con la obra de arte [...],
es un nudo de significaciones vivientes
y no una ley de un cierto número de términos covariantes.*
Merleau-Ponty

las denominó «neuronas espejo». Son neuronas “visuo-motoras” localizadas en un área de la corteza premotora ventral y se descargan cuando el mono realiza una acción particular, como alcanzar o morder un cacahuete, pero también, lo más importante, cuando observa o escucha a otro individuo, mono o humano, haciendo una acción similar. La neurona “refleja” el comportamiento de otro animal, de la misma manera como si el observador estuviera realizando la acción. Otro resultado adicional de la investigación es que la respuesta del sistema de neuronas espejo se registra más entre las mujeres que entre los hombres. ANDERSON, 2009: 238.

¹¹⁰⁶ FREEDBERG y GALLESE, 2007: 197-203.

Uno de los objetivos de esta investigación ha sido profundizar en esta sugerencia de Merleau-Ponty: existe correspondencia entre los cuerpos y los objetos artísticos. Entender la obra de arte como un cuerpo me permite subrayar su materialidad excedente a cualquier discurso que se le quiera imponer. Igualmente, el cuerpo, en su concreción singular, también se resiste a cualquier universal que lo pretenda abarcar. Esta resistencia del cuerpo puede ser leída como (el núcleo duro de) su agencia, su capacidad para propiciar unas relaciones y realidades que modifican a los sujetos. La defensa de lo concreto y singular del cuerpo no está en conflicto con sus posibilidades materiales de trascender a ámbitos sociales colectivos. Así, veremos que ha sido la “puesta en cuerpo” de la filosofía lo que ha permitido articular un pensamiento comprometido con la transformación del mundo y no solo con explicarlo.

En este sentido debo reconocer que este punto de partida, aparentemente rotundo, pivota alrededor de un deseo materialista de encontrar en los objetos una posible vía de acceso a un conocimiento distinto situado en la práctica. Pero, ... para poder continuar por esta vía ha sido preciso preguntarse: ¿se pueden homologar cuerpos y obras, personas y artefactos? y ¿qué papel juega el síntoma en todo ello?

Cuerpos y síntomas

En esta parte de mi investigación fue fundamental realizar un recorrido por las filosofías del cuerpo para obtener un contorno desde el que pensar la obra como cuerpo. Y ha resultado evidente que la mayoría de estas filosofías parte de un cuerpo sin diferencias, indistinto y múltiple a la vez, como si se tratara de un todo que cambiará sus vestidos según la ocasión o como si no hubiera vivido como “alguien”, como “algo” preciso y concreto. Creo que es bueno empezar por ahí, pero no es suficiente. La evolución de las teorías del cuerpo nos han servido sobre todo para volver a situarnos ante el problema de la diferencia-multiplicidad de los cuerpos.

En la actualidad vuelve a resurgir, sorprendentemente, el debate entre el trinomio autoridad-orden-ideas de Platón y Aristóteles frente al de marginalidad-anarquía-cuerpos de Antístenes y Epicuro, que soportamos (sustentamos o padecemos) desde hace bastante más de dos milenios. La versión moderna-posmoderna de la misma polémica amenaza también con quedarse otro tanto, cómodamente instalada en la triada (o mejor *troika*) *capitalismo, patriarcado y colonialismo*. Pero no todo se circunscribe a esta esfera opresiva, hay un resto pertinaz que siempre vuelve, se resiste e inaugura lugares imprevistos.

Estos nuevos lugares se construyen a partir de espacios de convivencia que reubican nuestro papel *sustancial* (Spinoza) en el origen del *cuerpo propio* (Biran), *vivido* (Husserl) *entre cuerpos* (Merleau-Ponty) que *no nacen, sino que se hacen* (Beauvoir) en una comunidad de *con-tacto*, de *ser-con* (Nancy), vitalista y que vindica su poder (Nietzsche), pero capaz también de analizar cómo ha sido producida la subjetividad y bajo qué condiciones (Foucault), para expropiarlas y performativamente

desactivarlas (Butler), pero no sin antes reconocer y nombrar la diferencia de los cuerpos (Irigaray, Cixous, Kristeva) o luchar por un cuerpo nuevo, no identificable, monstruoso (Haraway), nómada, capaz de moverse por todos los ámbitos del deseo (Braidotti), no para escapar, sino para crear un fantasma que recorra el mundo para transformarlo (Marx) sin olvidar la primera gran diferencia (Firestone).

Vivimos tiempos complicados, donde se mezcla todo y genera confusión. Sin embargo, la mezcla puede tener un sabor que satisfaga a la colectividad e incluso a la multitud que acoge un deseo compartido. Los feminismos andan probando la potencialidad de caminos nuevos, transitados o reacondicionados, pero siempre buscando la solvencia de su asentamiento definitivo en la convivencia entre personas. Hay feminismos que defienden el binarismo para definir una concepción del mundo propia y diferente a la que otros cuerpos puedan establecer o imponer. Otros (trans)feminismos continúan experimentando que los cuerpos son diferentes, pero no binarios y manifiestan que pueden ser transformados o vividos de otra manera. Y otros más nos recuerdan que un cuerpo por muy fundido que esté con el pensamiento que genere, no es estrictamente un cuerpo biológico, puede rellenarse de prótesis y artilugios que le permiten la vida o le facultan para percibir lo que orgánicamente no perciben. Este cibercuerpo se podría imponer sobre cualquier otra consideración porque, desde el punto de vista de nuestro mundo, constituye la visión más plural e integradora de lo humano y lo no humano que nos hace como somos, complicados y transparentes al mismo tiempo.

Sin embargo, la defensa del ciberfeminismo o del posfeminismo o de lo posthumano nos puede situar en la misma paradoja originaria del mundo griego, aunque lo que allí se trabó como defecto, ahora se articula como exceso. Ahora, después de los treinta y cinco años del ensamblaje ciborg y su manifiesto utópico revolucionario, no parece que haya nada que vindicar en un cuerpo que todo lo puede y todo lo quiere integrar. No obstante, me pregunto ¿quién puede ahora participar de este mundo? La respuesta es sencilla, solo las personas con acceso a medios y dispositivos que habitan países desarrollados con altas tecnologías de la comunicación y que suelen perder de vista que las mujeres, homosexuales, transexuales, travestís, esclavas, prostitutas, MIGRANTES, dependientes y marginadas... siguen siendo minusvaloradas, arrinconadas, expropiadas, colonizadas o encerradas en casas y cárceles convenientemente diseñadas por esa *Troika* antes mencionada.

Marx, utilizó la dialéctica entre las fuerzas productivas (FFPP) y las relaciones sociales de producción (RSP) para definir los modos de producción social (MP). Se podría decir que, para dar cuenta de los cuerpos, biológicamente *constituidos* y socialmente *instituidos*, la dialéctica se produce en ámbitos diferentes: consciente e inconsciente, que fraguan la matriz del comportamiento individual y social de una persona frente a las relaciones sociales discursivas (RSD). Estas son promovidas o mediadas por un Orden Simbólico que pretende establecer *cómo* debe ser la figura del cuerpo, su (re)presentación, su relación con otros cuerpos y *qué* debe hacer para mostrarse, identificarse y comportarse.

En el cuerpo, a diferencia de los modos de producción sociales, la contradicción a investigar tiene que ver con averiguar, por un lado, los distintos contextos formativos y relacionales por los que atraviesa (producción, reproducción, distribución y consumo) y, por otro, los traumas que se generan a partir del conflicto de ese cuerpo en producción con(tra) el Orden Simbólico regulador. Esa tensión genera patologías sociales que instauran modos de represión (MR) cargados de síntomas. Los cuerpos individuales y sociales y sus productos/obras expresarán los síntomas de estas contradicciones.

Los modos de producción y reproducción de los cuerpos y sus obras, así como sus relaciones e intercambios, varían según los componentes genéticos, ambientales y socio-culturales particulares que interactúan en cualquier colectivo. Al mismo tiempo, los cuerpos actúan modificándose según agencias compartidas del cuerpo social.

Según Marx los modos de producción definen la estructura de las sociedades y trascienden las intencionalidades particulares de las personas; lo relevante, desde el punto de vista social, son las relaciones que establecen entre ellas. Dado que la sociedad depende de esas relaciones, el cuerpo se configura como el elemento decisivo.

En la actualidad existe un control de cuerpos altamente desarrollado. La globalización ha enfatizado todavía más esta circunstancia haciendo llegar a lugares insospechados los mecanismos de formación y deformación que supone el control de los cuerpos mediante monopolios de las comunicaciones y las vías de relación. *Industria. 4*, presentada en Davos en 2016 es un buen ejemplo de lo que planteo¹¹⁰⁷. El énfasis en potenciar la conexión virtual va de la mano con la desconexión de los cuerpos. El advenimiento de la imagen como realidad y el triunfo de lo virtual confunden conexión y comunicación, es decir experiencias virtuales con experiencias vivenciales, entendidas estas como corporizadas.

A mi modo de ver, el cuerpo se enfrenta a cualquier medio desde diferentes vías de sensibilidad que, todas juntas e integradas en él, procuran una percepción directa y básicamente cárnica, aspecto que es hurtado por la comunicación virtual, contacto *sin tacto*, más proclive a colonizar el aparato sensible mediante la vista y el oído en

¹¹⁰⁷ *Industria.4* quiere ser el proyecto motor de la “cuarta revolución industrial” y aspira a organizar la producción en torno a la industria inteligente (*ciberindustria*). Consiste en digitalizar todos los servicios y dispositivos industriales para llevarlos a todos los rincones del mundo con el objetivo de sustituir las viejas relaciones (humanas) por conexiones automáticas, consideradas más eficaces. Lo que plantea esta fusión entre el mundo virtual y el real no es otra cosa que intensificar todavía más la producción y promover las virtudes de la ideología del crecimiento y del desarrollo. No obstante, *Industrias.4* no solo explicita una dependencia cada vez mayor de las sociedades para con la tecnología digital, sino que opera en la dirección de gestar dispositivos que evalúen quienes serán las personas “prescindibles” en esa sociedad maquinal. Frente a esta calculada simulación genocida, se antepone la cara amable del consumo: seres satisfechos del papel pasivo, clientelar y consumista que ostentan, personas contentas y felices de ser así y vivir para contarle, la fantasía erotico-vital protagonista del sistema capitalista. Por supuesto, la explotación de las auténticas personas no desaparecerá, permanecerán marginadas y deslocalizadas como ahora, pero además, fuera de todas las pantallas, se tornarán invisibles y no existirán.

detrimento del tacto, sentido primario que instituye originariamente nuestro cuerpo sensible, individual y social. Y cuando esto ocurre comenzamos a ser precarias, en el sentido butleriano de *precarity* (condición políticamente inducida). Sobre esta realidad de nuestro tiempo, la acumulación en pocas manos de los medios de comunicación (uno más de los medios de producción social disipados en corporaciones fantasma) está aliada con las adecuadas políticas de preservación del anonimato del poder vía subcontratas y la aparente descentralización de las decisiones económicas. Ambos factores, fantasmas corporativos y descentralización, han evitado la proliferación de cuerpos revolucionarios al modo del proletariado y hasta han conseguido anularlos al llevar las políticas del trabajo asalariado hasta su mínima expresión.

La precariedad social, se hace individual y la individual, social, cuando paraliza los cuerpos productores y se instala definitivamente en ellos. Mientras tanto, una clase difusa y poco numerosa ostenta el poder de decisión y acción que le confiere el control de los medios y los modos de producción, consecuencia de un aceleracionismo productivo y vital que va dejando cadáveres a su paso. La precariedad es un correlato de la complacencia tácita que promueven los contextos beneficiados por estas políticas. Unas políticas que defienden la libertad para que fluyan los productos eliminando fronteras, mientras impiden a los cuerpos productores atravesarlas.

Ciencias y síntoma

La precariedad inducida también se puede trasladar a la situación de las distintas disciplinas del conocimiento que, aisladas durante mucho tiempo y desvinculadas entre sí por límites claramente demarcados, se encerraron en sus propias fronteras gestando saberes siempre en estado de falta. Esta situación artificial delata también la condición precaria constitutiva de todo saber, una vulnerabilidad de todos los saberes aislados que se desactiva mediante la eficacia creativa de interrelación *entre* saberes.

Si bien en muchos casos la transversalidad y la mixtura han sido una de las grandes aportaciones de la posmodernidad, también ha contribuido a difundir la creencia de la incompatibilidad entre filosofía y ciencia. La ciencia, (con)suelo de certezas de la modernidad se convierte, para la crítica posmoderna, en la Ley del Padre que, bajo prácticas de aparente neutralidad y objetividad, ha segregado, jerarquizado y sometido otros saberes posibles. En este sentido han sido los feminismos quienes han articulado una de las mejores críticas. Si bien esta dimensión productora de saber-poder de la ciencia tradicional es evidente, también lo es que los avances científicos son ahora un lugar que a modo de las vanguardias artísticas (utópicas o distópicas) inspiran filosofías de orden diverso. Particularmente, me gusta pensar que la ciencia, que jamás pierde de vista su objeto, puede establecer con la filosofía vínculos creativos, de apoyo mutuo y no competitivos. Los *restos* objetivos y materiales aportados por la ciencia pueden subsanar algunas *faltas* de orden especulativo que caracterizan gran parte de la filosofía contemporánea.

Me resulta imposible en una investigación que parte de objetos materiales, como son las producciones artísticas, obviar las investigaciones científicas en torno a la percepción y la sensación. El campo de la investigación artística, en tanto ámbito de conocimiento, no puede autoinducirse una condición precaria que niegue la materialidad (y el análisis objetivo) de los cuerpos que investiga, deshaciéndose en una dimensión misteriosa, inexorable. La alianza entre posestructuralismo y crítica de arte, (efectiva solo en la crítica de algunos discursos tradicionales), ha supuesto también la negación radical del objeto y sus síntomas expresivos en favor de un diálogo autorreferencial del sujeto. Para esta investigación, el cuerpo que mira no debería (no puede) constituir, por sí solo, el centro de las investigaciones artísticas.

En este sentido, y como he señalado anteriormente, las aportaciones científicas en relación a los procesos de captación y recepción del cuerpo me permiten ubicar la lectura sintomática en un campo más acá de la hermenéutica recurrente. Los síntomas en tanto indicios visuales pueden acercar los estudios estéticos al ámbito de las investigaciones arqueológicas, no solo en sentido foucaultiano, sino científico también, en tanto ciencia de los objetos artísticos. Si bien no es mi intención (ni deseo) posicionarme en algún lugar de la dicotomía interesada entre ciencia y humanidades, creo fundamental utilizar los valores de la transversalidad en el conocimiento para incorporar propuestas científicas que permitan ofrecer saltos cualitativos en las investigaciones sobre las imágenes. Estas propuestas ofrecen datos y metodologías significativas para pensar (y estudiar) la relación de los cuerpos con el mundo, pero también el modo en que los cuerpos hacen mundo generando, en este proceso, sintomatologías de diverso orden.

El reconocimiento del lugar protagonista de la percepción en los modos de procesamiento y aprehensión del mundo, ofrece muchas posibilidades para la defensa de las imágenes como herramientas de conocimiento distintas e incluso independientes (en cierta medida) de los dominios del lenguaje y de la conciencia, pero con capacidad para afectarlos. La teoría gibsoniana de la «percepción directa» nos ayuda a comprender el acto de conocimiento como un acontecimiento que surge de la relación *entre* estímulo y respuesta donde ambos tienen (y funden) su agencia informativa en este encuentro. La percepción abre, desde la psicología ecológica extendida, la posibilidad de pensar un modo de conocimiento incorporado donde la acción (en tanto interacción) aporta la noción.

Una conclusión relevante para esta investigación es que la percepción nos acerca más a la realidad objetiva y directa al incluir la interrelación entre los datos subjetivos, la información del entorno y las relaciones experienciales que conllevan. Por el contrario, las filosofías netamente subjetivistas centradas en la descripción de las sensaciones del sujeto, tendencia hegemónica de la crítica de arte, más que generar conocimiento se reducen a proyectar narrativas sintomáticas de quien las escribe. La relación entre estímulo y respuesta deja de ser dicotómica y jerárquica para devenir dialéctica, una *intermediación* entre entorno físico, ambiente social y persona.

Hemos visto que las relaciones entre nuestro cuerpo y otras cosas, cuerpos e imágenes, se establecen según las distintas situaciones, posturas y distancias experienciales. Así se genera una matriz que gesta nuestros *modos de ver* en sentido bergeriano¹¹⁰⁸. Los objetos nos estimulan (provocan impactos sensitivos) enriqueciendo esta matriz, pero también pueden llegar a transformarla. En otras palabras, lo que vemos no solo nos mira como sugiere Didi-Huberman, sino que nos (con)forma y (re)toca, dentro de un marco de *affordances* u oportunidades de interacción latentes generadas por las interacciones y movimientos posibles entre cuerpos en una situación dada, sin necesidad de la mediación consciente.

Por otro lado, las investigaciones científicas en torno a la mimesis son también muy pertinentes para la discusión artística. El cerebro deja de ser una máquina todopoderosa e invariable que se transforma y reconfigura según las experiencias sensoriales y motoras propiciadas en distintos entornos. Son estas situaciones las que estimulan y varían redes sinápticas neuronales. Agentes genéticos, ambientales y de comportamiento, intervienen y modifican, al mismo tiempo, nuestro aprendizaje. El devenir está abierto.

Recordemos aquí cómo Deleuze y Guattari proponen que al término devenir no le corresponde ninguna relación preestablecida, semejante o idéntica. No se refiere ni al progreso ni al regreso, ni tiene filiación alguna¹¹⁰⁹. Devenir no es parecer ni copiar ni producir. Es un salto creativo que va de lo reconocible a lo imperceptible (liberado de códigos de reconocimiento). Esta filosofía política de Deleuze y Guattari inspira las propuestas feministas, tanto de la *diferencia* como de lo *queer*, para vaticinar una posibilidad de cambio civilizatorio. El arte es la última condición de la mimesis porque su dimensión imperceptible (solo expresada en los síntomas) es la que abre mundo.

En esta línea, Meril Donald propuso, como vimos, una definición científica de mimesis, más cercana al devenir deleuziano y alejada del concepto clásico de imitación. Lo específico de su mimesis es que incorpora la dimensión creativa/inventiva como condición necesaria. Esta habilidad mimética “extendida” constituye el sustrato para el aprendizaje y la comunicación, algo que nos distingue del resto de las especies. La mimesis, en tanto presentación creativa o variación expresivo-comunicativa frente una realidad dada, no copia nada y coloca al cuerpo (individual y social) como primer dispositivo estético. Supone una aportación científica a los modos de interacción que la teoría del arte no debe desatender. El cuerpo-obra en función de si es mimético o es imitativo, presenta sintomatologías distintas. Si es mimético no reproduce la realidad sino que la expresa en un nuevo escenario; si es imitativo es obediente y parece domesticado por un contexto dado. Los síntomas de apertura y los síntomas de represión se pueden distinguir gracias a esta concepción mimética “extendida”.

Por último, he sacado a colación las últimas investigaciones que encuentran correspondencias empáticas entre gestos y mirada (neuronas espejo). También los

¹¹⁰⁸ BERGER *et al*, 2016.

¹¹⁰⁹ DELEUZE y GUATTARI 2004: 244 y ss.

estudios sobre la recompensa neuro-química (dopamina) equilibran la relación entre quien produce y quien contempla el cuerpo-obra. Todo ello proporciona un sustrato menos interpretativo para abordar este encuentro (siempre nuevo y atemporal) entre los objetos artísticos y las personas, dos cuerpos que no son tan distintos.

La vindicación de la emoción en la base de la actividad cognoscitiva de un cuerpo situado que en su movimiento (*praxis*) hace y descubre mundo, acentúa también el trasfondo sinestésico de la memoria como fondo de archivo, lugar de asentamiento y recuperación de lo percibido. Además, la relación de todos estos elementos entre sí implica, para mí, el sustrato fundamental para la elaboración de nuevas relaciones de aprendizaje-saber, mediadas ahora por una *sensibilidad dinámica* ubicada en cuerpos concretos (estética) y que permitan desplazar la historia (impuesta) y la razón (sin cuerpo) a su lugar correspondiente dentro del ámbito de la producción de saber.

Es sabido que la ciencia tiene un papel relevante en la determinación del conocimiento, pero sorprende que no sepa incorporar la poderosa contribución del arte en la producción y modificación del conocimiento, de las nuevas subjetividades y los mundos que abren¹¹¹⁰. Es decir, situar el lugar de lo estético al mismo nivel que otras necesidades vitales como la comida o el sexo, todas ellas satisfacciones modales primarias del cuerpo.

El cuerpo de los objetos artísticos.

La vuelta al cuerpo que ha realizado la filosofía desde el siglo XX, al reivindicar su materialidad como *diferencia, imperceptibilidad, opacidad y resistencia* frente a los órdenes simbólicos dominantes –jerárquicos, identificadores y artificiales–, ha estimulado nuevos vínculos entre la filosofía y la política para gestar un tipo de pensamiento capaz de ofrecer nuevas posibilidades de comprender y hacer frente a la realidad social. Es decir, las filosofías del cuerpo que he intentado esbozar en este apartado, nos proporcionan, como se ha visto, nuevos instrumentos para pensar el cuerpo y *okupar* la vida.

Esta prometedora vuelta a la materia marcada por el giro corpóreo del pensamiento, auspicia también nuevas posibilidades de aproximación y estudio de los objetos materiales producidos. La revalorización del cuerpo, implica el reconocimiento de los otros cuerpos (todos) que (co)existen y (co)habitan con el nuestro. Los objetos producidos, relegados desde hacía ya tiempo, a servir de ejemplos, como ilustraciones de discursos interesados o datos estadísticos pasivos sin voz propia, juegan ahora un papel fundamental en la constitución de nuevos saberes. Más allá de su dimensión informativa (como artefacto cultural), el interés hacia los objetos reside ahora en su dimensión *con-formativa*, tanto por su participación en los modos

¹¹¹⁰ En cambio, sí se ha reconocido el mutuo enriquecimiento entre ciencia y fenomenología. GALLAGHER y ZAHAVI, 2008: 217-219.

de subjetivación como en los procesos de gestación de nuestra subjetividad. Dentro de la dimensión conformativa de los objetos, lo primero que debo aclarar es si existe una diferencia específica entre los objetos artísticos y el resto de objetos producidos.

Todo objeto es un cuerpo que contiene en sí mismo las posibilidades reales de lo que se puede hacer con él; estas posibilidades van aconteciendo a medida que va pasando de mano en mano. Por ejemplo, un hacha producida para talar árboles, también brinda un instrumento para cazar o un arma para matar, todas ellas funciones implícitas en su corporeidad matérico-formal. Así, aunque el cuerpo de un objeto haya sido producido para una función determinada, el uso o el abuso que se hace de él puede distanciarse de su función originaria y desplazarse hacia otros fines que su cuerpo sostenga y permita. Todo objeto, por tanto, padece una realidad que soporta y se abre a otras nuevas que facilita, dibujando en ese desplazamiento una continua dialéctica de implicaciones, resuelta por el objeto en cada momento de su devenir¹¹¹¹. Me pregunto ahora si además de esta dinámica compartida por todos los objetos existe alguna especificidad en los objetos-cuerpos artísticos.

La producción de objetos artísticos, como la del resto de objetos, tiene una finalidad determinada por las esferas económica, social e ideológica. Sin embargo, los objetos artísticos no obedecen a una utilidad inmediata en el campo económico, mientras que sí afectan al ámbito social e ideológico. En estas dimensiones tampoco su papel es inmediato, requiere de convenciones sociales narrativas y simbólicas que le dan un sentido afectivo que parece inmediato (efectivo), pero que no lo es. Es el contexto donde se inserta este tipo de objetos el que les da valor y les otorga existencia y posibilidades de uso y lectura. La condición de existencia de las obras de arte es siempre relacional. Las obras de arte son objetos pertenecientes al ámbito de la comunicación. Y aunque parezca que funcionan como mensajes, estos están inscritos en un cuerpo que tiene muchas más cosas que decir y, de hecho, con sus síntomas nos dice todavía algo más.

La función originaria de la obra artística, como entendemos el arte en la actualidad, es resultado de conceptualizar (fijar) de cierta manera un pensamiento, emoción o realidad en los objetos materiales que “carecen” de utilidad concreta e inmediata de acuerdo con lo expuesto más arriba. El concepto arte es, por tanto, un constructo planteado a partir de los efectos de este tipo de objetos sobre el sujeto.

Las obras artísticas son cuerpos que no solo representan figuras mentales imaginadas, como se cree habitualmente. En ellas se produce una presentación, un acontecimiento que no expresa figuras mentales, sino la transfiguración de ellas mismas hechas cuerpo. Es decir, la obra de arte transfigura matéricamente las imágenes mentales. Encuentro adecuado el uso del verbo transfigurar porque alude a una metamorfosis que no solo transforma, sino que descubre/expresa algún paradero de lo Real al despojarlo de atributos divinos. Igual que la transfiguración religiosa pretende mostrar lo divino del cuerpo de Cristo, en tanto esencia del Ser, la transfiguración que expresan los cuerpos del arte abre caminos efectivos que se

¹¹¹¹ LULL, 2007.

sitúan más allá del imaginario colectivo y promueven nuevos deseos de realidad. Por ello, la obra de arte es un cuerpo, pero un cuerpo transfigurado.

El consumo del arte en los sistemas capitalistas explota el misterio de la transfiguración artística en favor de su mercantilización. El sistema capitalista, desde sus orígenes en el Renacimiento, se aprestó a extraer beneficio económico de la producción artística haciendo apetecible su consumo en tanto obras sublimes y bellas, una versión laica y mercantilista de la divinidad, pero con los mismos efectos alienantes. En ambos casos, la obra se mira bajo esos intereses y no se deja de ver como cuerpo. Su corporalidad le es negada. Los objetos artísticos han seguido una trayectoria similar a la que se ha observado en las filosofías del cuerpo. Me atrevería a decir que la historia del arte gesta sujetos-obras en una taxonomía identitaria que someten su cuerpo efectivo y material (su *corps propre*). En este sentido, podemos añadir que los objetos artísticos son tan precarios como nuestros propios cuerpos. Entendiendo lo precario en las dos dimensiones butlerianas. Lo precario señala siempre una condición relacional, una dimensión de dependencia inexorable y constitutiva. La obra de arte es precaria, al contrario que el resto de objetos producidos, porque es dependiente y necesita de una relación que le de sentido. Del mismo modo, los objetos artísticos son vulnerables (están *exposés*) al efecto de los otros cuerpos sobre ellos, están *precarizados*. Los objetos artísticos pueden ser violentados (iconoclastia), explotados (mercados artísticos), abusados (discursos museísticos), comprometidos (emblemas político-simbólicos), olvidados (por la historia) o censurados y prohibidos (tachados). La denuncia de nuestra condición precaria (constitutiva e inducida) reclama analizar y transformar nuestras formas de relación tanto objetivas como subjetivas.

Es evidente la relación entre objetos artísticos y personas, pero también es importante destacar su relación con las otras obras de arte, aunque esta sea diferente. Hasta ahora, se ha priorizado la primera relación en detrimento de la segunda, dentro de la inercia habitual y dominante que subyuga los objetos a las experiencias del sujeto. Así, en su relación con los cuerpos humanos, la potencia de la obra se minimiza en favor del papel estimulante de la emoción. Su *socialización*, es decir, la naturalización de las prácticas socio-culturales en las que está inserta, condiciona la agencia de la obra en favor de su efecto sobre la mirada. El impacto que tiene un cuerpo-producido sobre un contexto de cuerpos determinado (público), exige el protagonismo del impacto subjetivo y reduce la capacidad expresiva de la obra. De ese modo, la imagen-producida, la obra-cuerpo, se vive siempre como el encuentro con un cuerpo nuevo. Podría decirse que su contemplación siempre es performativa y varía según las condiciones y emociones de cada encuentro con ella.

Los modos hegemónicos de consumo artístico, esto es, el modo de *socialización* de los objetos artísticos promovidos por los mercados artísticos y las instituciones museísticas, impone la experiencia performativa, el pasar del público, el mirar de las personas sobre el estar de la obra y su materialidad. Agamben también plantea esta cuestión en su texto *Archéologie de l'oeuvre d'art*, que define cómo la crisis actual del objeto artístico, donde la *performance* creativa o reflexiva del sujeto-artista han

suplantado la obra, han ocupado su lugar provocando su completa desaparición¹¹¹². Este hecho se ha fijado como práctica reguladora y normativa de la experiencia estética, es decir, como práctica prescriptiva (Foucault) de nuestra relación con los objetos artísticos gracias a la crítica de arte tradicional, pero también actual, donde los discursos han terminado por someter a los objetos y sus afectos, llegando a condicionar la obra e incluso llegando a tacharla. Sin embargo, y siguiendo la conclusión a la que llega Agamben, toda obra-cuerpo-producido viene a ser, en nuestro contexto contemporáneo, el síntoma de la producción artístico-creativa del sujeto, aquello reprimido que siempre retorna desestabilizando con su materialidad el mundo construido para ocultarla.

Así, la obra, puesta en relación (objetiva) con otras obras-cuerpo, permite neutralizar o limitar el efecto de esta socialización en favor de su potencial social-relacional. Esta *sociabilidad* de los cuerpos-obra procura su agencia, su apertura y participación en la configuración de posibilidades futuras, ajenas a las convenciones culturales de socialización y a las expectativas del encuentro imperantes en cada período histórico. Warburg ya se detuvo en esta cualidad que enriquece los objetos artísticos y su expresividad cuando se ponen en relación con otras imágenes-obras-cuerpos. Su *Atlas* no es otra cosa que el *manifiesto* de la sociabilidad de los objetos, más allá de sus condiciones de socialización. Warburg comprendió que la obra se enriquece cuando comparte escenario con otros objetos, su presencia (repetición) en relaciones distintas (diferentes) le permite escaparse del dominio de Lo Mismo. Este juego de repeticiones siempre diferentes que ofrece la sociabilidad constitutiva de los objetos artísticos (dinámica que ha querido ser explorada por la técnica del montaje), permite des-subjetivizar el cuerpo-obra, liberarlo de su función de satisfacción complaciente (paliativa) para incentivar su “ex-istencia” sintomática (Lacan).

Ambas dinámicas, la *socialización* de los objetos artísticos y su *sociabilidad* constituyen los dos extremos del movimiento necesario, corpóreo y dialéctico de las obras en su relación con el mundo. Igual que en los cuerpos humanos, la investigación sintomática de los objetos artísticos permite explicar y analizar los límites, excesos y faltas en ambas dimensiones (socialización y sociabilidad). El síntoma es aquello que las sostiene, aquello que las mantiene *entretejidas*.

La filosofía *entre* cuerpos de Merleau-Ponty ayuda a que se incapaciten los dualismos metafísicos modernos (de la filosofía y el arte), pero también a desterrar el totalitarismo postestructuralista del lenguaje. El *entre* hace caer el vacío característico del cara a cara del sujeto enfrentado a su otredad y colma ese vacío

¹¹¹² Para articular su teoría, Agamben recupera un pasaje de la Metafísica de Aristóteles donde se expone que los griegos privilegiaban la obra frente a quien la realizaba. «En las actividades que producen algo, la *energía*, la actividad productiva auténtica, no reside, por mucho que esto pueda sorprendernos, en el artista, sino en la obra: la operación de construir, en la casa, y en el acto de tejer, en el tejido (...) el artista es un ser que tiene su fin, su *télos*, fuera de sí, en la obra; o sea es un ser constitutivamente incompleto. AGAMBEN, 2019: 15. Sin embargo hoy en día se produce un giro que Agamben se atreve a tildar de patológico. «Mientras en Grecia el artista es una especie de remanente dudoso o un presupuesto de la obra, en la Modernidad la obra es de algún modo un remanente dudoso de la actividad creativa y del genio del artista» *Ibidem*, 19.

reduciéndolo a la inexistencia. Y lo hace el síntoma cuando llena de *resto*, la falta ocasionada por el lenguaje. La fenomenología de Merleau-Ponty comienza con un *cogito tácito* incapaz de explicar cómo produce su salto al lenguaje. El cuerpo no explica en su vida mundana qué es lo que le impulsa a gestar lenguaje. Está claro que el cuerpo se manifiesta necesario (sin el cuerpo, nada es), pero insuficiente, pues solo anuncia, desde su silencio, que el lenguaje es posible, pero no cómo. La dificultad radica en el pasaje *entre* el sentido perceptivo directo del *cogito tácito* y el sentido referencial del lenguaje. Con el desarrollo del lenguaje la condición material de la referencia va menguando, al igual que el entendimiento directo perceptivo de lo corpóreo común. El lenguaje construye una economía de la comunicación que pone en *entredicho* el mundo real vinculado vivencial y originariamente a él. Después, su propio funcionamiento procede a suplantar y abolir el significado de su referencia y, por último, se erige en tanto la realidad significante fundamental para el entendimiento y la comprensión humanas.

Es bien sabido que la primera realidad percibida y entendida por el cuerpo humano se produce a través del tacto, un tacto recíproco con todo cuerpo mediante contacto. A este *cogito* compartido se va a unir el lenguaje, igualmente compartido que, sin pretenderlo, promueve una vida propiamente artificial reducida a la percepción referencial que actúa como factor básico de una comunicación nueva más adaptativa (el lenguaje economiza las relaciones), pero que va desplazando el contacto de los cuerpos mediante el intercambio de palabras.

Para subvertir la cara represiva y reductora del lenguaje, el arte puede jugar un papel relevante. Como recuerda la crítica benjaminiana, el arte (como materia) obliga al lenguaje a ampliarse, a cuestionarse, a romperse. La ciencia señala igualmente que la vinculación mundana de los seres biológicos es primariamente corpórea. Nuestros cuerpos están *entre* otros cuerpos-cosa vinculando el mundo *entre* cuerpos. La obra de arte es un *entre* que vindica todo ello: el vínculo *entre* la percepción tácita, la percepción referencial y el Simbólico. Un puente expresivo entre el sentido corporal más cárnico y el sentido referencial más oportuno.

El síntoma es y expresa el *entre*. Estar *entre* implica estar en contacto en una relación concreta, funcional y activa. Los feminismos han caminado mucho vindicando la necesidad del *entre* para construir un mundo compartido y han denunciado también que el lenguaje ha sido tan reprimido como los cuerpos. Esta investigación pretende una teoría del síntoma paralela y convergente como la filosofía (del) *entre* lo material y lo expresivo.

Todavía hay otra forma de pensar el lugar del síntoma en los cuerpos-obra, más allá de su condición de *entre* topológico. Recordemos puntualmente que, en la última etapa de Lacan, el síntoma psicoanalítico es quien sostiene todas las dimensiones de la realidad humana (RSI) y hasta se podría decir, que es quien expresa las contradicciones existentes en la relación *entre* esas tres dimensiones. El síntoma, además de señalar un lugar comprometido, se puede pensar como la verdadera síntesis resolutive del proceso dialéctico, comprometido en las dos dimensiones que destila el término. El síntoma declara el compromiso de la obra con su propia

memoria: la que plasmó su producción y la que transmite siempre en su devenir. Esta síntesis no es jamás perfecta (absoluta), sino siempre sintomática (persistente). El síntoma dialéctico, rechaza la condición dialógica que Didi-Huberman quiere asignarle en favor de resolverse, de realizarse sintéticamente.

El cuerpo, como el arte, es una materialidad que no responde a una dualidad, sino a un trinomio siempre dinámico (expresión, percepción y referencialidad). El síntoma puede expresar la *falta* en cada una de estas dimensiones y, al mismo tiempo, exponer el vínculo que muestra la ruptura de las cadenas significantes que pretenden divorciar lo expresado, lo percibido y su referencialidad. El síntoma reintegra de manera explosiva las distintas dimensiones, aclarando en la obra-cuerpo de arte su genealogía y su designio, es decir su memoria y su premonición.

PARTE CUARTA

**SÍNTOMAS E IMAGEN DE MUJER EN LA (PRE)HISTORIA
DEL ARTE**

*Más allá de la oreja existe un sonido,
la extremidad de la mirada un aspecto,
las puntas de los dedos un objeto:
es allí a donde voy.*
Clarice Lispector

Síntomas, cuerpos, imágenes tangibles

El síntoma deviene la pieza clave de toda la propuesta psicoanalítica de Freud, así como de la reformulación lacaniana, en tanto expresión del inconsciente y sus modos de funcionamiento. Las formulaciones de ambos sobre el inconsciente son igualmente fundamentales para dar cuenta de la relación particular que propone toda imagen con el saber, más allá de las concepciones positivistas de la historia del arte tradicional. La investigación del síntoma reclama una relación distinta entre palabras e imágenes, pues el síntoma, en tanto expresión del cuerpo, nunca se deja decir del todo. El síntoma, como he señalado, es el concepto clave que permite a Didi-Huberman superar las limitaciones de las propuestas iconográficas y simbólicas que reducen la potencia de las imágenes a códigos cerrados y conducen a la univocidad de sus sentidos. Sin embargo, el síntoma es algo más de lo que sugiere nuestro autor de referencia; es terapéutico y sirve, también, para desvelar los testimonios interesados y para vislumbrar las implicaciones económicas, sociales y políticas que manifiesta.

Si algo tuviera que destacar de la aplicación sintomática de Didi-Huberman, sería el hilo que zurce entre olvido, memoria y futuro, con la imagen como sustrato matérico del inconsciente. Su propuesta me ha llevado al reconocimiento tácito de que en las imágenes se articula lo indómito y, a la vez, la domesticación del imaginario. Las imágenes dan forma a los cuerpos, dibujan su contorno, soportan su figura y es en ellos donde las imágenes singulares condensan efectos universales.

Las imágenes no solo testimonian mundo, sino que lo (re)presentan una y otra vez de modo variable y difuso; es decir, también crean mundo. Para esta investigación, es fundamental acercarnos a cómo las imágenes presentan síntomas que apuntan a procesos de construcción de subjetividades, no solo en términos simbólicos, sino también imaginarios. Es el caso paradigmático de las imágenes de mujer realizadas por hombres. Dichas imágenes no solo son imágenes del deseo del otro, sino imágenes que también han conformado la subjetividad femenina a partir de una relación compleja entre sintomatología e iconografía.

Didi-Huberman roza estas dimensiones, las toca y las deja marchar cuando reconoce que las imágenes son objetos directores o delatores. Las imágenes señalan genealogías porque «a partir de su hilo constitutivo, la propia imagen funda: es materia materna —fluida, opaca, indistinta— que genera la transmisión

genealógica»¹¹¹³, una masa madre generadora que abrimos al movernos y al sentir, como diría Husserl. La figura mujer, hegemónica en el arte, recoge una forma a través de la cual el patriarcado resume lo diverso y lo múltiple de las mujeres, un resumen que no puede contenerlas. Se trata de imágenes que, en su intento de imponerse al Real, no pueden lograrlo, pero imágenes que manifiestan, sin embargo, rendijas de visibilidad, retazos donde lo Real aflora, síntomas de los verdaderos cuerpos de mujer que se cuelan entre aquellos que el patriarcado dice que lo son. Estos cuerpos de mujer “producida” que han sobrevivido a través del tiempo, delatan la construcción de figuras-fetiché naturalizadas tanto por hombres como por mujeres. Pero también, esa misma imagen muestra, siempre de manera fragmentaria, las disonancias, los síntomas que se resisten a esa naturalización al expresar, igualmente, algo que está más allá de lo que concierne a cualquier montaje ideológico de los discursos simbólicos.

Toda imagen producida desde el Imaginario incorpora las condiciones de la vida social en cada instante de su producción y trasciende los límites impuestos por cualquier discurso arraigado en símbolos preestablecidos. Lo trascendente que las imágenes transmiten no es otra cosa que la intencionalidad constitutiva fenomenológica de una materia que transmutó en deseo a partir del postestructuralismo.

Es necesario insistir en que la imagen que interesa a esta investigación es la imagen “realizada”, concreta, hecha cosa corpórea, que se abre paso entre los otros cuerpos hasta que logra hacerse con un lugar propio que tiene que ver menos con su proceso de producción, que con el de su utilización o su consumo. Me interesa la imagen como cuerpo que es obra y obrante al mismo tiempo.

Coincido con Didi-Huberman en que el cuerpo crea gestos, y en que los gestos son formas materiales de expresión. La mano es un dispositivo parcialmente obediente que denota lo que quiere el cuerpo, pero ambos suelen desconocer qué es lo que expresan con exactitud. Didi-Huberman afirma que el cuerpo es impuro, porque está lleno de lenguaje¹¹¹⁴, lo que no es más que reconocer que está atravesado por discursos -el discurrir comprensivo de las interpretaciones que hacemos del mundo. Pero hay algo más, no sé si accesorio, que consiste en ubicar los deseos en medio de todo ese fragor del pensar, del decir y del hacer que las imágenes, en tanto obras que obran, abren. En caso de que así sea, los gestos no solo expresan deseos “específicos”, sino también “genéricos”, al estar atravesados por discursos que el cuerpo interioriza por interés o para defenderse de intereses que sintió ajenos. ¿Dónde reside el deseo, si no en un mecanismo de defensa o un interés por sobrevivir? Sobrevivir es una necesidad y sus mecanismos son adaptativos. El deseo de sobrevivir se impone, generalmente, al deseo sin objetivos. Nuestro cuerpo fabrica síntomas para sobrevivir. El cuerpo es un dispositivo gestual que va alimentando otro dispositivo, el textual, desde hace muy poco tiempo. No voy a caer en la tentación de divorciar el “gesticular” del “hablar”, porque creo relevante vincular las imágenes a cuerpos y a gestos por igual. El cuerpo tiene gestos crónicos

¹¹¹³ BARCELLA, 2017: 89.

¹¹¹⁴ DÍEZ, 2009: 66.

y gestos situacionales que entremezcla inconscientemente y expresa fehacientemente. Cuerpo, gesto y texto son las coordenadas de la imagen que aquí nos interesan. Una imagen que, para sobrevivir, goza, como nuestros cuerpos, de los síntomas que queremos investigar. Ahí reside la propuesta de Benjamin de aunar arte y crítica –gesto y texto– para que los cuerpos conjuguen el arte como deseo.

La obra-imagen en sí misma, en tanto cuerpo doliente, ha padecido entre otras cosas al sujeto productor y, con esa carga, camina más allá de la autoría y se transforma en imagen genéricamente adoptada, incorporada y reinterpretada. Una imagen puede ser llenada de síntomas impropios pero no ajenos, algo que necesariamente se ha de investigar para dejar de ser público desinformado.

La obra-cuerpo y los síntomas que expresa son instancias materiales que, como todo componente matérico, puede ser abordado según sus cualidades intrínsecas, extrínsecas, combinatorias o desintegradoras, como veremos al aplicar nuestra propuesta en el campo de las imágenes denominadas artísticas. La imagen, además, contiene siempre un “resto” latente en su constitución que, a modo de síntoma, también recarga el cuerpo-obra.

Por último, los síntomas, junto a las distintas cualidades de la obra-cuerpo, pueden expresar diferentes capacidades premonitorias. A la capacidad de los síntomas de mostrar algo que de manera estructural ya ha acontecido o que está desvelándose, se une, como ya adelanté, su facultad premonitoria, como si de una profecía se tratara. Los síntomas pueden entrar en letargo y despertar en otros tiempos más sensibles para su cultivo, sin necesidad de que hubieran sido detectados durante ese hiato. El testimonio que manifestaron en un tiempo puede ser olvidado inconscientemente, y despertar violentamente mucho más tarde, invadiendo contextos insospechados y provocar su retorno.

La necesidad de analizar los síntomas de las imágenes

La imagen no es solo una dialéctica entre sujetos o entre significantes, entre obras y discursos; procede igualmente de una dialéctica “entre” las propias imágenes, porque «todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza»¹¹¹⁵. No basta tampoco con dar cuenta de la imagen, como hace Berger: «Solamente vemos aquello que miramos. (...) Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos»¹¹¹⁶. Desgraciadamente, el que nos queramos ver siempre como un reflejo de la imagen o, a ella, como reflejo nuestro, puede nublar nuestra capacidad de análisis. Por ello, Warburg y Benjamin, versionados o no por Didi-Huberman, recobran vigencia al proponer, el primero, un (corto)circuito de comprensión autónomo de las imágenes y para tachar, el segundo, las imágenes confortables de nuestro imaginario más reaccionario. Esta conjunción de un deseo analítico y otro revolucionario es la que ha puesto de moda la obra de

¹¹¹⁵ GOMBRICH, 1968: 20.

¹¹¹⁶ BERGER *et al.*, 2016: 8.

ambos autores en este imaginario apocalíptico del capitalismo tardío, como diría Jameson. En esa atmósfera catastrófica que llevó a Warburg hasta los Hopi¹¹¹⁷ o a Benjamin hasta el suicidio, se hace necesario investigar cuáles son los síntomas de la deriva terminal del arte, tal y como lo entendemos en la actualidad. Se podría aludir a la huida como salvaguarda de la vida, sea dirigida a la búsqueda de un nuevo destino, como Warburg, o simplemente para escapar de un destino inexorable, como Benjamin. “Buscar” o “escapar” son síntomas del huir de un mundo que presenta, ya desde finales del s. XIX, indicios de autodestrucción¹¹¹⁸. Las imágenes críticas de Benjamin y los montajes taxonómico-intuitivos de Warburg son el síntoma de ese mundo que reemprende en nuestro tiempo una misma dirección apocalíptica. Las obras de arte, en tanto objetos éticos y estéticos, no escapan a esta autodestrucción.

Los objetos éticos son todos aquellos que se cree necesarios para la supervivencia de un grupo humano. Cuando a todos esos objetos, mentales o tangibles, se les añadió una plusvalía estética, es decir, algo supuestamente innecesario pero suficiente para hacerlos distinguidos, se inauguró un camino que supuso para los objetos dejar de ser netamente “económicos” y constituirse en objetos útiles también en lo social y en lo ideológico¹¹¹⁹. Todavía no está claro cómo se emprendió ese camino¹¹²⁰. En cualquier caso, los objetos ético-estéticos mostraron más tarde su capacidad social comunicativa en la conjugación socio-cultural de los grupos humanos. Estos objetos trazaron los rasgos que configuran las diferentes identidades culturales.

Lo que sobrevive en un objeto-imagen (imagen tangible) son los síntomas que arrastra su configuración, es decir, los restos del mundo que no cupieron en su forma (el síntoma como “condensación” expresiva de lo Real inexpresado) y la plusvalía, ese exceso incorporado en el “desplazamiento” del sentido, un cambio de dirección de lo innecesario que se hace necesario, y que origina el conflicto entre el decir y el hacer, entre el lenguaje y el comportamiento humanos, entre la comunicación y las prácticas sociales. Si se quiere, síntoma y plusvalía son los factores verdaderamente

¹¹¹⁷ WARBURG, 2008.

¹¹¹⁸ No es este el lugar para situar estos síntomas de huida en relación con lo misterioso y el misticismo, dos vías de escape paralelas que en ciertas dosis están presente en ambos autores.

¹¹¹⁹ LULL, 2007: 231, 233 y ss.

¹¹²⁰ Queda por establecer si los primeros garabatos documentados tenían o no contenidos simbólicos. Los huesos marcados con incisiones hallados en la Cueva de Kozarnika, al noroeste de Bulgaria, no son señales de carnicería, según opinión de sus descubridores, sino algo simbólico. GUADELLI *et al.* 2016. Otro tipo de misteriosas marcas aparecieron también en Trinil (Java). Se trata de un patrón intencional de líneas quebradas angulares sobre conchas de moluscos bivalvos. JOORDENS *et al.* 2014: 228-231.

La sorpresa de este tipo de grafismos es su cronología, que oscila entre 1.200.000 BP el primer testimonio y 500.000 BP, el segundo; es decir, proceden de un tiempo pre-*sapiens* asociado a *Homo erectus*. Este tipo de marcas fueron haciéndose cada vez más comunes, como manifiesta su proliferación en el yacimiento de Bilzingsleben (Turingia, Alemania), donde se documentaron incisiones regulares sobre restos óseos datados hace 350.000 años. Los especialistas coinciden en que muestran un patrón de líneas que podría sugerir que se trata de un primer calendario. También están sometidas a debate las figurillas halladas en Tan-Tan, Marruecos y Berekhat Ram, en los Altos del Golán, fechadas entre 500.000 y 300.000 BP, respectivamente, y también pre-*sapiens*.

dialécticos de las imágenes tangibles y no la que pretende una espiral hermenéutica bipolar inacabable entre quien observa y lo observado.

Precisamente, los primeros objetos que marcan una esfera propia de la comunicación social y cuya utilidad escapa de la mera producción como acto de supervivencia, son los adornos. Estos artificios presentan ya ese doble valor. Diferencian individuos mediante una imagen que se superpone al cuerpo a modo de distinción y, a la vez, inauguran una conversación con nuevas formas de expresión y de manifestarse. Con ellos se comunica algo que se considera propio, cuando en realidad es algo simplemente apropiado¹¹²¹. Tampoco se sabe con exactitud cuándo los colgantes o los tatuajes se difundieron como dispositivos de comunicación¹¹²². En ese nuevo mostrarse y ser percibidos, engendraron un valor que invadió también el imaginario político o religioso de la comunidad. La creación de estos objetos fue el paso necesario para dotar a algunos de ellos de un nuevo carácter, en tanto objetos autónomos de orden ideológico que fluctúan entre el ornamento y el fetiche o el ídolo. El paso entre uno y otro debe ser entendido como una fluctuación desde lo individual a lo colectivo y viceversa, como la que se efectúa entre los colgantes de perfiles femeninos y las figurillas de mujer, mal designadas como “Venus” e interpretadas como diosas.

En nuestro tiempo, parece que el camino (¿del arte?) llega a su fin, como si su misión hubiera acabado, si es que tuvo alguna vez una misión que cumplir. En estos momentos de autodestrucción masiva, hemos encerrado este tipo de objetos en archivos museísticos y suplantado su vigencia con escenografías fugitivas e instalaciones fortuitas itinerantes, donde la acción misma pretende presentarse como obra, y la obra de arte abandona el «ser obra», como acertadamente sugiere Agamben¹¹²³. La capacidad resolutive de las imágenes se ha encerrado entre cuatro paredes, con dos tipos de discurso (el dominante y el de los dominados) y un millón de pantallas alucinantes y alucinógenas con escenografías cuanto más espectaculares, mejor.

Tanto las imágenes como los contextos donde habitan, poseen síntomas que pueden conducirnos a un mirar, un decir y un vivir “de otra manera”. Los síntomas que están

¹¹²¹ No es lugar este para afrontar la deriva del significado del adjetivo “apropiado” desde su condición de extraído, enajenado o robado, hasta la consideración moral de ser “adecuado” (a un orden). Pero ese recorrido desde una realidad fáctica a otra moralmente reglada se asemeja estructuralmente al recorrido del arte en sus diversas consideraciones.

¹¹²² Pero está claro que antes de los tatuajes sobre cuerpos se lucieron adornos en forma de colgantes. Así, desde el 100.000 BP se han documentado conchas perforadas de las familias *Nassarius* y *Glycimeris*, en África y el Próximo Oriente, aunque todas ellas se consideran pertenecientes a contextos plenamente humanos. Las cuevas de Skhul y Qafzeh (Israel), La Grotte des Pigeons (Marruecos), Oued Djebbana (Argelia) o Blombos Cave (República Sudafricana) documentaron hallazgos de este tipo en contextos inequívocos de humanos modernos. VANHAEREN y D'ERRICO, 2011: 59-86.

¹¹²³ Este punto es el que caracteriza el tercer momento de la arqueología de la obra de arte de Agamben. Se basa en la *Ética a Nicómaco*, donde Aristóteles distingue entre dos modelos, el hacer (*poiesis*) y el actuar (*praxis*). El primero mira a un fin externo (la producción de una obra), mientras que el segundo tiene en sí mismo su fin. Entre ambos modelos hay un tercero híbrido, en el cual la acción misma pretende presentarse como obra. AGAMBEN, 2019: 24.

ahí exigen un análisis desapasionado, pero que reconozca la vivencia de toda pasión. No se puede cantar y llorar al mismo tiempo, a no ser que el llanto sea ficticio, es decir, que manifieste, en tanto síntoma, la realidad que esconde y que, sin embargo, hace necesaria su presencia.

Algunas reflexiones previas para un ensayo práctico de lectura sintomática

Para investigar los tipos de síntomas de los cuerpos, es preciso dar cuenta del lugar que ocupan en ellos y su función. A partir del establecimiento espacial, se puede cuestionar el alcance de la probabilidad diagnóstica del síntoma. Este proceso comienza por la determinación y análisis de sus componentes, pasa por su sintaxis y concluye en una “lectura sintomática” que da cuenta de la composición y estructura de la obra, vaticina su alcance o bien la hace caer mostrando su inconsistencia. En esta Parte Cuarta, pongo a prueba mi propuesta sintomatológica sobre el cuerpo de una imagen tangible, un objeto artístico específico: la figurilla prehistórica mal llamada “venus de Hohle Fels” (Fig 5).

En casi todos los pensamientos feministas, subyace la idea de que el cuerpo de mujer (cuerpo otro-objeto, cuerpo-minoría, cuerpo disidente, monstruoso...) ofrece un territorio más plural, heterogéneo y sintético, dinámico y sustancial, concreto y trascendente –tanto en el plano físico y concreto como en el filosófico– que cualquier otro cuerpo identificado por el patriarcado. El objetivo de investigar el síntoma en las imágenes de mujer es hacer visible el principal fundamento del estar en esa diferencia. Un fundamento que se puede volver trascendente si se sugiere que es desde el cuerpo de mujer, en tanto imagen producida, donde se gestan los vínculos primarios de lo social.

Esta Parte Cuarta defiende la centralidad del cuerpo femenino en el Imaginario de la Prehistoria. Una centralidad que, lejos de ser



Fig. 5 figurilla de Hohle Fels (35.000- 40.000),
Urgeschichtliches Museum Blaubeuren. Alemania.

Simbólica, como se ha querido leer¹¹²⁴, es eminentemente Imaginaria, en tanto forma que recogerá lo posible por venir y, por tanto, imaginable. En este sentido, el ejercicio que presento a continuación quiere desmarcarse de la insistencia de la primera enseñanza lacaniana¹¹²⁵ en la relevancia y agencia de la dimensión Simbólica, a la hora de producir cambios significativos en la subjetividad de las personas y, por consiguiente, como dimensión estructurante del Imaginario, donde las imágenes-apariencias solo son un efecto de lo Simbólico¹¹²⁶. Por el contrario, esta investigación defiende que el registro Imaginario auspicia las condiciones (experimentales-cognitivas) que estimulan el registro Simbólico, en tanto dimensión necesaria y efecto del Imaginario que permite ordenar lo múltiple incorporado imaginariamente; es decir, cualquier Orden Simbólico es consecuencia y no causa de una creación y recreación de imágenes implicadas socialmente. En otras palabras, el Simbólico es producto de una formación, formulación y reformulación de la implicación de imágenes y las palabras en las personas, imágenes que, a su vez, se gestan y mueven a través de las diversas prácticas sociales. Planteo, por tanto, que el sujeto está soportado en gran medida por imágenes constituyentes que suelen resistirse al paso del tiempo. Las imágenes no solo definen un estadio que el sujeto atraviesa para constituirse como tal, sino que se resisten a desaparecer generando síntomas de otro orden. Para Lacan, a diferencia de Freud, el Yo no es el resultado consciente de procesos inconscientes, sino una ilusión, una imagen que equivale a la consciencia; es decir, la consciencia siempre es una imagen, una proyección inconsciente. Es el inconsciente el que gobierna los factores de la existencia humana. El estadio Imaginario marca el encuentro del cuerpo con el Yo ideal. Es un proceso afirmativo y alienante del Yo mismo antes de que se encuentre con el Otro.

La propuesta psicoanalítica le da un valor constitutivo a la imagen, al mismo tiempo que parece relegar al Imaginario a un lugar subsidiario del Simbólico. Para una teoría de la imagen, esta propuesta suscita diversas cuestiones: ¿la imagen queda recluida en un momento previo a la afirmación en los cuerpos del Orden Simbólico?

¹¹²⁴ En este apartado cuestionaré que la producción artística del Paleolítico Superior no es resultado exclusivo de la necesidad de expresión y materialización de contenidos eminentemente simbólicos.

¹¹²⁵ Quiero puntualizar el hecho de que es en su primera enseñanza donde Lacan enfatiza el valor central del registro Simbólico, por el contrario en su última etapa este protagonismo perderá fuerza en favor de lo Real. Recientemente, sus discípulos/as también han reivindicado que, en su última enseñanza, se puede observar un interés determinante por la potencia y posibilidades del Imaginario. Tal vez es de nuevo Miller quien ha protagonizado la revalorización de este registro, al ver en él una oportunidad para actualizar y ampliar las posibilidades de la disciplina psicoanalítica, especialmente a la hora de pensar el cuerpo. Véanse al respecto: MILLER, 2014a, 2014b y 2016, SMANIA, 2018 y KLAINER, 2018.

¹¹²⁶ Recordemos que el inconsciente lacaniano es un inconsciente mediado por «el discurso del Otro», ligado a una instancia de alteridad. Para Lacan, el Simbólico es una de las tres dimensiones sobre las que se sostiene toda realidad humana. Este es indisociable de los otros dos, lo Real y el Imaginario, pero su particularidad reside en representar el lugar desde donde se emite una especie de «lenguaje universal concreto», desde donde nos relacionamos con el mundo: «todo lo que instaura en la realidad otra realidad» y, «a partir del cual, los otros órdenes, imaginario y real, ocupan su puesto y se ordenan» LACAN, 2003: 346. Lacan propondrá, además, que si hay una dialéctica es por la existencia misma de este Orden, que no es una herramienta para el ser humano (como lo puede ser el lenguaje), sino un orden que constituye a los mismos sujetos: «el surgimiento del símbolo *crea*, literalmente, un orden de ser nuevo en la relación entre los hombres» *Ibidem*, 345.

¿El Imaginario es un estadio de fractura/posibilidad entre cuerpo y símbolo, como si de un acontecimiento necesario de quiebra se tratara?¹¹²⁷

Parece indudable que las relaciones de sentido de las dimensiones simbólicas se establecen en un marco concreto de condiciones de existencia. Sin embargo, al ser coincidentes con otras advenidas en condiciones antagónicas, apuntan a un “no-todo” en las condiciones de existencia. Debido a ello, se puede sugerir que las relaciones de sentido siguen una lógica interna propia, a la que no se accede mentando exclusivamente las condiciones en las que la vida social se produce. De ahí que sea tan complejo abordar la problemática de la imagen, que parece deambular entre la historia de lo que vemos y la memoria de lo que nos mira.

Los sistemas simbólicos o las dimensiones simbólicas nunca son transparentes, sino que dependen de las prácticas sociales, de sus discursos y de la sensibilidad del individuo al participar en ellas. Son una mezcla de experiencias compartidas y vivencias individuales, que deja en las personas algo más que normas éticas o morales, pues sedimentan, igualmente, elementos represivos, de dependencia o frenan motivaciones y recursos para cambiar la situación en que se vive. A diferencia de la dimensión simbólica, el Orden Simbólico tiene un carácter normativo; se trata no solo del discurso imperante en tanto lenguaje/ ideología, sino también del lugar más impreciso y espontáneo donde nuestro cuerpo se encuentra con el lenguaje. Lo que Lacan llamará «lalengua»¹¹²⁸.

Cuando se instaura un Orden sobre ciertas dimensiones simbólicas, es porque la convivencia social asimila al Real¹¹²⁹ ciertos símbolos y no otros. Esta operación reductora y selectiva de las dimensiones simbólicas en un “cierto” Orden instaura una simulación de “falta” en la dimensión simbólica, siendo la falta misma, en cambio, la que instituye cualquier Orden. En otras palabras, el símbolo inscrito en

¹¹²⁷ Esto es lo que Didi-Huberman sugiere para la imagen, como vimos en la Parte Primera.

¹¹²⁸ Este neologismo aparece por primera vez en su Seminario *Aún*. LACAN, 2004: «Lalengua sirve para otras cosas muy diferentes de la comunicación. Nos lo ha mostrado la experiencia del inconsciente, en cuanto está hecho de lalengua, está lalengua que escribo en una sola palabra, como saben, para designar lo que es el asunto de cada quién, lalengua llamada, y no en balde, materna. (...) El lenguaje sin duda está hecho de lalengua. Es una elucubración de saber sobre lalengua. Pero el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con lalengua. Y lo que se sabe hacer con lalengua rebasa con mucho aquello de que puede darse cuenta en nombre del lenguaje». LACAN, 2004: 166-167. Más aclaradora es la reflexión contigua a la anterior: «Por eso el inconsciente (...) no puede estructurarse sino como un lenguaje, un lenguaje siempre hipotético respecto a lo que lo sostiene, a saber, lalengua» *Ibidem*, 168. Este término le sirve para referirse al lugar secundario que cobran el lenguaje y su estructura, en favor del goce en esta última etapa de sus enseñanzas. Frente a la propuesta de un inconsciente estructurado como lenguaje, aparece lalengua (*lalangue*) una palabra diferente, anterior y distinta del lenguaje. En este punto de su teoría, lo que Miller llamara «el ultimísimo Lacan» (2014a), lo Simbólico se presenta como homogéneo a los otros dos registros o dimensiones, reflexión que dará paso, como hemos visto ya, a la propuesta del «*Sinthome*». Así, lalengua queda definida muy certeramente por Miller como «el cuerpo de lo simbólico», algo que viene a sustituir el lugar del Orden Simbólico. MILLER, 2014: 253.

¹¹²⁹ Lo Real lacaniano, aquello de lo que no se puede hablar, aquello irrepresentable, excede (desde dentro) todo Orden Simbólico aunque constituye su condición irreductible. Lo Real desborda a la vez que genera realidades simbólicas; está siempre presente, pero siempre mediado por el Imaginario y el Simbólico. Estos dos registros enmascaran, como vimos, lo Real.

cierto Orden manifiesta la falta que todo Orden conlleva. Por ello, cuando la imagen se presenta como paradigma simbólico se instaura en ella el síntoma.

La diferencia entre las dimensiones simbólicas y el Orden Simbólico es neta. Mientras que las primeras se producen en cada ámbito de actuación o encuentro social, el Orden las jerarquiza y prioriza, acalla, anula o difumina las dimensiones que le son contradictorias. Por ahí entra el trauma social que sufren, de manera crónica, ciertos sectores de la comunidad no necesariamente minoritarios, al ver reducida su dimensión simbólica a ámbitos privados y hasta subversivos.

Que el lenguaje es simbólico y que en su recorrido va engendrando nuevas adaptaciones simbólicas parece una obviedad, pero no lo es tanto el que una comunicación “adecuada”, es decir, aquella que establece como correcto el Orden social dominante, vaya destruyendo todo aquello que considera tóxico, sin mediar ninguna voz de mando, sino simplemente a causa de la inercia de lo explícito en los actos comunicativos públicos; la inercia de lo explícito va diluyendo lo implícito en el sentir de cada cual y condicionando “efectivamente” el vivir particular. El Orden Simbólico es la posición “Real” que condiciona todas las disposiciones sociales, en tanto “aspiraciones”. Este Gran Otro suele tropezar contra los propios intereses/gustos de las personas que lo padecen, hasta doblegarlas. El Orden Simbólico no tiene un campo de actuación exclusivo, sino que atraviesa todos los campos.

Debo concluir este apartado como lo empecé, recordando que las dimensiones simbólicas están producidas en el seno de prácticas sociales¹¹³⁰. Sin embargo, es la producción de fetiches la que da sentido, en ocasiones, a las prácticas sociales, cuando los mismos sujetos productores de vida social olvidan que fueron ellos mismos los constructores de fetiches. En este sentido, una aproximación sintomática a las imágenes tangibles de la Prehistoria y a su *corpus* material en general ofrece el lugar desde donde se puede “ver” que el género y el sexo son construcciones performativas y que, como ya apuntaron las teorías *queer*, el binarismo sexual no es una esencia pre-social, sino que se constituye mediante una coacción normativa producto de la cultura, es decir, por el efecto del Simbólico.

Dado que la materialidad corporal que se (re)presenta en los albores de lo que se conoce como el inicio de la «mente moderna» (*Modern mind*) es una, un solo cuerpo, el femenino, debemos hacernos las siguientes preguntas: ¿Es el cuerpo femenino la imagen-cuerpo que da cuenta, aglutina y se abre a todas las corporalidades posibles existentes? ¿Son las representaciones figurativas del Paleolítico Superior los objetos que permiten aproximarnos a “esa sexualidad que no es una ni heteronormativa”, parafraseando a Irigaray?

¹¹³⁰ Unas prácticas sociales mediatizadas por las diversas formas de propiedad o apropiación entre personas y cosas, un ámbito de influencia relevante y poco transitado cuando se habla de conciencia.

Las primeras imágenes tangibles de mujeres

La historia del arte pone de relieve que uno de los motivos más representados concierne a imágenes del cuerpo de las mujeres, hasta el punto que estas imágenes y sus atributos son centrales en un imaginario colectivo que las convierte en objetos familiares y confortables, al condensar la variedad existente en una idea reificada, un producto de fácil consumo. Cuando contemplamos alguna de las representaciones femeninas del Paleolítico Superior, sucede sorprendentemente lo contrario: una suerte de extrañeza, un sentimiento desconcertante y ominoso nos invade al contemplarlas. Didi-Huberman describe algo parecido cuando observa por primera vez las fotografías de mujeres histéricas realizadas por Charcot. Las expresiones y gestos de estas mujeres vuelven extraño, lejano y distante lo dado por habitual y familiar en las imágenes de mujer. Las vemos, pero somos incapaces, en cambio, de apropiárnoslas; no nos vemos en ellas (no nos reconocemos), pues no se trata de representaciones habituales. Estas imágenes “ocurren” cada vez que las miramos; cuando se presentan, nos atrapan en un sentido siempre nuevo. Lo que decimos de ellas, lo que damos por sabido, siempre resulta insuficiente. La experiencia de este encuentro se muestra tan intolerable para la razón que inmediatamente se autoexige modelos confortables para poderla digerir.

Se hace necesario recordar aquí que la experiencia con estos cuerpos, de ellos y frente a ellos, requiere un procedimiento atento al trabajo de sus síntomas (cómo se generan, cuándo aparecen y qué reclaman) y demanda, a su vez, un análisis más atento a su sentido que a su significación. El sentido siempre obra en relación, sea esta relación espacial, temporal, contextual o simbólica. El significado, en cambio, es una síntesis arbitraria, convencional o interesada de sentidos que, al anunciarse como tal, pierde (por resolución) parte del contenido de estos.

Brassempouy, Willendorf o Lespugue son nombres que remiten a una misma imagen ideal, una denominación de origen o marca registrada que las camufla a todas y las abandona a un significado exclusivo que las nombra como “Venus” paleolíticas. Esta etiqueta idealista y abusiva pretende ofrecernos un significado genérico que desatiende la riqueza de la singularidad de estas figurillas y grabados, aquella que cada una manifiesta por separado y con respecto a “su” relación común. Es por ello que las miramos (reconocemos), pero no las vemos (conocemos) en su total expresión. Estas figurillas son ya algo dado por visto, y con la marca “Venus” las hemos dejado de ver.

Como ocurrió con las mujeres que presentaban síntomas histéricos hasta Freud, estas imágenes prehistóricas han sido interpretadas mediante discursos que tratan, en su mayoría, de dar una explicación “razonable” en los términos de la cultura occidental patriarcal dominante. No obstante, algo se resiste a dejarse decir así, un *pathos* específico, en términos de Didi-Huberman, una expresión material concreta que hace tambalear ese conjunto identificado y significado a partir de unas características generales. No se trata solo de singularidades que contradicen lo

universal, sino de diferencias que amplían, desmontan y vuelven artificial el conjunto general que se toma como patrón de medida.

Del mismo modo que las mujeres histéricas y sus síntomas corporales desbordaron la categoría genérica que las constreñía, las figuritas paleolíticas forman un conjunto abierto, nunca caracterizable por completo, que contiene y desborda los límites que tratan de dar cuenta de él.

Más allá de los intentos interpretativos generales, estas imágenes recogen una compleja diversidad expresiva de formas, posturas y procesos de abstracción que, partiendo de una temática centrada en las mujeres, no pueden comprenderse mediante interpretaciones de corte erótico-sexual o de fertilidad o maternidad, básicamente reductoras. Lo que muestran estas representaciones, igual que los cuerpos expresivos de las mujeres histéricas, es una potencia material corpórea, una capacidad real que solo las imágenes recogen en su multiplicidad y que el Simbólico dominante solo puede reducir para comprender.

La hipótesis que someteremos a un análisis sintomático va en dirección opuesta al consenso interpretativo tradicional que insiste en que estas representaciones son producto de las obsesiones de la mirada masculina. En cambio, como sucede con el síntoma histérico, las figuraciones de mujeres paleolíticas señalan un cuerpo que no es deudor de esa mirada y que manifiesta una sexualidad plena que incorpora y encarna procesos que trascienden el acto sexual heteronormativo y, con ello, al hombre situado en el centro.

La prehistoria, ¿un enigma?

En 2019 se realizó una exposición en el Centro Pompidou titulada *Préhistoire, une énigme moderne*¹¹³¹, comisariada por Cécile Debray, Rémi Labrusse y Maria Stavrinaki. La muestra buscaba, en un intento de sincronizar lo diacrónico, superar la comparativa reduccionista de motivos comunes entre las producciones prehistóricas y el arte moderno. Sintomática y premonitoria era la frase de Jorge Luis Borges que inauguraba el recorrido de la muestra: «Sobre la sombra que yo soy, gravita la carga del pasado. Es infinita».

El punto de partida de la exposición, como el de muchos discursos curatoriales histórico-artísticos contemporáneos, parte de la idea de que la (pre)historia es un constructo cultural fruto de un montaje acumulativo de realidades fragmentadas, distintas y diacrónicas, una matriz conceptual de la que emerge el arte moderno. El descubrimiento de los objetos “artísticos” de la prehistoria a finales del siglo XIX¹¹³² marcó un acontecimiento respecto a la concepción del mundo que afectaría fuertemente a la producción artística posterior. La prehistoria pretende informar

¹¹³¹ La exposición tuvo lugar entre el 8 mayo y el 16 septiembre de 2019. DEBRAY *et al.*, 2019.

¹¹³² A esa época se remontan los hallazgos de las primeras figuraciones de mujer en Laugerie-Basse (1864), Grimaldi (1883), Brassempouy (1892). DELPORTE, 1979, REINACH, 1898 y PIETTE, 1895, respectivamente.

sobre el “origen científico” de lo humano, una aspiración que continúa cargada de sombras y síntomas sobre lo que se puede decir objetivamente de ello y la medida en que ese origen “objetivo” tranquiliza o atempera las grandes cuestiones sobre la existencia.

Desde su establecimiento, la prehistoria se instaure como un período recargado de sintomatologías del presente con el que se mira. Marcia-Anne Dobres, en su texto *Representations of Paleolithic visual imagery Simulacra and their alternatives*¹¹³³, hace notar que los contextos socio-políticos y académicos a través de los cuales se han realizado estudios en torno al imaginario prehistórico han gestado simulacros del pasado basados en paradigmas androcéntricos y patriarcales, más precisamente eurocéntricos y heterosexuales. La falta de atención o de estudios rigurosos de las figuraciones femeninas se debe, en este sentido, a un mayor interés de la investigación hacia el estudio de las herramientas y la tecnología prehistóricas, concebidas como marcas paradigmáticas de progreso, verdaderas evidencias empíricas de evolución cultural¹¹³⁴. En este contexto, pretendidamente científico que relega lo artístico¹¹³⁵, ese conjunto tan rico y complejo de imágenes conforman un cuerpo sintomático prioritario que propone nuevos recorridos epistemológicos y denuncia la concepción jerárquica e interesada del pasado que se basa en una definición específica, sesgada e interesada de progreso.

En la exposición citada, la prehistoria se presenta como un constructo gestado por la comunidad científica pero también transitado por los y las artistas. La muestra propone un nuevo modo de entender las condiciones y la genealogía de la prehistoria, en tanto disciplina de conocimiento. De un modo foucaultiano, se apunta a las prácticas de saber/poder que instauraron la prehistoria como horizonte de verdad y conocimiento, más allá de sus objetos. Mientras la combinación anacrónica entre objetos artísticos contemporáneos y figurillas y objetos prehistóricos (Venus de Lespugue y Picasso, Venus impúdica de Laugerie-Basse y Alberto Giacometti, Venus de Grimaldi y Henry Moore o Louis Bourgeois, las herramientas o útiles de época auriñaco-gravetiense y las fotografías de Brassai o las obras de Jean Dubuffet, los signos de Lucio Fontana, el arte rupestre y Miquel Barceló...) parece reclamar la energía de algo no dicho todavía sobre el pasado, constatan a la vez, como insuficientes, los discursos realizados hasta el presente. El arte, la exposición en tanto montaje, se presenta como una alternativa efectiva y eficiente para estimular relaciones insospechadas y deshacer imaginarios asentados. Igualmente, la exposición a partir de dichos objetos sugiere, pero no resuelve, muestra, pero no dice nada explícito que vaya más allá de ese encuentro oportuno de “estética relacional”¹¹³⁶. La exposición no se atreve a cruzar el umbral que las propias

¹¹³³ DOBRES, 1992.

¹¹³⁴ «The archaeological record was understood to reflect prehistoric man’s continual and overriding concern with hunting. Indeed, one could argue that this is a legacy still prevailing in archaeological research» (DOBRES, 1992: 5.).

¹¹³⁵ Criterio interpretativo de las producciones artísticas que tiende a entenderlas como hechos aislados, obras de arte singulares o extraordinarias que no deben ser leídas a través de su puesta en relación con otros objetos.

¹¹³⁶ Al modo de Bourriaud, 2008.

imágenes auspician con su presencia y espera, como el protagonista del relato de Kafka, que “Otro” les dé el permiso.

El arte muestra, en este sentido, su aplicación más perversa cuando se presta a ser la decoración de los discursos. El arte vuelve a ser el ámbito impreciso de lo posible, pero improbable, un registro de conocimiento sensible inmediato, subsidiario de la acción interpretativa y no su motor, una herramienta de conocimiento misteriosa, mágica y espontánea, divorciada de la razón. Una dimensión intersticial explotada como no-lugar que articula riesgos asépticos, trampantojos inocuos para la transformación del conocimiento. El arte, como la prehistoria, como el síntoma, devienen en este contexto lo mismo: un enigma conveniente¹¹³⁷.

Esta investigación aboga por la consideración de los objetos artísticos como herramientas de conocimiento económico, social e ideológico característicos del *logos*, pero también, con la misma intensidad, son tratados como los vestigios más cualificados para informar, señalar, recoger y expresar síntomas del *pathos* que las inspira y que, a su vez, provocan. Las imágenes tangibles auspician un conocimiento sintomático, una forma reflexiva a través de la cual las formas expresan deseos, pulsiones y síntomas del mundo que las creó, una forma de conocimiento que apela a los cuerpos y a la memoria siempre dinámica y que contradice y amplía los límites fijados por la razón y la historia. Estos artefactos tan complejos pueden ayudarnos a entrever el Orden Simbólico en que están sumidos y a emplazar este ámbito como objeto de estudio. Son objetos que exigen para ello metodologías efectivas, creativas y dialécticas que aúnen procedimientos científicos, artísticos, sociales y psicoanalíticos.

La aproximación sintomática que propongo para analizar las primeras imágenes de mujeres, no pretende dar cuenta de todo lo que se ha dicho de estos cuerpos prehistóricos, ni establecer una investigación sistemática de cada uno de los objetos que conforman esta importante categoría arqueológica, no exenta de polémica¹¹³⁸. Mi objetivo en las páginas que siguen, es someter a análisis a una de las últimas figurillas descubiertas y, hasta el momento, la primera, la más antigua, para atender a su capacidad, en tanto cuerpo singular producido socialmente, de proporcionar claves sintomáticas de este tipo de productos del trabajo humano.

¹¹³⁷ Buen ejemplo de ello son las recurrentes discusiones dentro de la disciplina arqueológica sobre si deben o no considerarse arte las figurillas, los relieves y las pinturas rupestres, como si el arte marcara una dimensión al margen de lo social y sus modos de producción. Diversos puntos de vista al respecto pueden comprobarse en MESKELL 1995, CONKEY 1997a, BRADLEY 2009 o DAVIDSON 2012.

¹¹³⁸ La investigación de Lander (2005) es interesante porque analiza los factores implicados en la construcción de esta categoría, la mayoría de ellos basados en excesos discursivos y estudios generalistas de los objetos que han desatendido, en muchos casos, las diferencias concretas que presentan los objetos tomados de uno en uno. Además, la investigación hace dialogar la literatura arqueológica que ha contribuido a proyectar una imagen determinada de dichos objetos con los diversos contextos contemporáneos, sobre todo en el ámbito de las WWW, en los que aparecen estas figurillas donde su función e interpretación también implica un sometimiento a narrativas igualmente interesadas.

La adscripción de estas figuraciones a un ámbito arqueológico o grupo cultural resulta para esta investigación, problemático, dado que la mayoría de las veces se efectúa siguiendo convenciones evolucionistas o histórico-culturalistas y, a partir de ahí, se (pre)ven características del significado intrínseco de los objetos, según se evalúen por su pertenencia a ciertos tiempos del desarrollo social general de la humanidad o por ciertas particularidades sociales que imponen, a su vez, un cierto estilo a los mismos¹¹³⁹. Estos ámbitos de pertenencia espacio-temporal son, por definición, ajenos a las obras. Las características que definen socio-culturalmente un grupo social y permiten establecerlo y definirlo parten de la recurrencia de ciertos tipos de objetos compartidos¹¹⁴⁰.

Es evidente que un período o ámbito cronológico-cultural no puede conformarse sin objetos que lo legitimen. En cambio, sus características definitorias no tienen por qué ser coincidentes con los elementos significantes de un objeto particular; precisamente esta dialéctica toma cuerpo en el objeto mediante la expresión de una sintomatología específica.

Dobres expone que las Venus, en concreto, se definen como figurillas femeninas por tres factores principales: mostrar similitudes estilísticas, exagerar atributos sexuales en detrimento de manos y pies y tener un tamaño reducido, entre 4 y 25 cm, aproximadamente¹¹⁴¹. Las evidentes diferencias entre las figurillas no han impedido que se impusiera una idea unitaria para este tipo de objetos que se distribuyen por toda la Europa habitable a comienzos del Paleolítico Superior, desde los Pirineos hasta el lago Baikal en Rusia, pasando por Francia, Bélgica, Italia, Europa central y Ucrania y llegando hasta Siberia¹¹⁴². Aceptada esta premisa, de inmediato

¹¹³⁹ En arqueología, las adscripciones culturalistas siguen siendo predominantes. Se trata de una adaptación de la teoría antropológica del particularismo histórico de Franz Boas y que se reconoce como Historicismo Cultural. El culturalismo fue una reacción en contra del evolucionismo cultural de Morgan o Tylor, que creía ver en las sociedades los mismos principios que actúan en la evolución biológica. Más tarde, la arqueología atravesó otras metodologías de agrupación, como el marxismo de V. Gordon Childe y el procesualismo o *New Archaeology*, un neofuncionalismo asociado a la ecología cultural y la Teoría General de Sistemas y, por último, el postprocesualismo, paralelo a las teorías hermenéuticas de la posmodernidad. TRIGGER, 1992. A día de hoy predominan corrientes acordes con postulados posthumanos, como la arqueología simétrica, muy del gusto de los tiempos actuales. THOMAS, 2015: 1287ss. Sin embargo, desde el funcionalismo hasta la actualidad siguen utilizándose las mismas entidades evolucionistas o culturalistas para encuadrar los objetos o para referirse a ellos.

¹¹⁴⁰ En ocasiones, la arqueología prefiere nombrar un *ítem* concreto para definir un conjunto material, como ilustran la “civilización” del vaso Campaniforme o la “cultura” de las Hachas de combate. La parte pretende etiquetar el todo con el riesgo que supone este proceder culturalista (monotético) a partir de un objeto. Otras veces, se ve impactada por un conjunto de rasgos compartidos en un yacimiento epónimo que se documenta también en un área de influencia, como las “culturas” de Hassuna, El Obeid, Mohenjo-Daro y muchísimas más. Se defiende así, que una parte, más completa y sintética, muestra el todo y resulta más afortunada cuando más amplia es la agrupación integrada en la parte. Al margen de la etiqueta, este procedimiento de agrupación, denominado politético sustituyó al anterior y sigue siendo predominante pasados más de 50 años de su propuesta. CLARKE, 1997.

¹¹⁴¹ DOBRES, 1992: 12.

¹¹⁴² Un ejemplo paradigmático de las diferencias que recogen estas representaciones son las figurillas que se adscriben a la cultura de Malt'a-Buret, quizá las más distintas que se han documentado y, por ello, las más polémicas a la hora de incluirlas en esta categoría. Se trata de figuras vestidas,

se manifestó un correlato: gran parte de Europa compartía un Orden Simbólico similar. La idea de que existía un patrón, al modo de un canon establecido, no es una evidencia, sino una idea que se convierte en una evidencia que domestica la mirada hasta ver como común aquello que se percibe diferente, tanto visual (distintas expresiones) como tangiblemente (soportes de diferentes materias y texturas)¹¹⁴³. Toda la variedad de figurillas es entendida, entonces, bajo el prisma de una misma estructura visual, que no visible. Leroi-Gourhan colaboró involuntariamente en la construcción de este modelo ideal, al proponer su canon losángico que consolidaba este proceder porque se adecuaba, a grandes rasgos, a la expresión de un buen número de las primeras imágenes de mujer documentadas¹¹⁴⁴. Leroi-Gourhan afirma que estas figurillas son prácticamente intercambiables en su morfología¹¹⁴⁵, pero con ello olvida y desatiende las diferencias específicas debidas al material utilizado, el lugar en el que fueron realizadas y sus diversas expresiones formales, etc.

La creación de categorías o tipologías objetuales viene dada, en la mayoría de los casos, por la búsqueda de similitudes entre objetos. Este modo de operar bajo la regla de la semejanza tiende a desatender las variaciones concretas singulares, las diferencias que expresa cada objeto en su particular forma de presentación¹¹⁴⁶. Contra esta forma de proceder, el síntoma implica, para el estudio de los cuerpos-materiales, un diálogo complejo entre lo común y lo distinto, entre lo concreto y lo general, entre el presente y el pasado, que parte de lo diferente y particular para encontrar en ello elementos compartidos que emergen de la diferencia misma y no de la similitud.

Partir de un objeto para llegar a la historia que contribuyó a contar, es decir, partir de los cuerpos a los discursos que generan y no al revés, es una de las dimensiones necesarias de este análisis, pero no resulta suficiente para dar cuenta del cuerpo material tomado en su conjunto y en su agencia. El síntoma atenderá también a sus resistencias, algunas ya anotadas por diversas investigaciones arqueológicas y otras, en cambio, persistentes, no solo en el cuerpo concreto del objeto, sino, y a modo del *Pathosformel* de Warburg, en otras formas, otras imágenes, que contienen ese mismo síntoma, aunque su gesto expresivo varíe.

parcialmente ambiguas sexualmente (falta de senos prominentes, pero con triángulo púbico enfatizado) y rostros más o menos detallados.

¹¹⁴³ Este conjunto utiliza una gran variedad de materiales, y difieren en el tamaño, en la amplitud geográfica y se documentan en una amplia diversidad de contextos sociales. La mayoría de ellas son femeninas y unas pocas masculinas o de imposible atribución sexual. RICE, 1981: 413.

¹¹⁴⁴ La fórmula losángica era un rombo cuya diagonal mayor está en posición vertical como matriz de las figurillas. A partir de ahí, se intentó establecer un parangón prehistórico del cánón estético clásico. El esquema general de Leroi-Gouhan remarca los hombros, generalmente estrechos, que se contradicen con las amplias caderas, condicionadas por vientres sobresalientes rematados por unas extremidades inferiores en punta o en Y invertida. LEROI-GOURHAN, 1968.

¹¹⁴⁵ LEROI-GOURHAN, 1968: 96.

¹¹⁴⁶ Lander afirma que «the concept of stylistically similar group of figures is itself maintained in the texts by process of prioritisation on three levels: firstly, at a general level in the prioritisation of homogeneity over diversity; secondly, at an individual level in the prioritisation of particular figures over others; and finally at a level in the prioritisation of certain features and aspects of the figures over others». LANDER, 2005: 95.

Esta investigación insiste aquí, de nuevo, en que la aproximación distintiva a los objetos de la Prehistoria, auspiciada por las vanguardias artísticas, adquiere una nueva dimensión si se comprende como una lectura sintomática. Me atrevería a decir que es en las vanguardias donde encontramos un segundo ejercicio de lectura sintomática después del de Marx y anterior al de Althusser. El cubismo denunció la artificialidad de nuestros modos de ver atendiendo a algunos de los síntomas que el arte prehistórico encarnaba. El punto de fuga de la realidad moderna fue ofrecido por las vanguardias, y en especial por el cubismo, “mediante” los síntomas de las imágenes tangibles de la prehistoria¹¹⁴⁷.

Del mismo modo que señalé que lo Imaginario y lo Simbólico no ocupan el mismo lugar en la configuración de la *psique*, tampoco las imágenes y las palabras ocupan un mismo espacio, ni mantienen una misma relación con las cosas. Cuando se quiere transmitir lo que se ha visto o queremos explicar sus características para advertir de su existencia o brindar mecanismos para que se reconozca, usamos multitud de palabras susceptibles de dar cuenta de nuestra experiencia. Ese proceso de transmisión puede ir acompañado de gestos y signos, con todo el repertorio prosódico que se quiera. Si intentamos explicar un árbol o un león a alguien que nunca los ha visto, intentaremos usar palabras y gestos que den una idea analógica de cómo son. Si, en lugar de contar o redactar la experiencia, la dibujamos, la fuerza de la representación figurativa reforzará y hará más eficaz la analogía.

Hacernos una idea de las cosas es dibujar en nuestra mente la forma (figurativa y conceptual) de las cosas, de cómo se presentan ante nosotros. Comunicarlas mediante un dibujo evita formalidades conceptuales y transmite de manera directa cualquier ítem del universo de las formas. La expresión del mundo se concreta mediante imágenes de una manera directa y efectiva ante nuestros sentidos. Si aprendemos las cosas que desconocemos mediante signos gráficos, la manera más eficaz de hacerlo es mediante imágenes y, si son figurativas, constituyen los signos más certeros.

Se puede afirmar que para dar cuenta del mundo unas imágenes aprenden de otras. Para definir, acotar, discriminar cosas, las palabras tienen allí su campo predilecto, pero cuando se desea transmitir imágenes de ellas, nada hay más adecuado y directo que acudir al desarrollo de las imágenes que han dado cuenta de lo que queremos mostrar. Mucho antes de la escritura, que vuelve opaco lo que evoca mediante un código de signos arbitrario, las imágenes explicitan aquello que se busca ver, atravesando la dinámica de las apariencias. Las imágenes despliegan una historicidad en su manera de narrar contenidos comprensivos de las cosas. Unas imágenes aprenden de otras cómo hemos captado el mundo. Lo hacen de una manera concreta y eficaz que distingue épocas y sociedades mediante modos y maneras fáciles de disociar expresivamente; es decir, las imágenes nuevas dan

¹¹⁴⁷ Hay que recordar que fue primero el arte cubista el que gestó imágenes fruto de una relación interactiva y experimental con el presente, pero también con el pasado. El cubismo ofreció una actualización del imaginario colectivo que permitió la elaboración de teorías transformadoras de la filosofía de la imagen y el arte como las de Carl Einstein o Walter Benjamin que fueron el sustrato para la recuperación de la imagen y su relevancia filosófica, política y social en la actualidad.

cuenta de lo mismo, resaltando aspectos que se obviaron, olvidaron o fueron incapaces de captar las imágenes que las antecedieron, en ocasiones enfatizando facetas que eran menos sobresalientes en los periodos de incubación de aquello que se necesitaba concretar (dar a luz) y, en otras, experimentando líneas, contornos, texturas y colores más concretos expresivamente y más cercanos a lo que se pretendía contar y perpetuar.

Las imágenes referidas a un aspecto, tema o idea no representan lo mismo, sino lo distinto, que no es otra cosa que una forma peculiar y, hasta cierto punto, disidente de “lo mismo” que cualquier concepto pretenda encerrar. Es por ello que la forma cambia de matiz, color o luz y hasta parece que ella misma sufre una metamorfosis. Y eso solo es posible porque el universo de las imágenes, aparte de lo que se diga de ellas, aprende de las imágenes mismas y del archivo de memoria que componen.

La Prehistoria, entre semblantes y síntomas

Con demasiada frecuencia se ha querido englobar bajo el término “Arte Prehistórico” un conjunto heterogéneo de materiales, formas, soportes y técnicas encontrados en contextos arqueológicos igualmente diversos, generando una impresión reducida de su complejidad informativa.

Resulta oportuno recordar aquí que, en términos estrictamente artísticos, la primera reacción ante el descubrimiento, a finales del s. XIX, de las pinturas rupestres prehistóricas fue considerarlas falsificaciones. La idea de que en un momento tan anterior en la historia de la humanidad se pudieran encontrar pinturas de tanta calidad y riqueza no se correspondía con la visión “primitivista” de los grupos cazadores-recolectores de aquel período sobre la que se articulaba una ideología del progreso¹¹⁴⁸. Una vez “autenticadas”, estas imágenes ya consideradas arte, se estudiaron proyectando en ellas los criterios, cánones y sensibilidades propias del arte y la estética de la modernidad. Quizá debido a ello, la crítica tanto histórica como de arte, impuso desde un buen comienzo que aquellas primeras pinturas respondían a acciones autónomas y placenteras características de los orígenes de *l'art pour l'art*¹¹⁴⁹. Por otro lado, encontramos también discursos relativos al mito del origen del arte. Estos planteamientos se pueden dividir en dos grupos: a) los que ven en las representaciones figurativas el testimonio paradigmático del final de un proceso evolutivo en la adquisición de competencias

¹¹⁴⁸ «First, they argued that prehistoric men couldn't have had the time to produce such works - they were too busy hunting. Secondly, how could this art be, the product of such primitive savages when it so clearly foreshadowed the aesthetic principles of later western art? After all, the living 'survivals' of these prehistoric people, such as Tasmanians, Eskimos, and Australian Aborigines, had nothing comparable». DOBRES 1992: 6.

¹¹⁴⁹ Esta interpretación formulada por Piette desde una proyección del presente, implica una concepción de la vida en el Paleolítico ociosa y tranquila, susceptible de ofrecer tiempo libre para la producción artística en tanto actividad individual, voluntaria y sin otra finalidad.

cognitivas de los homínidos¹¹⁵⁰, y b) los que ven en las cualidades mágico-conceptuales de estas imágenes un primer estadio natural de inocencia estética, que gestará formas entre las que se podrán distinguir o derivar símbolos o convenciones culturales posteriores¹¹⁵¹.

Las figurillas de mujer, por ser una de las primeras manifestaciones artísticas conocidas, han servido a la historia del arte para investigar y proponer pautas que pudieran proporcionar un primer ideal de belleza: formas, técnicas, materiales, proporciones, etc.¹¹⁵².

Hay que recordar también aquí que la definición normativa tradicional del arte lo vincula a la producción de emulaciones y simulacros, una manera sutil e interesada de reducir/recluir el arte en el ámbito de la mentira o la ilusión. De esta definición se desprende también el mayor interés dedicado por los estudios artísticos a las pinturas rupestres.

«Upper Paleolithic peoples achieved visual effects normally associated with later periods including the intentional distortion of an image to enhance viewing from the ground (Clottes, 2005). Some images, such as the Bison from Marsoulas were created by hundreds of dots-thousands of years before Pointillism in the history of art»¹¹⁵³.

Todos estos planteamientos comparten el deseo de buscar en las imágenes de la prehistoria consideradas “artísticas”, continuidades y no rupturas que permitan imaginar sujetos “im(pre)vistos” por la convención normativa. En este sentido, ni las aproximaciones arqueológicas ni las aproximaciones artísticas más difundidas han sabido incorporar en sus planteamientos propuestas que utilicen el arte y sus imágenes-objetos como «puertas traseras», en términos de Benjamin, para gestar aproximaciones que sirvan como vías de acceso al conocimiento del mundo y de las sensibilidades que lo habitan. Estas aproximaciones tampoco permiten «pensar la diferencia» y utilizan el arte y sus imágenes como un lugar “entre” materia y lenguaje desde donde dar cuenta de una experiencia distinta del mundo, como lo fue la vida en el Paleolítico Superior.

Muy recientemente, y desde la arqueología, Renaud Ego ofrece una propuesta enriquecedora¹¹⁵⁴. Sugiere una hipótesis respecto al “origen del arte” que va más

¹¹⁵⁰ DAVIS y DAVIES, 1985, DAVIS, 1986, MITHEN, 1996 y COOK 2013. Sin embargo, Davis también recuerda que más que un punto culminante o un salto cualitativo la «image making might be regarded as a *further* stage in the *continuing* evolution of the modern visual system (much as archaeologist think of the emergence of tool-making technologies as a phase in the continuing evolution of hominid manual adaptation)». DAVIS, 1986:196.

¹¹⁵¹ GABLIC 1977, GOMBRICH 2000.

¹¹⁵² Recuérdese el canon losángico de Leroi-Gourhan comentado más arriba. No obstante, Bahn y Vertut comentan en relación al mismo que «drawing lozenges around the Venuses merely shows that they have the same basic shape (as one would expect of human depictions), though with variations, and exaggerates the degree of their deformation». BAHN y VERTUT 1988: 138.

¹¹⁵³ NOWELL, 2006: 241. Una valoración parecida se desprende de la cita «Nevertheless, it remains true that few depictions of human can match the finest animals images in detail and beauty» de BAHN y VERTUT 1988: 136

¹¹⁵⁴ Ego utiliza la oposición entre las propuestas de Gombrich (1960) y de Davis (1982) en relación al “nacimiento del arte”. La primera argumenta que fueron causas psicológicas, fruto de una operación

allá de las dos propuestas tradicionales (Gombrich vs Davis), al plantear que el origen de la representación gráfica constituye una operación que es técnica y cognitiva a la vez. Para Ego se trata, ante todo, de un deseo de ver (*desire to see*) como voluntad de capturar lo real, una operación que busca trasladar a la mano (gesto) la posibilidad de abarcar algo distante, posibilidad que ya ejercía la mirada.

Para Ego, la emergencia del arte figurativo se debe al desarrollo de un conjunto de competencias técnicas y cognitivas que pueden ser atendidas en dos planos: el primero advierte que los humanos comprenden semiológicamente su entorno a través del sesgo de la actividad visual, mediante la lectura y producción de señales naturales (basadas en el valor referencial de los fenómenos naturales); el segundo, atiende a la intencionalidad técnica de los gestos involucrados en el tallado, ámbito que, mediante la experimentación a lo largo del tiempo, permite extraer del material una forma proyectada que presupone un proceso de formalización.

«The visual semiology and this technical intentionality, along with the cognitive competencies that they demonstrate, are elements of an intellectual process that was necessary and prerequisite to the production of graphic rendering»¹¹⁵⁵.

Lejos de seguir esta tendencia, los objetos que conforman los restos materiales de la prehistoria y, en especial, aquellos considerados artísticos, han sufrido un cúmulo de preguntas de corte tradicional que se han preocupado específicamente por su significado, por el sujeto de su producción y por su función o uso¹¹⁵⁶. Frente a estas cuestiones, Dobres plantea la posibilidad de formular otras preguntas que atiendan sobre todo a la producción social del objeto, cómo este contribuye a gestar un significado social y por qué dichos objetos contribuyen a organizar la vida social de la gente. Las reflexiones de Ego, así como las de Dobres, ofrecen planteamientos y preguntas que pretenden entender la prehistoria en su propio tiempo, pleno y agente, y no desde el presente, como tiempo (di)rector. El modo de investigación sintomático, si bien recoge estas inquietudes, busca además señalar, con Althusser, aquella «respuesta sin pregunta» que expresan estas imágenes producidas.

En este sentido, cuando se quiere abordar con precisión el estudio de las figuritas de mujer prehistóricas nos encontramos inmediatamente, casi antes de poder observar directamente estos objetos, con dos campos de producción textual que operan a

análoga de reconocimiento de lo similar, lo que llevó a los humanos a ver en las superficies materiales de las cuevas formas concretas de figuras que hicieron surgir la idea de representación; la segunda, por el contrario, piensa que la emergencia de las imágenes figurativas se deben a procesos lógico-analíticos y sitúa la génesis de la imagen dentro de un proceso que entiende el dibujo como acto. Para esta segunda propuesta, resulta complejo pensar que la mente humana sabe lo que quiere representar antes de tener la capacidad para hacerlo. No obstante, Ego cree que ambos acercamientos resultan insuficientes para dar cuenta de la “emergencia del arte”. EGO, 2016: 2. Según mi opinión, esta circunstancia se debe a que ambas posturas son incapaces de observar el lugar que se produce “entre” ambas, precisamente el lugar material que corresponde a la relación entre la mente humana, su cuerpo y el mundo.

¹¹⁵⁵ EGO, 2016: 2.

¹¹⁵⁶ En el caso de las figurillas de mujer, como veremos más adelante, la originalidad interpretativa de los discursos estéticos hegemónicos se ha centrado en reflexiones sobre la relación entre artífice/autor-a y modelo/motivo.

modo de polos magnéticos que se disputan nuestra mirada¹¹⁵⁷. El primero está formado por un conjunto de textos arqueológico-científicos que pretenden recoger y clasificar sistemáticamente los restos materiales a la busca de encontrar respuestas objetivas y asépticas. En este campo, los objetos, las imágenes y su complejidad corren el riesgo de enmudecer en nombre del dato y de una metodología taxonómica estática, que nada tiene que ver con las aproximaciones tradicionales de la crítica del arte ni con las propuestas novedosas que recogen la teoría del montaje benjaminiano. El segundo es un campo de producción textual que polariza con el anterior, y que está nutrido por aproximaciones tan retóricas como líquidas, parafraseando a Bauman. En este tipo de interpretaciones, los objetos en estudio se disuelven detrás de fórmulas retóricas interesadas.

¹¹⁵⁷ He podido ver, pero no tocar, estas imágenes en diversas ocasiones y contextos distintos. Algunas de ellas formaban parte de exposiciones temáticas como la que se realizó en el British Museum en 2013 bajo el título *Ice Age art* donde se expusieron las figurillas de Lespugue, dos de Dolní Věstonice, Petřkovické o el hombre-león de Hohlenstein Stadel; más tarde, en 2019, asistí a la ya citada exposición en el Centro Pompidou, donde volví a encontrarme con la figurilla de Lespugue, pero también con la “Venus impúdica” de Laugerie-Basse, la figurilla de Grimaldi, la conocida como “Venus à la tête quadrillé” de Laussel, la figurilla de Tursac, la figura femenina en bajo relieve de Abri Pataud o la figurilla de Savignano. En el Museo de Arqueología Nacional, ubicado en Saint-Germain-en-Laye pude visitar la colección Piette, donde reside la *Dame à la capuche* o “venus” de Brassempouy y las figurillas de la cueva de Menton. Finalmente, en 2020, pude ver la figurilla de Hohle Fels que protagoniza este análisis práctico en el *Urgeschichtliches Museum* en Blaubeuren, Alemania.

Se entra, de esta manera, en un territorio donde lo poético (posible “resto”) se impone al dato (representación de lo “fáctico”), pero también a las cosas (los “cuerpos” materiales), de tal modo que no es posible ningún tipo de dialéctica capaz de entender lo que una imagen comprende en su seno, que, como mínimo, se traduce en dos imágenes contrapuestas que desbordan cualquier sentido unívoco salvador y clarividente.

Frente a esta profusión y deriva interpretativa, creo que proponer un significado, sentido y función a estas esculturas femeninas es muy difícil, dada la escasez de datos que tenemos de aquella época remota. Por lo general, un halo de misterio las envuelve y da pie a una gran multiplicidad de versiones interpretativas. Las primeras “visiones” tienen su origen en el s. XIX, al amparo del renacimiento romántico de la arqueología, y se caracterizan por una búsqueda apasionada de la identidad del “hombre” en la historia, frente a lo que le es lejano, ajeno o exótico. Esta versión de lo que significaron las Venus, más que aportar datos sobre el pasado, informa de las ideas y obsesiones de la época en que se generan las interpretaciones. Más que búsquedas de evidencias empíricas pretéritas, se trata de proyecciones del presente¹¹⁵⁸ impregnadas de etnocentrismo, logocentrismo y androcentrismo, siendo algunas de ellas incluso claramente sexistas¹¹⁵⁹.



Fig. 6 *Figurilla de Laugerie-Basse “Venus impúdica o de Vibraye”* (Magdaleniense Medio). Musée de l’Homme. París.

¹¹⁵⁸ Ucko destaca, por ejemplo, la coincidencia de los hallazgos de las figurillas prehistóricas con otros hallazgos de representaciones de mujer de época más tardía en la zona del Egeo. Dada la circunstancia y siguiendo la inercia de buscar continuidades en la historia, se quiso ver en esta centralidad femenina la prueba para el desarrollo de las teorías de las Diosas Madre. UCKO, 1968: 411 y ss.

¹¹⁵⁹ A decir de Nelson, Leroi-Gourhan, por ejemplo, no se corta un ápice cuando define las figurillas de mujer como «the first figurines representing prehistoric man—or at least his wife». NELSON, 1990: 16.



Fig. 7 Afrodita Cnido “Venus púdica” (365 a.n.e), Praxiteles, Museo Pio-Clementino. El Vaticano.

El mismo nombre de «Venus», debido a Paul Hurault, octavo marqués de Vibraye, cuando se topó con la primera imagen de mujer en 1864¹¹⁶⁰, parece provenir de la utilización, en tono burlón e irónico, de este concepto que le “inspiró” el calificativo de *Venus impúdica* (Fig. 6). Se contraponía así con la *Venus púdica* del cánón clásico, la mujer desnuda que escondía su sexualidad de la mirada ajena (Fig. 7). En ningún sentido podía extrapolarse esa idea a una figurilla tan antagónica, pues la sexualidad de esta figurilla se presentaba a los ojos modernos como un exceso (de lo Real) que no correspondía a los códigos europeos de representación femenina.

Una de las interpretaciones ideológicas de corte racista vinculada a los primeros hallazgos de figurillas prehistóricas señala o destaca la esteatopigia de algunas figurillas en relación a rasgos raciales. Édouard Piette, el arqueólogo que descubrió la famosa figura de Brassempouy, no titubeó, acorde con el espíritu colonialista de su época, en establecer relaciones “de parentesco” entre la figurilla recién encontrada y las mujeres de algunos pueblos sometidos al violento pillaje del proceso de explotación y apropiación de estas sociedades que se consideraban «tribus primitivas vivientes»¹¹⁶¹. En suma, la raza se trataba como un concepto científico y no social. En este sentido, Conkey recoge

¹¹⁶⁰Se trata de una figurilla magdaleniense de bulto redondo encontrada en Laugerie-Basse que fue la primera hallada en Francia. Esta representación destaca por tener un tronco más bien recto, cadera y pechos poco acentuados, pero que muestra, al mismo tiempo, una explícita sexualidad.

¹¹⁶¹ PIETTE, 1895. Piette sostenía que se podían vincular estas figurillas a dos razas distintas que vivieron en Francia en la era glacial. La primera estaría ilustrada por las figurillas conocidas como *La dame à la Capuche* y la *Venus impúdica* e indicarían una raza más reciente, más “civilizada”, más esbelta, sin pelo en el cuerpo y, probablemente, egipcia, según este arqueólogo. Por otro lado, estaría el tipo de las otras figurillas de Brassempouy, representaciones de mujeres de caderas anchas, esteatopigias, con el abdomen bajo caído y con los genitales alargados, que pone en relación con los pueblos San. Este último grupo social se consideraba una raza muy antigua que apenas había cambiado (“evolucionado”) y por ello una buena analogía para abordar las figuras prehistóricas. El abandono en el siglo XX de estas teorías racistas se hará en favor de interpretaciones centradas en la fertilidad y la mujeridad, desde un punto de vista mágico-religioso.

que el apelativo Venus podría deberse a la puesta en relación de estas representaciones con Saartjie Baartman (1789-1815), mujer procedente de Khoikhoi en Sudáfrica, esclava de un terrateniente holandés, llevada a Londres en 1810 donde fue exhibida y conocida como la “Venus Hottentote” por su anatomía esteatopigia y sus genitales alargados, considerados extraños y grotescos desde la mirada europea que hizo de ellos un espectáculo¹¹⁶².

Este tipo arbitrario de argumentación tiene recorrido hasta nuestros días y ha producido una gran cantidad de hipótesis¹¹⁶³. Para emplazar de una forma más concreta esta investigación intentaré dar cuenta, a lo largo de la lectura sintomática del objeto específico seleccionado, de los principales motivos o, en su defecto, del sustrato o trasfondo que sostienen tales discursos, en tanto efectos de verdad foucaultianos. Intentaré profundizar en aquellos aspectos sintomáticos que actúan hermenéuticamente para desviar las interpretaciones hacia lugares ideológicos comunes y recurrentes del imaginario social dominante, aparentemente indecibles según la traducción derridiana de Gödel¹¹⁶⁴.

Lo indecible destruye las estructuras binarias, porque no toma partido. No puede ser fijado. Lo indecible como efecto es un constructo decidido pragmáticamente desde un lugar (de poder) condenado a inventar indecibles para aparentar ser inalcanzable y hacerse respetar.

«Even if a decision seems to take only a second and not to be preceded by any deliberation, it is structured by this *experience and experiment of the undecidable*»¹¹⁶⁵.

En este sentido, podría ponerse en relación el efecto indecible de las hermenéuticas con el «semblante» lacaniano. Recordemos que este concepto psicoanalítico se equipara con el significante, en tanto que se refiere a una forma, un artefacto que da cuerpo al discurso, un artificio conveniente que sostiene y permite un decir que proyecta lo que los demás verán. Lacan ya advertía que era necesario encontrar, en el ámbito de la clínica, un discurso que no fuera el del semblante, es

¹¹⁶² CONKEY, 1997b: 185. Una actualización de este planteamiento se encuentra en WHITE, 2006.

¹¹⁶³ Un ejemplo contemporáneo de proyección clara y políticamente interesada es la interpretación que dió en 2008 Hizri Amirjanov, jefe del Departamento de Paleolítico del Instituto de Arqueología de la Academia de las Ciencias de Rusia, con motivo del descubrimiento de dos nuevas figurillas femeninas en el yacimiento de Zarays: «Yo diría que estas figuritas son el marcador de la unidad cultural de Europa en tiempos remotos. De Gaulle marcaba las fronteras de Europa desde el Atlántico hasta los Urales, pero la vida ya marcó esta frontera mucho tiempo atrás, hace 20.000 años». La omnipresencia de estas Venus paleolíticas (que cuenta con raros ejemplares incluso en Siberia) es para Amirjanov una manifestación de la primigenia unidad europea (consultado el 13 de agosto de 2020) <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/02/ciencia/1228248571.html>.

¹¹⁶⁴ Para explicar indecibilidad, Derrida expone: «Una proposición indecible, Gödel mostró su posibilidad en 1931, es una proposición que, dado un sistema de axiomas que domina una multiplicidad, no es ni una consecuencia analítica o deductiva de los axiomas, ni en contradicción con ellos, ni verdadera ni falsa con respecto a esos axiomas. *Tertium datur*, sin síntesis». DERRIDA 1975. 330.

¹¹⁶⁵ DERRIDA, 1988: 116. «I want to recall that un-decidability is always a determinate oscillation between possibilities (for exam-ple, of meaning, but also of acts). These possibilities are themselves highly deter-mined in strictly defined situations (for example, discursive-syntactical or rhetorical - but also political , ethical, etc.). They are pragmatically determined». DERRIDA, 1988: 148.

decir, que superara la convención que es todo discurso y que atravesara el engaño que proyecta.

Los semblantes lacanianos, como los indecibles derridianos, son instancias paradójicas que trabajadas en y desde el Imaginario en tanto dispositivos estéticos, son propiedad del Orden Simbólico, lo legitiman o lo mantienen. En síntesis, lo que es importante retener de ello es que, aunque las formas del semblante parezcan subversivas, serán en última instancia inocuas para el Orden dominante. Por ello, creo conveniente y oportuno a lo largo del análisis discriminar los tipos de semblante en las hermenéuticas relativas a las primeras representaciones de mujer.

Delimitación del objeto de estudio. El contexto empírico de las figurillas femeninas

Según Raphaëlle Bourrillon, las representaciones de mujeres correspondientes al Paleolítico Superior suman 389. De ellas, 325 se asocian al arte mobiliario y 64 a las paredes de las cuevas; 157 son de bulto redondo, 213 son grabados, 13 bajorrelieves y 6 están realizadas con pigmentos. Frente a ellas, solo hay 73 representaciones masculinas¹¹⁶⁶. La lista que la investigadora francesa reunió en 2009¹¹⁶⁷, aumentó desde ese mismo momento porque cada pocos años se producían nuevos descubrimientos¹¹⁶⁸.

La mayoría de las representaciones de mujer producidas en el Paleolítico Superior son objetos que no proceden de contextos fiables, pues se trata de hallazgos realizados en períodos muy iniciales de la disciplina arqueológica. El convencimiento de que poco podemos decir objetivamente ha incentivado hasta nuestros días, y más que cualquier otro objeto o aspecto adscrito al Paleolítico, reflexiones más creativas que sistemáticas. De todas estas figuras me interesan especialmente las de bulto redondo, cuya suma a día de hoy apenas sobrepasa el centenar y medio, una cantidad verdaderamente pequeña si la comparamos con los muchos cientos de publicaciones que pretenden estudiarlas, y que reiteradamente proponen características definitorias similares o redundantes.

La razón por la que he preferido centrar mi elección entre los ejemplares de bulto redondo es porque en un momento artístico e intelectual donde el fantasma de la desmaterialización se está imponiendo, las imágenes-cuerpo-producidas exponen cuerpos sin artificios. Declaran algo así como un *corps propre* objetivo, un volumen singular e impactante que, como el gesto histérico descrito por Didi-Huberman,

¹¹⁶⁶ Bourrillon en BERROUET Y HUREL, 2018: nota 2. Esta publicación recoge las cifras de un estudio de Bourrillon realizado en 2009 y al que no he podido tener acceso.

¹¹⁶⁷ BOURRILLON, 2009.

¹¹⁶⁸ Ejemplo de ello es que la suma había cambiado en 2012 y también el modo de establecerla: la muestra estudiada, por la misma investigadora y otros colegas, contaba ahora con 729 figuras femeninas (665 mobiliarias, 64 parietales) y 259 genitales aislados (115 mobiliarias, 144 parietales). Desconozco si se incluyeron figuras de otras categorías dudosas, pero el gran aumento del número de figurillas es sorprendente.

«muestra demasiado y nunca lo suficiente». Una segunda razón, no menos importante, es que estas figuritas son “los” objetos a los que se recurre con frecuencia para naturalizar y legitimar una producción iconográfica patriarcal respecto a las representaciones de mujer. Es por ello que la literatura sobre las imágenes de mujer del Paleolítico Superior excede el ámbito arqueológico y ha colonizado, a su vez, el imaginario social imponiendo una imagen “reducida” del papel de las mujeres, en tanto agentes productoras de mundo. Dentro de este conjunto, como ya avancé, he preferido centrarme en la imagen de Hohle Fels para intentar dar cuenta de los factores que pudieron condicionar las primeras expresiones tangibles de cuerpos de mujer.

Los ejemplares de bulto redondo fueron realizados sobre distintos soportes: marfil, piedra y arcilla endurecida al fuego. Con pleno derecho son considerados el exponente principal del arte mueble paleolítico. Se trata de las primeras esculturas de la prehistoria reconocidas como tales, es decir con intencionalidad estética: presencia de lo tridimensional y del geometrismo, junto a una manifiesta armonía en los volúmenes. Aúnan tendencias que van del realismo al naturalismo, culminando con la estilización, dando a lugar a un equilibrio y control en la ejecución. Además, y como ya he comentado más arriba, un motivo por el cual estas figurillas comportan una elección significativa para la aproximación sintomática es que su momento de producción coincide con lo que se suele denominar el «origen de la creación de imágenes». Este hecho se relaciona con el momento paradigmático en que el *Homo sapiens* adquiere las capacidades que lo caracterizan definitivamente, en términos tanto biológicos como culturales. Este es precisamente el contexto en que se quiere ver la marca distintiva de lo humano y su evolución particular. El arte no ha sido nada ajeno a esta consideración y aunque se siga discutiendo si fue debido a un gran salto biológico o fue producto de un desarrollo gradual, lo cierto es que, aproximadamente a partir del 40.000, el mundo humano tomó definitivamente la senda que nos ha llevado hasta aquí y así lo seguimos entendiendo.

A partir del 40.000, las condiciones glaciares determinaban, en gran parte, la vida de las gentes del Paleolítico Superior. Hasta el deshielo, que caracterizará la ecología neolítica 30.000 años después, las manifestaciones culturales paleolíticas pueden clasificarse en Europa como grandes estadios de desarrollo, reconocibles tecnopológicamente bajo los nombres de Auriñaciense (40.000-28.000)¹¹⁶⁹, Gravetiense (30.000-18.000)¹¹⁷⁰, Solutrense (22.000-17.000) y Magdaleniense (17.000-10.000)¹¹⁷¹. Estas etapas socio-culturales son características de sociedades

¹¹⁶⁹ El comienzo del Auriñaciense antiguo ha sido fijado recientemente en 39.100 y, del Auriñaciense desarrollado, en 37.100. BANKS, d'ERRICO y ZILHÃO, 2013. La existencia de un Proto-auriñaciense que se remontaría hasta el 42.500 será comentada más adelante.

¹¹⁷⁰ Los grupos gravetienses parece que procedían de Asia Occidental y se asentaron en el Danubio medio tras atravesar los Balcanes. Llegaron hasta Francia y la Península Ibérica, por el oeste, y caracterizan, por el este, la variante pavloviense y otras culturas de esta región, como la de Kostenki-Avdeevo. SVOBODA, 2007.

¹¹⁷¹ El Solutrense se desarrolla en el sudoeste de Europa durante el último máximo glacial, un periodo muy frío y seco. El Magdaleniense alterna climas fríos y secos con periodos húmedos y cálidos hasta

cazadoras-recolectoras que tenían un modo de vida nómada estacional que iba haciéndose, cada vez más, semi-nómada, según lo permitieran los condicionantes climáticos. Figuraciones de mujer se han documentado en todas estas fases y suelen diferenciarse en dos grandes grupos por una tendencia al realismo, el primero (auriñaco-gravetiense) y al esquematismo, el segundo (solutreo-magdalenense), aunque ejemplos de ambas tendencias se documentan en los dos grupos.

La pieza que someteré a análisis se adscribe al Auriñaciense y es contemporánea a las primeras pinturas rupestres europeas, con las grandes implicaciones que supone esta coincidencia y que comentaré en su momento. El motivo no era otro que mi interés en poner a dialogar una aproximación surgida de las últimas propuestas críticas de la teoría del arte con objetos de un pasado tan remoto, del que es difícil imaginar una desvinculación radical entre arte y vida social. También me supuso un gran desafío, ya que las imágenes del pasado continúan abiertas a interpretaciones y apropiaciones, y porque retienen un gran potencial de sentido que no ha sido abordado ni previsto e, incluso, se ha visto reprimido por los cuerpos doctrinales que los capturaron en el proceso mismo de su sistematización y escolarización.

Quizá la pregunta latente a la que quiere dar respuesta la investigación sintomática es precisamente qué papel jugó lo que consideramos arte en el proceso de gestación de la mente moderna: ¿es el arte la prueba del origen de la mente moderna, el testimonio de este salto evolutivo o, por el contrario, fue la experimentación artística un lugar de encuentro que propició el desarrollo cognitivo a través del trabajo de la materia? Por último y no menos importante, lo que me motivó para escoger los cuerpos esculpidos de mujer para realizar una lectura sintomática fue que Didi-Huberman utilizara la pintura como género privilegiado para caracterizar su «estética del síntoma». La escultura, en mi caso, permitía poner a prueba la fuerza sintomática en un género en el que no se había experimentado todavía.

En relación a esta cuestión es necesario, antes de seguir, hacer un pequeño excursus que aborde la diferente sintomatología que afecta a los productos artísticos, según sea el género utilizado para obtenerlos (pintura, escultura, cine, video instalación, performances, etc). Se trata de advertir sobre la sintomatología que comparten todos los productos concretos de un género: todos parten de unas condiciones materiales (físicas) y han desarrollado unas soluciones o limitaciones (técnicas) que los caracterizan. Condiciones, soluciones o limitaciones son fundamentales para abordar cualquier expresión particular de un género, porque son la primera causa de su efecto compositivo. Podría sugerir incluso que todos los géneros manifiestan, de una manera que podría considerarse ontológica, sintomatologías de distinto orden que recubren y condicionan el tipo de síntomas que manifiestan sus obras concretas. Así, desde los soportes hasta la composición técnica constituyen (en sí) expresiones sintomáticas de estas obras que también se deben analizar. No es este el lugar para abordar una ontología sintomática de los géneros artísticos, pero tampoco perderé la oportunidad de mencionar alguna de sus características cuando analice los síntomas que expresan las figuras del Paleolítico Superior.

el deshielo. Se extendió por casi toda Europa y representa el mayor desarrollo social alcanzado por los pueblos cazadores-recolectores. ZILHÃO, 2014 y CLOTTESS, 1996.

En relación con el mundo imaginario o el mundo visual, no todas las imágenes son iguales ni transmiten las cosas de la misma manera. Un caso paradigmático nos lo ofrece la comparación de los dos géneros artísticos que me interesan especialmente para tratar las primeras figuraciones de mujer, la pintura y la escultura. En el arte parietal, a diferencia de la talla de figurillas, el/la artista está condenada/o a una serie de restricciones que imponen ciertos códigos de liberación. Entre ellos no es nada desdeñable el que se trabaje sobre la realidad de una superficie impuesta, un pseudo-plano que impone condiciones y que obliga a inventar recursos que transformen las tres dimensiones de los cuerpos en dos, buscar artificios que sustituyan (y sugieran) un volumen inexistente por una sensación falsa de profundidad, o que resalten contornos que separen la imagen del *continuum* que la diluye, o que se impregne color para simular perspectiva o para alejar la figura del trasfondo plano que la aplasta. Los objetos esculpidos, en cambio, están en condiciones de obviar los artificios de las imágenes pintadas o grabadas, porque el cuerpo es lo primero que manifiestan las figurillas. La pintura emula cuerpos, la escultura los produce. Lo común sería el reto de captar el movimiento, de animar lo inanimado.

Se podría decir que la complejidad pictórica es mayor y más difícil de desentrañar que la escultórica. Sin embargo, los síntomas de la complejidad pictórica, siendo más numerosos y explícitos, facilitan el relato del proceso de la producción y consecución de cada uno de los pasos seguidos como solución para expresar lo que se pretendía mostrar. La expresión pictórica no solo se valió de argumentos técnicos propios para emular una corporeidad de la que su soporte carecía, sino que también se las ingenió para resaltar lo que se quería expresar mediante un artificio demarcador. Para despegar lo expresado de lo que pretendiera rodearle, la imagen de dos dimensiones llegó a proponer, hace bien poco, un artificio totalmente ajeno a su expresión artística, el cuadro/marco, que reitera lo circunscrito como distinto a lo demás y manifiesta que lo expresado en su seno es un mundo paralelo, “un” aspecto concreto de la realidad al que se accede por esa ventana virtual. En la prehistoria, el único marco que existe es el lugar donde las pinturas se producen, las cuevas. Ellas son las que le confieren el marco de su primera irrealidad cuyo primer síntoma es precisamente el que ha inundado de interpretaciones el arte parietal y ha propuesto una unidad hermenéutica entre cueva, vagina y fertilidad (*supra*), una condensación significativa vinculada inequívocamente a propuestas freudianas. El símil de entrar (penetrar) en la cueva inspira la imaginación masculina de conquistar lo oscuro mediante invocaciones a inciertos deseos: propiciar la caza (Reinach, Breuil, Bégouen¹¹⁷²), manifestar en lo profundo de la gruta la marca chamánica (Clottes¹¹⁷³), totémica (Testard¹¹⁷⁴), representar la unidad animista con la naturaleza (Delporte¹¹⁷⁵), dialogar con ella (Leroi-Gourhan¹¹⁷⁶), etc. El síntoma de

¹¹⁷² La mayoría de los prehistoriadores coinciden en atribuir a estos autores las primeras hipótesis del significado del arte en lo que se considera la “magia de la caza”. CLOTTEs, 2011.

¹¹⁷³ CLOTTEs, 2010.

¹¹⁷⁴ TESTART, 2016.

¹¹⁷⁵ DELPORTE, 1982.

¹¹⁷⁶ LEROI-GOURHAN, 1968.

todas estas interpretaciones no está en la pintura o en el grabado, sino en el Simbólico que acompaña la mente del analista¹¹⁷⁷.

No obstante, una vez allí dentro, las figuras se invaden entre sí incomprensiblemente y siembran un desconcierto del que no hemos podido salir todavía. Sea como fuere, se podría decir que la pintura requiere un código más elaborado, convenciones que resuelvan con eficacia las limitaciones corpóreas del género y que traduzcan las soluciones tomadas en algo comprensible para quienes vean las obras. Trabajar en dos dimensiones supone un riesgo de incomprensión hasta que los códigos no se han asentado y aceptado plenamente, algo que solo se produce después de ser reiteradamente contemplados y transmitidos. Las reglas no pueden ser transmitidas sin signos previos de sentido.

Las figurillas, en cambio, manifiestan una realidad más sencilla: el objeto que muestran es un cuerpo con volumen —no parte de un artificio—, pero más completo (más redondo): son artefactos “más” tangibles, hablando en sentido estricto. Su singularidad material frena un reconocimiento genérico inmediato y su solidez impone un factor concreto que posterga su carácter alusivo, si es que lo tiene. Esto les confiere algo más próximo y relacional para con las personas. Son cuerpos que podemos socializar, trasladar y llevar encima, incluso nos pueden adornar y mostrar, proteger o aumentar nuestra identidad corpórea.

Los cuerpos esculpidos son vecinos de las herramientas. Ambos están labrados, tallados, retocados y más tarde, incluso, pulidos. Esta proximidad con los útiles queda manifiesta: el esculpir es cercano al tallar. Esta cercanía entre figurillas y útiles, que demarca una proximidad técnica y un *feedback* mutuo, podría llevarnos a imaginar una funcionalidad similar para ambos tipos de objetos, es decir, a la conclusión de que comparten una funcionalidad “útil”, nada esotérica. Creo oportuno rescatar aquí la propuesta de Andrew Meirion, que defiende la producción artística del Paleolítico Superior como un proceso de interacción del humano con la materia, un lugar de encuentro entre capacidades y propiedades¹¹⁷⁸. Su planteamiento es original al defender, de vuelta, la agencia matérica, el rol activo que esta juega en la representación; es decir, las cualidades de la materia son tan importantes como aquello que se quiere representar. El énfasis en la relación “entre” elementos es un procedimiento clave para la superación de los lugares comunes impuestos a esta clase de objetos, como insistiré más adelante. A esa dirección también apunta el que compartan el mismo espacio de producción, habitaciones o viviendas que caracteriza los lugares de la vida cotidiana seminómada del

¹¹⁷⁷ Un primer planteamiento interesante en contra de la hegemonía interpretativa lo ofrece Liliana Janik en su reflexión en torno al papel del arte rupestre en los ritos chamánicos. Para esta arqueóloga no se trata de que las imágenes producidas en la prehistoria “representen” un conjunto de prácticas y creencias que hoy en día asociamos al chamanismo, más bien habría que considerar que fue el arte rupestre el que influyó y jugó un papel activo en el desarrollo del chamanismo en tanto proceso histórico (construcción cultural). La sugerencia de que los contenidos simbólico-religiosos fueran una incorporación o uso posterior auspiciado por la presencia de las propias imágenes es una afirmación interesante para esta investigación dado que defendería un lugar primigenio de las imágenes y lo Imaginario frente al Orden Simbólico. JANIK, 2015.

¹¹⁷⁸ MEIRION JONES, 2014.

Paleolítico Superior. Reteniendo esta evidencia en la mente, resulta expresivo el primer síntoma a que me referí antes: los contextos donde se documentan pinturas y figurillas procuran evidencias sintomáticas antagónicas. Los objetos están pegados a sus contextos espacio-temporales y sociales. De esta premisa podemos deducir el tipo de asimetría que suponen los binomios casi antagónicos de figurilla esculpida-vivienda vs figuras pintadas-cuevas.

La relación “dentro - fuera” que caracteriza la proximidad, distancia o inexistencia de las relaciones humanas conciernen a lo concreto de las mismas, que no es otra cosa que sus condiciones de posibilidad, pues dependen de ellas básicamente. La relación entre arte mobiliario y arte rupestre está documentada y presenta concordancias temáticas, pero nunca espaciales. Hasta el momento, las cuevas con pinturas parietales no han documentado ninguna evidencia de figurillas, por ejemplo. El lugar donde se reposa, se trabaja y se convive, aunque se esté bajo una dinámica nómada o seminómada, manifiesta una reducción del espacio de convivencia que propicia la posibilidad de compartir actividades productivas y reproductivas que potencian la densidad del grupo hasta el grado de exigir mecanismos de regulación de la natalidad que caracteriza estas sociedades. Entender la vivienda como un adentro de lo social, en tanto una segmentación del grupo en unidades más pequeñas es el marco de referencia reconocido para contextualizar las estatuillas, pero no siempre para otorgarles su significado último como divinidades. Así, el contexto humano donde se documentan estas figurillas bien entendido como convivencial, relacional y social son las viviendas, un contexto que se enfrenta al mundo exclusivo de las cavernas, donde la mayoría de las interpretaciones imponen la concepción de un adentro de lo social más ideológico, donde solo unos pocos tendrían un acceso exclusivo y privado. Recientes investigaciones, por cierto, abogan por todo lo contrario: las cuevas pintadas han documentado que fueron frecuentadas tanto por hombres y mujeres como por niñas/os que dejaron la marca positiva y negativa de sus manos en las paredes y las huellas accidentales de sus pisadas en el suelo de las mismas¹¹⁷⁹. Janik también ahonda en esta dimensión comunitaria de la producción artística.

«By analysing finger flutings (marks on the cave walls made by fingers) they explore the idea of art being created through a process of ‘situated learning’, whereby through executing ‘decorating of the walls’, younger members of the community, even those of a very young age who were unable to understand the meaning of the flutings, took part in creative processes involved in the production and expression of biographical and social memory engaging the whole community. Furthermore, the evidence (...) suggests that young individuals were encouraged in this practice by being carried on the shoulders of taller community members to reach areas otherwise inaccessible to them. In this way, children were part of a ‘community of practice’ composed of different gender and ages, united by the acts of finger fluting»¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁹ En el fondo de la cueva de Chauvet, en la Galería de les Croisillons, se documentó una veintena de huellas humanas distribuidas a lo largo de 70 metros que han sido interpretadas como un rastro dejado por un/a adolescente descalzo/a que volvía desde el fondo de la galería. <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/galerie-croisillons/notice/galerie-croisillons>. Consultado el 20 junio 2020. Para entender la importancia del estudio de las pisadas humanas, véase GARCÍA, 2005.

¹¹⁸⁰ JANIK y KANER, 2018: 149. A partir de otra argumentación, vuelve a ser Janik quien apunta que la producción de imágenes en el Paleolítico Superior es el resultado de una relación de las personas con su contexto ecológico, pero también fruto de sus relaciones interpersonales básicas para el

Los síntomas señalados hasta aquí delatan las carencias de la mayoría de los procedimientos interpretativos. Generalmente, estos recurren a soluciones dicotómicas carentes de dialéctica, dinámica sin la cual resulta imposible articular puntos de fuga que rompan la repetición circular en el que se basan, en tanto proceso epistemológico. La dialéctica de las imágenes convierte toda “síntesis”, como bien señala Didi-Huberman, en un “éxtasis”, una forma de conocimiento conflictiva, pero gozosa, para quien la realiza y la comparte, añadiría yo. Se trata de una transformación de las condiciones reconocidas como normales para cualquier descubrimiento. Como he señalado en el apartado anterior, la composición material de un cuerpo expresa mucho más de lo que dice, de manera similar a que, cuando hablamos o escribimos, gran parte del contenido de lo que expresamos se escapa, se esparce, se declara, o aparece sorprendentemente, de manera involuntaria y a contrapelo en la comunicación entre cuerpos.

Las figurillas de mujer, en tanto objetos, no son transparentes y no existe modalidad objetivista que pueda diluir su dimensión opaca. La lectura sintomática asume esta oscuridad y sabe, además, que lo que no se ve siempre es el resultado de una relación dependiente con lo que se ve y no se ve de la mirada. No se trata de una lectura que deposita todas sus esperanzas en el ordenamiento y la clasificación, sino que es una lectura productiva que entiende que la finalidad de los objetos artísticos hay que buscarla en ellos mismos y en las preguntas sintomáticas que manifiestan con sus respuestas.

En este sentido, las figurillas de mujer ocupan en una lectura sintomática el lugar privilegiado “entre” los discursos y la acción, y permite no solo buscar las faltas, lo no dicho, lo no preguntado, sino atender al resto, a ese estar de más de la materia, su agencia, en tanto respuesta.

La arqueología tiende a considerar los restos arqueológicos como “trozos” o retales de un objeto, de una sociedad, de un momento. Los restos arqueológicos se conciben como materia incompleta que necesita de la investigación, de los discursos, de la historia, para que sean plenamente. En términos psicoanalíticos, podría decirse que la arqueología trata sus restos en calidad de faltas, objetos a los que les falta algo y que aspiran, como máximo, a ser indicios de ese algo. Se desea que la productividad investigadora llene el vacío que supuestamente manifiestan esos “restos” materiales.

Paradójicamente, los análisis arqueológicos quieren proporcionar lo que le falta a ese objeto de estudio sondeando en el objeto mismo o mediante su compañía con otros, pensando que lo que se investiga es un indicio de lo que fue. Sin embargo, a aquel supuesto resto, como a sus compañeros, no le falta nada, es lo único que existe de un mundo inexistente. Es un todo sin carencias. Es tanto la pregunta como la respuesta de cualquier discurso, momento o situación que quiera atraparlo, lo único verdadero de todas las historias que se pretendan decir a partir de él. Es un resto

desarrollo de las actividades sociales de aprendizaje y comunicación. La variedad de puntos de vista o *station points* en el arte rupestre del Paleolítico Superior sería el síntoma que expresa esta posibilidad que comprende el arte como lugar de relación. JANIK, 2014a.

que está de más, como todo lo Real, cargado de posibilidades, lleno de excedentes y como se ha visto a lo largo de esta investigación, a la materia de lo Real no le falta nada. Los “restos” arqueológicos persisten afirmando, una y otra vez, su existencia plena más allá de lo que se diga de ellos. Son materia excesiva y agente que se cuela en nuestro presente señalando correlatos con el pasado y el futuro, haciendo visible algo que no podemos ver de otra manera mientras hace posible un mundo que no podríamos imaginar sin él.

Por último, recalcaré que la materialidad del síntoma, como la del cuerpo, es singular. Ningún cuerpo, como ningún síntoma, puede generalizarse apresuradamente. Es por ello que, con el afán de no ser exhaustiva pero sí precisa, he escogido la “Venus de Hohle Fels” para exponer el potencial de la lectura sintomática y ponerla a prueba, y lo he hecho por varias razones. En primer lugar, porque no me he resistido a hacerlo con la que hasta el momento es la representación más antigua del cuerpo de una mujer, como ya avancé. En segundo lugar, porque es uno de los descubrimientos más recientes de las mal llamadas Venus (se descubrió en 2008) y, a pesar de ello, ya faltó tiempo para que recibiera los improperios oportunos por el hecho de formar parte de ese grupo selecto. Y, por último y no menos importante, porque a pesar del escaso tiempo transcurrido desde su aparición pública (comenzó a frecuentar los medios en 2009), ya ha sido atravesada por todos los semblantes académicos que se lanzaron a dar cuenta de ella para aprovechar la novedad y, de paso, inundar sus impresiones en revistas de impacto, a la busca de fortuna o *curriculum* y, de paso, continuar con la difusión de los clichés androcéntricos de toda la vida.

Quizá se podría objetar que el primer síntoma que hay que analizar tiene que ver con el porqué de mi elección y reprocharme, no sin razón, que existe un motivo oculto que la condiciona: el deseo de encontrar en una figura primigenia la esencia que va a desplegarse con posterioridad en diferentes versiones de lo mismo. Sin embargo, me tranquilicé cuando pensé que la de Hohle Fels era la primera¹¹⁸¹, solo por ahora, como lo fue la de Laugerie-Basse en 1864 hasta que las de Grimaldi en 1883 y después la de Willendorf en 1908 fueron sustituyéndose unas a otras en el privilegio de ser las más antiguas, un privilegio que no iba acompañado de ninguna ventaja para su comprensión, sino que las expuso a lo contrario, al rapto de los discursos dominantes que se les echaron encima. Ya más tranquila, caí en la cuenta de que considerar los motivos como síntomas era una confusión imperdonable para el psicoanálisis. Los síntomas son condiciones de sentido que solo se dan en su expresión eslabones de los que tirar y eso nunca debe confundirse con los motivos ni por supuesto con las causas, como advertí en la Parte Primera de esta investigación.

Para diferenciar la lectura sintomática de las hermenéuticas al uso, era necesario dar cuenta de cómo se mueven estas. Mi intención al respecto tenía dos caras: por un lado, quería saber qué discursos proporcionaban elementos para conocer, a

¹¹⁸¹ La datación por C14 de materiales orgánicos de su contexto ha facilitado fechas que la sitúan entre 35.000 y 40.000 años. FLOSS, 2017.

modo de un *corpus* de evidencias visible y, por otro, cuáles intentaban ir más allá siguiendo las sendas visuales o virtuales.

La lectura sintomática quiere ser una lectura productiva en términos althusserianos y una lectura experiencial en términos deleuzianos. Frente a los procedimientos interpretativos, psicoanálisis incluido, la lectura sintomática no busca someter a sus objetos a los procesos de desciframiento hermenéuticos clásicos, sino que se trata de una actividad experimental. No es un proceso que pretenda reconfortar al sujeto o tranquilizarlo mediante su identificación o reconocimiento con el objeto. La lectura sintomática se escapa de toda fijación y se gesta en una relación dinámica y conflictiva (dialéctica) con el objeto.

El primer ámbito al que debemos atender para llevar a cabo una lectura sintomática alude a la presentación del objeto de estudio y a la exposición de las condiciones objetivas en las que se desarrolla el contexto que auspicia la obra escogida. Sin embargo, no se trata de un procedimiento clasificatorio estático al uso, sino de una aproximación que busca “situar” la investigación, en el sentido de Braidotti. Un objeto artístico nunca se puede abordar independientemente de su contexto de producción (sin consciencia de su situación). Estos datos permitirán emplazar la materialidad del cuerpo a estudio como “punto de partida”, lugar desde donde se “sitúa” el saber asociado al síntoma. Su localización inicial irá con él, como con el sujeto nómada, a cada movimiento y desplazamiento de su investigación, haciéndose cargo de su memoria¹¹⁸². Este planteamiento inicial “situado” contribuye a establecer la relación entre la singularidad del cuerpo-objeto individual, el cuerpo social que lo ha producido y los cuerpos que lo recibirán; esto es, su dimensión trascendental en sentido husserliano, en tanto aquello que va más allá de un cuerpo y que constituye e implica, un “entre”, una dimensión común (societaria) constitutiva. La imagen producida se entiende aquí como una “situación/relación”, una incorporación (*embodiment*) del mundo que lo gestó¹¹⁸³. No está de más pensar que la imagen producida no solo incorpora (*embody*) su contexto de partida, sino que se «acuerpa» con él y su memoria para promover resistencias¹¹⁸⁴. En una suerte de auto-convocación, la imagen como acontecimiento provee un ámbito social de energía política para resistir y actuar generando energías efectivas y afectivas para contrarrestar y romper las fronteras y el tiempo impuesto, algo que se vuelve a encontrar con la propuesta benjaminiana de «inervación corporal colectiva» como el lugar donde las imágenes y la política se encuentran, una energía que permitirá que el cuerpo individual se encuentre con el cuerpo colectivo.

¹¹⁸² Recordemos, como vimos en la Parte Segunda que, para Braidotti, devenir sujeto nómada implica un conciencia de los modos de domesticación, configuración y producción de la identidad impuesta a los cuerpos para establecer, siempre desde los márgenes, una reapropiación del cuerpo y el lenguaje. Así, para la investigación sintomática, desplazamos hacia el objeto esta condición nómada.

¹¹⁸³ Es importante no olvidar aquí que todo cuerpo genera síntomas. Los objetos artísticos recogerán tanto las intenciones volitivas de su elaboración como los efectos inconscientes de su producción. El síntoma, como efecto del inconsciente, es el resultado de la relación entre un cuerpo individual (que produce el objeto) y el cuerpo social en el que se inscribe.

¹¹⁸⁴ El término «acuerparse» es un neologismo de gran riqueza expresiva, utilizado por las feministas comunitarias y defensoras de la tierra en América central, como Lorena Cabnal o Jocelyn Soto Espinoza.

El gesto de situar el objeto en su lugar de partida, como vimos en la Parte Tercera, lejos de limitar las posibilidades de acción interpretativo-creativa sobre el mismo, propicia una desterritorialización-reterritorialización de la subjetividad de quien lo investiga, obligando a un reposicionamiento de la relación objeto-sujeto desde el principio, que puede salvar inercias colonizadoras de los sentidos de la imagen a estudio.

Presentación del objeto: la “Venus de Hohle Fels”

El contexto del hallazgo: la cueva

La figura conocida como “Venus de Hohle Fels” fue hallada en una gran cueva, cerca de Schelklingen, en el Jura suabo, al sur de Alemania¹¹⁸⁵, una región entre los valles de los ríos Aach, Blau y Lone rica en hallazgos paleolíticos¹¹⁸⁶. No se debe olvidar que, cerca de allí, en Hohlenstein-Stadel, se descubrió el famoso híbrido, entre humano y felino, que pasa por ser una figura más antigua todavía y bastante más grande (Fig. 8)¹¹⁸⁷. Muestras orgánicas de su mismo contexto fueron fechadas en una cronología entre 35.000 y 41.000 años¹¹⁸⁸.

La cueva de Hohle Fels se conocía desde 1870. Desde 1997 se llevan a cabo campañas anuales de excavación bajo la dirección de Nicholas Conard, de la Universidad de Tübingen¹¹⁸⁹. Aparte de



Fig. 8 Híbrido de Hohlenstein-Stadel (32.000), Ulmer Museum. Alemania

¹¹⁸⁵ El hallazgo se produjo entre el 8 y el 15 de septiembre de 2008 y constó de seis fragmentos de marfil que, una vez acoplados, dieron como resultado la figurilla. CONARD, 2009: 248.

¹¹⁸⁶ Los hallazgos más relevantes se deben a los yacimientos de Hohle Fels, Geißenklösterle, Vogelherd y Hohlenstein-Stadel. Un total de cincuenta estatuillas o fragmentos de figuritas ha sido documentado, al menos hasta 2015. Algunos de estos hallazgos son las representaciones figurativas más antiguas de Europa y quizá del mundo. FLOSS, 2015: 2.

¹¹⁸⁷ La figura, con rasgos anatómicos indudablemente humanos, fue determinada como masculina por Hahn. El debate de si se trataba de una figura masculina o femenina fue inaugurado por Elisabeth Schmid quien señaló que la parte frontal del cuerpo estaba dañada y que el 'Hombre León' originalmente podría haber tenido senos femeninos y porque la cabeza de felino, al carecer de melena, bien podría corresponder a una leona. Frente a estos argumentos se contraponen otros como los hombros anchos y musculosos, las caderas estrechas y la postura de piernas abiertas que indican masculinidad o el hecho de que las representaciones rupestres del león de las cavernas carecen de melena. COOK, 2013: 30.

¹¹⁸⁸ Mide 31,1 cm. Apuntes cronológicos de las figurillas suabas en FLOSS, 2015 y 2017.

¹¹⁸⁹ La cueva puede visitarse a distancia gracias a los excepcionales medios textuales y virtuales puestos a disposición del público en sus diversas páginas web de investigación y divulgación. [https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Fundstellen/Hohle-Fels-\(Schelklingen\)](https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Fundstellen/Hohle-Fels-(Schelklingen))

nuestra estatuilla, se ha documentado un fragmento de la mitad de otra figurilla en marfil de mamut aunque mucho más pequeña, de solo 2,5 cm de altura, cuyo parecido con el híbrido de Hohlenstein es notable¹¹⁹⁰. Otras figurillas representan una cabeza de caballo, un falo y un ave acuática¹¹⁹¹. También se halló una flauta casi completa, hecha a partir de un hueso de buitre leonado, que ha conservado, excepcionalmente, la boquilla y cuatro agujeros para los dedos (Fig. 9*)¹¹⁹². Estos hallazgos apuntan a relaciones estrechas entre las gentes de los valles Ach y Lone, y muestran que compartían un mundo simbólico¹¹⁹³.



Fig. 9 *Flauta de Hueso* (35.000- 40.000), Urgeschichtliches Museum Blaubeuren. Alemania.
Fotografía de Juraj Liptak en Floss, 2017.

Crono-estratigrafía

La secuencia de Hohle Fels comprende, aparte de niveles de la prehistoria reciente, niveles paleolíticos de épocas Auriñaciense, Gravetiense y Magdaleniense y, por debajo, todavía niveles del Paleolítico Medio¹¹⁹⁴. Los niveles auriñacienses, a los que pertenece nuestra figurilla, han documentado unos 35.000 artefactos líticos, numerosos restos de fauna y herramientas de asta, así como objetos y restos de marfil con el que se fabricaron útiles cotidianos. Miles de astillas y más de un centenar de fragmentos de cinceles son evidencia del intenso trabajo de talla que se realizaba allí. La figurita se documentó en el nivel Vb de la cueva, el más antiguo de los pertenecientes al Paleolítico Superior¹¹⁹⁵. Las muestras datadas por Carbono 14 procedentes de materiales de su mismo contexto han dado una cronología de c. 36.000, demostrando, por el momento, que estamos ante el ejemplar más antiguo perteneciente a este tipo de ítems¹¹⁹⁶.

Los restos materiales documentados en este nivel constatan que se trata de un lugar de habitación, donde se realizaban los trabajos cotidianos y se elaboraban los enseres necesarios para la vida. Es posible que el hábitat se dedicara también a

¹¹⁹⁰ <https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Eiszeitkunst/Kleiner-Loewenmensch>

¹¹⁹¹ Comparte la misma mezcla de características felinas y humanas. CONARD, 2003: 830.

¹¹⁹² CONARD *et al.*, 2009: 737-40.

¹¹⁹³ De igual manera que la cueva, sus hallazgos se pueden contemplar en 3D, con todo lujo de detalles: <https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Eiszeitkunst/Kleiner-Loewenmensch>

¹¹⁹⁴ <https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Altsteinzeit>

[https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Fundstellen/Hohle-Fels-\(Schelklingen\)](https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Fundstellen/Hohle-Fels-(Schelklingen))

¹¹⁹⁵ CONARD, 2009: 249.

¹¹⁹⁶ El responsable de la excavación remonta la datación hasta c. 40.000 basándose en que se halló en el quinto nivel auriñaciense del depósito, es decir, el inferior. CONARD, 2009: 249.

producir todos los objetos que hemos mencionado y, quizá, a distribuirlos; los numerosos restos de producción aluden a estos procesos de producción de útiles de marfil, hueso, asta y líticos.

El contexto social y cultural

El Auriñaciense no es un periodo arqueológico cualquiera dentro de la evolución socio-cultural, porque define el primer desarrollo social de los seres humanos, tal y como los conocemos. La arqueología y la paleoantropología confirman que las características físicas y cognitivas de las personas que lo protagonizaron no se diferencian en nada de las actuales. El factor que hace más relevante este periodo es que nos reconocemos plenamente en él debido al parentesco biológico compartido y a los restos materiales que certifican que sus obras y las nuestras solo presentan diferencias de grado. Todos los rasgos individuales y conductuales que nos definen, ya están documentados allí. Se podría decir que el Auriñaciense expresa el primer paso en nuestro proceso de autorreconocimiento.

La llegada de *Homo sapiens* a Europa, tiempo después de su migración desde África, se produjo hace unos 45.000 años, y no fue fácil porque las condiciones climáticas eran muy duras¹¹⁹⁷. Se podría hablar de un entorno ártico con temperaturas extremas¹¹⁹⁸. Además, llegaron a un territorio ocupado por grupos neandertales, con cuyos miembros hubo cruzamientos inequívocos¹¹⁹⁹. En ese territorio, los nuevos seres humanos se expandieron entre el 42.500 y el 28.000, mientras se producía la extinción de los neandertales sin que se sepa con certeza el grado de responsabilidad que tuvieron en ello.

Para gran parte de la investigación, la confluencia entre la nueva especie y un equipaje cultural plenamente desarrollado constituye la evidencia de que el gran salto evolutivo tomó su forma definitiva a causa de una mutación/transformación bio-cultural, que fue impulsada por la superación de unas nuevas condiciones de vida. Estas incrementaron exponencialmente su radio de acción, hasta entonces basado exclusivamente en la supervivencia e inauguraron y generalizaron con el Auriñaciense comportamientos apenas documentados hasta ese momento, como denotan el sorprendente desarrollo tecnológico (sobre todo en la industria ósea),

¹¹⁹⁷ Los restos de *Homo sapiens* más antiguos de Europa son los de Bacho Kiro (Bulgaria). Su datación oscila entre el 45.800 y el 43.600. HUBLIN *et al.* 2020 y FEWLASS *et al.* 2020. Los artefactos óseos y líticos que los acompañaban son inequívocamente de comienzos del Paleolítico Superior. KUHN y ZWYNS, 2014. Se podría decir que por estas fechas comenzó a producirse el reemplazo o absorción de parte de las poblaciones autóctonas neandertales. HUBLIN, 2015.

¹¹⁹⁸ El clima solo fue mejorando a finales del Auriñaciense y durante la mitad del Paleolítico Superior, lo que permitió una mayor movilidad y recorrer largas distancias, como demuestran las vías de comunicación cultural del Gravetiense. DJINDJIAN *et al.* 1999. Un ejemplo de ello es la analogía en la producción de algunos tipos de figurillas femeninas desde Europa occidental hasta Ucrania, entre Lespugue y Kostenki. El corredor danubiano tiene mucho que ver en esta diáspora de formas similares.

¹¹⁹⁹ PRÜFER *et al.* 2017: 655-658.

unas relaciones sociales que ampliaron el radio de acción al abrir vías de comunicación de larga distancia o la elaboración de objetos socio-ideológicos que traspasan cualquier consideración económica. La arqueología asegura que estamos ante asentamientos complejos y prácticas funerarias que pueden considerarse plenamente desarrolladas, a pesar de su escasez en términos relativos¹²⁰⁰. Todos estos rasgos implican una innovación tipificada bajo la etiqueta de “modernidad cultural”¹²⁰¹, que pretende nombrar la capacidad de elaborar artefactos simbólicos y artísticos¹²⁰². Precisamente, las obras de arte auriñacienses son las que se han utilizado para definir el origen del pensamiento abstracto moderno.

El Auriñaciense no es un tecnocomplejo compacto y unitario, arqueológicamente hablando. Su variabilidad regional y diacrónica dificulta su definición. La gran diversidad de sus conjuntos de instrumentos también contribuye a ello¹²⁰³, y todavía más la frágil línea que lo separa de otros complejos del Paleolítico Superior¹²⁰⁴.

El primer problema con el que topamos concierne a su cronología, tanto de los comienzos como de su final¹²⁰⁵. A grandes rasgos, ya adelanté que comprende casi 15.000 años, entre 42.500 y 28.000, pero a fuerza de ser precisa debo decir que estos límites convencionales solo ayudan a salir del paso. Una aproximación más minuciosa informa que las primeras fechas corresponden a Europa oriental y central¹²⁰⁶, mientras que las de Francia o Italia no sobrepasan el 36.000¹²⁰⁷, como se esperaría de un viaje de oriente a occidente. Ahora bien, el tema está en constante revisión. Así, nuevas fechas procedentes de Geißenklösterle aseguran que el Auriñaciense comenzó hacia el 42.500¹²⁰⁸. Sea como fuere, la convención funciona, de momento. Igualmente, se han logrado establecer dos fases de desarrollo del tecnocomplejo: el Auriñaciense antiguo, entre 42.500 y 31.000, localizado en Europa Central y, más tarde, en Europa occidental, y el Auriñaciense reciente, entre 31.000 y 28.000, que se extiende también por los territorios vecinos¹²⁰⁹. Se habla igualmente de una fase Proto-auriñaciense que definiría el primer momento del periodo¹²¹⁰. Esta se localizaría en la Baja Austria, donde tienen lugar, precisamente, los primeros hallazgos artísticos, en un ambiente cultural que define el contexto de la figurita de Hohle Fels.

¹²⁰⁰ Véanse HENRY-GAMBIER, 2002 y 2007: 105-116 y HOFFMANN *et al.* 2011.

¹²⁰¹ MELLARS, 1991, BOLUS, 2009: 93 y DEPAEPE, 2009: 116.

¹²⁰² Correlato de “modernidad conductual” (MELLARS, 1991, MITHEN, 1996b).

Antes del *Out of Africa*, los seres humanos modernos ya habían experimentado su capacidad simbólica mediante el uso de adornos naturales, como cuentas de moluscos o de garras de ave, objetos de ocre con incisiones geométricas o fragmentos de huesos incisos, pero hasta el momento no han dado muestras de que hubieran desarrollado un arte figurativo. Esta fase previa es conocida como Paleolítico Medio africano. HENSILWOOD y MAREAN, 2006: 31-46, ZILHÃO, 2007.

¹²⁰³ STRAUS, 2003: 11-17.

¹²⁰⁴ KUHN *et al.* 2004

¹²⁰⁵ ZILHÃO *et al.* 2006, CHURCHILL y SMITH 2007, HENRY-GAMBIER, 2007.

¹²⁰⁶ CONARD y BOLUS 2003. Corresponde al Auriñaciense del Jura suabo.

¹²⁰⁷ HIGHAM *et al.* 2009.

¹²⁰⁸ HIGHAM *et al.* 2012.

¹²⁰⁹ BOLUS, 2009.

¹²¹⁰ BOLUS, 2009: 92.

La gran novedad que introduce el Auriñaciense es una sofisticada industria ósea a base de puntas, agujas y punzones. El trabajo sobre soportes osteológicos y materiales orgánicos duros, como el asta y el marfil, implican una gran destreza. Muchos de sus proyectiles de caza, como las azagayas, fueron fabricados con este tipo de materiales¹²¹¹.

En cuanto al denominado estilo Auriñaciense en arte, Hahn planteó en 1986 la hipótesis de "Kraft und Aggression" (Fuerza y Agresividad)¹²¹². Se trata de una propuesta explicativa y, a la vez, diferencial con respecto al arte rupestre y mueble posterior. Veía que los animales poderosos y agresivos eran los temas principales de ese estilo. Sin embargo, aunque las espectaculares pinturas de Chauvet, en Vallon-Pont d'Arc (Ardèche, Francia)¹²¹³ descubiertas más de diez años después parecieron darle la razón, las estáticas figurillas de Suabia, no demasiado agresivas, incluyen animales pequeños e inofensivos como caballos, ánades, peces y pequeños mamíferos, circunstancia que la pusieron en entredicho¹²¹⁴. El enorme repertorio de adornos nos habla igualmente de una sociedad sofisticada, preocupada por cuestiones que trascienden la supervivencia.

Si Suabia es extremadamente fértil en logros artísticos de este período, no le va a la zaga la Dordoña francesa, rica igualmente en arte auriñaciense, donde destacan importantes yacimientos como Abri Blanchard, Abri Castanet, Abri Cellier y Abri Pataud, ocupados un poco más tarde que los del sur de Alemania. El estilo auriñaciense incluye también yacimientos del sur de los Alpes, como la cueva Fumane, cerca de Verona, donde se han documentado pinturas en rojo que representan animales enigmáticos, como una criatura con cornamenta que evoca los seres híbridos suabos de Hohlenstein-Stadel, Hohle Fels o Chauvet¹²¹⁵.

El Auriñaciense define lo que podríamos denominar el primer complejo mixto paneuropeo (mixto porque manifiesta diversas variantes regionales). Se extendió desde Bélgica, al norte, hasta Italia, al sur y desde el oeste de la península Ibérica hasta Rumanía. Precisamente de este país procede el último testimonio, la Cueva de Coliboaia en Transilvania, en los Cárpatos occidentales. Allí se han documentado representaciones de animales similares en estilo y especies a los de Chauvet¹²¹⁶.

La estatuilla.

Tallada en un colmillo de mamut (Fig. 10), apareció rota en seis fragmentos a causa de la presión de los sedimentos. Tiene 59,7 mm de altura, 34,6 mm de anchura, un grosor de 31,3 mm y 33,3 g de peso¹²¹⁷.

¹²¹¹ SONNEVILLE-BORDES 1960, BOLUS, 2009, 93.

¹²¹² HAHN, 1986.

¹²¹³ CLOTTE, 2001 y 2010.

¹²¹⁴ SERANGELI, 2004.

¹²¹⁵ BROGLIO *et al.*, 2007.

¹²¹⁶ FLOSS 2015: 18.

¹²¹⁷ CONARD, 2009: 250.



Figurilla de Hohle Fels (35.000- 40.000), desde todos los puntos de vista.

No es nada fácil hacer una talla de marfil. Se necesitan sólidas raederas, buriles y hojas de sílex que puedan servir certeramente para rascar la superficie, rayarla y cortarla hasta lograr hendiduras y relieves más o menos suaves o sinuosos. Cinceles de marfil también fueron utilizados sobre puntas de sílex como percutores para desprender los fragmentos indeseados. La materia prima juega un papel primordial en el proceso de trabajo, porque constituye el *medium*¹²¹⁸ como elemento imprescindible que delimita la comunicación y la hace posible¹²¹⁹.

La experiencia y la destreza son fundamentales para superar el reto. El marfil del colmillo de un mamut es un compuesto duro de cristales de calcio mineral unidos por colágeno. Los colmillos crecen continuamente desde el interior, alrededor de un hueco conocido como cavidad pulpar. La dentina se va depositando a lo largo del revestimiento de la cavidad pulpar, formando capas concéntricas fuertemente conectadas por los túbulos dentinarios y las fibras de colágeno que se cruzan, lo que

¹²¹⁸ El término *medium* es utilizado por Hans Belting para señalar uno de los tres elementos constantes de las imágenes: medio-imagen-cuerpo. Este teórico de la imagen afirma que la pregunta «¿Qué es una imagen? apunta en nuestro caso a los artefactos, a las obras en imagen, a la transposición de imágenes y a los procedimientos con los que se obtienen imágenes. (...) El *qué* que se busca en imágenes de este tipo no puede ser comprendido sin el *cómo* por el que se coloca como imagen o se convierte en imagen. El *cómo* es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de la imagen». BELTING, 2007: 15. Este *cómo* siempre hace referencia a los medios por los que percibimos las imágenes, al mismo tiempo que las imágenes constituyen también medios de conocimiento. Para Belting, imagen y medio son indisolubles. Así mismo, el concepto *medium* adquiere significado pleno cuando se asocia a otro, el cuerpo. Belting recuerda que en el culto a los muertos el medio tiene un alto valor, no solo como lugar de intercambio de un cuerpo difunto (ausente) por su imagen, al modo de una suplantación, sino porque deviene el lugar “entre” la imagen y su recepción, como entre la vida y la muerte. Esta relación del medio con el ritual de muerte lo vincula Belting a los médiums de las sesiones espiritistas, muy populares en el siglo XIX. Se trata entonces de una relación más compleja y profunda que una sustitución por semejanza. «La medialidad de las imágenes es una expresión de la experiencia del cuerpo. Trasladamos la visibilidad que poseen los cuerpos a la visibilidad que adquieren las imágenes a través de su medio y las valoramos como una expresión de presencia, así como relacionamos la invisibilidad con la ausencia» *Ibidem*, 38-39.

¹²¹⁹ Meirion Jones hace una reflexión similar: «Rather than materials containing a finite list of inherent properties that are elicited by active hominin agents, instead properties and qualities are the product of interaction amongst material, technology and hominin». MEIRION JONES, 2014: 23.

hace que el marfil fresco sea muy compacto y duro¹²²⁰. No hay duda de que la figurita de Hohle Fels fue producida sobre un soporte de la misma naturaleza que la representación híbrida de hombre-león de Hohlenstein-Stadel, sobre la que se realizó un intento de reproducir el proceso de trabajo. Un artesano reprodujo los movimientos de su fabricación y estableció un cálculo de tres meses (370 horas) para su consecución, al ritmo de ocho horas diarias¹²²¹.

La condición de *medium* para los objetos producidos no implica solo un cuerpo sobre el que se manifiesta una idea espectral, al modo de las *mediums* o facilitadoras de contactos entre dimensiones espirituales. No es solo un intermediario neutral a la espera de ser poseído. No se debe olvidar que los artefactos, cuando actúan como *medium*, no se pueden gestar sin una inversión de tiempo y esfuerzo cuantificables. El *medium* del que hablo es una (re)presentación material que exigió trabajo, según el principio ecológico E/T, es decir, el esfuerzo (la energía gastada) por unidad de tiempo (invertido en el proceso). El trabajo constituye un valor objetivo básico para evaluar cualquier tipo de artefacto; objetivo, pero invisible. El trabajo está contenido y se manifiesta en el objeto expresando una primera resistencia sintomática frente a los semblantes. El cuerpo de los objetos, como el género en las personas, no se puede dar por hecho porque produce una fuente de prejuicios e interferencias de distinta índole que conforman y deforman su vida social.

Sobre el sustrato material, entendido como una condición indispensable para cualquier objeto producido, se asienta un territorio de lo visible tan limitado como ilimitado: limitado por las condiciones en las que se gestó e ilimitado por las posibilidades que abre. El trabajo auto-enriquece su propia labor. Su mismo proceso de elaboración incrementa la destreza, el dominio, la calidad; en resumen, habilidades y logros humanos, al mismo tiempo que abre nuevos horizontes de percepción, al proponer nuevas formas en el mundo.

De esta manera se ha llegado a donde estamos, no sé si evolutiva o genealógicamente, pero lo cierto es que el trabajo, entendido desde un punto de vista tanto ecológico¹²²² como marxista (esfuerzo invertido en unidades de tiempo) ha permitido gestar dispositivos reales que emulan el encuentro físico con las cosas. Quizá un reproche a este modo de proceder sea la anulación del encuentro fenomenológico, táctil, entre cuerpos. Sin embargo, el predominio de lo visual sobre otras consideraciones es también la premisa de las instituciones museísticas, tanto para el público como para analistas. Cuando se pretende investigar objetos de valor emblemático, ciertos protocolos y dispositivos distancian el objeto de estudio mediatizando o impidiendo el contacto. Más lejos todavía del encuentro fenomenológico se encuentra el que la inmensa mayoría de los objetos artísticos están ya deslocalizados. Este hecho es muy relevante en nuestro caso, dado que el arte mobiliario es por naturaleza dinámico y escapa, la mayoría de las veces, de

¹²²⁰ Estas características son bien resumidas en el texto de Cook, cuando narra la elaboración del híbrido de Hohlenstein-Stadel (COOK, 2013: 32).

¹²²¹ El visionado completo de este ejercicio puede hacerse en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=19&v=hgbvT9_pjzo&feature=emb_logo

¹²²² MARTÍNEZ ALIER, 1984.

cualquier determinación espacial fija. En contraste con el arte parietal, que exige una relación sometida a un espacio determinado de contemplación que se ajusta a la definición de monumental, el arte mueble favorece relaciones más próximas e interactivas no tan conflictivas con la experiencia, algo similar a lo que ofrecen las nuevas tecnologías. Precisamente, gracias a ellas he podido describir mi objeto de estudio desde todas los ejes visuales y perspectivas posibles. En este sentido, la ilustración en 3D facilitada por el museo en su página web es extraordinaria y me ha permitido examinar la estatuilla minuciosamente desde todos los ángulos y al máximo nivel de detalle¹²²³. De todos modos, sea mediante su reproductibilidad técnica o a partir de un encuentro físico-fenomenológico con los artefactos, estos presentan indicios visuales que son testimonio de lo (in)visible del trabajo y el lugar de posibilidad para todo discurso.

Recordemos que, en Didi-Huberman, lo visible (lo que se puede ver/saber de algo) está atravesado por una serie de condicionamientos aprendidos e inculcados que merman nuestra manera de ver. Lo visible parece apuntar a una inercia del sujeto más que a una propiedad del objeto. Por tanto, se podría añadir que lo visible es un producto del Orden Simbólico que secuestra nuestra relación directa con las cosas-imágenes, condicionando nuestra manera de aprehenderlas. Supongo que, por ello, Didi-Huberman propone partir de lo «visual» para investigar la imagen, que no es invisible porque está, ni visible porque no está codificada. Para él, lo visual, como modalidad de la mirada, sortea el imperativo Simbólico y une los dos polos opuestos de una imagen: lo visible (en tanto, determinado) y lo invisible (como lo no determinado). Así, lo visual se propone como un punto intermedio entre el sujeto y su carga, y el objeto y su materia expresiva. Este proceder tropieza con las investigaciones sistemáticas de las imágenes tangibles y con nuestra propuesta sintomática, porque, si el protagonismo recae en el sujeto y/o en un diálogo con el objeto, la pregunta sobre el modo en que el objeto interpela al sujeto queda sin respuesta.

Mi investigación sintomática se interesa justamente por la dimensión agente del objeto, distinta de nuestra carga represora o liberadora frente a él. Si entendemos la percepción en sentido científico (forma de conocimiento no condicionada por la conciencia y sus símbolos), un artefacto se presenta como imagen y así es percibido. El objeto cuenta entonces con una dimensión propia que opera sintomáticamente como reclamo expresivo que exige ser visto por encima de lo que no nos lo deja ver o de lo que nos condiciona la mirada, como el síntoma histérico en los cuerpos de mujer que estudió Freud. Una dimensión que ofrece conocimiento en y desde su percepción. Por ello, y con ánimo de inclinar hacia el lado del objeto la propuesta de Didi-Huberman, llamaré “indicios visuales” a aquellos elementos del objeto que lo permiten describir empíricamente y que, a su vez, serán el detonante para la identificación de los elementos significantes que conformarán la cadena asociativa sobre la que se edificarán los discursos.

¹²²³ <https://www.urmu.de/de/Forschung-Archaeologie/Eiszeitkunst/Venus>

Precauciones para una aproximación sintomática a los objetos artísticos

El cuerpo trabajado de una imagen artística no responde a un juego de conciencias mediado por formas obedientes al deseo de una persona emisora, ni adecuadas a las capacidades comprensivas de otra receptora. La obra amplifica la emisión y la recepción al incrementar con su presencia el número de elementos significantes (aquellos de los que el/la emisor/a carecía) y multiplica, al mismo tiempo que subvierte, el hábito comprensivo de los sujetos receptores, al acompañarlos y obligarlos a ir más allá de su comprensión habitual.

Los objetos artísticos manifiestan formas sintomáticas subversivas que se resisten a cualquier discurso interesado que pretenda suplantarlas, pero, también, los síntomas que sostienen las imágenes son lo que les dan profundidad y trascendencia, las hacen perdurar e infunden movimiento y dinamismo a la materia intervenida: el síntoma es su promesa de eternidad. Las imágenes producidas son pruebas materiales que se escapan de los diseños e intenciones de cualquier tipo de emisores o de receptores, siempre mediante un acto performativo que resulta sintomático de lo que las precede y de lo que anuncian, de lo que las encierra y de lo que ellas mismas abren.

La ontología del ser humano como ser racional activo y consciente, dotado de voluntad y capacidad para realizar intelectual y materialmente cualquier obra, fue vulnerada por la propuesta freudiana. Freud sospechó que la razón y la conciencia no son los ingredientes básicos del Yo, al estar a merced de un inconsciente que el propio Yo desconoce, como analizamos en la Parte Segunda¹²²⁴. Esta sospecha lleva aparejada la propuesta de que el inconsciente es una manifestación singular, individual, particular y subjetiva que nos incapacita para hablar de universales. A partir de ahí, Lacan desplazó el papel del significante otorgándole una radical supremacía sobre el significado. Recuérdese: “el significado es efecto del significante”.

Para una investigación sintomática, los indicios deben asentarse en cadenas asociativas que aspiran a un sentido, mientras que los discursos parten siempre de atisbos oportunos a los que otorgan capacidad significativa. La sintomatología no pretende establecer “la” verdad de lo que ocurre, sino un diagnóstico de lo que se puede decir o no en consecuencia con la obra, tiene por objetivo “esa” verdad.

El objeto artístico, en sus elementos significantes, va aclarando su sentido a medida en que constituye una cadena lógicamente eslabonada. Esta propuesta de la «cadena

¹²²⁴ No puedo evitar transcribir aquí la dramática y precisa síntesis de la historia de la humanidad según Žižek, aludiendo a Freud: “Freud desarrolló la idea de las tres humillaciones sucesivas sufridas por el hombre, las tres “heridas narcisistas” (...). Primero Copérnico demostró que la tierra gira alrededor del sol, con lo que nos privó a los humanos de un lugar central en el universo. Luego Darwin demostró que venimos de una evolución ciega y nos destronó de nuestro lugar de honor entre los seres vivos. Finalmente, cuando Freud develó el rol predominante del inconsciente en los procesos psíquicos, resultó que nuestro yo ni siquiera mandaba en su propia casa”. ŽIŽEK, 2008a: 12.

asociativa» de Freud a partir de la cual se va gestando el significado, es traducida por Lacan en su fórmula: S1-S2-S3-S4-Sn. La cadena asociativa de Freud, en términos artísticos, constituirá algo así como la puesta en juego de un discurso (por supuesto inconsciente), no ya de un sujeto (un/a artista), sino de una obra que contiene al sujeto y a su sujeción (discursos y condiciones objetivas).

No menos importante es retener que el síntoma por sí solo no significa nada; es un significante que va tomando cuerpo en función de su contacto con otros. Si el sentido puede extraerse de algo, este será posible a través de esa cadena de eslabones que requerirá al menos dos significantes para producir un efecto de sentido.

Un elemento expresivo (artístico) no constituye, inicialmente, un significante si no se “sintomatiza” como significante. El significante, como hemos comentado, posee dos propiedades: la materialidad y la combinación, es decir, “expresión” y “relación” desplazadas y traducidas al hecho artístico. Ambas constituyen, para mí, una “figura en relación”, es decir, una especie de pre-signo persiguiendo un designio. Esta “figura en relación” exige presencia y función en una combinación en la que ambos factores cobran sentido y quedan a la espera de ampliarlo cuando se analiza su disposición, composición e intensidad con respecto a otros significantes.

La obra es un reducto de intenciones e inconsciencias que han cristalizado allí de manera tan consecuente como inconsecuente. El análisis que propongo quiere partir de ese lugar que la obra misma manifiesta. Para ello, la dirección que seguirá mi análisis consistirá en establecer, por una parte, los significantes del lado de la intención/vocación del autor/a y, por otra, los significantes que se escapan de esa relación y provocan inconsecuencias. Mi objetivo no es otro que intentar dar cuenta de la relación significativa del sentido de la obra y del impacto que causa su presencia.

Lacan sospechó que la cadena asociativa freudiana no podía ser perpetua e indefinida. Para cerrarla eran necesarias “puntadas” de mayor relevancia, como eran los «puntos de capitón» o «puntos de almohadillado» y el «punto de basta»¹²²⁵. La investigación sintomática que propongo no consiste en determinar únicamente el juego (sintomático) que se produce entre significantes¹²²⁶ y las reglas a las que responde, sino en establecer también las relaciones que permitan atisbar el sentido a partir de los síntomas, es decir, averiguar los “puntos de basta” sintomáticos que entienden, atienden y recogen el sentido del objeto. Lo relevante de los síntomas (lo que hace que otorguen sentido) no es que actúen como significantes expresivos de la obra, aunque lo suelen hacer, sino que construyen las relaciones concretas que hacen posible el juego, sus reglas y la visibilización de la obra artística en su verdadero fluir. Los síntomas son, a la vez, lo reiterado y lo anómalo en el cuerpo de

¹²²⁵ Estas “puntadas” definitivas establecen un sentido al tirar al mismo tiempo de todos los significantes implicados en él, un punto de basta que se obtiene al detener el análisis logrando la interpretación terapéutica (véase, al respecto LACAN, 1971e). Lo que hay que retener aquí es que los primeros se producen simultáneamente al tirar de los hilos y no a partir de cada uno y el segundo detiene el análisis cuando se obtiene finalidad terapéutica.

¹²²⁶ Como se verá más adelante cualquier significante podría “sintomatizarse”, pero siempre necesitará de una relación o de su inhibición u omisión.

la obra, y esa aparente incongruencia actúa, insospechadamente, como argamasa de la misma. Partiré, por tanto, de considerar la manifestación artística como un cuerpo cuyos elementos distintivos se constituyen como significantes (en tanto indicios sintomáticos que expresan sentido) mediante su presencia, reiteraciones, anomalías y relaciones¹²²⁷.

Por otra parte, una investigación sintomática de la obra de arte requiere también del concepto de «extrañeza», de lejanía y distancia, en el sentido que le da Benjamin¹²²⁸. La extrañeza puede ser el móvil de todos los discursos, pero lo que nos interesa aquí es que establece una cierta distancia entre lo observado y quien observa. Una investigación sintomática desea esbozar la contribución de cada uno de los polos de esa lejanía (la obra y quien la mira) y salvar la distancia acercándose a la comprensión sin desintegrarse en un discurso que pretende dominarla. El síntoma, siempre descrito desde quien observa, necesita la referencia exterior del objeto artístico. Es este como cuerpo el que padece síntomas concretos que se resisten a diagnósticos discursivos que no sean adecuados o que utilicen la obra como excusa para propósitos ajenos. Quizá la agencia de un objeto artístico no sea la de un “sujeto omnipotente”, pero sí es la de un “objeto resistente” que encarna las posibilidades de la lectura sintomática.

La lectura sintomática se balancea en un vaivén comprensivo entre dos interpelaciones. Por un lado, la obra reclama atención y cuando sucede el encuentro, quien la (ad)mira desoye generosamente todo interés, toda intención particular para optar al vacío que todo instante de atención exige, como señala Simone Weil¹²²⁹. No hay propósito en esta operación de contemplación atenta y sensible. Y este vacío permite la in-corporación sintomática, es decir, aquello extra-ordinario de la propia obra, lo que dice sin responder a propósito o intención alguna. Y no le bastará a la persona espectadora, ahora ya crítica, ese instante de generosidad, sino que exigirá contrapartidas. Interpelará a la obra a la búsqueda de síntomas ocultos que reviertan aquella atención prestada en in(ves)stigación intencionada. Establecerá para ello registros analíticos a la búsqueda de una sintomatología que nos pasó inadvertida cuando la obra raptó nuestra atención.

La sintomatología pretende evitar que la subjetividad sea la que domine la interpretación y se erija en directora de significado. Es una propuesta materialista,

¹²²⁷ Las propuestas psicoanalítica y althusseriana que se han analizado hasta aquí y que esta investigación pretende extrapolar parcialmente al análisis artístico, nos advierten tanto del potencial indicativo, como del potencial “terapéutico” de la investigación sintomática. En tanto potencial indicativo, propone una metodología capaz de integrar diferentes indicios que abran vías de sentido resolutivo. Como potencial terapéutico, resuelve los excesos discursivos exigiéndoles coherencia con los síntomas.

¹²²⁸ BENJAMIN, 1991: 111-134.

¹²²⁹ WEIL, 1994. La «extrañeza» de Benjamin así como el «acto de atención» de Weil se pueden relacionar, sin duda, con el análisis de la «anamorfosis» que realiza Lacan en el seminario 11. Mientras que Benjamin y Weil consideran que el sujeto se vacía de su deseo e intereses ante la obra de arte para atenderla, en Lacan este espacio vacío es prácticamente imposible porque está ocupado por el deseo del/la espectador/a que se proyecta en el objeto y lo tacha. LACAN, 1999: 29-34.

porque deposita una mayor confianza en el objeto resistente y limitador de discursos, por naturaleza ilimitados.

A modo de aproximación metodológica y con el propósito de articular una primera aplicación de la teoría del síntoma a los objetos artísticos, he dividido el proceso de relación-comprensión sintomática de las imágenes tangibles en cuatro ámbitos distintos: parámetros significantes, relaciones sintomáticas, lectura sintomática y resto gozoso.

Propuestas de aproximación sintomática a la figurilla de Hohle Fels.

Parámetros significantes

Después de exponer la situación particular en la que se inscribe y de la que parte la figurilla de Hohle Fels, es hora de realizar el registro empírico completo de los elementos singulares expresivos documentados en la obra. Enunciar los elementos que componen la imagen producida (indicios visuales) sin dar lugar a interpretaciones apriorísticas, es un paso más allá en la búsqueda de los sentidos intrínsecos que el objeto declara sintomáticamente de manera explícita o que puede anunciar (en un futuro). Los cuerpos existen fuera de la mirada, separados de la imagen mental (deseo) de quien los produce y separados también de los cuerpos que miran. Es, en primera instancia y mediante los indicios visuales materiales de los objetos artísticos, como nos hacemos una primera imagen de ellos.

Las manifestaciones artísticas tangibles son cuerpos con elementos distintivos significantes que funcionan como indicios sintomáticos que reclaman sentido. Por sí solos, estos significantes no significan nada, como los síntomas. Ya vimos con Freud que reconocer el sentido de un síntoma es un proceso lento, debido a la distancia entre su expresión y el contenido/sentido que implica. Así, en un primer momento será necesario fijarse en los elementos visuales, tomados de uno en uno, para poder aislar el síntoma y buscar el lugar que lo justifica.

Freud también advertía, como vimos en la Parte Segunda, que en el proceso de aislar el síntoma podemos distinguir entre síntomas típicos y síntomas singulares. Los síntomas típicos o comunes se expresan de maneras más o menos semejantes en distintos cuerpos/objetos, es decir, son los que trascienden la imagen individual pero que continúan vinculados a un mismo sentido. Este tipo de síntomas cobra sentido en un común indefinido, en nuestro caso el conjunto de figurillas de mujer del Paleolítico Superior. Por otro lado, los síntomas singulares o individuales están exclusivamente vinculados con los casos particulares, con objetos concretos; son tan particulares, y diría que privados, que la localización de un mismo síntoma en distintos cuerpos sería contradictorio.

Para captar las formas sintomáticas, es necesario un análisis capaz de cotejar síntomas singulares y distinguirlos de los signos elocuentes de la obra, pues el síntoma se genera en el objeto artístico a la vez que la producción intencionada y consciente del mismo. De este modo, toda actividad generadora de imágenes tangibles implica un conjunto de acciones y factores que provienen de la consciencia productora, de las propias condiciones materiales de la producción (materiales y técnicas) y de los fines para los que la imagen se creó. No obstante, igual que ocurre con la formación de los sujetos, todos estos elementos positivos y fundacionales de los objetos no son suficientes para dar cuenta de ellos, pues los sujetos como los objetos artísticos incorporan, al mismo tiempo, síntomas que proceden de condicionantes inconscientes. Este es el primer síntoma que desestabiliza toda forma de conocimiento que conciba sujeto y objeto como dimensiones dicotómicas, aisladas y fijas.

El primer factor que destaca en nuestra figurilla es precisamente un rasgo funcional determinante en el lugar donde debería ir la cabeza. Se trata de un anillo excéntrico para ensartar, posiblemente, una cuerdecilla. Esta es la evidencia de que el objeto se colgaba, probablemente, del cuello.

Las características sexuales son evidentes. Es la representación de un cuerpo femenino con senos muy voluminosos que sobresalen notablemente hacia adelante y en los que faltan los pezones. Destaca su amplio vientre y un remarcado triángulo púbico con los labios pronunciados de manera muy visible. La cintura es ligeramente más estrecha que los hombros y cadera, aunque no altera su aspecto cilíndrico. El ombligo es una pequeña depresión en el centro del vientre. Los brazos y las manos, a diferencia de los pies, están marcados. Los antebrazos y las manos descansan sobre el diafragma. Las manos están perfectamente definidas aunque una con cinco y la otra con cuatro dedos aparentes. Le falta parte del hombro y del brazo izquierdo. Las piernas están separadas, son cortas y puntiagudas y la izquierda es más corta que la derecha. Los pies no están representados. Una notable hendidura separa las nalgas. Un haz de siete surcos paralelos atraviesa la mitad del cuerpo y tienen su probable continuación en otros que están por debajo de la cintura porque otros tres se insinúan por debajo de la mano izquierda, pero se pierden hacia el vientre debido al deterioro de la pieza en esta zona. De estos últimos pliegues se observan tres en el lado izquierdo y uno en el derecho; debido al estado fragmentario no se puede asegurar que sean continuos aunque hay indicios de ellos sobre el triángulo púbico. Por la espalda se encuentran, a trazos interrumpidos, unas muescas en la zona lumbar que podrían ser consecuentes con las de la barriga. En la parte alta de la espalda hay unos trazos cortos verticales y paralelos que cuelgan entre los hombros. También encontramos en el brazo conservado, unas marcas a modo de cortes en espiga, y que aparecen también en los laterales de los pechos. Otro conjunto de líneas están situadas en la plataforma donde está el ojal y que me atrevería a describir como una serie de arcos pseudo-concéntricos, formados por cuatro surcos que aparentan tres relieves que unen la parte superior de los dos senos. Desde el punto central del arco exterior, se bifurcan otros tres surcos que se dirigen y acaban en cada hombro. Como conclusión descriptiva, la postura que adopta la figurita es firme, erguida.

Cada una de estas evidencias descriptivas han sido utilizadas individualmente para sostener interpretaciones suscitadas por analogías mecánicas que redundan en lo que nuestra mirada reconoce como propio. De esta manera, estos parámetros significantes sancionados como significados determinados suelen ser sobre los que se establecen las reglas del juego interpretativo. Esta dinámica, si bien contempla la competición entre significados posibles, al estilo de los juegos de *parangonne* renacentistas, anula el conflicto entre el *pathos* y el *logos* que expresa todo cuerpo y su imagen.

Relaciones sintomáticas

Después de la exposición de los indicios visuales, se han de establecer las relaciones que hubiere entre ellos para lograr una estructura vinculante de la composición del objeto. Estos parámetros relacionales extienden o amplían la “significancia” de los significantes singulares. Cuando se ponen en relación los elementos significantes o indicios visuales, emergen también posibles interrelaciones sintomáticas (discordantes, anómalas, reiteradas, inhibidas,...).

Sin embargo, es en este punto donde nos encontramos con una dificultad concerniente al lenguaje. Como ya señaló el psicoanálisis freudo-laciano, la relación del síntoma con el lenguaje es, como mínimo, doble. Por un lado, el síntoma es un efecto de nuestra relación inconsciente con el lenguaje (con el Simbólico) y, por otro, es a través del lenguaje que nos podemos hacer cargo del síntoma. Recordemos la insistencia de Lacan en que el síntoma se expresa mediante un “lenguaje”, cuya palabra debe ser liberada y su resolución se encuentra por entero en un análisis del lenguaje. Esta dimensión discursiva del síntoma es la que incentiva, también, la producción de semblantes que quieren suplantar, más que liberar, su dimensión expresiva.

Los discursos establecen cadenas significantes orientadas a establecer significados. Este proceder opera marcando puntos de significación desde el Orden Simbólico. Si bien se acepta, por un lado, que no haya un discurso fijo, se impone, por otro, el juego eterno de la significación donde los indicios visuales son utilizados como la materia prima con la que se modelan interpretaciones fantasmagóricas que fagocitan la sobredeterminación de las imágenes. En este proceder, las formas significantes se someten a los significados. En cambio, los síntomas son una existencia material persistente que, a modo de piezas sueltas de una cadena, permiten o imposibilitan a la vez una significación “confortable”. La lectura sintomática pretende gestar a partir de los indicios visuales y sus relaciones sintomáticas, cadenas asociativas que permitan anunciar sentidos posibles más que significados deseados.

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, el cuerpo no sirve al lenguaje, sino que se sirve de él como una de sus modalidades. El síntoma y su condición dialéctica diferencia y hace confluir materia y lenguaje. El síntoma insiste, frente al estatismo de los discursos, en abrir camino al Real que se escurre en cada significación que lo

reprime. El síntoma, en este sentido, no es solo una suerte de medio o mediación, sino que es el lugar material donde se manifiesta toda relación, es el terreno donde se expresa la confrontación entre Real y Simbólico. Este lugar es siempre un sitio molesto, incómodo, pues deja entrever la fragilidad de los elementos convocados y, al mismo tiempo, implica un potencial encaminado a superar oposiciones aparentemente irresolubles que invitan a reconfigurar materialmente lo común.

A continuación, enumeraré algunos de los parámetros significantes que, utilizados en tanto significados determinados como semblantes de evidencias, dan cuenta de una inercia colonizadora del objeto que responde a un anhelo de apropiación, una ficción que nos conforta y evita el abismo entre el reconocimiento y el desconocimiento. Abismo que, por otro lado, es el lugar de emergencia de lo sintomático.

El anillo/ojal sugiere que era un adorno que suele entenderse como un amuleto con diversas funciones, según las interpretaciones¹²³⁰. El significado simbólico del colgante en tanto amuleto mágico-religioso se sobrepone a otras cuestiones interesantes relativas al papel de los ornamentos en el ámbito de la comunicación social o a la capacidad productiva o performativa de la identidad mediante prótesis o complementos (*infra*).

El responsable del hallazgo, Nicholas Conard, realiza en 2009, en algunos canales mediáticos como *NBC news*, aseveraciones apresuradas con motivo de la presentación del reciente descubrimiento: «As one male colleague remarked, nothing has changed in 40,000 years (...) It is the oldest example of figurative art in any class, making it all the more surprising that the figurine presents such a powerful, sexually aggressive image»¹²³¹. En la misma línea y en otra publicación divulgativa pero más especializada, el arqueólogo Paul Mellars escribe «And the figure is explicitly — and blatantly — that of a woman, with an exaggeration of sexual characteristics (large, projecting breasts, a greatly enlarged and explicit vulva, and bloated belly and thighs) that by twenty-first-century standards could be seen as bordering on the pornographic», y añade: «Interestingly, this sexual-symbolism aspect of the art is effectively symmetrical, as the same sites have yielded equally explicit phallic representations, carved out of bone, ivory or (in one case) the horn core of a bison (...). The possibility that these could represent 'girls' toys' (as one first-year student once hesitantly expressed it) should perhaps not be dismissed»¹²³².

¹²³⁰ «The Venus of Hohle Fels lacks a head. Instead, an off-centre, but carefully carved, ring is located above the broad shoulders of the figurine. This ring, despite being weathered, preserves polish, suggesting that the figurine at times was suspended as a pendant». CONARD, 2009: 250.

¹²³¹ El reportaje completo puede encontrarse en, consultado el 11 de septiembre de 2020.

http://www.nbcnews.com/id/30727293/ns/technology_and_science-science/t/shes-still-pin-up-after-years/#.X1j1xWczb_Q

¹²³² MELLARS, 2009: 176. Este arqueólogo, en el mismo canal mediático supera el exceso de Conard al decir lo siguiente: «I assume it was a guy who carved it, perhaps representing his girlfriend, (...) Paleolithic Playboy? We just don't know how it was used at this point, but the object's size meant it fit well in someone's hand».

En esta misma dinámica que confunde ciencia e ideología, encontramos otras propuestas de corte sexista que designna a las figurillas prehistóricas como objetos pornográficos. Esta interpretación sensacionalista fue propuesta en revistas de “impacto”, las más valoradas por la academia, como *Nature o Science*¹²³³. No es de extrañar que estas interpretaciones centradas en el deseo masculino y el hecho de objetualizar a la mujer reciban una difusión prioritaria en el marco de nuestra sociedad patriarcal; de ahí, quizá, que siga vigente su denominación de “Venus”. Este tipo de semblantes acentúa la dimensión sexual como paradigma de un período no tan reprimido (simbólicamente) donde el deseo, siempre heterosexual, se canalizaba a partir de la producción artística. Este presupuesto coloca como únicos hacedores artísticos, pero también únicos seres deseantes, a los hombres-cazadores y desatiende las evidencias que invalidan o relativizan esta aseveración¹²³⁴.

Este tipo de interpretaciones puede vincularse con la tecnología del género que plantea Teresa de Lauretis, comentada en la Parte Segunda de esta investigación. Allí, se muestra cómo se producen, mediante dispositivos artísticos, relaciones imaginarias genéricas entre los individuos y sus condiciones reales de existencia. En el caso de las figurillas de mujer, las interpretaciones filo-sexistas desatienden si la producción de estos objetos responde a dispositivos de interpelación ideológica generizados, es decir, objetos que construyen identidades de género (sujetos) o se trata, en cambio, de discursos que visten de género los objetos del pasado, convirtiéndolos en “sujetos” de ese interés.

«Discussions of Upper Paleolithic imagery often assume that this corpus of art represents only two sexes, and only two genders, and that is a one-to-one correlation between sex and gender, therefore projecting dominant modern Western gender constructs into the past (...) these constructs are given authority and legitimacy and made to appear natural»¹²³⁵.

Semblante y síntoma siempre se entrecruzan. Son dos caras, dos dimensiones en conflicto dentro de un mismo cuerpo-imagen. En las interpretaciones eróticas, el semblante, en cambio, es un síntoma manifiesto que obvia cualquier tipo de dialéctica en las imágenes prehistóricas de mujer. No hay conflicto entre desnudo y desnudez, en contra de lo que sugiere Didi-Huberman, siguiendo la estela de Warburg¹²³⁶. En el arte clásico, el desnudo se toma como la forma artística ideal, un constructo, una convención, un semblante que se impone a lo Real del cuerpo encarnado, la desnudez, una desnudez cruda, inmediata y sexual, pero sin sexualizar. Estas interpretaciones ven como desnudos eróticos la desnudez explícita de estas figurillas. A mi modo de ver, estas imágenes reclaman sintomáticamente, lo

¹²³³ April Nowell y Melanie L. Chang recogen una diversidad de citas publicadas en estas revistas donde se refieren a las figurillas femeninas como objetos pornográficos que apelan y responden al deseo masculino. NOWELL y CHANG, 2014.

¹²³⁴ Algunas investigaciones apuntan a que tanto hombres como mujeres, adolescentes e incluso niños y niñas podrían haber participado en la generación de las pinturas rupestres. CHAZINE y NOURY 2006. Igualmente interesante es el hallazgo en el dorso de una de las figurillas de Dolní-Věstonice, de una huella dactilar de un/a niño/a de entre siete y quince años, que se conservó por ser una de las escasas piezas paleolíticas realizada con arcilla cocida y hueso pulverizado. KRALIK *et al.* 2002.

¹²³⁵ NOWELL y CHANG, 2014: 568.

¹²³⁶ DIDI-HUBERMAN, 2005.

que Didi-Huberman formula respecto a la Venus de Boticelli: ¿cómo pensar la desnudez más allá de los ropajes simbólicos?¹²³⁷

Didi-Huberman recuerda que Warburg criticaba el gesto depurativo de la investigación histórica en su movimiento tendente a aislar y limpiar los elementos que conforman su objeto a la busca de la unidad, de lo inequívoco añadiría yo. La representación discursiva de estos objetos tan lejanos se halla sometida, a su vez, a este síntoma. Sin embargo, la necesidad de generar un discurso que convierta las formas en reconocibles y referenciales de un pensamiento, está siempre sometida a la aparición de rasgos inesperados, impensables. Podría decirse que el semblante condiciona la inmediatez de la mirada; en tanto discurso producto del Simbólico, coloniza nuestro modo de ver las cosas. Es por ello que el tacto, por contra y en sentido fenomenológico (*infra*), es un sentido de relación siempre dinámico; toca lo visible y pone en contacto nuestro cuerpo con aquellos otros que nos son extraños; así, sin negar la coexistencia de ambos, se abre el síntoma¹²³⁸.

La lectura *mainstream* de la inmediatez de la mirada focaliza su atención en los atributos sexuales y asume que todo cuerpo femenino, por el hecho de serlo y estar representado, tiene connotaciones eróticas, como única explicación de su finalidad productiva¹²³⁹. Este exceso interpretativo conflictúa con otro parámetro significativo de la misma figurilla relativo a las marcas horizontales que recorren gran parte del cuerpo. Estas incisiones se han asociado, en la mayoría de las investigaciones, a la intención representativa de algún tipo de ropaje. Esta posibilidad de vestimenta, también recogida en las descripciones de Conard y de Mellars, lejos de ser utilizada como indicio visual para anotar otras posibilidades significantes, queda habitualmente inhibida en favor del discurso erótico/fértil. La anulación de ciertos parámetros significantes reproduce síntomas que delatan la centralidad de la mirada masculina en procesos de investigación aparentemente objetivos. Al resaltar algunos elementos significantes como portadores de significados y descuidar otras características formales en tanto vacías de contenido, se genera un discurso instaurado en la “falta” (de quien lo realiza) que descuida el “resto” que el objeto ofrece.

¿Cuál es la relación entre el cuerpo y el vestido del objeto? ¿Presentan los ropajes de esta figurilla una información significativa para averiguar los sentidos de la pieza o tienen una función ornamental, como otras muchas representaciones femeninas codificadas a lo largo de la historia del arte? ¿Cuál es la relación entre la representación del cuerpo vestido y el cuerpo desnudo en el Auriñaciense? ¿Qué nos dice esta figurilla y su corporeidad explícita en relación a otras imágenes que

¹²³⁷ *ibidem*: 37.

¹²³⁸ Recordemos de nuevo la cita de Merleau-Ponty: «Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo “cosas”». MERLEAU-PONTY, 1993: 203.

¹²³⁹ Esta interpretación hipersexualizada de las figurillas femeninas paleolíticas se originó en los años setenta, cuando Collins y Onians propusieron que se trataba de representaciones de cuerpos femeninos al servicio del placer y la educación masculinos. Utilizaron también el significante “tamaño” para afirmar que todas las figuras se muestran en bulto redondo o en alto relieve y, por tanto, se adecuan a la palma de la mano, de la misma manera que lo harían las nalgas o los senos de una mujer real. COLLINS y ONIANS 1978: 13.

representan partes del cuerpo, como vaginas y falos aislados, pintadas o grabadas en las paredes de las cuevas?

Este proceder apropiacionista se hace palpable cuando Mellars prefiere relacionar la figurita de Hohle Fels con otros objetos hallados en la cueva o con otras figurillas paleolíticas posteriores, antes que detenerse a ver todos los elementos del objeto singular; o cuando Conard admite que esta imagen en concreto presenta elementos únicos (o síntomas singulares podríamos decir) que la distinguen de otras figurillas englobadas dentro del apelativo “Venus prehistóricas”. Y así, finalmente, siguiendo el son del Orden Simbólico dominante, añade esta sentencia en un artículo para la misma revista *Nature*: «Although there is a long history of debate over the meaning of Palaeolithic Venuses, their clearly depicted sexual attributes suggest that they are a direct or indirect expression of fertility»¹²⁴⁰. ¿Son las representaciones de mujer “signos” exclusivos de sexualidad o fertilidad? ¿Qué grado de realismo quiere evocar esta figurilla? Según estos investigadores, parece que si se considera la representación de un cuerpo de mujer como realista siempre manifiesta un objeto erótico y si se considera, por el contrario, que no se refiere a una mujer en concreto sino a un universal, se considera entonces un signo de fertilidad. Esta dicotomía interesada sintomatiza la tendencia histórica que considera “puta” a toda mujer que reivindica su propiedad corpórea, y “madre” (santa) a las que lo ceden o se les expropia para la reproducción social. Sobre ello se mantiene el régimen político patriarcal.

La tendencia de este tipo de investigaciones consiste en proceder mediante la similitud y no la diferencia en la búsqueda de lo mismo. Se va a la búsqueda de justificaciones y no de explicaciones de nuestra sociedad. Son procedimientos que, en términos althusserianos, no generan solo una falsa consciencia del objeto y su contexto, sino que operan gestando un sistema de representaciones (imágenes) dotado de una existencia y un papel histórico relevante. Así, la mayoría de los discursos articulados con fines coloniales devienen realidades sociales objetivas. Las “Venus paleolíticas” se han instituido ya como una realidad objetiva, como un “hecho” sobre el que se desarrollan las investigaciones. En otras palabras, los semblantes producen imágenes que recubren las cosas a modo de pantalla, en tanto superficies o cuasi-cosas que se han convertido en los nuevos objetos de estudio.

La ideología genera un comportamiento (modo de reconocimiento) que permite el lazo social, pero que implica, a su vez, un proceso de desconocimiento del mundo Real que queda retratado por los síntomas que delata. Por ello, y como vimos con Alhtusser, «el inconsciente es un mecanismo que funciona masivamente con lo ideológico», y como formación inconsciente se gesta, por tanto, en relación al discurso ideológico. De aquí la operatividad de la lectura sintomática para encontrar en las imágenes y sus síntomas el lugar para descubrir la estructura ideológica de la realidad (en tanto nuestras versiones de lo Real), inadvertible de otro modo.

¹²⁴⁰ CONARD, 2009: 251. Una sentencia que se apoya en autores como Delporte (1982) o Piette (1895), entre otros.

Muchas imágenes producidas presentan sintomatologías efecto del discurso ideológico, más que síntomas debidos a su producción, como veremos en el caso de la figurilla de Hohle Fels. Estos síntomas del efecto discursivo pueden reunir cuerpos distintos, por compartir ciertas condiciones de existencia material e ideológica. Es entonces cuando podemos señalar los síntomas típicos que definía Freud, aquellos que se expresan de un modo semejante en más de un cuerpo. En relación a las imágenes producidas con representaciones de mujer, veremos cómo la relación entre síntomas singulares (concretos de cada cuerpo) y síntomas típicos (los del conjunto que pretende fundirlos) permiten desarticular y desenmascarar los dispositivos de reproducción del sistema patriarcal.

No hay duda de que las hermenéuticas parten de indicios materiales, pero estos indicios son considerados evidencias aunque se esconden tras impresiones o intuiciones ancladas en lo visual más que en lo visible. Esta huida hacia lugares ajenos al objeto les otorga superficialidad o conduce a misterios sin fundamento material. Las evidencias, transformadas en elementos visuales, se convierten entonces en significantes insospechados que protagonizan las interpretaciones. La desnudez, el tamaño, etc. son evidencias, pero lo que se resalta o lo que se anula con ellas son síntomas que se ven transformados en semblantes a través del uso y abuso de su apertura a sentidos virtuales (o de sus posibilidades en condición de aposición). Me atrevería a decir que los semblantes son excesos interpretativos, formas interesadas de fagocitar lo Real de los síntomas y acercarlos al Orden Simbólico. Parafraseando a Nietzsche, los semblantes son síntomas que se ha olvidado que lo son.

Los semblantes son entonces síntomas de los que se ha inhibido o anulado su capacidad relacional, su condición de elemento “entre”, para establecer significados generalistas y/o universales. Como ya sugerí en su momento, si en Althusser la ideología produce una dinámica de reconocimiento entre sujetos (interpelación) y de desconocimiento del carácter construido (fabricado) de dicho proceso, el síntoma aporta un tercer elemento a esta contradicción entre reconocimiento-desconocimiento: la posibilidad de superación dialéctica, una dimensión propia e inalienable de conocimiento. El síntoma permite un proceso que genera saber transgrediendo la dinámica ideológica a partir de una operación de toma de conciencia de sus modos de producción. Aquí reside, para mí, el carácter político-revolucionario de la teoría sintomática.

Didi-Huberman sugiere algo parecido para las imágenes en el contexto capitalista cuando habla de la sobreexposición y sobredeterminación estereotipada a la que están expuestas. Como vimos en la Parte Primera, este proceso implica sustituir lo Real que acontece por su espectáculo, un espectáculo que quiere anular su potencial político. Igualmente, Didi-Huberman añade que la domesticación de las imágenes nunca será exitosa, pues escapar de cualquier dominio es uno de sus elementos constitutivos.

Es importante para esta investigación sacar a colación una de las interpretaciones más mediáticas sobre las imágenes de mujer en la prehistoria: la Diosa-Madre¹²⁴¹, un ejemplo genérico de conversión de síntomas en semblantes.

«La mística de la maternidad da por “hecho irreal” la existencia de la “madre real” de carne y hueso, lo que no deja de ser una paradoja que se acepta social e individualmente como si no lo fuese»¹²⁴².

La hipótesis de la centralidad de la existencia de un poder religioso femenino vinculado a la fertilidad se basa en la abundancia de representaciones de mujer y en el énfasis en la desnudez de dichos cuerpos¹²⁴³. La idea de “mujer-madre” ha absorbido y alienado cualquier otra concepción femenina, otorgándole una “reducida” grandeza, solo aplicable a las mujeres que generan hijos/as (realización primordial de la mujer en el mundo patriarcal).

La concepción de las “Venus paleolíticas” como diosas de la fertilidad podría aludir a una exaltación del momento generador de la mujer como prolongación y emblema de la capacidad creadora de la naturaleza (mujer-alegoría). Paradójicamente, esa concepción no le ha otorgado un poder creador propio y divino, sino que la ha anclado en la naturaleza, convirtiéndola en parte de esta, como si de un árbol frutal se tratara.

«The emphasis on fertility is masculinist and androcentric; it narrows or diminishes the role of Upper Paleolithic women to that of simply "mothers or baby makers"(...)Such an interpretation is similar to that of feminist scholars who argue that the identification of women with "nature"and procreation has been the source of their exclusion from "culture»¹²⁴⁴.

¹²⁴¹ Queriendo superar el sexismo evidente y la falta de rigor de las interpretaciones erotico-sexuales, el discurso de la Diosa-Madre recargó de simbolismo la materia-cuerpo de las figurillas de mujer.

¹²⁴² Carmen Sáez, en SAU, 2001: 184.

¹²⁴³ La justificación más común del discurso que endiosa a la mujer-madre se encuentra en la fascinación que produce la visión concreta de la maternidad en el cuerpo de mujer (transformación radical de su cuerpo) como promesa de generación de vida. Esta fascinación apeló a lo “mágico” (en tanto que inexplicable) durante el largo período histórico en que no se relacionaron el acto sexual y la fecundación, con la consecuente exclusión del hombre en el proceso de dar vida. Por otra parte, esa fascinación ha elaborado a lo largo de la historia un encasillamiento simplista de la mujer en dos tipos, exclusivamente: mujer-madre o mujer-objeto de deseo. Para algunas investigaciones de tendencia freudiana, ambos polos se unifican bajo el presupuesto de que *el objeto real del deseo masculino es la madre*. Interpretaciones que afirman, desde la investigación psicoanalítica, que estas representaciones de mujer son el reflejo de la psique masculina, dominada por la figura de la madre, pueden encontrarse, por ejemplo, en NEUMANN, 2009.

¹²⁴⁴ BECK, 2000: 206. Margaret Beck divide en dos grupos el modo en que las aproximaciones feministas han abordado la cuestión de la fertilidad. Para ella, ambas aproximaciones comparten el hecho de atender a las implicaciones políticas implicadas en las interpretaciones arqueológicas de estas imágenes y ambas buscan descubrir cómo su androcentrismo interesado busca legitimar el sistema patriarcal actual. Sin embargo, «The crucial difference lies in how they seek to move beyond patriarchy. The first group seeks to shift the focus from female fertility to a view of women as people who have a wide range of attributes and skills. The second group emphasizes female reproduction, but seeks to demonstrate that it is a source of power, rather than oppression; they strive to reclaim fertility as a powerful symbol of women». *Ibidem*: 208.

Además, esta noción sobreelevada de Diosa-Madre para todas las representaciones de mujer ha propiciado una visión ecuménica de la Europa prehistórica, que ha fraguado en la excusa oportuna del deseo de ver «a cultural continuity from the Palaeolithic era to modern times»¹²⁴⁵. Esto no significa necesariamente que estas interpretaciones postularan que las mujeres eran concebidas como lideresas políticas o sociales, sino que lo que se subraya es su relevancia en el plano espiritual y simbólico, tratando ambos como ámbitos autónomos. No hay que olvidar que muchas de estas interpretaciones se basan en sociedades neolíticas que proyectan una mayor dependencia de los ciclos ambientales (lunares y estacionales), dado que la supervivencia del grupo dependía de la agricultura estrechamente relacionada con esos ciclos¹²⁴⁶. La noción de una religión, más o menos organizada, centrada en el culto a la Diosa-Madre como símbolo y emblema del poder fértil y generador de la tierra, se aplica también, sin demasiado problema, a períodos históricos precedentes, sin prestar atención a sus especificidades diferenciales. La propuesta de un culto centrado en la figura de mujer estimulará y/o reforzará las teorías que postulaban la preeminencia de sociedades matriarcales e igualitarias como signo característico del momento (pre)histórico, casi a modo de retro-utopía de un mundo mejor (*infra*).

En este sentido, se llega a sugerir la existencia de dos sistemas religiosos antagónicos en la prehistoria: las sociedades matrilineales y pacíficas, centradas en la Diosa-Madre, y la religión antropocéntrica y beligerante, típicamente patriarcal¹²⁴⁷. De este modo, las representaciones de mujer darían cuenta, según Gimbutas, de «The very earliest symbols engraved on rocks and articles of bone or horn reflect a profound belief in a life-generating Goddess who represents One Source while pictured in many forms»¹²⁴⁸.

Si esta interpretación se lleva a sus últimas consecuencias, se abren dos proyecciones imaginarias. La primera vería estas figurillas como la representación concreta de la fertilidad dentro de un marco mítico monoteísta, donde la mujer desempeñaría el papel “todopoderoso” como consecuencia, y no origen, de una

¹²⁴⁵ MESKELL, 1995: 74. La teoría de que existió una difusión intercultural de la creencia en esta Diosa-Madre primordial que relacionaba, sin que hubiera un centro religioso-cultural, las culturas tempranas de Grecia y el Egeo, Mesopotamia, Egipto y el sur europeo, fue una tónica de las teorías de los años cincuenta y sesenta, como puede comprobarse en UCKO, 1968, VERMEULE, 1964 o CRAWFORD, 1975.

¹²⁴⁶ Como es el caso de las propuestas de Gimbutas (*infra*).

¹²⁴⁷ Esta es una de las tesis repetidamente planteada por GIMBUTAS, 1982, 1989, 1991. De hecho esta arqueóloga se adelanta a su tiempo cuando vaticina que las sociedades pacíficas y matriarcales fueron exterminadas por la llegada de grupos guerreros kurganes, jerárquicos y patriarcales, provenientes de la estepa rusa. Los recientes análisis de ADN van en esa dirección y señalan a los Yamnaya como protagonistas de este proceso y, a su vez, del despliegue de las lenguas indoeuropeas. HAAK *et al.* 2015.

¹²⁴⁸ GIMBUTAS, 1991: 222. En este mismo libro queda así definida la Diosa-Madre: «the main theme of Old European Goddess symbolism is the cyclic mystery of birth, death and the renewal of life, involving not only human life but all life on earth. Symbols and images cluster around the parthenogenetic (self-generating). Goddess who is the single source of life. Her energy is manifested in springs and wells, in the moon, sun, and earth, and in all animals and plants». GIMBUTAS, 1991: 399.

sociedad regida por mujeres. A favor de esta proyección se argumentaría la relevancia de las representaciones femeninas o de atributos femeninos sobre las figuraciones de animales y hombres del arte parietal o mobiliario del periodo auriñaco-gravetiense. Los hombres apenas están figurados y generalmente cuentan con atributos zoomórficos¹²⁴⁹ o representaciones de falos, leídos como metonimia masculina. Fertilidad, poder o lo que puedan aludir estas figurillas, está altamente focalizado en el cuerpo de mujer¹²⁵⁰. En la proyección politeísta, la supuesta diosa estaría acompañada de todo un panteón animista de incierto significado social o religioso.

La superficialidad y las limitaciones argumentativas de estas interpretaciones mítico-religiosas son el ejemplo claro de una producción discursiva interesada en establecer prejuicios y, de paso, desinteresada en profundizar en el tema mujer.

El debate sobre el papel de las mujeres en el gobierno social al que apuntaría la relevancia de las representaciones de mujer tomó cuerpo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando se produjo un giro importante en el discurso interpretativo de la historia. Materialismo, evolucionismo e historicismo proponen otra manera de concebir el proceso social. El período de las Venus correspondería a un estadio evolutivo previo a la aparición de las desigualdades, las sociedades estratificadas y jerarquizadas, constatadas por la historia. Las sociedades cazadoras-recolectoras vivirían en un período de opulencia dominado por múltiples recursos y, por consiguiente, con el tiempo libre necesario para poder invertir en la elaboración de objetos cuya utilidad es más mental que instrumental¹²⁵¹. Marx denominó este hipotético período «comunismo primitivo» (*infra*), y otras investigaciones coinciden en que no se observan en él roles y poderes establecidos o jerarquizados, ni hay evidencias de sometimiento social o esclavitud¹²⁵². Estas ideas han sido corroboradas analógicamente por investigaciones antropológicas de grupos sociales actuales en los que las mujeres tienen, por ejemplo, un papel relevante en la gestión social y económica, como por ejemplo en la “Isla de las Mujeres”, en el archipiélago de las Bijagos (Guinea Bissau)¹²⁵³.

¹²⁴⁹ Es el caso del híbrido de Hohlenstein que he mencionado repetidamente. Aunque se identifica con un hombre, Elisabeth Schmid, la paleontóloga que realizó la segunda restauración del objeto en 1982, ha señalado que el estado fragmentario y dañado de la figura no permite una clara distinción de los atributos sexuales y que este personaje híbrido podría haber tenido pechos.

¹²⁵⁰ Algunos estudios insisten en que el número de representaciones femeninas es menor de lo que se pretende y que hay un alto grado de representaciones cuya identificación genérica es ambigua o indeterminada. UCKO y ROSENFELD, 1972, MESKELL 1995, HODDER 1990 y LANDER 2005.

¹²⁵¹ SAHLINS, 1983.

¹²⁵² El modo de producción «comunista primitivo» fue formulado por primera vez en los *Grundrisse* (MARX, 1977) recogiendo algunas ideas de *La Ideología alemana* de 1846, deudoras de Hegel. En esta última obra, se denomina «formas de propiedad» a lo que luego se conocerá bajo el nombre de «modos de producción» en la bibliografía marxista.

¹²⁵³ Otros grupos que pueden ser considerados matriciales por la destacada gestión de las mujeres y porque ellas protagonizan la descendencia son los Minangkabau de Sumatra (Indonesia), la comunidad de los Musou, cerca del lago Lugu en China o las indias Zapotecas en Juchitán, al sur de México. BOYÉ, 2006.

En estos discursos toma cuerpo la vieja idea del «matriarcado» de Bachofen. Aunque Bachofen nunca lo denominó así, se le atribuye la autoría del término. Bachofen publicó en 1861 *Das Mutterrecht*¹²⁵⁴, una obra que pretendía dar cuenta de que existieron periodos previos al patriarcado regidos por mujeres. *El derecho materno* (sería su traducción correcta) se inspiraba en los mitos helénicos y tuvo una acogida muy controvertida¹²⁵⁵. *El derecho materno* influyó en gran medida en Morgan y la antropología evolucionista de finales del s. XIX¹²⁵⁶.

¹²⁵⁴ BACHOFEN, 1987. La obra fue titulada en castellano *El Matriarcado*, confundiendo el verdadero sentido de *Das Mutterrecht*. *El Derecho Materno o Derecho de la Madre* que quería impulsar su autor. Su subtítulo era explícito en este sentido: *Investigación sobre la ginecocracia del mundo antiguo en sus aspectos religiosos y jurídicos*.

¹²⁵⁵ La obra defendía que, antes del advenimiento del patriarcado, la humanidad había pasado por dos fases previas caracterizadas por la barbarie. En la primera, nadie controlaba la vida de nadie, mientras que, en la segunda, la autoridad estaba en manos de mujeres, por la imposibilidad de determinar la paternidad a causa de la promiscuidad. No debería olvidarse que Bachofen consideraba ambos periodos muy poco civilizados, y que se necesitó de la intervención masculina para que la humanidad adquiriera ese estatuto. Bachofen habló de sociedades gestionadas por mujeres, pero no de matriarcado en los términos políticos que el término connota hoy. Según la propuesta de Bachofen la humanidad pasaba, con el patriarcado, de un estadio natural y consuetudinario (derecho materno) a otro civilizado, escrito y positivo (derecho paterno). A pesar de considerar el patriarcado como un paso adelante de la humanidad, Bachofen reconoce unas virtudes sociales innegables en el estadio del derecho materno y, aunque las recarga de poesía, considera esa época de dominio de la mujer como respetuosa y sumisa para con la naturaleza, entendida como la Gran Madre procreadora y nutritiva, acogedora del politeísmo y defensora de los vínculos sagrados de sangre y suelo (Bachofen también fue alabado por el fascismo. Para las diferentes influencias que produjo la obra de Bachofen, véase DAVIES, 2010), del culto de los muertos, de la comunidad de los bienes, de la igualdad social y la fraternidad universal y, por tanto, emblema de la estabilidad y la paz, pues fue una época sin conflictos internos ni guerras. Véase, a este respecto, ROSSI, 2009: 280. Esta autora recuerda que Bachofen describe que del principio de la maternidad generadora brota la fraternidad de todos los hombres, cuya consciencia y cuya legitimidad declinan cuando se desarrolla la noción de paternidad. Añade que en el principio materno se basa el de libertad e igualdad universal que reconocemos como rasgo fundamental de los pueblos ginecocráticos. A pesar de estos buenos pensamientos de Bachofen sobre un mundo gestionado por mujeres, su posición política se manifestó radicalmente conservadora en cuanto a la emancipación de la mujer, como nos recuerda Fromm, quien lo califica de conservador reaccionario por oponerse, paradójicamente, a la emancipación de la mujer. FROMM, 1995: 142ss. y ROSSI, 2009: 281ss.

¹²⁵⁶ MORGAN, 1971.

Su impacto también puede verse en las primeras obras de Marx¹²⁵⁷ y Engels¹²⁵⁸, pero también en Freud¹²⁵⁹ y en los orígenes del psicoanálisis y, desde su comienzo, en el movimiento feminista (*infra*).

El matriarcado es una hipótesis forzada porque alude indiscriminadamente a conceptos sociales maternalistas o matriciales y los transforma en políticos. La intención global de situarlo en la primera etapa de la historia consistía en favorecer la idea de un progreso marcado por el “salto” patriarcal, tan cualitativo como artificial y estrictamente ideológico. Sin embargo, una consecuencia insospechada y positiva para la vindicación feminista fue desmontar radicalmente la naturalización de los roles y atributos sexuales. El feminismo supo aprovechar ese impulso y expresó con claridad tres puntos de vindicación: a) si existió un matriarcado (o como se le quiera llamar), la historia pudo y, por tanto, puede cambiar; b) los atributos sexuales son culturales y no naturales, pues dependen de las relaciones sociales; c) el matriarcado, al no tener connotaciones opresoras, no puede ser considerado lo opuesto al patriarcado, de la misma manera que feminismo no es lo opuesto a

¹²⁵⁷ Es bien sabido que Marx tomó extensos apuntes de la obra de Morgan que le sirvieron para esbozar su teoría del «comunismo primitivo» (MARX, 1988: 71-209) y, más tarde, para redactar las *Formen*, donde expone los modos de producción por los que la sociedad pasa hasta llegar al capitalismo. Las *Formen* (“Formas que preceden a la producción capitalista” forman parte de la *Acumulación originaria del capital* de las *Grundrisse*. MARX, 1977: 427-467). Estas primeras sociedades humanas fueron concebidas al estilo de Bachofen, es decir, formadas por grupos humanos sin diferencias, que cohabitan en unos mismos espacios y en los que las diferencias de edad y sexo no implican asimetría social. Resulta evidente, no obstante, que el punto de partida no es el mismo ni se le da peso a las relaciones de parentesco, como hace Bachofen. Esta comunidad tribal “natural”, según Marx, «es el primer presupuesto (...) de la apropiación de las condiciones objetivas de su vida y de la reproducción y objetivación de la actividad de la que viven». MARX, 1977: 428. Los miembros de la sociedad se relacionan con la tierra, como si de una propiedad comunal se tratara, porque no es propiedad, en sentido estricto, de nadie.

¹²⁵⁸ *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* debe mucho a la influencia de Morgan. En el Prefacio de la edición de 1884 se subraya, no obstante, que «el factor decisivo en la historia es, a fin de cuentas, la producción y la reproducción de la vida inmediata. Pero esta producción y reproducción es de dos clases. (...) El orden social en que viven los hombres en una época o en un país dado está condicionado por esas dos especies de producción: por el grado de desarrollo del trabajo, de una parte, y de la familia, de la otra». En el Prefacio de la edición de 1891 se vió obligado a incrementar sus conclusiones dada la gran cantidad de nueva información disponible. Es aquí donde resume y valora la contribución de Bachofen. Para Engels, «el paso del *heterismo* a la monogamia y del derecho materno al paterno se produce a consecuencia del desarrollo de las condiciones reales de existencia de los hombres y no por el reflejo religioso de esas condiciones en el cerebro de ellos». Aquel desarrollo fue lo que determinó los drásticos cambios que sufrieron las relaciones entre hombres y mujeres. Engels defiende que antes de que se impusiera la monogamia patriarcal no solo el hombre mantenía relaciones sexuales con varias mujeres, sino que también la mujer mantenía relaciones sexuales con varios hombres, sin faltar por ello a los hábitos establecidos. El periodo que Engels denomina, siguiendo a Morgan, «Salvajismo inferior» duró, probablemente, muchos milenios, y aunque reconoce que no se puede demostrar su existencia mediante testimonios directos, otros argumentos lo hacen evidente si partimos de que formamos parte del reino animal, donde ese tipo de conducta resulta habitual. ENGELS, 2008.

¹²⁵⁹ Adrien Turel estableció vínculos concretos entre Bachofen y Freud en su libro *Bachofen-Freud. Zur Emanzipation des Mannes vom Reich der Mütter*, publicado en Berna en 1939. A decir de Ellenberg, una buena parte del origen de las ideas de Freud se pueden encontrar allí, como el fenómeno de la represión, que Bachofen desarrolla cincuenta años antes que Freud y sentencia que “Bachofen reconstructs mankind's history by interpreting myths, and Freud the individual's history by interpreting symptoms”. ELLENBERG, 1970: 219.

machismo¹²⁶⁰. Está claro que el matriarcado tuvo un exitoso recorrido en las teorías de la diferencia, entendido en relación al Simbólico (Luisa Muraro) o bien al Derecho (Luce Irigaray), como hemos visto.

Volviendo al objeto concreto que se somete a estudio y dentro de las interpretaciones en busca de significados, existen propuestas que, conscientes de las ideologías dominantes de orden patriarcal, ofrecen alternativas que intentan liberar, con mayor o menor éxito y rigor, el decir sintomático de esta imagen.

Así, Gillian Morris-Kay ofrece una interpretación distinta, que parte de resaltar la diferencia que la figurilla de Hohle Fels manifiesta. Por ello, se refiere a ella en singular, frente al resto de las imágenes que conforman el conjunto de las representaciones prehistóricas¹²⁶¹. Partiendo de esa diferencia, articula la hipótesis de que se trata del autorretrato¹²⁶² somatosensorial¹²⁶³ de una mujer que había dado a luz recientemente. Su aproximación desarrolla que los cambios que experimenta una mujer después del parto son radicalmente distintos, por su condición repentina, a cualquier otra transformación asociada a la reproducción que produce otro tipo de cambios, graduales y paulatinos. Así, la figurilla consistiría en un autorretrato que no recogería el modo en que una mujer se ve a sí misma, sino más bien el modo como se siente, esto es, según las percepciones de su cuerpo interpretadas por el córtex somatosensorial. Las sensaciones percibidas habrían afectado más a la producción de esta imagen que las del córtex visual.

«Her breasts are engorged with milk: their gradual enlargement during pregnancy has not prepared her for the sudden shock and discomfort of lactiferous engorgement. They feel unfamiliarly tight and enormous, hence their exaggerated size and raised position. Her belly, having enlarged gradually during pregnancy and having contained an active child, is suddenly empty. She is aware of the loss from it of the child she was carrying. Although her belly is still somewhat swollen, the skin is now far too big, and wrinkled, hence the transverse striations firmly engraved into the ivory. The size and gash-like form of the vulva (which she has not herself seen) suggests considerable discomfort, probably arising from a perineal tear»¹²⁶⁴.

Aunque el tamaño de la vulva se pueda asociar a un desgarramiento perineal, Morris-Kay insiste en que su desmesura es más comprensible si la vinculamos a una intención que podríamos llamar expresionista, un gesto de externalización de un procesamiento de la información somatosensorial. La comparación entre el vientre plano y la separación pronunciada entre las piernas, frente a los vientres más hinchados y las piernas más juntas de muchas de las figurillas gravetienses

¹²⁶⁰ Siguiendo de nuevo a Borneman Sau explica «Borneman prefiere hablar de “matrística” más que de matriarcado, por los grandes errores y controversias a que ha conducido el término». SAU, 2001: 189.

¹²⁶¹ «This figurine is therefore the oldest known piece of figurative art, predating the Gravettian Venus figurines by around ten thousand years. It is also smaller (just under 6cm tall) and quite different anatomically, which suggests that it does not represent an early stage in the same tradition and did not have the same purpose or symbolism». MORRIS-KAY, 2012: 1589.

¹²⁶² Morris-Kay recuerda, antes que nada, que las únicas huellas halladas en figurillas cerámicas de este tipo eran de mujer. Hecho que avalaría la hipótesis del autorretrato.

¹²⁶³ El sistema somatosensorial es un centro de recepción y procesamiento que produce estímulos sensibles como el tacto, la temperatura, la posición del cuerpo, la información de peligro o dolor.

¹²⁶⁴ *Ibidem*: 1590.

posteriores, son elementos significantes que reforzarían la hipótesis de que la imagen producida de Hohle Fels presenta, lejos de representar, un estado vital a partir de las percepciones somatosensoriales, radicalmente diferente al del resto de las figurillas. La figurilla marcaría entonces el resultado de un proceso práctico de auto-conocimiento y auto-análisis mediante el trabajo plástico.

Cabe destacar aquí que, desde la perspectiva médica, el tacto, más que un sentido más, se concibe como un «sentido somático», pues involucra varios mecanismos en la impresión del mismo: los receptores sensoriales actúan en la piel, el epitelio, el músculo esquelético, los huesos y articulaciones, órganos internos y el sistema cardiovascular.

La relevancia del tacto es también un lugar común desde donde pensar la riqueza de la experiencia que ofrecen las imágenes. Recordemos aquí que el «tacto» era la propiedad de las imágenes que le permitía a Didi-Huberman hablar de la distancia espacio-temporal, entre lo lejano y lo cercano, que manifiestan las imágenes. De este modo, tocar supondría abrir la dimensión de la mirada al modo fenomenológico; la imagen así entendida constituye un tipo de proximidad que, violenta o cuidadosa, auspicia el contacto con lo Real. El sentido que evocan las imágenes, según Didi-Huberman, solo puede ser evocado mediante el tacto. Así describe el historiador tal procedimiento:

«Habría que acceder a una fenomenología de ese *tacto enmascarado* que Freud describe con el reverso bífido de Eros y Tánatos. Habría que descubrir en la obra ese *eje camuflado*, inquietante, en el que el tacto de Tánatos se funde con el Eros. Frontera insensible, desgarradora, no obstante en la que “conmoverse” (toucher), sentirse acariciado por la imagen, *estar afectado* (haber sido herido, invadido por el negativo correspondiente de esta misma imagen)»¹²⁶⁵.

Esta cuestión toma dimensión en la prehistoria como contexto originario de la producción de imágenes. La preferencia por la escultura como primer modo de producción figurativa humana manifiesta un lugar (y un género) donde lo visual y lo táctil mantienen una relación sin artificios, tanto para quien las produce como para quien las consume¹²⁶⁶.

El hecho de que los dedos estén remarcados en esta figurilla corrobora la importancia de las manos y el tacto como lugar perceptivo desde donde se ha tomado consciencia o medio de (re)conocimiento de los cambios y transformaciones del cuerpo. El interés en elaborar las manos con precisión se opone radicalmente a

¹²⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, 2005: 37.

¹²⁶⁶ Recordemos la cita de Didi-Huberman incluida en la Parte Primera de esta investigación «El movimiento táctil se inicia por un acercamiento que comienza en el vacío y termina cuando vuelve a alcanzar el vacío. Ya sea que toque el objeto minuciosamente o que lo encuentre por azar y de manera irreflexiva, en ambos casos lo aborda a partir del vacío. La resistencia hallada interrumpe el movimiento táctil que se termina en el vacío. (...) mientras mi mano entre en contacto con el objeto al deslizarse sobre su superficie, yo mantengo un intercambio continuo que se caracteriza por un acercamiento a partir del vacío y un retorno a éste: en ausencia de tales oscilaciones fásicas del movimiento táctil, yo permanecería inmóvil en un punto invariable. (...) así pues, en cada impresión táctil, “lo otro”, es decir la distancia como vacío, se da justamente con el objeto que se aparta de éste».

la versión de Cook, que ve que las manos evocan las garras de un oso, interpretación que no se pone en relación con ningún otro parámetro significativo de la figurilla¹²⁶⁷.

La propuesta de que la figurilla manifiesta un proceso de autoconocimiento mediante autorrepresentación, puede vincularse con los planteamientos de Catherine McCoid y LeRoy McDermott sobre las “Venus paleolíticas”, en general (Fig.11). Para estas investigadoras, las figuritas serían realizadas por las propias mujeres a partir de la autoobservación desde una mirada subjetiva, en el sentido literal de la palabra, nada somatosensorial, tal y como señalé en el apartado dedicado a los semblantes artísticos. Ambas interpretaciones defienden un realismo¹²⁶⁸ para estas figurillas de mujer, alejado de categorías universales o significados simbólicos absolutos.

Los estudios que sostienen que la figurilla está vestida diferencian como indicios de vestido los “pliegues” horizontales, los de la cintura escapular y las incisiones en la espalda entre los hombros, bien diferentes de las incisiones en el brazo conservado que no pueden relacionarse con ninguna vestimenta. La disposición rítmica de estas últimas incisiones dibuja un patrón de dos pares de chevrones, dos arriba y dos abajo, con tres líneas simples entre ellos. Las interpretaciones más comunes proponen que se trata de marcas decorativas con un incierto significado simbólico¹²⁶⁹, o que manifiestan una representación realista que adornaba los brazos de una mujer. Morris-Kay destaca por improbable la primera, mientras que apunta que la segunda presenta analogías estéticas con culturas africanas que utilizan tatuajes o escarificaciones sobre el cuerpo con fines simbólicos. Más allá de estos parangones culturales, la investigadora destaca que este tipo de líneas incisas son



Fig. 11 Fotografías comparativas extraídas del artículo de Catherine McCoid y LeRoy McDermott.

¹²⁶⁷ COOK, 2013: 38.

¹²⁶⁸ Algunos investigadores han sugerido que las figurillas manifiestan la evidencia de la aparición de la obesidad ya en el Paleolítico, dado que en su mayoría se trata de representaciones de mujeres corpulentas. David Haslam defiende esta hipótesis realista desde una perspectiva clínica que se centra en la obesidad como parámetro significativo para establecer una significación cultural existente desde tiempos remotos: «obesity *per se* is known to have existed tens of thousands of years ago, as evidenced by artefacts such as the Venus of Willendorf and the venus of Hohle Fels». HASLAM, 2016: 206. Hasta donde sé, esta hipótesis fue inaugurada por Bray (2004).

¹²⁶⁹ COOK, 2013: 831.

un elemento recurrente en los huesos, cuernos y objetos de marfil descubiertos en esta región¹²⁷⁰. Por ello, concluye que el patrón de chevrones y líneas simples en los brazos de la figura de Hohle Fels manifiesta un patrón tradicional de su comunidad con un significado simbólico específico vinculado a su embarazo (Fig. 12). En esta línea, aunque con un significado evidentemente contradictorio, habría que destacar las siete muescas horizontales del brazo izquierdo del híbrido de Hohlenstein-Stadel y el surco longitudinal sobre el brazo, también izquierdo, que recorre el brazo del híbrido de Hohle Fels, ambos del mismo horizonte cultural que nuestra figurilla y, el segundo, del mismo yacimiento.



Fig. 12 Detalle de incisiones y chevrones de la figurilla de Hohle Fels.

Morris-Kay se aventura más en su interpretación cuando sugiere que el vínculo entre la figurilla y su productora no es solo la expresión somatosensitiva de su experiencia después del parto, sino un objeto resultado de una actividad reconfortante, homeopática o aliviadora del dolor por la pérdida o muerte prematura de la criatura. Esta investigadora advierte que, tanto si la criatura vive como si no, el cuerpo de la mujer experimenta los mismos cambios bruscos después de dar a luz. El hecho de que se necesite tanto tiempo y esfuerzo en la producción de una talla en marfil reforzaría su argumento, dado que la madre, desocupada de su función cuidadora, invertiría su esfuerzo y canalizaría su dolor en la producción de la talla¹²⁷¹. Esta explicación, excesiva a mi entender, se parece a los excesos

¹²⁷⁰ MORRIS-KAY, 2012: 1593.

¹²⁷¹ En palabras de Morris-Kay «One can easily imagine how a bereaved mother who has already gained some skill in carving would be motivated to create a sensory image of her bereaved postpartum body as a way of expressing her profound sense of loss. Furthermore, the absence of the

freudianos de la interpretación onírica, pues vuelve a (pre)suponer que la tarea de los cuidados impide la realización de otras actividades, algo constantemente cuestionado por la misma actividad real de las mujeres¹²⁷². Más aún, si tenemos en cuenta que Morris-Kay admite que la figurilla denota una notable habilidad técnica: «the artist who created the Hohle Fels figurine must have already been an experienced sculptor: it is clear that this is not a first piece, both because of the skill involved in working this hard material with stone tools, and because ivory was too precious a material to use for a first attempt»¹²⁷³. Si bien es posible que una artista formada decidiera volcar su vivencia singular de un modo somatosensorial, está claro que la persona artífice era artista antes y después de ser madre, es decir, poseía un conocimiento socialmente adquirido.

Resulta sorprendente que Morris-Kay, con una argumentación tan pertinaz y minuciosa, proyecte sobre las sociedades auriñacienses dinámicas individualistas propias del mundo moderno, donde hijos e hijas son casi propiedad privada y los cuidados se dan dentro de una estructura cerrada de familia nuclear. También me sorprende que Morris-Kay no se pregunte cómo fue posible que algo tan íntimo y particular como la propia sensación de un cuerpo singular y concreto, se convierta en un símbolo universal y apunte con el paso del tiempo hacia una producción regulada.

La interpretación de Morris-Kay es un buen ejemplo de un procedimiento que quiere abrirse a nuevas posibilidades, pero permanece instalado sobre dicotomías entre materia y forma, objeto y sujeto. Esta investigadora no puede finalmente dejar de centrar su atención en los motivos de la persona artífice como fin que hay que desentrañar. Frente a ello, la propuesta de Meirion Jones reivindica el proceso de interacción y experimentación con la materia como elemento determinante de su sentido. Según este parecer, estas figurillas serían en general más una encarnación física de la fertilidad y la potencia de la materia y sus cualidades que una representación simbólica de la fertilidad. Las cualidades del material desempeñarían un papel tan importante como las cualidades de lo que representa.

Las figurillas de mujer serían el resultado de un proceso experimental con la materia/mundo. Las marcas e incisiones sobre la figurilla de Hohle Fels y otras responderían a un ejercicio de exaltación de las propiedades de la materia, un ejercicio de animación tanto de las potencialidades del material, como del movimiento de la figura representada¹²⁷⁴. El tamaño radicalmente pequeño de estos

demands of maternal care and the need to recuperate physically would provide the necessary time for the many hours of carving required for creating this piece». MORRIS-KAY, 2012: 1592.

¹²⁷² Ella misma anota que «the discovery of musical instruments from the same excavation levels as the figurine (Conard et al. 2009) indicates that this was a prosperous community with a sufficiently plentiful supply of the necessities of life (food, clothing, shelter) to have the leisure to enjoy a rich cultural life -presumably including singing and dancing as well as music and art». MORRIS-KAY, 2012: 1593.

¹²⁷³ MORRIS-KAY, 2012: 1593.

¹²⁷⁴ Hans Belting también utiliza este concepto para referirse a la capacidad innata y desarrollada por nuestro cuerpo «que descubre en las imágenes inanimadas una vida que solo nosotros mismos le otorgamos. Este ritual, que confiere a las imágenes la fuerza de un ser vivo, se vuelve a practicar en

objetos también podría responder a la experimentación de la escala. De este modo, los objetos icónicos y sus características serían causa de descubrimientos y hallazgos producto de la experimentación intuitiva con lo desconocido. En palabras de Meirion Jones: «It is through unfamiliarity, not knowing, intuition and a playful open-ended approach that acts of discovery take place. (...) Experimentation occurs in the encounter between the artist and their materials, as the intentions of the artist meet the properties and qualities of materials»¹²⁷⁵. Esta propuesta también se apoya en la variedad de materiales escogidos para las producción de figurillas, que sugiere ensayos de exploración sobre diversos soportes. Este procedimiento experimental explicaría también el hallazgo en Dolní Věstonice de algunas figurillas rotas fabricadas en arcilla cocida mezclada con hueso pulverizado. Debido a su colocación intencional cerca de un hogar, las altas temperaturas las harían explotar¹²⁷⁶. A partir de todas estas experiencias y no antes, surgiría la pregunta de cómo ciertos materiales podrían ser útiles para determinadas representaciones o contenidos.

En esta dirección apunta la particular propuesta de Stannard y Langley, que busca confrontar, mediante la atención a la materia y a los posibles usos que inspiró, el enfoque androcéntrico tradicional atento principalmente a la sexualidad explícita de las figurillas¹²⁷⁷. Su investigación resalta el estado fragmentario del hallazgo. La escultura de Hohle Fels se asumió como una figura completa, aunque no tuviera cabeza y se encontrara en varios fragmentos. La figurilla presenta un anillo para enhebrar, tal y como se ha apuntado y se asoció desde su descubrimiento a significados relativos a la sexualidad y/o fertilidad. Pudo, sin embargo, tener una cabeza de otro material orgánico perecedero (tejidos de fibras vegetales o animales). Lo interesante de su propuesta, más allá de que sea acertada o no, es que centra su atención en el posible papel que jugarían dichos materiales perecederos a la hora de completar su posible sentido.

Stannard y Langley introducen la cuestión acerca de si la figurilla de Hohle Fels podría ser la figura compuesta más antigua conocida¹²⁷⁸. La desatención hacia las herramientas y materiales perecederos forma parte de una aproximación a la prehistoria típica del Orden patriarcal, que reconoce ciertas actividades, prácticas y materiales por encima de otras¹²⁷⁹. Menos atención ha recibido el estudio de las

cada generación». BELTING, 2011: 181. Frente a la propuesta de Meirion, Belting sigue centrando, desde la perspectiva antropológica, toda la capacidad agente en el sujeto. Más que el resultado de una relación, la animación para Belting es una operación fruto de un deseo que se impone sobre una materia considerada inerte.

¹²⁷⁵ MEIRION JONES, 2014: 24.

¹²⁷⁶ MEIRION JONES, 2014: 28. También encontramos identificado el proceso de destrucción de figurillas con un procedimiento experimental-cognitivo. JANIK, 2014b: 44. Es más, Janik añade que el acto de ruptura sobre figurillas coloreadas, debido al contraste tonal entre lo pintado y el material, propiciaría la experimentación de nuevas cualidades visuales de la materia, auspiciando nuevas emociones que modificarían los posibles significados asociados en origen.

¹²⁷⁷ STANNARD y LANGLEY, 2020.

¹²⁷⁸ El maniquí de Brno II es el muñeco articulado más antiguo del registro arqueológico, hecho de marfil de mamut. Fue hallado en un enterramiento gravetiense de Moravia. OLIVA, 1999: 149-150, COOK, 2013: 99.

¹²⁷⁹ «Archaeology as a discipline— and particularly that area most concerned with human evolutionary contexts— has been heavily dominated by the male-centric view that stone tools (tools

relaciones entre ambos tipos de materiales en los objetos artísticos. Se sugiere entonces que la figura de Hohle Fels pudiera haber sido tallada originalmente como una figura de una pieza que más tarde se habría roto (accidental o intencionalmente), lo que llevó a su reelaboración en una pieza compuesta¹²⁸⁰. La misma figurilla podría adquirir distintos significados según estas modificaciones materiales, lo que permitiría incluir, a efectos interpretativos, su utilidad para actividades asociadas a otros grupos sociales más allá del de los hombres, como los de las mujeres, las personas mayores o las de corta edad y subadultos. Este estudio recoge ejemplos y datos que reafirman el uso de muñecas de materiales combinados, tanto duros como blandos, en comunidades cazadoras-recolectoras recientes que, además, tendrían un papel sensorial relevante al ofrecer, en un mismo objeto, una variedad de texturas estimuladoras de la naturaleza táctil del artefacto¹²⁸¹. Esta distinción táctil reforzaría su vinculación con su reducido tamaño.

En lugar de profundizar en este tipo de propuestas, la condición táctil de estas imágenes sirvió para incentivar otro semblante interpretativo a mediados de los años cincuenta, la magia simpatética¹²⁸², sobre todo por la influencia del abate Breuil, el máximo exponente de estos planteamientos¹²⁸³. La magia ofrecía una respuesta ubicua a cualquier pregunta sin respuesta suscitada por estos objetos de un pasado tan remoto. Las figurillas de mujer fueron entendidas como instrumentos mágicos, artilugios homeopáticos que, por sus aparentes similitudes con objetos reales o por contacto físico con ellos, quedaban mágicamente unidos. Se pensó que, manipulados por una persona especialista (sacerdotisa, chamana, hechicera), podían modificar o lograr objetivos en los objetos deseados, en una práctica cercana al *voodoo*. Al igual que las pinturas rupestres, se entendieron como signos propiciatorios para la caza o se pensó que las figurillas de mujer eran amuletos u otro tipo de abalorios de función similar para propiciar fertilidad o protección a la hora del parto, en el contexto de una sociedad cuya cultura se leía como animista o totémica en aquellos momentos.

En otro orden de cosas, encontramos un estudio publicado recientemente que intenta aprovechar las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías de observación para ofrecer una interpretación de las “Venus paleolíticas”¹²⁸⁴. Este

that were/are widely believed to be made by males) were the most important tool form for the developing human mind (and society). While it has been amply pointed out that there is no reason that women were not making and using stone tools for equally as long as men (i.e. Gero 1991), baskets and bags are frequently linked to ‘ woman’ s work’ and so have been seen as not as important or of interest in many areas of human evolutionary research (Soffer et al. 2000)». STANNARD y LANGLEY, 2020: 8.

¹²⁸⁰ Su propuesta asume tres momentos distintos para este objeto: originalmente era de una sola pieza. Luego se rompió y, por último, se colocó una nueva cabeza hecha de material perecedero (madera, fibra vegetal, piel, cabello, etc.), que estaría sustentada por el ojal descentrado.

¹²⁸¹ STANNARD y LANGLEY, 2020: 10.

¹²⁸² James Frazer acuñó el término «magia simpatética» en su obra *The Golden Bough* (1889). Este texto tuvo mucha repercusión para el análisis de las pinturas rupestres y, en general, para los objetos de la prehistoria considerados artísticos.

¹²⁸³ BREUIL, 1952. Otras argumentos próximos al de la magia simpatética pueden encontrarse en REINACH (1898) o AUGUSTA (2012).

¹²⁸⁴ DIXSON y DIXSON, 2011.

análisis me interesa especialmente, porque la figurita de Hohle Fels está incluida en él y es observada desde una perspectiva diferente pero, sobre todo, porque las cuestiones que pretende resolver el estudio y los resultados a los que llega no dejan de sorprenderme¹²⁸⁵. Si bien la metodología podría considerarse novedosa en los estudios arqueológicos, no es tan nueva como se pretende¹²⁸⁶.

El objetivo perseguido era calificar las imágenes de las figurillas paleolíticas por su “atractivo” (*sic*) y agruparlas por edades y estado reproductivo. La investigación pretendía establecer una correlación entre la hipótesis del “simbolismo sexualmente atractivo” y las medidas de la relación cintura-cadera (*waist-to-hip ratios* o WHR) de las figurillas, como si fuera posible encontrar una relación universal objetiva entre el gusto y las proporciones humanas¹²⁸⁷. El método utilizado se basó en dos protocolos: un cuestionario mediante encuestas al uso y la observación directa de imágenes frontales de las figurillas, mediante *eye tracking*¹²⁸⁸.

Como si el gusto no dependiera en gran parte del aprendizaje, los resultados reiteraron la evidencia de que la figurilla moderna fue considerada la más atractiva. Después de ella, solo otras dos figurillas paleolíticas incitaron algo similar, precisamente las que más se parecían a la moderna. Todas las demás fueron consideradas poco atractivas. En términos de edad, la tendencia dominante las consideró representaciones de mujeres de “mediana edad”, no de ancianas o púberes. Se interpretó que solo una figura representaba a una anciana posmenopáusica, precisamente la de Hohle Fels. Solo 40 entre 163 personas calificaron esta figura como de “mediana edad”.

¹²⁸⁵ En ese estudio se compararon 14 figuritas, 13 prehistóricas y una moderna. Las prehistóricas seleccionadas son las de Willendorf, Lespugue, Laussel, Dolní Věstonice, Gagarino, Moravany, Kostenki, Grimaldi 1, Chiozza di Scandiano, Petrkovice, Eleesivitchi, Savignano, Brassempouy y Hohle Fels. Corresponden a cinco regiones europeas diferentes: El Rin/Danubio, los Pirineos/Aquitania, Italia, Rusia y sudoeste de Alemania.

¹²⁸⁶ YARBUS, 1967.

¹²⁸⁷ Este estudio se basa en otros previos, como el de SINGH (2006) y el de HUDSON y AOYAMA (2007). Ambos trabajos concluyeron que se puede reconocer en las figuras de cuerpos humanos que corresponden a iconos culturales el estado de la salud y de la fertilidad sociales. La propuesta de Singh es contundente cuando pone en relación la figura del reloj de arena (forma icónica, hegemónica, de lo que se considera propio del imaginario común sobre el atractivo físico de las mujeres) y los mecanismos hormonales y endocrinológicos que regulan el potencial reproductivo, la fertilidad y el riesgo de enfermedades graves. Este hecho implicaría la posibilidad de afirmar que el atractivo de la figura femenina deviene un indicio objetivo para evaluar la capacidad reproductiva y la buena salud de la mujer en cierto contexto social.

¹²⁸⁸ El primero fue cumplimentado por 161 hombres y mujeres no graduados y ¡heterosexuales!, con edades comprendidas entre los 18 y los 58 años y, el segundo, por 35 hombres, también heterosexuales, con edades entre 23 y 44 años, que fueron reclutados de manera oportunista entre los graduados y el personal de la Universidad Victoria de Wellington. Para contestar el cuestionario, los participantes vieron cada imagen durante 15 segundos y para el registro visual fueron posicionados frente a una pantalla de computadora durante cinco segundos. El predominio masculino y la heterosexualidad requerida para la participación implican, a mi modo de ver, una reducción clara de las posibilidades del propio estudio y una aproximación al objeto de entrada parcial y sesgada, que da por hecho que la heterosexualidad normativa es el lugar único, neutral y objetivo, desde donde evaluar el atractivo de un cuerpo.

Siguiendo planteamientos butlerianos, el ejercicio de colocar a sujetos heterosexuales como únicos participantes del experimento supone una operación constituyente, un ejercicio performativo que reafirma que una norma cultural de matriz heterosexual es quien gobierna la materialidad de los cuerpos. Así, lo que captamos como un dato material, una percepción física, no es más que el efecto de una construcción mítica, una imagen desvirtuada. Dicho de otro modo, este estudio resulta más interesante si se lee como un ejercicio para establecer en qué medida lo que vemos se impone a lo que nos mira. Como vimos con Didi-Huberman en la Parte Primera, el ver, en tanto una actividad del sujeto, es siempre una operación hendida, inquieta, agitada. Todo acto de visión se topa inevitablemente con el volumen de los cuerpos que nos devuelven sintomáticamente la mirada. En esta propuesta, el centro de gravedad parece del lado del sujeto que mira más que del objeto visto, dado que las conclusiones no parecen ampliar o transformar los lugares comunes desde donde se ven estos objetos en concreto.

El estudio de seguimiento ocular (*eye tracking*) se reduce a un cotejo entre la figurita de Willendorf, una restituida de Brassempouy y la estatuilla moderna. Se basa en el número de fijaciones del mirar y su tiempo de permanencia, que indican el efecto principal significativo de la mirada con respecto a cada región corporal¹²⁸⁹. La atención visual involucró principalmente los senos, las caras y el abdomen de las tres imágenes, con menos fijaciones y tiempos de permanencia para la parte inferior del cuerpo. Los senos y el vientre de las imágenes prehistóricas recibieron significativamente más fijaciones que los de la imagen moderna, donde el pubis y los muslos llamaron más la atención y durante más tiempo que respecto a las otras estatuillas. Como conclusión se resalta que la única figurilla que desentona en general en este estudio es la de Hohle Fels; la encuesta la define como poco atractiva, por ser la más “vieja” y la menos “agraciada”¹²⁹⁰. Una conclusión que choca de lleno con la actitud proactiva y casi desafiante defendida por otros análisis, como el que resumo a continuación.

Adeline Schebesch realiza una interpretación que dialoga de forma distinta con los parámetros significantes, y que ofrece puntos de fuga sintomáticos¹²⁹¹. Su propuesta es interesante tanto por su diferencia con respecto a los semblantes habituales asociados a esta figurilla, como por la originalidad de su metodología analítica. Su aproximación parte de nuestra capacidad neuronal para leer los signos físicos de un cuerpo. Las actitudes físicas y la postura corporal nos ofrecen una gran cantidad de información sobre las posibles intenciones y estados emocionales de una persona. Esta capacidad universal deviene crucial para la comunicación y el intercambio sociales. Su estudio propone abordar el lenguaje corporal de cinco figurillas

¹²⁸⁹ Las seis regiones observadas del cuerpo se evaluaron de la siguiente manera: (1) la cara y el cuello; (2) senos; (3) diafragma, que incluye la cintura hasta la parte más ancha de las caderas; (4) pubis; (5) los muslos hasta la rodilla; (6) piernas y pies. Se anotaba el número de fijaciones y la cantidad de tiempo dedicado.

¹²⁹⁰ Podría decirse que el hecho de que la venus de Hohle Fels sea considerada como la figurilla menos atractiva podría, en alguna medida, contribuir a desmontar todas las interpretaciones que le atribuyen una función erótico-pornográfica. Sin embargo, eso supondría de nuevo proyectar sobre el pasado los criterios estéticos dominantes del presente.

¹²⁹¹ SCHEBESCH, 2013.

producidas en el Paleolítico Superior, entre las que figura la de Hohle Fels, para tratar de discernir su significado a partir de la interacción cuerpo a cuerpo con ellas¹²⁹².

La originalidad de la metodología empleada para tal fin es precisamente el recurso al arte, las artes performativas en este caso, como herramienta de conocimiento, como metodología de aproximación que utiliza la percepción directa y la mimesis gestual como lugar material de relación y saber¹²⁹³. El estudio quiere ofrecer además una alternativa a la interpretación habitual de estos objetos, que tiene como lugar común su pertenencia a una dimensión mítico-religiosa y/o su función chamánica.

La propuesta de Schebesch toma como punto de partida el sistema de neuronas espejo (MNS) que permite a los humanos aprender por imitación, transformando nuestra información visual en conocimiento. Existe, además, una correlación entre las acciones visuales y los estímulos motores, de tal manera que las neuronas espejo funcionan tanto si vemos una acción como si la reproducimos¹²⁹⁴. Las capacidades que ofrece el sistema de neuronas espejo constituyen el subsuelo para el desarrollo de la cultura humana. Desde este sistema podemos comprender cómo nuestro cuerpo responde y se siente afectado por el estado emocional expresado por el lenguaje corporal de las personas que nos rodean. No podemos evitar reaccionar a la tensión muscular, a las expresiones faciales o a la postura de un cuerpo, tanto si este quiere comunicar sus emociones como si no. Los experimentos han demostrado que, incluso ante gestos desconocidos o poco comunes y hasta provenientes de otras especies, nuestro cuerpo reacciona generando una respuesta emocional.

«It is also interesting that in humans there is a tendency to repeat observed actions that match one's own personal motor repertoire; the closer the match, the greater the temptation. It has been shown experimentally that MNS responds strongest to goal-oriented imitations. In the latter case, Broca's area, responsible for our linguistic properties, is additionally activated

¹²⁹² Junto con la figurilla de Hohle Fels (40.000-36.000), se investigaron también la figurilla conocida como el "Adorante" de Geißenklösterle (34.000), el híbrido de Hohlenstein-Stadel (32.000) y la figurilla conocida como "Fanny la bailarina" de Stratzing/Krems-Rehberg (32.000). Todas ellas conforman el grupo más antiguo de figuras conocido. Por otro lado, se incluyó la venus de Willendorf (28.000-27.000) como representante de las figuras gravetienses. El estudio hace notar que, mientras las cuatro figuras provenientes del Auriñaciense parecen realizadas sin seguir ningún modelo, las representaciones de mujer gravetienses pudieron responder a una producción estereotipada, canónica.

¹²⁹³ Este estudio, desarrollado a lo largo del 2010, requirió que diez actores y actrices profesionales, bailarinas/es y coreógrafos/as se colocaran frente a las cinco figuras citadas para imitar y reproducir conscientemente su impacto emocional. En 2011, se realizó el mismo experimento con cuatro bailarinas/es procedentes de Vietnam, para comprobar si los distintos bagajes culturales afectaban a la lectura de las figurillas.

¹²⁹⁴ «In humans, not only the premotor cortex but also the motor cortex is active while performing or observing an action. There have been studies with TMS (transcranial magnetic stimulation) to this result. When humans observe an action or movement, the observer's corresponding muscles are activated as well. This activation is measurable as an increase in the electric potential in muscles. It is most interesting that the human MNS is activated even when the observed movement is meaningless, likewise when the action is mimicked (Rizzolatti and Craighero 2004, 176)». SCHEBESCH, 2013: 68.

(Rizzolatti and Craighero 2004). In the light of interpreting Upper Paleolithic figurative art as symbolic representations of empathic actions, this last point is significant»¹²⁹⁵.

La investigación de Schebesch parte de que el sistema de neuronas espejo está en la base de nuestra actividad comunicativa, el lugar mediante el cual las acciones y el lenguaje corporal deviene comprensible entre individuos. De este modo, el lenguaje corporal se sitúa en la base de nuestro sistema de comunicación, con lo que, de nuevo, la “percepción directa”, como vimos en la Parte Tercera, se erige como lugar de conocimiento.

Dado que una información directa de las figurillas paleolíticas es su postura corporal, un estudio a partir de la imitación performativa puede aproximarnos a reconocer las emociones básicas universales que expresan. Desde allí, y siguiendo las reflexiones que aporte esta aproximación, podemos acercarnos a estos objetos de un modo diferente, más allá del semblante instaurado por las hermenéuticas hegemónicas.

La investigación de Schebesch formuló cuatro preguntas a las personas participantes del estudio. Cada una de ellas debía responder a la postura y el lenguaje corporal de las figurillas mediante una imitación performativa. Las cuatro cuestiones abordaban: a) si la figura se sentía introvertida o extrovertida (su estatus en términos de aptitud y actitud física); b) cuál era su conexión con el entorno a nivel de lazo emocional (cómo percibe el entorno); c) qué posibilidades comunicativas o modos de interacción manifiesta con otras personas o cosas, y d) cómo se percibe, emocionalmente, lo que ese cuerpo expresa mediante su postura, es decir, mostrar el tipo de emociones (positivas, negativas, armónicas, ambiguas) que desprende.

El primer elemento común a las cuatro figurillas auriñacienses se refiere a las marcas e incisiones que recorren los brazos y algunas partes del cuerpo. Frente a las interpretaciones que les otorgan un significado simbólico, a menudo asociado con la fertilidad (calendario-lunar, marcas protectora...), la investigación hace notar que la sociedad auriñaciense no presenta indicios de que la fertilidad fuera una necesidad básica para el mantenimiento del grupo, como parece que ocurrió en época neolítica. De hecho, está claro que la adquisición de comida era el objetivo principal. Sirviéndose de los avances científicos, Schebesch apunta que existe una satisfacción humana profunda ante patrones geométricos puros. Dichos patrones presentan un estímulo familiar a la corteza visual, dado que tales imágenes simulan cómo se forma el cerebro. Se propone entonces que los patrones visuales repetitivos son reminiscencias de patrones auditivos análogos, es decir, tienen ritmo. En tanto seres humanos, estamos impregnados por nuestros propios ritmos (latidos del corazón, flujo sanguíneo, respiración, etc). Los ritmos auditivos y el movimiento rítmico son bien conocidos por aumentar las emociones positivas, incluso hasta el punto de éxtasis. Si bien no se considera que las marcas en las figuras de animales de este período respondan a ello, en las figurillas antropomorfas se podría establecer un paralelismo entre la música y los patrones plásticos, que evocaría melodías, cantos o

¹²⁹⁵ *Ibidem*, 69.

ritmos asociados a rituales sociales que emplearían instrumentos musicales¹²⁹⁶.

Respecto a la postura y el lenguaje corporal de la figurilla de Hohle Fels, se hace notar que, si bien en un primer momento la figurilla puede parecer corpulenta o masiva, una observación más detallada señala que la amplitud del cuerpo se focaliza en la parte superior del torso, que se va estrechando a medida que bajamos hacia la cintura. Este detalle se ve perfectamente si se observa de perfil, y se acentúa si tenemos en cuenta lo poco prominente que son los glúteos en relación a los muslos o el resto del cuerpo. En términos generales, es una imagen que «evoked good, positive feelings of self-esteem and sensual femininity. Some inhibition was perceived in the arm position, a protective or self-protective component was reported. The focus was mainly perceived as directed outwards, with alert senses and an inclination for interaction with the environment. Status was generally judged to be high, with one exception; the protective component was also perceived as dominant»¹²⁹⁷

En términos históricos, la comparación más interesante de esta propuesta se produce entre las figurillas auriñacienses y las gravetienses (Fig. 14). Las primeras muestran una posición afirmativa y erguida que no volverá a verse en las figurillas posteriores. A diferencia de las figurillas de Hohle Fels o el Hombre-León de Hohlenstein-Stadel, las piernas y las rodillas de las figuras gravetienses se presentan juntas con un movimiento de las rodillas hacia el interior y las piernas ligeramente dobladas. Las figurillas gravetienses sorprendieron a los actores por situarse muy alejadas de un significado proclive a la fertilidad. «The actors' response to this figure was in stark contrast to the common, positively weighted interpretation of 'fertility symbol'. The posture of this figurine evoked universally negative feelings including grief, pain, and febleness. Communication with the environment was reported to



Fig. 14 Figurillas de Hohle Fels, Kostenky y Willendorf utilizadas en el estudio de Schebesch, 2013.

¹²⁹⁶ Esta hipótesis quedaría reforzada por los hallazgos, en el mismo yacimiento de Hohle Fels, de la flauta del Paleolítico Superior más antigua conocida hasta el momento.

¹²⁹⁷ *Ibidem*: 81.

be very inhibited, the senses were “closed”, the focus of attention was inward. Almost every actor perceived the status as low or very low»¹²⁹⁸.

Las emociones que se desprenden del estudio de las figurillas gravetienses son diametralmente opuestas a las auriñacienses. Las primeras expresan tristeza, emociones negativas e introvertidas, el entorno se percibe como ajeno y hostil, y su postura, que es descrita como recatada, devota o abatida, se asocia a un perfil de estatus bajo. Son figuras que se perciben como blandas o débiles, debido a su escaso tono muscular. Estas observaciones parecen cuestionar la valoración positiva vinculada a la fertilidad, tan común en muchas de las interpretaciones antropológicas. Frente a ellas, las figuras auriñacienses irradian positividad, autoestima y una expresión proactiva, dinámica, afirmativa y extrovertida hacia el entorno, que tampoco coincide con los experimentos basados en el análisis de las valoraciones sobre su atractivo.

Martin Porr ofrece un enfoque diferente, ahora desde la «ecología fenomenológica», a modo de confrontación directa con propuestas que, apoyándose en avances tecnocientíficos, perpetúan ideas preconcebidas del pasado¹²⁹⁹. Porr encuentra un caso paradigmático de este tipo de proceder en el modo en que Conard y su equipo presentó los hallazgos en Hohle Fels.

El punto de partida se inspira en la propuesta del antropólogo Tim Ingold y su creencia de que existe una simetría relacional entre seres humanos, animales y objetos, frente a las consideraciones de orden adaptacionista o ecológico-evolutiva predominantes en las ciencias humanas y sociales¹³⁰⁰. La propuesta de Porr considera que quienes cazan no intentan controlar la naturaleza, sino que se preocupan solamente en controlar su relación con ella¹³⁰¹. El mundo que habitan no es una entidad pasiva que contiene recursos, sino que está vivo. Porr asegura que, bajo este marco interpretativo, «Animals will no longer be viewed as “resources”, patterned over a neutral space, but as subjects in complex relationships, as sources

¹²⁹⁸ *Ibidem*: 85.

¹²⁹⁹ Las nuevas tendencias en antropología y arqueología están notablemente influidas por la sociología. Los postulados de Bloor o Latour han condicionado gran parte del pensar actual de estas disciplinas, al fundirse con los realismos o materialismos especulativos, como ya adelanté. Nuestra figurita de referencia no podía ser menos y también ella ha entrado a formar parte de los objetos tamizados por estas perspectivas hermenéuticas y explícitamente científicas, valga la paradoja. Ahí se inscribe el estudio de Porr. PORR, 2010a.

¹³⁰⁰ Ingold considera fuera de lugar estas perspectivas para entender las prácticas cotidianas entre los cazadores-recolectores y los animales. Se trata de visiones propias de la perspectiva occidental actual. INGOLD, 2000. Todo “sistema caza” manifiesta que la relación entre los animales y los seres humanos presupone un marco de confrontación y competencia entre quienes cazan y quienes son cazados. En él, las relaciones entre animales y humanos se presentan siempre como problemas a resolver que exigen, ante todo, resolución y eficacia.

¹³⁰¹ Estas aseveraciones son un resumen de las ideas de Ingold que concluyen en una aclamada cita entre los arqueólogos simétricos: «the hunter does not seek, and fail to achieve, control over animals; he seeks revelation». INGOLD, 1994: 16. A decir de Porr, el cazador no intenta dominar su entorno, sino mantener relaciones de confianza, como sugería Shepard: los pueblos tribales no solo perciben su entorno como espiritual, consciente y sujeto a reglas de comportamiento respetuoso, sino también que su «cosmography is marked by a humility which is lacking in civilized society». Shepard, en PORR, 2010a: 149.

of meaning and metaphorical reflexions»¹³⁰². El descubrimiento de la figurilla de Hohle Fels no solo supondría la prueba material desde donde evidenciar cambios y continuidades formales y estilísticos en el arte europeo, sino un lugar imprescindible para comprender ciertos cambios y continuidades en los procesos ideológicos y metafóricos vinculados al arte figurativo del Paleolítico europeo.

Porr encuentra en las imágenes figurativas del Paleolítico el lugar prioritario desde donde analizar las relaciones entre animales y humanos en este período. Para ello, utilizará un procedimiento que parte de analogías etnográficas y defiende, por tanto, una perspectiva no materialista: «The significance for this discussion here and for Palaeolithic archaeology is that (las analogías etnográficas) are in fact applicable to hunters and gatherers from all over the world and provide a powerful and distinctively non-materialist perspective on the topic»¹³⁰³.

Desde esta perspectiva, la relación animal-cazadora se presenta como una interacción compleja en la que el mundo se nos abre, fenomenológicamente hablando, y deja de ser una actividad transformadora de lo humano sobre lo animal. Así, la caza formaría parte de un conjunto rico de actividades/relaciones que permiten a una sociedad comprender el curso de la vida y de las propias relaciones. Las imágenes-cuerpo tangibles, los objetos materiales hechos de restos de animales, así como las representaciones materiales de animales deben verse entonces como parte de estas relaciones metafóricas mediadoras materiales¹³⁰⁴.

Este enfoque y su procedimiento mediante analogías, si bien no está exento de dificultades, pone en estrecha relación el estudio de los objetos arqueológicos y el estudio de las imágenes¹³⁰⁵. Como ya vimos con Didi-Huberman, una imagen siempre necesita de otra imagen. Es la relación “entre” imágenes la que permite precisar y “tocar” sus sentidos posibles. Estas aproximaciones que priorizan las relaciones permiten establecer constelaciones, atlas o cartografías que se aproximan a un momento o una realidad aceptando su complejidad. Sin embargo, y a mi modo de ver, la complejidad propia de la vida social requiere, más que atender a una simetría entre géneros de objetos y personas, atender a la confluencia de todo ello en un mismo ambiente de prácticas, comportamientos, característicos de la vida en común. Porr parece acercarse a este planteamiento cuando insiste en que es fundamental ver las figurillas o las imágenes tangibles en relación a su uso real, es decir, atendiendo a su lugar dentro de las prácticas corporales y la cultura corporal.

¹³⁰² PORR, 2010a: 149.

¹³⁰³ Porr recoge aquí las ideas de Bird-David sobre los Nayaka. PORR, 2010a: 148. Para muchas sociedades cazadoras-recolectoras la caza no se concibe como una persecución donde un animal trata de evitar el encuentro con la persona humana cazadora, sino que esta relación se concibe como una interacción compleja entre dos partes iguales.

¹³⁰⁴ PORR, 2010a: 151.

¹³⁰⁵ Porr no olvida recalcar que es especialmente complejo reconstruir, en contextos paleolíticos, estas relaciones o aspectos metafóricos. Es inevitable, en muchos casos, imponer nuestra propia comprensión de ciertos animales y sus cualidades sobre una colección de materiales dado. Sin embargo, insiste en que las dificultades pueden superarse mediante un análisis cuidadoso y un enfoque comparativo que analice sistemáticamente las diferencias y similitudes entre las representaciones materiales, las imágenes, el comportamiento reconstruido de los animales y su entorno y el potencial de los humanos para experimentarlos y observarlos.

Considerar las imágenes como cuerpos implica atender a la interacción entre cultura material y corporal, dado que en esta interacción podemos acercarnos a la construcción de identidades en la prehistoria¹³⁰⁶.

Seguiré con esta reflexión más adelante, pero antes veamos cómo comienza su argumentación para vindicar el papel de las figuras auriñacienses como la relación metafórica del comportamiento social con respecto a las especies animales concretas.

Floss informaba en 2010 que había inventariadas unas 22 figuritas de Suabia relacionadas con especies animales. Todas eran únicas y con una diversa expresión material, pero compartían dos evidencias significativas. Por un lado, la pátina que denotan manifiesta que fueron portadas, manipuladas y trasladadas en numerosas ocasiones y, por otro, que se documentaron en lugares de habitación alejados de los centros supradomésticos típicos de las obras parietales¹³⁰⁷. Estas características proporcionan a Porr un soporte para asociarlas a individuos particulares¹³⁰⁸.

A partir de este punto, se produce un salto hermenéutico que Porr denomina fenomenológico y ecológico. Veamos. Los animales más representados son leones (cuatro objetos) y mamuts (seis objetos). Los primeros se muestran en actitudes activas y características. Es posible identificar en casi todos una expresión facial específica, una postura corporal y una representación diferente de la posición de las orejas que apuntan a diferentes estados de alerta o agresividad¹³⁰⁹. Los mamuts, en cambio, se muestran de forma simétrica, con un énfasis en las formas cerradas y redondeadas, sin querer representar comportamientos activos y sin colmillos. Dado que existen al menos tres figuras teriantrópicas y ninguna es de mujer, Porr deduce que la relación hombre-león queda reafirmada, mientras que la de mamut-mujer también está asegurada, por oposición, debido al comportamiento social asimétrico de ambas especies. Bien sabido es que los elefantes actuales respetan una estructura matricial contraria al orden de los leones. Argumentos de autoridad apoyan esta hipótesis que vincula las acciones humanas con el comportamiento de los animales de su entorno¹³¹⁰. No se trata de una adscripción simple de los rasgos de los animales, sino de un compromiso complejo de los humanos con los animales de su entorno¹³¹¹. En términos psicoanalíticos, podría decirse que se produce una transferencia entre animales y humanos en cuanto a la selección de rasgos que se presume compartir. De ser así, los comportamientos de los animales constituyen

¹³⁰⁶ PORR, 2010a: 151.

¹³⁰⁷ FLOSS, 2007: 302-306.

¹³⁰⁸ PORR, 2010b.

¹³⁰⁹ PORR, 2010a: 151.

¹³¹⁰ Porr considera que los mamuts del Pleistoceno eran casi con certeza socialmente dominados por hembras mayores, mientras que los leones del Pleistoceno serían comparables a los leones de la sabana africana recientes, caracterizados por un sistema de harén. También saca a colación la estatuilla de un "oso" (carnívoro/omnívoro) de Geißenklösterle, que se ajusta a las convenciones de los leones, mientras que las dos figuras de "bisontes" conservadas (como representaciones de grandes herbívoros) siguen las convenciones de los mamuts. PORR, 2010a: 152. Porr propuso en otro lugar, aunque menos minuciosamente, que en el Auriñaciense se establecieron vínculos conceptuales entre machos y leones, opuestos a los que había entre hembras y mamuts. PORR, 2004.

¹³¹¹ PORR, 2010a: 152.

puntos de referencia para explicar tanto las relaciones humanos-animales, como las relaciones entre humanos.

En el caso concreto de la figurilla de Hohle Fels, Porr afirma que la ausencia de cabeza y rostro es un elemento indicativo de que no se pretendía representar a ningún ser humano individual específico. Es precisamente la ausencia de ese lugar de concreción individual lo que da sentido al objeto en tanto mediador. En palabras de Porr, «the 'Venus' statuette was consequently used to connect an abstract formal ideology to a specific human being»¹³¹². El objeto artístico se entiende, entonces, como un modo de “incorporación” individual de una ideología dualista o dicotómica (según se entienda), producida a partir de la relación entre humanos y animales¹³¹³. El ejemplo paradigmático lo proporciona la famosa y extraña estalactita pintada de Chauvet (Fig. 15). En el centro de esta representación, un gran triángulo púbico y unas piernas cortas y separadas, como en Hohle Fels, se ve flanqueado por las figuras de un bisonte a la derecha y de un león a la izquierda. Porr ve en esta composición un símbolo explícito de la fertilidad, quizá el único elemento significativo que puede apropiarse de ese significado¹³¹⁴.



Fig. 15 Detalle estalactita pintada de Chauvet. Cueva de Chauvet (c.33.000BP), Ardèche, Francia

Donde Porr se excede, a mi parecer, es cuando establece una conexión de continuidad simbólica entre el Auriñaciense y el Gravetiense, una presunta conexión que ve en la figurita de Hohle Fels la demostración de la existencia de continuidad cultural en términos de representación gráfica y, también, de ideas e ideologías. Creo que puede argumentarse todo lo contrario, pues las figuras de ambos periodos no responden a los mismos patrones. Igualmente, los tecno-complejos líticos

¹³¹² PORR, 2010a: 155.

¹³¹³ Esta propuesta se acercaría a la de Althusser quien entiende la ideología como un modo de relación con el mundo, como un proceso de producción de representaciones (imágenes mentales o materiales) con una función práctica y social, un modo de reconocimiento que permitiría el lazo social. Así, la propuesta de Porr se articularía sobre la máxima althusseriana, analizada en la Parte Segunda de este trabajo: «la ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia».

¹³¹⁴ Porr no cita el hombre-bisonte que identificó Breuil en Trois Frères ni el bisonte vertical de la cueva El Castillo, Santander, que algunos interpretan de la misma forma. RIPOLL, 1971-2: 106-7, BAHN y VERTUT, 1988: Fig. 53, 104.

documentados en estos periodos manifiestan profundos cambios formales producto de una notable transformación. Porr sugiere que el cuidado aspecto y la firmeza de las figuras auriñacienses se mantendría en períodos posteriores. Quizá si hubiera conocido los trabajos que he comentado de Schebesch o de Baurrillon, se hubiera dado cuenta de la ruptura que la actitud y la postura de las figuritas manifiestan entre ambos periodos. Hasta podría proponerse que el carácter proactivo y decidido de la de Hohle Fels es sustituido por un patrón obediente y sumiso, regularizado y difuso, que caracteriza la mayoría de las figuritas gravetienses.

Un último comentario que merece el trabajo de Porr tiene que ver con el sentido de las imágenes. Para él, estas deben verse desde una perspectiva relacional, en contraposición a una perspectiva esencial que asuma estructuras, mecanismos u orientaciones mentales fijas a lo largo del tiempo. El comportamiento humano no responde a reacciones hacia presiones materiales y ecológicas, ni es reflejo de estructuras mentales incorporadas¹³¹⁵. En ambos casos, los seres humanos individuales no tienen un papel activo en la construcción y negociación de sus relaciones sociales o ecológicas. A mi modo de ver, esta reivindicación de la *agency* no resulta extraña para quien defiende un individualismo de corte liberal, que define las personas por su capacidad de negociación para hacer sociedad; no se piensa que la sociedad precede a los sujetos, sino que se fragua tras negociaciones entre individuos. Hasta cinco veces habla de los valores «compartidos», «construidos» o «logrados» por la sociedad en tanto logros de la «negociación» y no de las prácticas sociales, incluso cuando trata la elaboración de las representaciones figurativas¹³¹⁶. Es una suerte que no defina a aquellas personas como “capital humano”¹³¹⁷.

Lectura sintomática

Hasta aquí, he resumido las hermenéuticas relevantes que pretendían dar cuenta de los significados de la figurilla de Hohle Fels. Estas interpretaciones recurren a sus indicios visuales para establecer cadenas asociativas con el objetivo de atar su significado. Como se ha visto, las dinámicas hermenéuticas, en tanto semblantes, operan inscribiendo el objeto en un discurso. Al tratar los parámetros significantes como indicios significativos, no se atiende a las diferencias entre significado y sentido, y se genera una confusión que atrapa toda imagen en una red significativa que suplanta su sentido.

¹³¹⁵ Como ejemplo de esa actitud, Porr cita a Leroi-Gourhan 1982 o Conkey 1989, entre otros.

¹³¹⁶ Así, «the actual experience of the encounter between humans and animals, and how this experience is reflected, *negotiated* and communicated in figurative representations». PORR, 2010a: 149.

¹³¹⁷ Frente a la propuesta de Porr, donde la percepción individual gesta (negocia) contenidos y formas en lo social, Janik y Kaner (2018) destacan la importancia fundamental del contexto cultural en el desarrollo del arte. Se sabe que el ver depende del modo en que la luz penetra en el ojo humano y estimula determinadas partes del cerebro mediante impulsos eléctricos. Sin embargo, lo que el cuerpo hace con esos estímulos, el modo en que les da sentido, depende de los conocimientos adquiridos a lo largo de su vida social, y ese saber se constituye socio-culturalmente.

Mientras que el significado apela a un referente, el sentido apunta a la relación “entre” significantes y a los umbrales de verdad que esta relación manifiesta. En cambio, el significado alude estrictamente a lo conceptual (dimensión racional del discurso o de la conciencia), mientras que los sentidos emergen como efectos de la combinatoria de significantes. El sentido está allí, “situado” en la cosa (imagen, objeto, cuerpo), mientras que el significado está prescrito por el código simbólico.

La mayoría de estos semblantes hermenéuticos concibe este y otros objetos similares como el resultado de una mente simbólica que da forma a la materia inerte. Aspirar a establecer sentido(s) o significado(s) constituyen objetivos asimétricos que separan la hermenéutica (que se fija en los semblantes) del síntoma (que expresa lo que estos tapan).

Frente a las interpretaciones que tratan de buscar aquello que *re*-presenta la figurilla de Hohle Fels (el referente significativo), encontramos otras que parten de aquello que “presenta”. Mientras que las primeras se instauran en la falta, aquello de lo que el objeto carece y se considera imprescindible para su comprensión, las segundas se fijan en la relación, tanto de la que el objeto es producto como la que él mismo ofrece de vuelta. Este segundo tipo de aproximaciones parte de considerar la pieza como un elemento interactivo, un objeto material-relacional resultado de un proceso dialéctico entre la acción y la percepción que se desarrolla sobre una base o sustrato emotivo; si el sentido de las cosas tiene algún lugar, ese es. Podría decirse, tal y como vimos en la Parte Segunda, que intentan vincular un modo sensorial de captación del mundo a esta figurilla. Se trataría entonces de ver en los objetos el lugar de realización de procesos formativos que actúan conformando cuerpos, subjetividades y comportamientos. Este segundo tipo de aproximaciones, por el simple hecho de “incorporar” el elemento relacional, ofrecen un punto de partida interesante para realizar la lectura sintomática y, sin embargo, como se ha visto también, no se encuentran exentos de excesos interpretativos que acaban recubriendo y atenuando lo relevante de sus enfoques.

Por todo ello, la primera tarea de la lectura sintomática no consiste en actualizar un texto o un cuerpo, sino en ubicarlo, “situarlo” en su momento para desvestirlo de los adornos retóricos al uso y abordar su(s) sentido(s).

Como se ha apuntado con anterioridad, una cuestión recurrente cuando se aborda la temática de estas imágenes-cuerpo es la distinción entre materia y forma. Esta distinción, sobre la que se ha articulado la literatura alrededor de la representación, es poco operativa y está instalada en una confusa dicotomía artificial que entiende la materia (soporte y condición previa de toda forma material-tangible) como si de un inmaterial se tratara y, la forma, en cambio, como el verdadero material-tangible, cuando es, ante todo, el producto materializado de una proyección (del diseño o de la acción misma). La forma semeja entonces aquello que se impone sobre una materia pasiva, aquello que somete la “presencia” en favor de la “representación”. A mi entender, en cambio, materia y forma son indisociables, constituyen una expresión común, pues ambas son materia resueltamente realizada y expresiva. El síntoma da cuenta de esta condición indisociable, pues en su expresión es al mismo

tiempo materia y forma. El síntoma se presenta superando esta dicotomía y señala el lugar persistente de lo que “resta”, más acá de toda oposición, el lugar anterior a la herida de la “falta” infringida por el Orden Simbólico. Si hay algún lugar para el sentido de los cuerpos ese lugar lo abren sus síntomas.

Una vez señalados los límites y excesos de los semblantes de la figurilla de Hohle Fels, es el momento de inferir, desde las relaciones sintomáticas, una lectura más compleja que pueda precisar el sentido de la obra. El *medium*, el artefacto, amplifica con su presencia las posibilidades de los elementos significantes y nos permite ir más allá de la comprensión habitual, de lo que vemos en tanto régimen escópico.

En este ámbito se proponen puntos de fuga que atraviesan los fantasmas hermenéuticos que constituyen la inercia confortable y placentera a través de la cual se ha investigado un objeto, una inercia que encuentra el placer más en el juego interpretativo que en la obtención de resultados transformadores y de conocimiento¹³¹⁸. La lectura sintomática se articula “entre” la “falta” de los discursos y ese “resto” sin codificar que persiste en las imágenes producidas.

Hay elementos significantes que asocian esta imagen a un género humano (mujer), pero hay otros que impiden asociar esta imagen a un tipo (tipología). La figurilla no es simétrica. La simetría lateral que se ha marcado como predominante en la composición de las figurillas de mujer del Paleolítico Superior queda anulada por la ubicación del ojal descentrado en la parte superior del cuerpo y por la prominencia del hombro derecho¹³¹⁹. Esta circunstancia afecta al eje de gravedad de la pieza, que tendría implicaciones en la suspensión de la misma: las huellas de desgaste debido al rozamiento son evidentes en el mecanismo de suspensión. Al estar colgada, el eje de la suspensión va desde el ojal hasta la punta de la pierna izquierda. Esto supone que el hombro que sobresale, por contrapeso, se equilibra con el opuesto produciendo en quien lo mire de frente un efecto óptico de simetría lateral.

La atención a este tipo de detalles a la hora de realizar la composición enfatiza la afirmación de que el Auriñaciense, y en especial el conjunto de figuraciones suabas, corresponden a una época donde se producen objetos artísticos de muy alta calidad. Esta es la razón principal por la que la cronología de estos hallazgos ha sido cuestionada en diversas ocasiones o tratada como un hecho extraordinario. Sin embargo, la riqueza objetual connota una práctica artística generalizada y de

¹³¹⁸ Como vimos con Freud y Lacan, hay una distinción importante entre el placer y el goce. Mientras que el placer siempre tiene su objeto, es una fuente de satisfacción a través de un objeto vinculado a la realidad externa o interna en el marco consciente, el goce no tiene objeto, se goza de lo que fue y no es; la satisfacción se encuentra en la *representación* vía síntomas de algo que ya no es. El síntoma es lo que ayuda a *recrear*lo. Mientras que el placer es una estrategia consciente que busca evitar el displacer; se goza siempre de un modo inconsciente y conflictivo. Podríamos matizar, para la argumentación que nos ocupa, que el goce está del lado de la imagen mientras que el placer lo está de su interpretación.

¹³¹⁹ La simetría de los polos longitudinales característica de algunas figurillas posteriores brilla por su ausencia.

altísima calidad¹³²⁰. Esto implica también una desestabilización de la misma concepción de progreso auspiciada desde la modernidad europea. La producción de imágenes no sería el punto culminante o fin último de la mente moderna, sino que supondría el medio (*medium*) a través del cual la complejidad cognitiva podría desarrollarse, su lugar material.

En este sentido y desde la investigación arqueológica, Ego afirma que la producción de imágenes tangibles y figurativas supone un acto que lleva al pensamiento a un lugar situado más allá de su propia mirada donde, en una nueva comunicación entre lo interno y lo externo, se convierte en una actividad de visión activa¹³²¹. Se trata de una operación que libera las imágenes mentales y permite, a su vez, un ser/pensar fuera de sí. La imagen, en tanto reflexión del gesto (además de su reflejo), faculta al pensamiento verse y hacerse. Pero no debemos confundirnos: no se trata de la concepción tradicional que ve en el arte la materialización de una idea, sino del ejercicio relacional de un cuerpo con un material que promueve el pensamiento mediante el con-tacto experimental. Es la respuesta intuitiva a una pregunta no formulada (dicha), germen de toda reflexión, la que se manifiesta en forma visible en los objetos artísticos.

De este modo, no solo se parte de la premisa de que los comportamientos y las creencias solo pueden ser accesibles a partir de los objetos que nos brinda la arqueología, sino que es “mediante” los objetos-imágenes producidos que se desarrollarán sus posibilidades simbólicas. Junto a los útiles y las figuraciones existe otro tipo de objetos, como los musicales, que también confirman la presencia de un pensamiento complejo, auspiciado por la experimentación con la materia¹³²².

Otro ejemplo que alumbrase ese lugar material que gesta posibilidades comunicativas y simbólicas, lo encontramos en las marcas halladas no solo en la figurilla de Hohle Fels que nos ocupa, sino en la gran mayoría de figuraciones producidas a lo largo del Paleolítico Superior. Genevieve von Petzinger se ha especializado en el estudio de las marcas que menos tienen que ver con un punto de vista figurativo¹³²³. Su

¹³²⁰ Será precisamente gracias a los hallazgos de Hohle Fels que quedará ratificada la tradición artística auriñaciense de la región del Jura de Suabia como la más antigua, pero también como una práctica generalizada y no una excepción (entendida como producto de una genialidad). «Recent finds from Hohle Fels clearly show that small figurative art made of mammoth ivory was a widespread phenomenon in the Swabian Aurignacian. So far nothing comparable in quality and quantity has been found in any other region. Although their quality is surprising, it has to be admitted that this sort of art is no exception, but probably more the rule in this region. The figures stand at the beginning of artistic creation of humankind and they bear witness to the astonishing ability of their creators» (DUTKIEWICZ, 2015: 80).

¹³²¹ EGO, 2016: 5. «The drawn form is not merely an end, or the point of departure for investigación. It is the means, a technique and a question, an action in itself. Its aim is not simply to see but also to speak and to act, and it is in this sense that drawing is the gesture of sight». *Ibidem*: 8.

¹³²² Von Petzinger informa de que se han encontrado casi cuarenta flautas en sitios de toda Europa. Las más antiguas proceden de Geißenklösterle, también en Suabia. Las flautas suelen ser de hueso de ave o bien de marfil. Von PETZINGER, 2016: 89. Recordemos que todas fueron fechadas c. 42.500. HIGHAM *et al.* 2012: 664-76.

¹³²³ Algunas figurillas paleolíticas presentan en su superficie signos geométricos incisos o tallados que se pueden entender como soluciones de corte realista, al igual que los signos pintados del arte parietal. En el caso de las estatuillas del arte mobiliario se trata de líneas, puntos cruces, zigzags,

intención es demostrar que se trata de un conjunto de signos de comunicación gráfica que era transmitido y entendido por grupos del Paleolítico Superior, bien alejados en el tiempo y el espacio, a pesar de que las manifestaciones culturales humanas variaron mucho de un lugar a otro. Siempre se trata de signos geométricos que, según ella, parecen incorporar una capa adicional de significado simbólico¹³²⁴. Desgraciadamente, la investigadora no consigue llevar más allá su estudio que el establecimiento de 32 formas de signos que se repiten a lo largo del Paleolítico y que le sirven para declarar que fueron los primeros intentos de comunicación gráfica que llevó a cabo la humanidad¹³²⁵.

Más adecuada parece la propuesta de Ewa Dutkiewicz, quien centra su estudio en las marcas existentes sobre las figurillas que me interesan, las suabas, adscritas a un solo periodo y a una única región¹³²⁶. Sus contribuciones más destacadas, en solitario o en colaboración con otros colegas, presentan menos objeciones de procedimiento que la propuesta por von Petzinger¹³²⁷. Si bien sus preguntas de partida son primariamente de carácter cronológico, geográfico o identitario (¿Qué marcas o combinaciones de marcas son propias de cada yacimiento? ¿Son coetáneas o no?), también procuran averiguar qué “signos” aparecen sobre las figurillas y cuál fue su significado en la/s sociedad/es que los produjo/eron.

Su investigación se centra en los cuatro yacimientos suabos que han proporcionado un gran número de figurillas de marfil (animales, humanos e híbridos teriantropomórficos). Pues bien, desde su documentación, las marcas sobre ellas se habían interpretado como producto de la magia para la caza (Gustav Riek), como información suplementaria o añadida a las figurillas (Joachim Hahn) o como sistemas de notación y calendarios (Alexander Marshack)¹³²⁸.

ángulos o chevrones y rombos formados con equis cruzadas. Vogelherd, la cueva auriñaciense que más figurillas ha dado, documentó una estatuita de mamut con varias líneas en las mejillas que se cree representan los colmillos y un oso de las cavernas tenía varias líneas horizontales que recorren en fila su cuello y pueden representar los pliegues de la piel. Las líneas pueden simular pelaje si están sobre el cuello o la testuz, como evidencia un león con la espalda recorrida, desde la cabeza hasta la cola, por una hilera de cruces o la cabecita de otro león con cruces detrás de la oreja o un mamut con una fila de cruces atravesando su hombro y otro con una fila cerca de sus cuartos traseros (Von PETZINGER, 2016: 86-8). Creo que algunas de las figuras humanas que muestran estrías en el cuerpo podrían simular ropa o piel, como la de Hohle Fels o las de los dos teriántropos de Hohlenstein-Stadel o el de la miniatura similar de Hohle Fels.

¹³²⁴ Von PETZINGER, 2016: 139.

¹³²⁵ Esta investigadora admite, sin embargo, el riesgo vinculado a la asunción de que estas marcas hayan atravesado con significados estandarizados 30.000 años. Esto implicaría presuponer una unidad de acción y decisión culturales verdaderamente arriesgada, toda vez que ni la tecnología ni los patrones de asentamiento ni las formas artísticas lo comparten. «As we saw with the differing meanings of half circles between the San in Africa and the Aborigines in Australia, the physical form of a sign might be the same, but it may well signify something different. This is why I don't think the signs are likely to carry a universal meaning. In Europe, we are dealing with a 30,000-year time period and a massive geographic region, and it may very well be that the same sign acquired differing meanings in different times and places». Von PETZINGER, 2016: 217.

¹³²⁶ Los hallazgos se circunscriben al contexto de las cuatro cuevas de los valles del Ach y del Lone que vengo mencionando: Geißenklösterle, Hohle Fels, Hohlenstein-Stadel y Vogelherd.

¹³²⁷ DUTKIEWICZ, 2015, DUTKIEWICZ *et al.*, 2018a y DUTKIEWICZ *et al.* 2018b.

¹³²⁸ De los estudios sobre este tema destaca su libro de 1991 y sus artículos de 1989 y 1990. No ha citado, en cambio, a este respecto los estudios de Müller-Beck que Dutkiewicz sí señala. Para Müller-

En primera instancia, su procedimiento diferencia tres tipos de componentes técnicos de las marcas: líneas, cortes o muescas y puntos. En segunda instancia, se inventariaron los patrones (*patterns*) que conforman las marcas¹³²⁹. Se localiza un total de 93 patrones en la cueva de Hohle Fels y 229 en la de Vogelherd¹³³⁰.

Cuando se pretende detectar un sistema de símbolos (como la escritura, la notación musical o las señales de tráfico)¹³³¹, se buscan indicios diagnósticos en un nivel adecuado de «entropía» (utilizando la terminología de la teoría de la comunicación) o, lo que es lo mismo, no demasiada redundancia¹³³². En las marcas que aparecen ilustradas en los artículos de Dutkiewicz, encontramos patrones demasiado iterativos (por ejemplo, series de líneas cruzadas, a modo de “XXXXXX”). Este grado tan elevado de redundancia es atípico de las secuencias de múltiples signos que configuran mensajes codificados gráficos, con un correspondiente más o menos aproximado en el lenguaje humano. Cabe decir que no todos los sistemas de símbolos tienen por qué utilizarse en secuencias o agrupaciones. Un claro ejemplo son las señales modernas de tráfico, que se utilizan solas la mayoría de las veces. Sin embargo, ante un sistema de símbolos esperamos igualmente encontrar dos cosas: (1) un número finito, pero variado de signos; (2) el uso de cada uno de esos signos en contextos o asociaciones específicas¹³³³. No parece que tengamos nada por el estilo entre el material suabo.

Por tanto, con marcas tan repetitivas/monótonas como las que mencioné, difícilmente estamos ante un sistema de símbolos. A lo sumo, podemos tener «cuentas» (*tally marks*), es decir, una notación no sistemática para sumar o contar de manera acumulativa. De hecho, en el Paleolítico Superior no hay ejemplos de secuencias lineales de signos diferentes¹³³⁴. Al final, se propone que las marcas representarían, en general, «*caractères spécifiques animaliers*», como el pelo, por

Beck las señales reflejan un evidente carácter de "puntuación" que, a veces, contiene información astronómica (*sic*) (DUTKIEWICZ, 2015: 81).

¹³²⁹ El catálogo de patrones resultante se presenta mediante etiquetas del tipo: «línea única», «líneas paralelas con intervalos iguales», «líneas paralelas largas», «líneas radiales», «líneas concéntricas», «corte único», «diamante grande», «patrón en V», etc. El primer problema con que topamos es que no podemos comprobar lo que se dice, porque estos estudios carecen de un catálogo visual ilustrado de marcas, lo que impide evaluar críticamente si las etiquetas se ajustan a la realidad. Solo se muestran fotografías de unos pocos objetos (los más emblemáticos), aunque entre ellos se encuentra nuestra figurilla de Hohle Fels junto a otros de mamuts, un caballo, un bisonte, etc.

¹³³⁰ DUTKIEWICZ, 2018a.

¹³³¹ La ayuda de Miguel Valério fue crucial en este tema. Mi agradecimiento más sincero. Valério es investigador del proyecto INSCRIBE, *Invention of Scripts and their Beginnings* (Universidad de Bolonia), que se dedica a desentrañar los orígenes de la escritura.

¹³³² Para la teoría de la comunicación y los conceptos de entropía y redundancia, véase SHANNON, 1948.

¹³³³ Por ejemplo, la señal de paso de cebrá se coloca en las cercanías de un paso de cebrá; las señales de prohibido circular a más de 120km/h siempre están en autovías y nunca en el interior de las poblaciones; etc.).

¹³³⁴ Con la posible excepción de la llamada «Inscripción» del panel número 49, de la Galería B de la Cueva de La Pasiega en Puente Viesgo. <https://www.asturnatura.com/turismo/cueva-de-la-pasiega/1501.html>.

Ninguno de los supuestos signos de la inscripción de La Pasiega aparece en las figurillas auriñacienses.

ejemplo. Así, las líneas cruzadas en el dorso de la figurilla de caballo de Vogelherd representarían las crines; los trazos en la planta de los pies de los mamuts serían las grietas que marcan las plantas de las patas de estos animales, según se deduce de sus parientes cercanos vivientes, los elefantes, y las líneas y puntos sobre las figurillas felinas serían las manchas del pelo o repliegues de la piel (Fig. 16, 17 y 18). Desgraciadamente, el rigor de estas conclusiones se diluye con una sentencia relacionada con los animales, la «*sélection de signes bien spécifiques peut refléter des idées religieuses ou mythologiques*», pero quienes la emiten se cuidan de explicar o argumentar algo al respecto¹³³⁵.



Fig. 16 y 17 Detalles incisiones figuras suabas de caballo y león respectivamente

Como se ha visto, las marcas están realizadas sobre figuras o figuraciones de seres humanos, animales e híbridos. Sin embargo, llama la atención que todas sean “esquemáticas” o “geométricas”. Ninguna parece suficientemente icónica o figurativa, en el sentido de representativa de objetos reales o ficticios. Esta

¹³³⁵ DUTKIEWICZ, 2018b: 464-465. Y aún van más allá cuando se añade: “Ces figurines témoignent que l’art, tout comme la musique, la parure et la *religion*, était bien établi et correspondait à une des composantes importantes de la culture de l’époque.” DUTKIEWICZ *et al.* 2018b: 466. La cursiva es mía.

circunstancia se contradice con los orígenes iconográficos de los primeros signos que darán paso a la escritura¹³³⁶.



Fig. 18 Detalles incisiones figura suaba de mamut

Por tanto, si se pretende dar cuenta del imaginario paleolítico a partir de un supuesto simbólico codificado, el camino de estas marcas es un itinerario desafortunado, dado que estas parecen interrumpir la estabilidad de la mimesis, del acto representativo, reivindicando una presencia desestabilizadora y que no imita nada¹³³⁷. Como veremos, otra cosa será la que nos brindan los síntomas de ese Imaginario a partir de las figurillas en sí.

¹³³⁶ Todas las escrituras inventadas o “prístinas” que se conocen (la egipcia, la mesopotámica cuneiforme, la china, las mesoamericanas y probablemente la de la Isla de Pascua), están formadas por una mayoría de signos altamente icónicos o figurativos. Dichos signos representan humanos y animales o partes de sus cuerpos, plantas, astros, elementos del paisaje, utensilios y edificios. Suelen tener un vínculo con un “sustrato iconográfico” preexistente (iconografía sobre paletas y armas ceremoniales de piedra en Egipto, sellos en el caso de Mesopotamia, insignias sobre vasijas de bronce en el caso de China, hachas y estelas iconográficas en el caso de Mesoamérica, petroglifos sobre los *moai* y otros soportes pétreos en el caso de la Isla de Pascua). Véase, al respecto, HOUSTON, 2004a y b.

¹³³⁷ Ego advierte que es precisamente la regularidad de las marcas la que indica que los espacios creados entre las líneas no solo eran perceptibles visualmente, sino que regían allí patrones de repetición. La marca crea no solo una línea, sino un espacio, un intervalo rítmico que es algo más que una yuxtaposición de líneas; existe en relación con la superficie, aferrándose como una sombra a su extensión. Esta solidaridad inherente entre la superficie y la línea está en juego incluso en el motivo más simple; la línea está unida singular e indivisiblemente a los contornos de la superficie. En esta interacción gráfica de elementos, son quizá las categorías fundamentales y abstractas de espacio y tiempo las que comienzan a tomar forma. Ego hace notar también que hay una correspondencia entre la creación sucesiva de muescas y los primeros instrumentos musicales, como las flautas halladas en Hohle Fels. La música puede concebirse como un arte volcado a la experimentación de intervalos de tono y duración. Es en este juego de relaciones gráfico o musical donde podemos situar el medio para

Podría decirse que las marcas estudiadas a lo largo del Paleolítico sufren de la dialéctica *detalle/pan*, que Didi-Huberman plantea como una oposición¹³³⁸. El estudio mediante el “detalle” de las marcas, en tanto parte aislada del todo de la composición, ha precipitado interpretaciones que llegan a contradecir las propias evidencias, como vimos en los trabajos de Dutkiewicz que terminan sugiriendo un motivo simbólico como causa unánime insostenible desde una dialéctica con el objeto, pues se vuelve a desligar materia y forma. Las investigaciones sobre el detalle de las marcas siempre estarán en “falta”, si no se plantean en su relación dialéctica con el síntoma que ellas mismas expresan al “mostrar demasiado y nunca lo suficiente”. Las marcas en la figurilla de Hohle Fels no parecen adecuarse a ninguna explicación simbólico-religiosa, sino que son más bien materia ininteligible de forma reconocible. Son un efecto de la producción plástica de la escultura, materia experimentada, animada, más que un signo descriptivo. Las marcas en este caso operarían como el dibujo, en tanto un gesto distinto del requerido para tallar¹³³⁹. Mientras la talla va borrando su gesto a cada acto, las marcas se convierten en su propio vestigio, una huella de sí mismas, un lugar donde el gesto se vuelve reflexivo: se refleja a sí mismo de un modo explícito. Se trata de formas desprendidas de lo que señalaban, espejos de la mano: construyen, para la escultura, el lugar donde el gesto ve su propio reflejo y donde, para reflejarse, se convierte en imagen, la imagen del gesto. Las marcas de la figurilla de Hohle Fels permiten a quién observa la figurilla atravesar el fantasma de las apariencias y ver en el objeto el producto activo del pensamiento. Las marcas o incisiones pueden entenderse como el gesto experimental constitutivo de la pintura y aquello que convierte en sintomática toda producción artística; una operación técnica e intelectual mediante la cual la mano crea un objeto de conocimiento que es ante todo visual. Ese algo más que implican las marcas no está del lado de ningún Orden Simbólico, sino que señala una potencia imaginaria.

Siguiendo con nuestra figurilla, si atendemos a la funcionalidad del objeto y su posible uso como colgante se podría sugerir, asumiendo el riesgo, que el ojal es alternativo a la cabeza, pues el lugar de la cabeza correspondería a la persona portadora del colgante. Bajo esta premisa, la ausencia de cabeza no sería una falta del objeto, sino que denotaría su característica de complemento, un «cuerpo extendido». Su cualidad protésica para el sujeto portador, una suerte de tecnología/artefacto incorporado a la cabeza de la persona portadora, amplificaría

la reflexión material en torno a lo que serán después las categorías abstractas de tiempo y espacio, en tanto resultado de la relación del ser humano con los movimientos rítmicos de su entorno. Su formalización gráfica u objetual, en forma de código expresivo, corresponde a un ejercicio de decodificación-comprensión del entorno. EGO, 2016: 5ss.

¹³³⁸ Recordemos que el *pan* es aquel concepto tomado de Proust, que permitirá a Didi-Huberman articular el síntoma en la pintura. Como vimos en la Parte Primera, *pan* y síntoma son sinónimos.

¹³³⁹ Véase Ego, para la distinción entre la talla y el dibujo (2016: 5).

o prolongaría las posibilidades identitarias de un cuerpo¹³⁴⁰ con respecto a sí mismo y de pertenencia a la comunidad¹³⁴¹. La combinación entre las dos imágenes, el colgante y el cuerpo portador, contribuiría a generar una tercera imagen distinta, ahora recreada. En este sentido, podríamos entender que el impacto de extrañeza, este efecto de incompletitud constitutiva que produce la figura de *Hohle Fels*, se debe a su carácter ornamental, a su dependencia relacional con otro cuerpo. Algunas evidencias pueden contribuir a validar esta hipótesis. La primera concierne a la propia figurilla porque presenta una pátina de desgaste propia del rozamiento que ha sufrido la parte posterior del cuerpo y que afecta incluso a las incisiones de la cintura. Esta pátina, debida al uso, no se deja ver ni en el brazo conservado, que mantiene intactas las marcas que lo recorren, ni en toda la parte frontal de la figurilla. Las marcas de desgaste son también imperceptibles en las incisiones de la plataforma del ojal y en las que se distribuyen entre los hombros, dado que estas se curvan hacia el interior de la figura. Además, esta determinación ornamental se vuelve un significante recurrente en un gran número de figurillas, como las encontradas al final del Magdaleniense. Tal es el caso de la de Neuchâtel-Monruz (Suiza) (Fig.19).



Fig. 19 Figurilla de *Neuchâtel-Monruz* (c. 11.000 a.n.e). Suiza.

¹³⁴⁰ La propuesta de Stannard y Langley (2020) de que el ojal sería el lugar para colocar una cabeza realizada con materiales perecederos no es incompatible con esta reflexión pues promovería la multiplicidad de personajes posibles lejos de imponer una pauta identitaria o norma representativa específica.

¹³⁴¹ Porr también insiste en que en el caso de las estatuillas auriñacienses solo pueden entenderse adecuadamente si se ven como adheridos a cuerpos individuales o personas y añade, «the use-wear traces and polish clearly show that they have been carried and handled for substantial periods of time. In contrast, their contexts of discard suggest that their significance did not extend beyond their actual use. All statuettes were found among the normal occupation debris and there is no evidence supporting a special spatial treatment of the statuettes after their use». PORR, 2010a: 151. Ego, por su parte, describe el adorno como aquello que le confiere al cuerpo una extensión propiciada por un nuevo contorno. De este modo, el adorno coloca al cuerpo individual y biológico dentro de un segundo cuerpo, social y colectivo, siendo este último más grande y fácilmente modificable que el primero. En este sentido, la apariencia es una respuesta a la necesidad biológica de distinción y/o reconocimiento. En el camino hacia la figuración, Ego nos recuerda también que el ornamento humano ilustra el surgimiento de una autorrepresentación artificial, un conjunto de signos que concentran la información que transmite la apariencia y que gestan, a su vez, un *espacio estratégico* desde donde se articula el intercambio visual de información. EGO, 2016: 5. De esta reflexión se extrae que las apariencias no son mentiras ni engaños, sino que son aquello que nos convierte en señal para las otras personas y animales; son las apariencias las que nos convierten en imágenes con todas sus potencialidades, imágenes que permiten, a su vez, toda comunicación necesaria e inherente a la vida.

Las extremidades superiores e inferiores respetan la simetría lateral, a pesar de la mayor extensión de la pierna derecha. En cambio, no puede decirse lo mismo de la simetría longitudinal, arriba/abajo, como ya vimos. Si bien los brazos están fundidos al cuerpo, las piernas están fuertemente separadas¹³⁴². Este elemento destaca frente a figurillas posteriores, cuya tendencia consiste en integrar las piernas al cuerpo para ofrecer un volumen más unitario y en bloque. La fusión de las extremidades inferiores facilitará la simetría longitudinal y el modelo losángico de Leroi-Gourhan, como vimos.

La figurilla de Hohle Fels nos permitiría remontar hasta la prehistoria las teorías *queer* que defienden la performatividad como lugar inicial desde donde se asienta la norma sexo-género y su subversión. Mediante esta figurilla podría afirmarse que la identidad fue, ante todo, un ornamento del cuerpo, un añadido creativo en tanto práctica social experimental y mimética. Lejos de ser una unidad cerrada, el cuerpo se concibe ante todo como un cuerpo fragmentado (biológica, volitiva o culturalmente), un cuerpo dis-locado “entre” lo propio y lo ajeno, entre lo particular y lo social. Lenguaje y cuerpo, en su expresión subjetiva-imaginaria, afirman, como señala Braidotti, nuevos modos de subjetivación, no fijos (nómades) y por tanto emancipados del falogocentrismo. En las imágenes producidas del Paleolítico Superior encontraríamos una realidad ya posthumana, unos cuerpos sin órganos, como diría Deleuze, que conformarían con su materialidad el verdadero lugar germinal de la “norma” en lo humano, en tanto proceso más o menos violento y desigual de apropiación, regulación y clasificación de los cuerpos y sus relaciones. Así, el ornamento y la expresión corporal en el comportamiento constituyen lenguajes que descansan sobre un soporte físico o pantalla que los hace operativos. Los ornamentos, reiterados y compartidos, constituirían el primer ejemplo de una evolución hacia las convenciones culturales relativas a la fabricación de objetos simbólicos, cuando un objeto se separa de su contexto y adquiere, en otro espacio, un valor distinto; pero también señalan el camino hacia la construcción artificial del sexo y el género, en tanto «cuerpos extendidos» normativamente. Esta operación de transferencia se quiere ver como inherentemente simbólica, cuando el mismo ejemplo ornamental señala que toda posibilidad de transformación identitaria es, ante todo, un gesto imaginario.

La imagen tangible de Hohle Fels puede asociarse también a la máquina de guerra de Deleuze y Guattari, dado que remite siempre a la experiencia, señala un conocimiento afectivo, encarnado y adscrito al acontecimiento. Es solo una posibilidad-potencia del propio devenir vital. Es una forma de la que la Norma/Estado/Orden depende y, por ello, quiere apropiarse de ella o destruirla, pero siempre fracasa en este gesto sometedor; el modo en que nos afecta esta imagen trasciende materialmente (persiste y sobrevive) a cualquier dominio discursivo o sensible que la quiere domesticar.

¹³⁴² Quizá esta separación haya sido obligada por la mayor dificultad que supone tallar la cavidad pulpar del colmillo, como Cook argumenta para la elaboración de la figurilla de Hohlenstein-Stadel. COOK, 2013: 31-4.

Desde el punto de vista artístico, el hecho de que la/s figurilla/s suabas sean las primeras manifestaciones escultóricas de bulto redondo denota claramente la búsqueda y el encuentro de una forma singular que inicia un proceso de experimentación técnico/formal¹³⁴³. Tras años de experimentación, esta forma irá adquiriendo, a base de repetición, un esquema más o menos fijo. Se aspira a un modelo cuando se documenta un prototipo. Cuando el prototipo es reproducido y reconocido por una comunidad, se inaugura la capacidad, antes ausente, de un cierto nivel de abstracción y reproducción esquemática amplia y diversa. Este proceso, que se inaugura a partir de ese momento, desemboca en la fabricación de los objetos emblemáticos, síntoma concreto de una idea colectiva.

Este proceso técnico/formal debió llenarse también, progresivamente, de contenido social y funcional y no al revés, como se suele creer. Este contenido obtendría diversos sentidos según los diversos desplazamientos que emprendería, señalando un amplio despliegue del nivel de comunicación colectiva y de abstracción humana¹³⁴⁴.

El proceso descrito adquiere una mayor dimensión si traemos a colación uno de los semblantes mítico-ideológicos más utilizado. Focalizando la atención en las imágenes tangibles que se han conservado fragmentadas, se ha sugerido que los signos de rotura intencionales que se han querido leer en algunas figurillas son testimonios de gestos iconoclastas¹³⁴⁵. Sí así fuera, la simbología que manifiestan resultaría socialmente molesta y execrable para algún sector social determinado¹³⁴⁶

¹³⁴³ Cabe destacar aquí que Conard y su equipo hallaron junto a nuestra figurilla de Hohle Fels, dos fragmentos de una misma pieza que, tanto por el material utilizado como por el tipo de incisiones, presenta fuertes correspondencias con nuestra figurilla más que con otras estatuillas del auriñaciense. La principal implicación de este descubrimiento es que las imágenes de mujer no eran un caso aislado o puntual ya en el Auriñaciense. CONARD, 2009.

¹³⁴⁴ Desde una perspectiva neuro-estética, Janik vincula la ausencia de rostro de las figurillas de mujer en general a una imposibilidad de reconocimiento individual mediante la comunicación visual y, en cambio, un reconocimiento genérico auspiciado por el cuerpo representado. De este modo, la figurilla crea una distinción importante: al no mostrar su rostro, al no poder ser reconocido por el otro, trasciende desde la perspectiva egocéntrica a la aloécéntrica. JANIK, 2014b: 42. Sería la falta de rostro lo que permitiría que un objeto tan íntimo adquiriera una dimensión tan socialmente determinante y universal; es decir, impidiendo su reconocimiento, la imagen-cuerpo se mueve más allá de su propio lugar en el mundo. También se podría añadir, en este sentido, que estos objetos "persisten" mientras no agotan su potencial cognoscitivo ante la inercia del reconocimiento.

¹³⁴⁵ Jill Cook describe muy literariamente, en relación al yacimiento de Kostenki 1, «a Deliberately broken limestone sculpture (number 87) from level 1 at Kostenki depicts a pregnant woman. (...) The sculpture was smashed, probably with some difficulty, before being placed in the pit. Using another stone as hammer, the legs were removed by a heavy blow to the back of the knees and the left and right sides of the figure show percussion scars made during several attempts to break the sculpture across the thickness of the now missing breasts" para resaltar la vehemencia e intencionalidad en el gesto destructor. COOK, 2013: 80.

¹³⁴⁶ Además de la iconoclastia reconocida históricamente y característica de las ideologías dominantes respecto a las dominadas, me gustaría destacar aquí las acciones iconoclastas modernas precisamente contra las imágenes de mujer, tanto como gesto emancipador, como fue el ataque de la sufragista Mary Richardson, perpetrado en 1914 contra la obra *La venus del espejo* de Velázquez a finales del XIX en la National Gallery de Londres, o como acción represora sexista y fanática, recuérdese, por ejemplo, el acto de destrucción de todas las obras que representaban mujeres en la

o, extremando una proyección presentista, podría apuntar a un desacuerdo entre la agencia artística y su resultado, como ocurre con la eventual destrucción de su propia obra por parte de artistas¹³⁴⁷.

Este semblante mítico-ideológico expresa sintomáticamente una dimensión política de estas figurillas cercana a lo que Benjamin definió como «inervación corporal». Si recordamos lo planteado en la Parte Primera, la inervación se refería a la capacidad de provocar un impulso sobre el cuerpo capaz de estimular un gesto; un impulso que además excede al individuo pues tiene efecto colectivo. Así, el gesto que es una imagen y el gesto que promueve en la inervación, en tanto reacción corpórea insurrecta, deviene una acción política. La imagen sería el lugar mediante el cual una colectividad incorpora, encarna y accede a una realidad ampliada normativa o revolucionaria.

Otro semblante muy asentado que no interpreta las figurillas como retratos de mujeres particulares, sino como modelos ideales de mujer en sus estadios de plenitud, es sobre todo el de mujer embarazada, generadora de vida y siempre objeto de deseo¹³⁴⁸. Esta interpretación daría lugar al hallazgo de la primera concepción estética de la figura femenina construida por quien la observa y la desea poseer¹³⁴⁹.

Este tipo de lecturas asume a la mujer como universal simbólico y olvida el apóposito del «no-todo» lacaniano, comprendido y expresado por estas figuraciones en su singularidad indecible para cualquier totalidad. En realidad, estas figurillas expresan con precisión los síntomas de este tipo de semblantes. Cada una de ellas en su concreción corpórea es una «mujer no-toda», que delata la inexistencia del universal y su calidad de artificio. Las figuraciones prehistóricas de mujer expresan un Real que no puede ser dicho por el Orden Simbólico.

Una consecuencia de lo que acabo de exponer, se encuentra en los diversos intentos de clasificación estilística que no han conseguido más que constatar la artificialidad de las categorías conceptuales ante la diversidad objetual. Sin embargo, esta misma diversidad ha propiciado clasificaciones que solo tenían como punto de partida el interés mismo de cada investigación¹³⁵⁰. Frente a ello, la propuesta somatosensitiva

colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya en 1952, fecha coincidente con el Congreso Eucarístico de Barcelona, el primer gran evento internacional del franquismo.

¹³⁴⁷ Campbell vincula este acto de destrucción con la insatisfacción del artista (hombre) para con su obra, proyectando la imagen moderna del genio creador atormentado y asumiendo sin titubeo que la producción artística es un ámbito exclusivamente masculino. CAMPBELL, 1982: 410.

¹³⁴⁸ Se ha llegado a interpretar que, si la cabeza de algunas figurillas de mujer está agachada, es porque mira un bebé todavía por nacer. LEVY, 1948: 57.

¹³⁴⁹ Interpretaciones en esta línea, tan diversas como inapropiadas, pueden encontrarse en ABSOLON, 1949, LEROI-GOURHAN 1968, ONIANS 2002 y OGAS y GADDAM, 2011.

¹³⁵⁰ Clasificaciones como la de Piette, que distingue entre figuras “adiposas” y “esbeltas” (PIETTE, 1895), (TAYLOR, 1996), los cuatro grupos de Abramova (1967): «clásico», «reclinado o acostado», «obeso» y «generalizado», y otras subdivisiones que llegan a proponer hasta siete grupos o más (LANDER, 2005: 106 y ss) son prueba de ello. Otro tipo de clasificación estilista partió, en cambio, de la edad de los cuerpos representados por 132 figuras paleolíticas femeninas, y concluyó que se podían proponer cuatro categorías: «young», «middle-aged pregnant», «middle-aged not-pregnant»

de Morris-Kay sobre la figurilla de Hohle Fiels se redimensiona si la vinculamos a los planteamientos de Maine de Biran sobre el *corps propre*. El cuerpo conoce las sensaciones mediante el propio proceso subjetivo de su esfuerzo en el sentir y no mediante ninguna representación. Es siempre después, y por el contacto activo, que el cuerpo se convierte en objeto de representación o intuición. Así, esta figurilla, lejos de manifestar un Orden Simbólico mítico-religioso específico, daría cuenta de una experiencia corpórea en “un mundo vivido” que gesta conocimiento y autoconocimiento, un mundo que adopta en la subjetividad, y a partir de ella, como decía Husserl, transformaciones de sentido siempre nuevas. Este planteamiento se entrecruza también con la teoría de Belting donde el ser humano, desde la perspectiva antropológica, «no aparece como amo de sus imágenes, sino —algo completamente distinto— como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas»¹³⁵¹. El origen del arte se situaría, según esta hipótesis y en el sentido de la producción de figuras de tres dimensiones, como el resultado de un proceso derivado de la “percepción directa”, más que del deseo de retratar experiencias visuales del mundo.

Por su parte, la propuesta de Schebesch muestra, más allá de sus resultados específicos, que es necesario crear aproximaciones sensibles e imaginativas en relación con las imágenes tangibles. Del mismo modo que las imágenes necesitan de otras imágenes para crecer, ampliar y reconocer sus sentidos, el Imaginario necesita de aproximaciones y metodologías también imaginativas que permitan dar cuenta de su riqueza. Mientras el Orden Simbólico es por definición excluyente y conservador, el Imaginario es eminentemente inclusivo de todo lo que es susceptible de convertirse en imagen. Es desde la multiplicidad, la diversidad y la diferencia que el Imaginario se presenta al conocimiento. La lectura sintomática, es una propuesta que apela a esta dimensión.

En este sentido, Janik y Kaner consideran importante remarcar el hecho de que ante la contemplación artística, las imágenes-cuerpo tienen la cualidad de activar, ante

y «old». A pesar de los datos y estadísticas utilizadas, la única conclusión que ofrece esta clasificación es que «Despite its tentative and subjective nature, this exercise does at least suggest that the carvings probably represent women throughout their adult life». BAHN y VERTUT, 1988: 138. Todos estas propuestas pueden servir para nombrar bajo una misma etiqueta figuras distintas y para ilustrar discursos que las utilizan como ejemplos. Decir que una figurilla adiposa, sea cual sea, comparte rasgos con imágenes de Botero, por ejemplo, aparte de ser una impresión equívoca no aporta nuevo conocimiento de la figurilla ni de la obra Botero (como ocurre en muchas exposiciones, muestras y museos de arte), si no se establecen relaciones sintomáticas al modo de las constelaciones de Benjamin o de los paneles de Warburg. La división cronológica de los estilos paleolíticos más conocida y reconocida es la que propuso Leroi-Gourhan quien asegura que «tan sólo las perspectivas cronológicas permiten afirmar que el arte paleolítico empieza siendo abstracto y tiende hacia un realismo cada vez más confirmado y que los signos del Magdaleniense sólo pueden descifrarse dentro de una serie continuada de formas que parte del Auriñaciense» LEROI-GOURHAN, 1987: 79. En su clasificación, Leroi-Gourhan puntualiza que «así el arte paleolítico, vinculado durante toda su existencia al mismo fondo simbólico, sigue una curva evolutiva coherente, comparable a los de los demás artes conocidos durante largos períodos». *Ibidem*: 84. Como se sabe, esta clasificación, a partir simplemente de los hallazgos de Chauvet, podría considerarse desafortunada.

¹³⁵¹ BELTING 2007, 14-5.

toda mirada, un diálogo inconsciente entre las imágenes provenientes de la memoria a corto y a largo plazo. Esta relación que se produce en cada individuo, auspiciada por los objetos artísticos, es siempre abierta y polisémica y afecta, al mismo tiempo, al *background* cultural colectivo¹³⁵². El objeto artístico, al producir una actualización de la relación entre las imágenes que conforman la memoria, tendrá un efecto también en la memoria cultural, es decir, tendrá la capacidad de transformar el imaginario colectivo.

Las imágenes y sus relaciones conforman una memoria cinestésica que a menudo choca con la historia y sus (de)limitaciones. Los textos, incluso los artísticos, fijan, detienen y dividen el movimiento de la historia. Las imágenes, como los cuerpos, van a nuestro encuentro y, a su vez, se encuentran con nosotras. Son el modo en que “incorporamos” el mundo, un acto relacional jamás completo. Aunque las imágenes nos proporcionan una aproximación nunca es del todo exitosa. Su “virtud” reside, precisamente, en no conseguir nunca ser-del-todo aquello que refieren porque, al mismo tiempo, lo re-crean. Las imágenes nos provocan una “distancia” incómoda, que es a la vez lo que nos atrae y nos invita a seguir con ellas. Son los síntomas los que señalan los momentos de apertura de sentidos de la imagen, y nos permiten gestar propuestas discursivas que no sean semblantes.

Del mismo modo, la producción artística y su recepción conforman un modo de conocimiento dialéctico: el mundo nos afecta, al tiempo que afectamos al mundo, así como la capacidad agencial de un individuo está siempre entrelazada a una práctica social.

La aproximación de Janik, Roughley y Szczęśna a las imágenes prehistóricas interesa a esta lectura sintomática por su defensa de la percepción como un modo de conocimiento “encarnado”, incorporado, que permite al ser humano tomar conciencia de sí mismo y dar sentido al mundo a partir tanto de su cuerpo, como de las estructuras imaginarias¹³⁵³. No se trata solo de que el pensamiento o la mente estén encarnados (*embodied*), sino que lo están de un modo tal que nuestro sistema conceptual se apoya básicamente en lo común de nuestros cuerpos y en nuestro entorno. De este modo, si nuestro contexto es distinto, nuestra experiencia variará, aun cuando partamos de las mismas condiciones biológicas, creando diferentes metáforas culturales y categorías distintas. Para estas arqueólogas, la percepción visual es entonces la suma de nuestra “humanidad” y de nuestra biología (nuestra forma de ser neuronal). Así, el arte no se explicaría por una predisposición genética, pues si esta no se trabaja (práctica), no tiene por qué darse. Es lo social en lo individual lo que genera imágenes, aunque después algunas personas resultan ser más hábiles que otras en la producción de imágenes-cuerpo. Las sociedades que realizan una *praxis* de este tipo generan arte como modo de relación y conocimiento.

¹³⁵² JANIK y KANER, 2018. En este artículo también se nos recuerda que la capacidad para procesar los estímulos y la de dar sentido a lo que vemos (*make sense*), se ubican en dos lugares distintos del cerebro. La capacidad de “dar sentido” se localiza en áreas del cerebro que también son responsables de la memoria y la emoción.

¹³⁵³ JANIK *et al.*, 2007. Consultado el 24 de septiembre de 2020.
http://journals.cambridge.org/abstract_S0959774307000388

Las imágenes auriñacienses comparten síntomas que conjugan diferentes aspectos: expresivo, afirmativo, positivo y reafirmante. Tomados en conjunto, no hay duda de que señalan una “postura” proactiva remarcada por una elaboración exquisita, atenta a los detalles y de gran calidad técnica¹³⁵⁴. Tomadas de una en una denotan, además, una singularidad sorprendente. Cada pieza está realizada con un grado de libertad considerable. El repertorio de figuras de bulto redondo, como la que me interesa aquí, es amplio en número; por ejemplo, en el lote más antiguo, el suabo, se han registrado más de medio centenar de ejemplares entre piezas completas o fragmentadas. Solo se ha documentado en ese lote una figura de mujer, la que estoy analizando sintomáticamente y fragmentos de otra. Entre las restantes, destacan las figuras híbridas que ya comenté y un peculiar repertorio de animales formado por mamuts, leones, osos, ánares y un precioso y elaborado caballo¹³⁵⁵. Algunas de ellas están, como apunté, marcadas por incisiones paralelas, como las que aparecen en los cuellos de un león y un oso, los rombos en el vientre de un mamut y las muescas en los brazos de los seres híbridos de Hohlenstein-Stadel y Hohle Fels. No se puede hablar de la existencia de modelos. Se trata de representaciones ajenas a un patrón restringido, lo que no quiere decir que implique una falta de control y calidad del trabajo. Las piezas documentadas nos hablan de un arte desarrollado; en eso se asemejan a las pinturas de Chauvet, que sorprendieron al mundo por su antigüedad, variedad y perfección. El repertorio animalístico de Chauvet es similar al de las figurillas suabas, pero este último incluye especies poco agresivas, como el caballo y las ánares, puntualizando una pequeña diferencia temática entre ambos géneros.

Las investigaciones arqueológicas basadas en la percepción visual o la neuroestética han ofrecido datos significativos a la hora de modificar nuestra concepción sobre cómo captamos el mundo. Nuestro cuerpo y nuestro movimiento en el entorno se desplazan directamente hacia la composición que creamos¹³⁵⁶. Podríamos trasladar esta importancia de la percepción visual para entender el arte prehistórico a la figurilla de Hohle Fels, en tanto objeto que recoge el punto de vista de una sociedad frente al mundo que la rodea. De esta manera, la figurilla suaba que nos ocupa, esta imagen-cuerpo concreta, con su actitud corporal distintiva abierta y poderosa, con su materia expresiva y vibrante, recogería una sintomatología social específica, muy alejada de las interpretaciones al uso.

Este cuerpo individual nos remite a un momento en el cual la experimentación y la interacción creativa y curiosa con la materia se imponen a un trabajo codificado y/o

¹³⁵⁴ Como comenta FLOSS: «Jamais auparavant dans l’histoire de l’humanité, ni dans le monde néandertalien, ni pendant le MSA en Afrique, il n’existe d’équivalent dans les archives archéologiques qui peut rivaliser avec la diversité et l’excellence de l’aurignacien». FLOSS, 2015: 19

¹³⁵⁵ Porr hace un recuento bibliográfico de las especies documentadas en las figurillas un año después del hallazgo de la de Hohle Fels: «The identifiable animal species in this collection are dominated by ‘mammoths’ (six objects) and ‘lions’ (four objects). Further important species are ‘bison’ (three objects) and ‘bear’ (two objects). Three figurines are currently regarded as therianthropes, in which human and feline characteristics are mixed. With the exception of the representation of a ‘water bird’ from Hohle Fels cave and a possible fish from Vogelherd, all figurines seem to refer to large terrestrial mammals». PORR, 2010b: 4.

¹³⁵⁶ Janik y sus colegas lo demuestran en su estudio sobre las pinturas rupestres del valle del río Wyg. JANIK *et al.*, 2007.

serializado. El objeto artístico reclama con sus síntomas discordantes su anterioridad a cualquier significación simbólica y, con ello, apunta a una verdad sobre el lugar paradigmático del arte en el desarrollo cognitivo humano. El síntoma en este objeto-cuerpo deviene, como sugiere Didi-Huberman, «el lugar de donde un conocimiento puede extraer su momento decisivo».

Esta imagen, además, se dimensiona en relación al abundante resto de objetos artísticos con los que cohabita, todos ellos distintos y singulares, síntomas de experiencias múltiples con el mundo, puntos de vista diversos y posibles, no excluyentes, sobre una misma realidad material. Las imágenes producidas en el Auriñaciense son piezas íntimas, resultado de un modo de conocimiento corpóreo y táctil accesible a todas las personas. Pero no solo eso, no es solo una experiencia somatosensitiva o emotiva lo que recogen y expresan, sino una relación entre lo más íntimo y lo más exterior (social). De ahí también la insistencia en el tacto como sentido somático y modo cognitivo, pero y además, tal y como lo describe Nancy, como lugar de la co-existencia: «el ser no puede ser más que siendo-los-unos-con-los-otros», el contacto entendido como «ser-con». El trabajo del marfil de la figurilla de Hohle Fels connota un alto dominio y conocimiento de las cualidades de este material y, por tanto, una relación profunda e interactiva del individuo con la materia. La libertad de expresión, unida a niveles altos de conocimientos aplicados es síntoma de una sociedad no jerarquizada, donde quien controla lo que debe ser dicho o pensado no es diferente de quien lo materializa. Así, esta figurilla señala el verdadero lugar social de las imágenes tangibles, el lugar donde todo es posible todavía: el Imaginario. Allí donde se dirimen las relaciones sociales mismas, el lugar de lo político.

El estudio de las figurillas de mujer del Paleolítico Superior, tomadas de una en una, transforma imagen tras imagen nuestro punto de vista respecto al modo en que se instituye el género. Una propuesta contundente es que el género no estaría basado en la dicotomía radical entre hombres y mujeres. Como señalan Hachuel y Sanahuja, de esa afirmación constitutiva se extrae que el sexo originario fue el femenino, y que la representación de la sexuación humana se hace mayoritariamente a través de figuraciones femeninas¹³⁵⁷. La diferencia sexual aparece como un hecho crucial, pero alejado del Orden Simbólico patriarcal. La mujer es el cuerpo primigenio desde donde surge la especie, es el lugar material que posibilita lo humano¹³⁵⁸. La dicotomía entre producción y reproducción queda absolutamente anulada por artificial, ya que ambas se conciben como armónicas con el mantenimiento de la vida.

Este argumento se apoya en el hecho de que la gran mayoría de las figurillas de mujer, incluida la de Hohle Fels, están contextualizadas en lugares de gestión de la vida donde tanto mujeres como hombres resultan imprescindibles para la (re)producción de la misma, y requieren espacios y lugares propicios para tal fin.

¹³⁵⁷ HACHUEL y SANAHUJA, 1996.

¹³⁵⁸ «Quizás deberíamos denominar a la producción sin competencia (re)producción y gestión de vida y no simplemente producción. Poco importa que sean los hombres o las mujeres los/as que cacen, poco importa la división del trabajo que se establezca, lo fundamental consiste en la no contradicción entre reproducción y producción». HACHUEL y SANAHUJA, 1996: 71.

Pero también se ve reforzado por las pruebas documentadas en las cuevas donde se hallaron pinturas murales, que indican la presencia de toda la comunidad, tanto en su producción como en la (re)producción de las actividades que en ellas se realizaron¹³⁵⁹.

De este modo y frente a sociedades dicotómicas que gestan relaciones sociales de competitividad y violencia vemos, a través de la figurilla de Hohle Fels, la expresión de otra actitud frente al mundo. Una actitud abierta y confiada que no ve contradicción alguna entre cuerpo y palabra, naturaleza y cultura o entre *pathos* y *logos*. Pero no debemos malentender esta cuestión; no se trata de señalar un lugar a-conflictivo (a modo de retro-utopía) donde no existen las tensiones que conforman el movimiento, sino más bien de situar un momento donde el conflicto se asume desde el Imaginario, en tanto oportunidad de interacción y experimentación, sin efectos traumáticos.

La figurilla de Hohle Fels no señala un Simbólico femenino, como equívocamente han querido defender algunas posturas dentro de la arqueología del género. Como vimos con el psicoanálisis, todo Simbólico es alienante y limitador. Lo que se propone aquí con el análisis sintomático es dar cuenta del lugar de un Imaginario centrado en la figura de la mujer, como lugar de desarrollo cognitivo y social.

El cambio de paradigma está ya expresado sintomáticamente también en las figurillas gravetienses que denotan, como vimos con Schebesch y su investigación de la expresión corporal, un cambio de postura o, mejor, una impostura que transmite un sentimiento de vida fundamentalmente diferente al de la figurilla de Hohle Fels¹³⁶⁰. Las figuras gravetienses van a ir conformando un grupo canónico con una actitud introvertida, obediente, estática y hasta melancólica, que presenta signos que aluden a un sentido social y simbólico distintivo y diferente de toda figuración previa.

La pequeña figura de Hohle Fels tiene una densidad significativa muy poderosa, no solo por lo que nos cuenta ella misma, sino como síntoma de lo que está por venir, de lo que ocurrirá a partir de ella, o como reacción a ella. Esa condición compartida de imágenes-cuerpo es la relevante. Si el cuerpo, como dice Belting, es la primera imagen y el lugar de las imágenes, nuestro cuerpo se abre fenomenológicamente a “la carne del mundo” en calidad de cuerpo-imagen. Dimensión necesaria, a-simbólica, sensorial y cognitiva que aprende mundo estableciendo relaciones con él, como las imágenes que aprenden de otras imágenes y generan sentido en su “moverse”¹³⁶¹.

¹³⁵⁹ Rita Segato lo plantea desde otro lugar, oportuno también para esta investigación, cuando apunta que «en el mundo-aldea, en la comunidad no intervenida o escasamente intervenida por la intrusión colonial-moderna, *lo doméstico nada tiene de privado o de íntimo*». SEGATO, 2016: 95.

¹³⁶⁰ SCHEBESCH, 2013: 94.

¹³⁶¹ A este respecto, Ego hace notar que la voluntad que recoge la expresión gráfica es la de atravesar las apariencias, de ver aquello que no solo se ve con la mirada, pero que está contenido en las imágenes. El hecho de que en las primeras imágenes producidas y figurativas aparecieran solo dos motivos, el animal y el sexual (eminentemente femenino), le invita a afirmar que las dos reflexiones auspiciadas por la experimentación plástica fueron sobre lo otro de nos-otras (aquello propio y a la

¿Tan aventurado resultaría afirmar que si las imágenes producidas y tangibles, como son los objetos artísticos, se pueden considerar imágenes-cuerpo, o cuasi-cuerpos como quiere Rancière, las personas no somos lo mismo, pero al revés, cuerpos-imagen, cuasi-imágenes? ¿No es precisamente bajo esta condición parcialmente compartida “entre” cuerpos humanos e imágenes producidas que podemos entender cómo opera/sobrevive toda opción de resistencia?

Es en calidad de imágenes (producidas socialmente) que nos vamos conociendo y vamos descubriendo el mundo al mismo tiempo. Será el Orden Simbólico impuesto mediante unos procesos y condiciones determinadas que nos arrebató nuestra condición de imágenes-cuerpo, así como las de los objetos artísticos. El síntoma expresado en la figurilla de Hohle Fels es una demanda explícita que pone nombre a la “falta”, en tanto herida provocada por un Orden Simbólico que instauro filtros que impiden la relación necesaria entre imágenes. Unos filtros que criban y obstaculizan el contacto que hacen efectivas a las imágenes y los saberes que auspician. Una vez dominadas por un Orden Simbólico determinado, las relaciones “entre” las imágenes, como las relaciones “entre” las personas, así como entre las personas y las imágenes producidas, solo pueden entenderse de un modo sintomático. Se trata de relaciones que siempre apuntan al lugar de una falla, que no de una falta, el lugar desde donde se articula una resistencia.

El resto gozoso

*Lo que se ve, lo que se va
es indecible.
Las palabras cierran
todas las puertas.
Alejandra Pizarnik*

Hasta ahora he atendido a la sintomatología que expresa la obra, aquella que recoge el síntoma de su paciencia pasada y presente. Este último apartado se preocupa, en exclusiva, del “resto” lacaniano, de lo que queda y que no es una “falta”. Aquello que permanece en su cuerpo y que es precisamente lo que falta en todos los discursos, lo que ellos jamás pueden emular del objeto. Ese “resto gozoso” e inquietante que vive en la resistencia del objeto es un guiño que nos libera del sujeto dominado, aquello que todo cuerpo reclama como propio, incontaminado y pulsional.

Como se puede observar a partir de la Segunda enseñanza lacaniana, lo que podríamos denominar el “giro sintomático” no surge por ser una disfunción o contratiempo, sino porque es una «manera de funcionar» específica que abre las puertas a nuevos modos de comprensión de lo humano. El síntoma es, bajo este prisma, “una” verdad auspiciada por un «sentido gozado». Es lo verdadero que se reclama de cualquier cosa.

vez ajeno, fuera de la especie) y lo múltiple (las posibilidades de cambio y regeneración que dan sentido a nuestro estar-en-el mundo). EGO, 2016: 8.

En este punto, el síntoma no es una metodología de aproximación crítica que nos permite separar ciencia de ideología, ni un procedimiento cercano a la corriente semiótica de la imagen que quiere ver en ella una herramienta de crítica política. El síntoma responde a una necesidad producto del efecto del discurso que deviene una satisfacción más, un “plus” de gozar, un «plus de goce». Ese elemento excedente es gozoso en tanto efecto de la pérdida que ocasiona el lenguaje y marca, al mismo tiempo, la condición deficitaria (la “falta”) en el discurso¹³⁶². El síntoma no es, por tanto, un accidente; es una necesidad que permite ver en las imágenes-producidas (como en los cuerpos) formas de conocimiento específicas que son resultado de procesos de relación con el mundo fruto del “no-todo” del lenguaje. Precisamente, el síntoma encuentra en su expresión material y plástica un beneficio cognitivo, un “plus” de conocimiento que apela a la percepción y estimula la emoción desplazando el Simbólico¹³⁶³, tal como vimos desde la propuesta de la percepción directa de la psicología ecológica y en la neurociencia. El síntoma anuncia su propia llegada y encarna su propia duración; es una manifestación espacial concreta que contiene y retiene el paso del tiempo (memoria). Es como el gesto que da origen al arte y huella de su génesis, al mismo tiempo¹³⁶⁴.

La duración del síntoma garantiza la “pervivencia” de los objetos artísticos, la inagotabilidad de su ver frente a lo finito de nuestra mirada. Es esta dimensión de la lectura sintomática donde se muestra el potencial del síntoma en tanto indicio de premonición, al manifestar una agencia que se abre al futuro. Los síntomas resisten, reclaman sentido y, cuando este se significa, se diluyen, dejan de ser síntomas, como ocurre con lo Real lacaniano; este es para mí el origen de la iconografía como disciplina, que nada tiene que ver con la iconología filosófica defendida por Warburg.

Las imágenes producidas en el Paleolítico Superior desafían nuestro tradicional modo de ver o régimen escópico¹³⁶⁵; se nos presentan como algo familiar y a la vez extraño, una suerte de intimidad distante que, como apuntaba Freud, se sitúa en un

¹³⁶² Del mismo modo que la plusvalía marca la falta sobre la que se erige el sistema capitalista, el lugar desde donde se instaura el beneficio, señala y denuncia, al mismo tiempo, una pérdida en lo social. El *plus de goce* como la plusvalía delatan la condición artificial, ya sea cultural o ideológica, que se impone sobre la vida social.

¹³⁶³ Recordemos la teoría de Merlin Donald sobre la mimesis, esbozada en la Parte Tercera. El cuerpo traduce las percepciones de lo que capta en un tipo de acciones que lo emulan pero que no lo reproducen, sino que son de naturaleza diferente. La mimesis es un modo de moldear las percepciones mediante una metáfora perceptiva o, si se prefiere, una acción-metafórica. Esta es la habilidad más básica del cuerpo humano, una manera independiente de nuestros modos de representación lingüísticos, la infraestructura ineludible para desarrollar el habla. La mimesis, así planteada y diferenciada de la mera imitación (re-presentación), constituye un lugar de trabajo para las imágenes, un lugar de ensayo de formas de mundo que abren mundo.

¹³⁶⁴ Como diría EGO, 2016: 6.

¹³⁶⁵ Janik, es su estudio del arte rupestre, demuestra cómo en la prehistoria no existe un punto de vista único o *station point*. Este modo de contar historias con imágenes quiere dar cuenta de todo lo que ocurre en un entorno, dar cuenta de una experiencia (compartida) y, por tanto, contada por todas las personas que participaron en ella; no existe una única narradora. La arqueóloga sugiere también que «the plurality/multivocality of visual narrative lies outside the traditional western visual tradition, which focuses on the singularity of visual narrative». JANIK, 2014a: 124.

lugar «tan extraño en rigor de verdad porque impone el retorno al “lugar natal” perdido». En este sentido, no sería descabellado pensar que ese lugar inicial, íntimo y ajeno a la vez, ominoso, al que parece apuntar la figurilla de Hohle Fels no es otro que un sistema visual/social distinto, otro modo de ver a partir del cual se gestará el nuestro.

Dentro de la Historia del Arte occidental, vemos cómo la producción de imágenes siempre parece haber estado sometida a la Ley Simbólica. Es más, se insiste una y otra vez en que es la religión, la dimensión simbólica por excelencia, el ámbito vinculado al origen de la producción de imágenes. Sin embargo, en las producciones artísticas auriñacienses se observa que las imágenes producidas no parecen obedecer a ningún discurso previo (*pre-visto*), sino que aluden a un modo cognitivo específico¹³⁶⁶. La producción de imágenes-cuerpo en el Paleolítico Superior es el resultado de una relación de los seres humanos con el entorno, pero también de las personas entre sí en el proceso de producción de las propias imágenes, una actividad social de aprendizaje y comunicación a la vez. El movimiento y la variedad de puntos de vista de las imágenes auriñacienses es característico y sintomático de ello. Esas imágenes-cuerpo, en tanto cuasi-objetos, son dispositivos que promueven el movimiento dialéctico entre los distintos tipos de memoria que configuran lo colectivo, de un modo que va actualizando el imaginario social y ampliando, con ello, las posibilidades de la comunidad.

En este sentido, la figurilla de Hohle Fels no sería el resultado de procesos simbólicos o prácticas identitarias establecidas y articuladas por alguna supuesta ideo-teología, sino una operación relacional “entre” cuerpos y mundo en un proceso experimental-cognitivo que estimulará prácticas, reflexiones y pensamientos. La figurilla manifiesta un modo genuino de conocimiento que será sustituido si es colonizado, paulatina o abruptamente, por dinámicas de reconocimiento favorables a un grupo determinado y sus intereses.

Las formas artísticas apelan y estimulan la memoria y, con su presencia persistente, vuelven extraño lo que el Orden Simbólico establece como familiar. La memoria forma parte de la dimensión inconsciente que responde a estímulos perceptivos y visuales, y establece una forma específica de relación con el pasado que implica y reclama al presente. La historia es una narración que no apela ni al imaginario ni a la memoria, sino que se fragua en la consciencia siempre coaccionada por un Orden Simbólico dado. En otras palabras, la historia es un discurso hegemónico retroactivo interesado. Como vimos en la Parte Primera, historia y el discurso conforman una alianza estratégica y oportuna, mientras que la memoria y sus imágenes (tangibles o no) siempre acontecen, ocurren, “nos tocan”, se manifiestan aunque no se requieran.

Lo que expresa sintomáticamente la figurilla de Hohle Fels, con respecto al porvenir que anuncia, es la instauración de un régimen simbólico/escópico determinado, el patriarcal. Esta pequeña figurilla auriñaciense contiene un “pliegue” histórico muy importante para las mujeres en concreto y para la sociedad en general: resume a la

¹³⁶⁶ Las propuestas de Porr, Morris-Kay, Schebesch, Janik o Meirion Jones han insistido en ello.

vez un pasado ignorado y un futuro no resuelto, reclamado todavía hoy. Ambos polos se podrán observar idénticos y con poca resolución en todas las obras de arte auspiciadas por el patriarcado, que representan al “objeto mujer” de forma significativa a lo largo de la historia, hasta que las mujeres empiezan a decirse y a decir cosas en tanto cuerpos disidentes y sintomáticos. La irrupción de las mujeres, así como de otros sujetos nombrados como “subalternos” en el ámbito artístico moderno y contemporáneo, no debe leerse como un acontecimiento paradigmático, sino como el resultado de la actividad sintomática de un retorno de lo reprimido, un proceso sin modelo que llevaba siglos resistiendo mediante prácticas disidentes espectrales, espontáneas u organizadas, repitiéndose incesantemente, persistiendo como un oleaje que va atravesando los fantasmas constitutivos del Orden Simbólico dominante. Ese gesto expresivo y desgarrador deja a su paso huellas que van fraguando cartografías imaginarias, espacios de memoria con capacidad de confrontar la historia, pero también de afrontar futuros que atraviesen los fantasmas del Orden Simbólico hegemónico .

El cuerpo de la imagen de Hohle Fels permite y denuncia, a la vez, el proceso histórico de elaboración artístico/canónica de la imagen de la mujer. Al mismo tiempo, es una premonición del desarrollo del deseo patriarcal: la domesticación y sometimiento del sexo femenino en tanto encarnación de unas prácticas sociales distintas y de un mundo “no-todo” (*in*)conquistable. La figurita contempla esa “evolución” histórica inmutable y trascendente, reclamando siempre la centralidad femenina a la que alude.

Bajo este prisma sería interesante plantear, aunque merecería un trabajo específico, un recorrido atento a la relación “entre” la evolución artístico-iconográfica del motivo mujer y la “devaluación” del género mujer a largo de la historia hasta ahora patriarcal.

Siguiendo este hilo, si nos fijamos en las producciones artísticas auriñacienses, vemos cómo presentan figuraciones que aluden a lo humano mediante tres expresiones: híbridos (humanos con máscara), cuerpos femeninos sin cabeza y cuerpos femeninos con cabeza. Estas tres formas podrían aludir a dos tipos de procesos de producción identitaria: el performativo (híbridos y cuerpos sin cabeza) y el realista-mimético (cuerpos con cabeza). Las figurillas serían los testimonios materiales o los “restos” resistentes que condensan y desplazan los procesos de construcción social operados por la mediación del lenguaje en nuestra experiencia del mundo. Estos cuerpos-objetos o cuasi-cuerpos permiten y delatan el juego social constructivo e interactivo que significa toda identidad. Al mismo tiempo, estas mismas imágenes-cuerpo auguraron con su presencia la manera en que se invadió lo que (los cuerpos) tienen de más material y viviente, para decirlo con Foucault. Con ellas, podemos seguir los modos y condiciones que convirtieron el juego lúdico y experimental en una instancia sujeta al lenguaje que determinará, como apunta Butler, las normas de inteligibilidad de los cuerpos, pero también de las imágenes.

Quizá, la evidencia más interesante que presentan las imágenes-cuerpo figurativas del Auriñaciense es que el cuerpo completo y sexuado masculino no existe como imagen dentro del imaginario compartido de este período.

Si recordamos las enseñanzas de Lacan, la mujer no existe bajo el Orden Simbólico dominante. Lo que sea “la mujer” solo puede existir en tanto “no-todo”, síntoma o resto gozoso que desborda el universal que lo quiere comprender. Bajo esta misma lógica, me arriesgaría a decir que el hombre existe únicamente en tanto representación simbólica. Su consistencia corpóreo-existencial es únicamente posible dentro del Orden Simbólico que la favorece. Pero no nos apresuremos; esta reflexión no pretende ser oportunista ni avivar las recurrentes polémicas dicotómicas. Al contrario, quiere atender al potencial de las imágenes desde un lugar que pueda dar cuenta, al mismo tiempo, de los dispositivos hegemónicos de conocimiento y reconocimiento. Pensémoslo de otro modo. Se ha señalado en múltiples ocasiones el valor de los inicios del Paleolítico Superior como momento paradigmático de la *modern mind*, un estadio que se encuentra, además, íntimamente vinculado con el origen de la producción de imágenes tangibles figurativas. Si aceptamos que el arte no es una ilustración o ejemplo de las capacidades del cerebro moderno, sino que tiene un papel significativo en el desarrollo del mismo, las imágenes producidas, en tanto formas cognitivas, recogen la imagen de la relación que se tuvo con el mundo en un momento determinado. En esa relación social humanos-mundo que permiten y recogen las imágenes, el hombre concreto y genérico (en tanto parte del Imaginario social) no tenía lugar. Tampoco existía como imagen de sí, pues su lugar en el mundo social se caracteriza por ocupar un lugar “relativo”, relacional; si bien una singularidad como cualquier entidad individual siempre es necesaria, no resulta suficiente en sí misma para dar cuenta del hecho social que implica, por definición, lo relacional y compartido. No pretendo reivindicar aquí, como han pretendido muchas investigaciones arqueológicas con perspectiva de género, la preeminencia de un Orden Simbólico femenino en el Paleolítico Superior. Lo que la investigación sintomática de la figurilla de Hohle Fels permite afirmar es la existencia de una dimensión Imaginaria compartida, centrada en las figuras/cuerpos de mujeres.

Desde la defensa del Imaginario como una dimensión relacional anterior y/o distinta al Simbólico, podríamos afirmar que a partir de la figurilla de Hohle Fels se irá gestando un largo proceso de elaboración e imposición del régimen político patriarcal, un proceso que busca activar el reconocimiento entre iguales (los mismos) más que el conocimiento mediante (“entre”) lo diferente. El patriarcado, siguiendo la máxima de la antropóloga feminista Rita Segato, no es una cultura, es un régimen político específico que construye un sujeto a su imagen y semejanza a través del sometimiento del resto, sin saber que sometiendo al “resto”, su condena es estar siempre en “falta”. Lo que permite el lazo social dentro del Orden Simbólico patriarcal se gesta sobre operaciones y dispositivos que desligan, alienan y someten lo social mismo.

La mirada patriarcal busca reconocerse en todas las imágenes, convirtiendo a ese “resto” en “objetos de representación” y recreación, añadiría. Cuando más ejercita

su hegemonía en la producción de imágenes del mundo, más configurada queda su imagen propia. Es aquí, en el estudio de cómo unos cuerpos gestan un *corpus* simbólico, tal y como vimos en las Partes Segunda y Tercera, que la teoría del síntoma es efectiva.

El objetivo de esta investigación siempre ha sido ver cómo trabaja el síntoma en las imágenes producidas de mujer, y cómo este trabajo es efecto del funcionamiento de las imágenes mismas. El síntoma permite una *praxis* de aproximación a los objetos artísticos, al tiempo que participa en la gestación de una teoría política de las imágenes.

Si existe algo irrepresentable, como afirmaba Rancière en *El destino de las imágenes*, esto es el síntoma. El síntoma expresa aquello irrepresentable que le sucede a un cuerpo y que, sin embargo, se manifiesta fehacientemente¹³⁶⁷. El síntoma es ese lugar en la imagen que permite generar otra forma de mirar, pues presenta lo nunca visto por cualquier Orden Simbólico, en tanto modo de mirar determinado y no por ello inexistente. Lo que es irrepresentable por el arte en tanto actividad donde interviene la conciencia, queda recogido y manifestado por el síntoma. El arte, en tanto imagen-cuerpo, recogerá y “presentará” sintomáticamente lo que el arte como producción no sea capaz de representar. El síntoma forma parte del engranaje de toda composición; es lo que sostiene toda producción, aquello que debe estar aunque no quiera asumirse. El síntoma es lo que resta por resolver, lo que no se puede integrar, lo que no se quiere asimilar; el síntoma es verdad sin efecto, lo que se da a ver pero que es difícil reconocer. Por todo lo expuesto, las mujeres, las imágenes y los síntomas forman un triunvirato poderoso para articular una *praxis* de resistencia al *statu quo*. Estos tres elementos por separado desbordan las lógicas dominantes y los modos de relación que imponen. Así, igual que en Lacan, la mujer se entiende desde el Orden Simbólico como un síntoma del hombre; las imágenes de mujer auspiciadas por el patriarcado son el síntoma de su entidad artificial; son el resto que señala la falta constitutiva del patriarcado en tanto Orden Simbólico, su inconsistencia como imagen-verdad. Es desde el Imaginario que se gestan los Órdenes Simbólicos y sus subversiones posibles, y no al revés. Es al “trabajo” de las imágenes en lo social a lo que quiere atender la teoría del síntoma aplicada a los objetos artísticos.

Rancière, como hizo Freud respecto a los sueños y Marx respecto a la economía, es quien se pregunta hoy en día más explícitamente por el trabajo¹³⁶⁸ de las imágenes. A mi modo de ver, el trabajo de las imágenes es ante todo un trabajo sintomático, un procedimiento caracterizado, en primer lugar, por su duración (recordemos «persistencia» y «supervivencia» como características de las imágenes anunciadas por Warburg, Benjamin o Didi-Huberman), duración que adquiere la forma de una

¹³⁶⁷ No utilizo el término “irrepresentable” para continuar con la discusión ética entre aquello que puede (o debe) ser o no representado por el arte, ni para señalar la imposibilidad o impotencia de las imágenes ante ciertos acontecimientos. Al contrario, cuando hablo de lo irrepresentable me refiero a aquello que invita al movimiento de la representación, aquello material que, situado en los límites de un régimen (escópico) de representación, toma forma.

¹³⁶⁸ RANCIÈRE, 2019.

insistencia. No se trata de un mantenimiento continuo ni homogéneo, sino de una intensidad latente que persiste y se manifiesta expresivamente en momentos determinados. El síntoma, en tanto efecto del inconsciente, es también el resultado de un trabajo de relación “entre” el Orden Simbólico y la pulsión de un cuerpo, aquel “resto” emocional (*pathos*) que se escapa de la razón impuesta (*logos*). El inconsciente, que solo se puede conocer mediante sus efectos, es el resultado del trabajo que se produce en este espacio intersticial: el síntoma y sus otras manifestaciones (el sueño, el lapsus...) son lo que se crea en este intervalo. Del mismo modo, las imágenes se presentan a menudo como un elemento mediador, aunque esta afirmación sea en parte equívoca porque las imágenes, si bien ocupan una posición “entre” las palabras y los cuerpos-cosa, tienen una función de mediación que es conflictiva. Las imágenes, como los síntomas, son el lugar Real donde se manifiesta toda relación. Este lugar es siempre un sitio molesto, incómodo, pues deja entrever la fragilidad de los elementos convocados y, al mismo tiempo, implica un potencial encaminado a superar dialécticamente oposiciones aparentemente irresolubles y a reconfigurar materialmente lo común, «el reparto de lo sensible» como diría Rancière.

Si bien queda claro que las imágenes, como el Imaginario frente al Simbólico en el psicoanálisis, suponen un estadio previo/distinto al lenguaje, esta es una condición necesaria, pero no suficiente para dar cuenta de su trabajo. ¿Qué ocurre con las imágenes una vez han sido fagocitadas por el Orden Simbólico?, ¿cuál es su papel? Parte del rol de las imágenes es molestar, insistir, apelar a un tipo de conocimiento que reclama la atención del cuerpo entero que invoca dinámicas de acercamiento senso-perceptivas que exceden a la lógica falogocéntrica habitual; pensar el pensamiento más allá de la representación, esta es la *praxis* que abre el síntoma para con las imágenes.

Esta *praxis* dialéctica del síntoma encuentra paralelismos que no se pueden desatender en las imágenes. Las imágenes parecen manifestar, como los síntomas, rechazos y/o resistencias al Orden Simbólico. Incluso ellas mismas, cuando son producidas para reafirmarlo, generan con su presencia otro lugar distinto, siempre descentrado, desubicado frente al mensaje que se pretenda dar con ellas. Pero al mismo tiempo, las imágenes producidas, en tanto productos humanos, cuerpos-objeto, cuasi-objetos, cuasi-cuerpos participan de la producción de síntomas también.

Bajo este prisma, podemos leer de un modo distinto el gesto subversivo de las vanguardias. El cubismo, por ejemplo, fue el primero en articular una *praxis* sintomática, con su gesto que se revolvía contra el régimen escópico hegemónico y, recuperaba, mediante la experimentación artística, la multiplicidad de puntos de vista presentes en las imágenes tangibles del Paleolítico Superior¹³⁶⁹. Como señalé

¹³⁶⁹ Creo que lo más interesante y destacable de la propuesta de Morris-Kay o McCoid y McDermott comentadas anteriormente es que proponen, a partir de los objetos, una ruptura con el citado androcentrismo, al tiempo que ponen en cuestión, como hicieron las vanguardias, la univocidad de la perspectiva tradicional del arte occidental: el frontalismo o actitud erecta de la escultura para ser

al comienzo de esta Parte Cuarta, entiendo el gesto vanguardista como un ejercicio de lectura sintomática, una *praxis* de denuncia, un punto de fuga frente al régimen escópico/simbólico vigente mediante la atención a los síntomas encarnados por el arte prehistórico. Cabe destacar aquí cómo Picasso se sintió fascinado por la Venus de Lespugue, una escultura gravetiense de hace 23.000 años elaborada con marfil de mamut, de la que alabó su aspecto cubista (Fig. 20). Picasso atendió a lo que mostraba esta figurilla más allá de lo que se decía de ella, y observó su materia hablante para articular desde este lugar material-relacional un diálogo diferente con el pasado. Sin embargo, recordemos que la figurilla gravetiense que enamoró al artista presenta diferencias notables con la de Hohle Fels. Quizá por ello, las figuraciones de mujer picassianas de inspiración gravetiense se muestran sumisas a la mirada patriarcal y heteronormativa que las produce, expresando, al mismo tiempo, síntomas de ello.



Fig. 20 Venus de Lespugue (23.000 a.n.e). Cueva de Rideaux.

El cubismo o el arte de vanguardia atendió algunos síntomas de las imágenes prehistóricas, pero no todos. Si seguimos a Freud, las figurillas gravetienses manifiestan una mayor sintomatología típica, que fue la que impresionó a la vanguardia cubista. Sin embargo, la figurilla de Hohle Fels, como el resto de piezas auriñacienses, expresan más síntomas singulares que de ser atendidos pueden matizar, ampliar o contradecir los diagnósticos establecidos.

Es así como estos primeros objetos auriñacienses, entre ellos la figura de Hohle Fels, presentan unos síntomas que, como insistí al principio de esta sección, apuntan concretamente a un modo social de existencia ahora impensable. Además, señalan o anuncian lo que también han corroborado los gestos de las mujeres histéricas de la Salpêtrière, un régimen escópico específico (el nuestro) a la vez que un régimen político elaborado, un Orden Simbólico determinado que basa su poder en dicotomías de desigualdad (riqueza/pobreza, ciencia/religión, hombre/mujer...). Este orden ideológico ha encontrado en la burguesía su expresión culminante: desequilibrio, reto y competición han dado lugar a una escalada de violencia global que se justifica por el bienestar de unos pocos.

La figurilla de Hohle Fels nos dice algo de un pasado remoto y apócrifo de las mujeres y de lo social, así como de un mundo contemporáneo lleno de nuestra presencia, una presencia de impreciso significado pero que reclama trascendencia. La evolución iconográfica e histórica da, por el contrario, una triste respuesta a la demanda de trascendencia femenina de aquel origen. Es en este intervalo desde donde la teoría del síntoma imagina revueltas¹³⁷⁰.

mirada, planteando la posibilidad de investigar otros puntos de vista, otras perspectivas, otras formas de mirar hasta ahora insospechadas.

¹³⁷⁰ «La revuelta es el cuestionamiento y el desplazamiento del pasado». KRISTEVA, 2002: 284.

Es aquí también donde el síntoma se encuentra con el montaje. El síntoma al ser una instancia doble procede mediante una puesta en relación de dos elementos inconexos. El montaje procede siguiendo la misma lógica pues busca mostrar las relaciones íntimas de las cosas mediante encuentros “entre” imágenes discordantes. Ambos elementos proceden a partir de una asociación libre interna, como en el caso del síntoma, y externa en el caso del montaje. Síntoma y montaje, entendidos como metodologías, atestiguan la inagotabilidad de la eficacia de las imágenes, pues siempre permiten nuevas relaciones, quiebres, pervivencias y discontinuidades sin hacer desaparecer ese núcleo duro material y agente que es la condición que mediará como el factor de resistencia que permite y condiciona dicho movimiento. El síntoma, como el montaje, auspician una “organización” de las imágenes que, como reclamaban los surrealistas, se encuentra en estrecha vinculación con los procesos de organización política, ya que permiten experimentar modalidades insospechadas que cuestionan las formas tradicionales de captar y de relacionarnos con el mundo (de tomar consciencia), al tiempo que proponen una praxis artística que deviene política al ampliar/liberar nuestras posibilidades de conocimiento.

Siguiendo este planteamiento, Didi-Huberman ha defendido el montaje como principal práctica crítica en lo referente a las imágenes. Este ejercicio creativo de edición de lo dado para obtener resultados inesperados bebe de las experiencias del montaje de Warburg y su *Atlas*, de la crítica al *continuum* normativo de la realidad consciente de los surrealistas, de la propuesta cinematográfica revolucionaria de Eisenstein y de las experiencias de *Los Pasajes* de Benjamin, todas ellas emergidas de contextos marcados por la puesta en crisis del progreso humano, en tanto secuencia lineal progresiva y de su saber cronológico y positivista.

Estos procederes, en su momento transgresores, constituyen actualmente uno de los rasgos característicos del modo en que nos relacionamos con el mundo. Un mundo que se nos presenta ya montado, editado y hasta “remixado”, donde el anacronismo, del lado del capital, se ha convertido en el procedimiento por excelencia para producir novedades asépticas, desvinculadas de todo proceso histórico, sin genealogías ni proyecciones futuras. Así, si bien el montaje sigue poseyendo el valor crítico y subversivo necesario para pensar de otra manera, resulta insuficiente como herramienta de cambio social debido al exceso de manipulación interesada que ha sufrido.

En este sentido, para dar cuenta de la especificidad de nuestra relación con las imágenes se ha generado, en el marco de los debates en torno a los estudios visuales, un desplazamiento del interés desde los objetos artísticos materiales, tangibles y aparentemente estáticos hacia los nuevos medios audiovisuales, en tanto producciones dinámicas paradigmáticas que parecen expresar con mayor eficacia que ningún otro recurso el «poder de las imágenes». En estas se ha llegado al cine... y más allá. El montaje cinematográfico, primero, y el audiovisual y las *e-imágenes*¹³⁷¹, después, han pasado a liderar el debate del potencial de las imágenes y su poder de seducción y subyugación. Me atrevería a decir que el montaje de las

¹³⁷¹ Recupero aquí de nuevo este término propuesto por Brea para referirse a las imágenes electrónicas.

imágenes para otorgarles apariencia dinámica, es decir, vida, parece resolver visualmente (mostrar) lo que es más complicado teorizar y exponer (decir) mediante las imágenes tradicionales. No obstante, aunque el montaje evoca performativamente la riqueza con que las imágenes se relacionan, entre ellas y con nosotras, y manifiesta que la operación de construcción de continuidad es el resultado acumulativo y artificial de actos de ruptura y discontinuidad, en origen se trata del mismo objetivo, pero con otros medios, que siempre han manifestado muchas de las prácticas artísticas, desde los paneles pintados o grabados de las cuevas paleolíticas hasta el cubismo o el surrealismo, pasando por los frisos del Partenón o el lienzo de Bayeux, sin mencionar técnicas como el collage creadas para fortalecer esa ilusión.

La imagen "trabajada" queda definida, en cualquier caso, como un artificio capaz de producir rupturas, disyunciones, disensos, desgarros, aperturas, intervalos, ... en el *continuum* de lo que asumimos como "realidad" (que también ha contribuido a generar). En esa dirección, estos artefactos son dispositivos que construyen visualmente lo social, más que simples testimonios de la construcción social de la visión, como señala Mitchell¹³⁷². A mi entender, los objetos artísticos son el resultado dialéctico de ambas operaciones y, el síntoma, el efecto de la relación entre ellos. La sintomatología proporciona entonces una herramienta fundamental para la práctica teórica, en sentido althusseriano, porque proporciona un campo nuevo que transforma los modos de relación y pensamiento sociales, y también porque concreta el lugar de las imágenes en tanto agentes políticos que participan activamente en la configuración y el reparto de lo sensible, delimitando aquello que comprende lo común, como le gustaría decir a Rancière¹³⁷³.

El montaje, como los síntomas en las imágenes, nos recuerda que estas no son inmediatas ni transparentes, como tampoco están «en presente» como señala Didi-Huberman, sino que hacen visibles y reivindican relaciones (dialécticas) más complejas "entre" tiempos que implican tanto a la memoria como a la historia. Más aún, el montaje es el modo en que opera el Imaginario y la memoria, y los síntomas son su efecto más rotundo. El montaje y el síntoma ofrecen un procedimiento cognitivo donde el lenguaje se encuentra constantemente obligado por las imágenes a reformularse. Es en tanto agentes desestabilizadores e integradores, que montaje y síntoma comparten parentesco como procedimientos crítico-creativos. Parafraseando a Carl Einstein, síntoma y montaje permiten al espejo que son las imágenes, mirarse a sí mismo¹³⁷⁴.

¹³⁷² MITCHELL, 2003: 26.

¹³⁷³ RANCIÈRE, 2009.

¹³⁷⁴ EINSTEIN, 2011: 43.

CONCLUSIONES

EL SENTIDO DE LAS IMÁGENES

La Parte Cuarta que cierra esta investigación consistió en aplicar la teoría del síntoma al ámbito de las imágenes producidas o trabajadas, mediante la aproximación concreta y selectiva a una de ellas. Argumenté también por qué el dispositivo analítico que utilizo es extrapolable a cualquier artefacto “corporizado” que reconocemos como artístico. Desde el comienzo de mi propuesta, advertí que no era mi intención gestar una teoría de la imagen o una nueva teoría de la visualidad, sino que mi objetivo consistió en explorar las posibilidades de la metodología sintomática para la investigación de los cuerpos visuales que conforman la Historia del Arte, mediante los síntomas que manifiestan desde su producción hasta su consumo.

Como señalé en la Parte Primera y coincidiendo con Didi-Huberman, lo que vindica la investigación sintomática es el papel de las imágenes y, por extensión, del Imaginario, como espacio oportuno y operativo de resistencia contra la reproducción de la realidad dada, y en favor de su producción crítica y creativa. En este sentido, las preguntas latentes a las que quiere dar respuesta la investigación sintomática son qué papel juega la producción artística en la configuración de nuestros cuerpos y en qué medida contribuye a incrementar las variables de nuestra percepción y comprensión de las realidades que construimos. Aparte de las dimensiones socio-ideológicas que manifiesta y abre la condición artística, me interesó especialmente el modo en que las imágenes tangibles señalan esa dimensión inefable e indecible de lo Real mediante un gesto mimético insospechado, en el sentido que desarrollé en la Parte Tercera. Se trata de un gesto que, lejos de representar o de reproducir ese Real, lo saca de su mundo inenarrable hacia nuestro mundo comprensivo, y que expresa, sintomáticamente, la materia con que está hecho. No hay duda de que las imágenes tangibles están atravesadas por discursos, pero manifiestan una forma radicalmente diferente de acaecer y conservan de los discursos solo una remembranza que los vuelve extraños, ominosos y distantes. Las imágenes no reproducen un decir sobre el mundo, sino que operan miméticamente en el sentido creativo de la mimesis de Donald, no imitativo. La mimesis así entendida presenta mundo, utiliza nuevos soportes y formas de expresión inéditas, promoviendo una manipulación de la materia, un desarrollo tecnológico que va a definir y pautar los sistemas de comunicación de la realidad.

Destaqué también que el efecto más relevante de la producción artística es que realimenta el Imaginario del que emerge, incrementa su campo de acción mediante un diálogo propio e interno de las propias imágenes y estimula nuestra creatividad, proponiendo nuevas soluciones y ampliando el universo de las formas. Observamos, a su vez, cómo este trabajo creativo y relacional “entre” imágenes no es un efecto del Simbólico, sino que contribuye a gestarlo. Las imágenes establecen el lugar, un umbral desde donde se escribe todo Orden Simbólico. Contribuyen a seleccionar y fijar los itinerarios aleatorios del Simbólico, ofreciendo formas para su sintaxis y su inscripción en cada uno de los ámbitos en que las imágenes tangibles operan. Finalmente, como cuerpos que son, las imágenes llevan consigo ese “resto” resistente que excede, “ex-iste” e insiste, frente a cualquier supuesto Todo que las quiera atrapar.

En el sentido que acabo de exponer, el ejercicio sintomático sobre la figurilla de Hohle Fels se expone como una respuesta que obliga a que comparezca una pregunta: ¿cuál fue el papel que jugó el arte en el proceso de gestación de la mente moderna? o, dicho de otro modo, ¿qué lugar ocupan las prácticas artísticas en nuestro desarrollo cognitivo como especie? El recorrido que he planteado permite situar la experimentación artística en un lugar preeminente para el desarrollo cognitivo, un trabajo eminentemente creativo que permite explorar la materia desde una perspectiva diferente de la que constituye la producción social prevista. Así concebida, la imagen tangible se muestra como el lugar material de la relación, para decirlo con Rancière, un umbral que transitarán las imágenes por venir, haciendo y haciéndose mundo a su vez. Se trata de un proceso inagotable de apertura... no de pérdida.

Parece obvio que lo más desconcertante de los cuerpos concretos de las imágenes artísticas es su ambigüedad. Como dice Boehm, la imagen es, a la vez, «una cosa y una no-cosa, situada entre la pura realidad fáctica y los sueños vaporosos, es la paradoja de una irrealidad real»¹³⁷⁵. Por ello, resulta en ocasiones conflictivo para la crítica o la teoría reivindicar su dimensión material, ya que parece que esta recorta o reduce su potencia virtual. Este estatuto enigmático de la imagen en tanto presencia de ausencia, como “algo más” que solo materia, es lo que la teoría sintomática quiere desvestir de romanticismos. El síntoma, como se ha señalado en la Parte Segunda, es una expresión sin-sentido aparente en un cuerpo manifiesto. El síntoma es, ante todo, un modo de expresión sin codificar (a-normativo) que apunta hacia un lugar desconocido más que misterioso y propone una posibilidad de saber, una dimensión por decir y, por ello, pronostica futuro, en muchos casos.

El síntoma, en tanto formación del inconsciente, es resultado de una relación “entre” el cuerpo individual, por un lado, y el cuerpo social, sus prácticas y el Orden Simbólico que las comprende, por otro. Aprendimos con Freud que todo cuerpo es susceptible de generar síntomas. De igual modo, el objeto artístico, en tanto imagen-cuerpo tangible, no solo recoge las intenciones (conscientes) de quienes lo proponen y realizan, sino también los efectos (inconscientes) de su producción y de su estar-en-el-mundo, ambos campos susceptibles de presentar sintomatologías específicas.

El síntoma es, ante todo, una manifestación del cuerpo, una acción expresiva que opera a través de él. Como vimos en Lacan, el síntoma no es un acto del discurso. Aunque solo a través del lenguaje nos podemos hacer cargo del síntoma, hay que tener en cuenta que es a partir de la relación cuerpo-lenguaje donde el síntoma ofrece conocimiento. Pero sin llevarnos a engaño, debemos advertir que el cuerpo sintomático no sirve al lenguaje, sino que se sirve de él, en tanto modalidad de conocimiento. Los síntomas son la materialización de las heridas infligidas al cuerpo por el Orden Simbólico y, al mismo tiempo, el camino a través del cual lo Real latente se expresa sorteando la significación que lo reprime. En este sentido, considero necesario matizar la premisa de Boehm, expuesta en la Parte Primera, cuando define la lógica de las imágenes como una operación más perceptiva que predicativa. Frente a ello, pienso que la lógica de las imágenes es, ante todo, una “lógica

¹³⁷⁵ BOEHM, 2011: 90.

sintomática”, si se me permite, una lógica expresiva del *pathos* donde percepción y predicación intervienen de un modo inesperado.

No puedo evitar aquí convocar, por última vez, una anécdota del psicoanálisis para dar cuenta de esta “lógica sintomática” en relación a los objetos artísticos. En su última enseñanza, cuando Lacan se dispone a articular el paso del síntoma al *sinthome*, lo hace sobre la figura de Joyce, más aún, identifica la práctica de Joyce, su escritura, con la «encarnación del síntoma»¹³⁷⁶. De algún modo, no sé hasta qué punto consciente, Lacan sitúa la práctica artística (la escritura), más que al sujeto (Joyce), como ejemplo para «encarnar» todo aquello que tiene el síntoma (y el *sinthome*) en tanto potencia. Más aún, en su desarrollo del *sinthome* enfatizará que este no es una formación del inconsciente, sino algo que se encuentra en una relación más compleja con este. Mientras el síntoma es aquello común a todas las personas, en tanto formación del inconsciente, el *sinthome* es lo propio, lo singular en cada cuerpo que se anuda con el inconsciente. Síntoma y *sinthome* son dos modos, dos formas de operar de un cuerpo, frente a la relación que implica todo habitar en el mundo. Toda producción de imágenes tangibles, toda práctica artística es, en este sentido, la mejor encarnación del síntoma-*sinthome* y sus posibilidades, en tanto *praxis* analítica para las ciencias humanas. Los objetos artísticos y, en concreto, la obra de Joyce (dirá Lacan) elevan el síntoma a la potencia del lenguaje. Este hecho es lo que genera el desconcierto, estupor o perplejidad que experimentamos “ante las imágenes”.

El desgarró que supone para la literatura la obra de Joyce muestra la cancelación del símbolo por parte del síntoma. Una famosa frase de Lacan sintetiza la fuerza del síntoma: «Si digo *Joyce el síntoma* es porque el síntoma anula el símbolo»¹³⁷⁷. Con ello se refiere a una forma de jugar con el lenguaje que da cuenta materialmente de nuestra relación con él. El síntoma en las imágenes expresa un sentido en ellas, que desborda todos los significados que queramos asignarles. He insistido en varias ocasiones que esta investigación está menos interesada en transitar por los significados que puedan extraerse de cualquier objeto artístico, que en situarse en las dimensiones de sentido que expresa. La distancia entre significado y sentido no es radical y hasta podría decirse que ambos polos se realimentan, pero creo que es en la diferencia entre ellos donde acontecen puntos de fuga necesarios para abrir nuevos modos de conocer. Si observamos de cerca “significado” y “sentido”, el significado parte de una ventaja que es, al mismo tiempo, su debilidad. Su ventaja reside en que tiene que ser propuesto y expuesto con claridad y precisión. Precisa de una contrastación positiva mediante una prueba empírica o bien a través de una descripción exhaustiva, a modo de un listado de características que proporcione la cartografía significativa de cualquier objeto. El significado de algo, tanto si parte de una prueba empírica que lo avale como de una relación que lo acote, termina, y ese

¹³⁷⁶ LACAN, 2008b: 165. Encarnar el síntoma es para Lacan escapar a toda muerte posible o, lo que es lo mismo, “sobre-vivir”, en los términos de esta investigación. El texto al que me refiero se titula “Joyce el síntoma” y es resultado de la conferencia dictada el 16 de junio de 1975, en la Sorbona, con motivo de la Apertura del V Simposio internacional James Joyce. El texto se incluye en los anexos del Seminario 23. LACAN, 2008b- 159-166.

¹³⁷⁷ *Ibidem*, 162.

es su defecto, por clausurar e impedir el movimiento de ese algo. Todo significado preciso cierra el paso a incluir la latencia del objeto, en tanto posibilidad que abre su propia dinámica existente en el mundo. En su ánimo de precisar resueltamente qué es o qué implica el objeto a investigar (en nuestro caso, las imágenes tangibles), el significado niega la dinámica que puede suponer su apertura al mundo. En la “falta”, déficit o carencia de la significación se encuentra, precisamente, lo que se pretende significar. El ejemplo oportuno en nuestro caso es obvio: las mujeres desbordan el universal imaginario patriarcal que las pretende definir, y sus imágenes son un testimonio de ello.

El juicio significativo posee un carácter presentista y retroactivo que obvia las condiciones objetivas y subjetivas que lo han permitido. Las pautas o leyes que contribuye a mantener o establecer, se inscriben, paradójicamente, en un “sustrato ético de confianza” en que nada debe cambiar para que el significado se mantenga siendo el mismo en el futuro. Ejemplo ilustrativo de ello es el reclamo a la necesidad de que exista una multiplicidad de significados para dar cuenta de cualquier cosa, un proceso acumulativo de matices que excluye el propio desarrollo interno del propio significado. Para mantenerse vigente, una lectura significativa incorpora modificaciones *ad hoc*, es decir, avala ir modificando el listado o propone nuevas pruebas empíricas para acumular sobre el viejo significado las nuevas evidencias. El significado impone un mundo de comprensión que, en ocasiones, obstaculiza el propio pensar más allá de él.

El sentido se mueve en otra tesitura. Aunque respeta un mismo ámbito de observación y acción, no pretende acotar el juicio de las cosas, sean del orden que sean, ni extrapolar, en absoluto, la resolución a la que se puede llegar en un momento dado. No quiere traducir mediante sentencias oportunas (significados) aquello de algo que siempre está en movimiento. Las cosas no tienen sentido por sí mismas, en absoluto, pero sí lo tienen en su relación entre ellas, con el mundo y con las personas, las únicas, de momento, capaces de proponer la dirección de sus trayectorias, tanto las que nos han llevado hasta el presente como las posibilidades latentes que auspician itinerarios futuros. El sentido de las cosas, aunque por sí mismas carezcan de él, viene marcado por la composición en la que se encuentran inscritas, una composición o ensamblaje que puede obedecer tanto a pautas o patrones, como a contingencias que las pusieron en determinadas relaciones y de cierta manera. Por estos motivos, esta investigación apela al sentido, es decir, a la dirección que las cosas han tomado y a la que pueden tomar, porque esa trayectoria corresponde tanto a lo que ellas han hecho como a lo que pueden hacer todavía. El sentido, aparte de querer establecer esa línea de coherencia entre pasado y futuro, genera un campo de comprensión de los fenómenos, dichos o hechos, que se establece a partir de la direccionalidad material y latente de las cosas mismas, en continua dialéctica con las “otras” cosas, entre las que ocupamos el papel privilegiado al enumerarlas, comprobarlas y hasta decirlas. Creo que la diferencia más notable entre el significado y el sentido concierne al juicio de verdad que el significado quiere fijar frente a los umbrales de verdad que el sentido puede abrir.

¿Qué tiene que ver todo esto con el síntoma? El síntoma reside en ese “resto” que las cosas manifiestan en concreto; aprecia el “no-todo” que la exposición significativa de las cosas es incapaz de abordar y ahonda en aquello que duele o distorsiona lo establecido, su “falta”. El síntoma expresa “patéticamente” que nada es lo que parece, mientras asegura que lo que acontece es lo único que hay, lo contiene todo y se muestra afirmativo de todas sus propias posibilidades.

Siguiendo este hilo concluiré que, en la imagen artística, encontramos dos planos de expresión. El primero, la sintomatología que la misma obra expresa y, el segundo, los elementos que vaticinan caminos artístico-sociales que se desarrollarán o desecharán. Estos dos recorridos son el síntoma de lo que se padece (el *pathos*, de su paciencia pasada y presente) y el *sinthome* (singular) de su agencia en el «porvenir», como diría Derrida.

El primero de ellos —el ser un indicador de algo que se padece, en la concreción (cuerpo) o en el mensaje (en movimiento) mismo de la obra— presenta un cuadro sintomático concreto de las intenciones con las que fue realizada, de las consideraciones que empujaron a quién la produjo a escoger un género (escultura, pintura, novela, poesía, música, audiovisuales, clips, etc.) y un mensaje mediante diversas topografías y elementos expresivos determinados. Se incluyen también aquí las condiciones tecnológicas en sus dos dimensiones (habilidad particular y social) que permiten llevar a cabo una imagen tangible, así como las formaciones inconscientes adheridas a todo ello. La cohabitación de todos estos elementos sintomáticos en el objeto artístico puede registrar sentidos del “estado-de-cosas” en que la imagen es producida y del que es exponente, o abrir nuevos caminos premonitorios en franca contradicción con el *statu quo* estético.

Cada momento espacio-temporal cuenta con unas condiciones materiales específicas que denotan “modos de producir” imágenes-cuerpos. Pero con ellos, también se fraguan “modos de recepción” preferentes que construyen públicos y educan maneras de percibir lo que se denomina arte, desde que este término es moneda de circuito legal¹³⁷⁸.

El segundo recorrido al que he aludido consiste en un indicio premonitorio de lo que está por venir. El objeto artístico se puede entender como la materialización de una complejidad instantánea de lo que evoca —sea cual sea la duración de la obra. Es un resumen del pasado y, a la vez, un vaticinio de futuro. El pasado está absolutamente incorporado en su materialización, ya sea como algo superado o como algo todavía por resolver. En este sentido y desde el inicio de esta investigación, entendí los objetos artísticos como imágenes producidas y tangibles, materialidades objetivas existentes y diferentes de cualquier tipo de mirada. En demasiadas ocasiones, la cuestión de la mirada se ha impuesto sobre los objetos producidos y observados y,

¹³⁷⁸ En nuestro tiempo, se valora más un arte que manipule o manifieste estar al corriente de las posibilidades tecnológicas disponibles que el que utiliza medios obsoletos, los cuales, por muy bien aplicados que estén (técnica o temáticamente), no serán apreciados de la misma forma. Y es que los síntomas también apuntan hacia las consideraciones del valor artístico de la obra, tanto en el tiempo de su realización como en los tiempos en que es consumida.

si bien es cierto que sin la mirada no daríamos cuenta de lo visto ni de lo que está por ver, los cuerpos-imágenes existen fuera de ella del mismo modo que existen los cuerpos disidentes u «opacos», aunque sea de un modo abyecto, como sugiere Butler.

¿Por qué mi insistencia en los cuerpos? Ya se habrá sospechado que no creo que la corporeidad esté supeditada al mundo orgánico, y que los síntomas acaecen también en cualquier “cuerpo sin órganos”; me refiero a los cuerpos que no son orgánicos, pero que están igualmente organizados y se reorganizan persistentemente junto a los que sí lo son/están. Los objetos humanos, oportunamente denominados “artefactos”, delatan la confluencia de materiales orgánicos e inorgánicos que, en una composición certera, nombran, desde una perspectiva bio-social, el estado en que el mundo se encuentra y la dirección a la que puede apuntar. Los artefactos expresan lo que la materia es capaz de decir y el sentido, dirección y comprensión en que se está moviendo ahora o que puede emprender en un futuro. El estudio sintomático de los artefactos abre la posibilidad de un conocimiento no predicho, que insiste en el sentido, siempre abierto y fértil, que reside en la expresividad relacional de los objetos.

Imágenes producidas, cuerpos disidentes y síntomas comparten una insistencia más acá de su ex-istencia o su in-existencia dichas, es decir, más acá de sus condiciones de visibilización. Creo que esta reflexión enraíza con la cuestión de la diferencia o la confluencia entre imágenes y lenguaje, cuestionando a este de otro modo: ¿tienen las imágenes sentido aparte del lenguaje? En este punto, Boehm recuerda convenientemente que, si bien se sabe que «las imágenes tienen un sentido y un poder propios (...) muy distinto es comprender cómo funciona la producción icónica de sentido»¹³⁷⁹. Es por ello que un debate ineludible emerge a colación del “decir” y del “mostrar” de las imágenes.

Es interesante distinguir entre contar o decir algo (el contenido) y mostrarlo, es decir, expresarlo, darlo a entender, mediante un modo de comunicar que, al efectuarse, transforma aquello que queremos decir en algo que se expone, en algo ya mostrado, puntualmente fáctico. La manifestación del mostrarse aporta matices y, a veces, transfigura el sentido de lo contado e incluso puede llegar a destruirlo. El proceso dispar entre contenido y forma, ambos históricos y a-históricos al mismo tiempo, confluye en toda imagen, de por sí tan ontológica como histórica. Precisamente, ese desajuste o contradicción es generador de síntomas. Los síntomas brindan el factor epistemológico que nos da la oportunidad de investigar apropiadamente las imágenes, tanto particulares, de una en una, como reunidas en subconjuntos universales, tanto temáticos como estéticos. La lectura sintomática se mueve a gusto en esa aparente paradoja.

Las imágenes siempre resuelven y concilian las paradojas que las preceden mediante un posicionamiento taxativo y explícito, pero no por ello estático o tácito. Si no queremos relegar las imágenes a lo que el lenguaje habitual pueda o no decir de ellas, habrá que estudiarlas bajo una perspectiva que las diga fuera de las reglas

¹³⁷⁹ BOEHM, 2011: 87.

usuales del decir. No pretendo sustituir el clásico «hacer cosas con palabras» de Austin, por “hacer palabras con las cosas”, sino exponer los síntomas que anudan esa relación y expresan la calidad y el sentido de la misma. Las imágenes no hablan palabras, ni las palabras parecen suficiente para decir las imágenes. En cambio, los síntomas presentes en ellas explicitan el ajuste o desajuste entre contar, decir y hacer, entre contenidos y formas, entre modos de producción y de recepción y, sobre todo, nos enseñan “cosas” distintas y a mirar lugares insospechados en las palabras y los discursos al uso y, todavía más, son un recurso para entender la gestación de públicos.

Los objetos artísticos son cuerpos autónomos, más allá del esfuerzo y la intencionalidad requerida y esperada para su producción y su consumo. En términos fenomenológicos, el esfuerzo (Maine de Biran) y la intencionalidad (Husserl) se asocian a sujetos agentes que actúan sobre objetos pacientes. De ser así, los objetos artísticos serían mensajes, es decir, dispositivos mediales que concretan esfuerzos humanos, materializan intenciones, por un lado, mientras promueven, por otro, respuestas particulares y colectivas. ¿Responden a esto las imágenes tangibles? Algo tienen y hacen estos cuerpos que sobrepasan esa convención. ¿Cómo es que estos cuerpos inertes, sin esfuerzo ni intenciones propias, porque las reciben de otros cuerpos y las transmiten a otros, no se prestan simplemente a retransmitir mensajes ajenos? Está claro que son dispositivos hasta cierto punto autónomos y de una mediación impura que pone en “entredicho” lo que dábamos por hecho. Esta autonomía les concede agencia; son cosas agentes o actantes, en sintonía con la propuesta de Serres.

Las imágenes tangibles contribuyen a la individuación de subjetividades concretas. Así, el archivo museístico de las imágenes de mujer, pero también la publicidad o el cine *mainstream*, exponen e imponen la concepción patriarcal de unos cuerpos que no le son propios, que desconoce y que pretende enajenar. Sin embargo, a pesar de ser dichas con esfuerzo e intenciones patriarcales, estas imágenes contienen una autonomía que delata aquella vocación de dominio, y que manifiesta síntomas de su constitución y la premonición de su fracaso. Las imágenes generan sujetos “pese” al lenguaje y sus discursos. El axioma de cualquier teoría de las imágenes debería ir del cuerpo al lenguaje y no del lenguaje al cuerpo, porque el cuerpo es la condición de todo lenguaje. Además, el cuerpo en su materialidad contiene un resto resistente que siempre se expresa en contra de la psicología del genio vs público, de la historia de la “inutilidad” del arte o de la estética del gusto y de lo bello.

En esta línea, un último elemento que creo que ha quedado claro en mi exposición es que el sentido abre el *pathos* y eso lo distancia un poco, aunque menos de lo que parece, de las propuestas científicas. El sentido no pretende establecer evidencias, sino establecer itinerarios materiales y emotivos con la capacidad de articular propuestas sobre el mundo. El sentido no solo supone y provoca emociones, sino que manifiesta su trayectoria. El sentido es una línea emotiva de subjetividad corpórea y el componente básico de la comunicación social. Por ello, Benjamin ubicó el potencial revolucionario de las imágenes tangibles como formas de experiencia que generan un incremento de sentido. Así mismo, cuando Didi-Huberman,

retomando a Warburg, habla del «sentido superviviente» latente en las imágenes, se refiere a esa forma de conocimiento complejo, existente en toda aprehensión sensible, que entrelaza sentido y emoción.

¿Por qué algo nos emociona? Las emociones son particulares, nadie duda de ello, pero cuando se comparten líneas emotivas, cuando la de cada cual se entrecruza con otras, se establece un sentido “entre” líneas. Esas líneas entrecruzadas atraviesan cuerpos diferentes y producen una emulsión colectiva, de emociones compartidas (donde el rechazo también forma parte de ese compartir) que apuntan a umbrales de verdad que los diferentes cuerpos asumen como existentes, como nodos básicos de la relación. Los artefactos constituyen la síntesis oportuna para investigar esa relación colectiva “entre líneas”, no solo porque están al alcance, sino porque van de mano en mano y adquieren ese sentido inapreciable de colectividad. Recordemos aquí la «imagen-acción» de Benjamin y cómo esta se presenta como una forma capaz de despertar reacciones políticas, mediante la presentación de emociones que afectan a la memoria de los cuerpos. No hay que olvidar que el reparto de lo sensible, al que apela Rancière, actúa según los derechos de las personas a poder acceder a las cosas-imágenes-emociones colectivas. La indisociabilidad entre la teoría de las imágenes y la teoría política radica en que lo político se dirime, precisamente, en esa diferencia que va desde lo material a lo emotivo, y que da cuenta de las pasiones y padeceres que conforman toda acción.

Para Butler el cuerpo funciona como una metonimia del sistema social. Los límites entre lo social y lo personal son difusos y variables, como lo es el cuerpo en relación con el Orden Simbólico. ¿Qué ocurre con las imágenes tangibles? Son también metonimia. El lugar conflictivo al que alude la obra es el mismo al que alude el cuerpo y los síntomas de su resistencia, las herramientas para detectarlo.

Las imágenes tangibles, estos cuerpos-cosa artísticos expresan, como ser-en-el-mundo, el esfuerzo de la materia (viva) por no desaparecer. Esta presencia material persistente nos acoge en cada tiempo como si estuviera siempre fuera de nuestro tiempo. Las imágenes tangibles no son anacrónicas, sino que viven “fuera del tiempo”, a contratiempo, en una posición no-toda frente él. Su condición ex-istente (afuera) no es absoluta, sino sintomática. El hacer de las imágenes está *entrelazado* con su ser sintomático. Si es posible una ontología de las imágenes, esta será sintomática o no será. Una ontología sintomática es siempre una ontología del ser expuesto; recordemos a Nancy cuando afirma que «lo que no se expone no existe». El síntoma trabaja en el ámbito del hacer de las cosas, en lo que las concreta, sin pretender el absoluto al situarlas en cada momento de su devenir. En las imágenes tangibles, la distinción entre su hacer y su ser constituye un falso problema. En las imágenes, ser y hacer están imbricados, y el síntoma manifiesta el estado de esta relación. Toda aproximación al síntoma es relacional; su dialéctica atiende tanto a las condiciones materiales objetivas que la generan como a las subjetivas que nos permiten aprehenderlas.

El cuerpo es la materia prima de toda construcción social Real, Imaginaria o Simbólica. Lo que interesa aquí es ver cómo se manifiesta el encuentro de estas

cuatro dimensiones en una situación dada y los síntomas que genera. Los síntomas sostienen y delatan la situación. Vivimos en un contexto organizado, con una estructura de corte patriarcal y un sistema de funcionamiento capitalista. Estructura y sistema han dado como resultado un Orden Simbólico que tiene la virtud de ir modificándose con tal de permanecer. Nada de lo que podamos expresar cae fuera de ese dominio, incluida su crítica y denuncia. Por ello, para no caer en proyecciones utópico-distópicas del afuera, la metodología sintomática se caracteriza por defender la erosión como un mecanismo propicio para lograr un cambio de estado. El síntoma está del otro lado de la adaptación, pues su formación manifiesta un acto de resistencia. Entender el síntoma como expresión de la resistencia del cuerpo es el gesto más revolucionario que nos brinda el psicoanálisis y, aplicado a las imágenes, nos ofrece un lugar de apertura insospechado para el desarrollo de una política de la estética.

ANEXO

GLOSARIO DE CONCEPTOS LACANIANOS

Alienación: Operación constitutiva del sujeto a partir de su entrada en el lenguaje. Separación fundacional del ser hablante con lo Real.

Deseo: El deseo es siempre inconsciente y, a diferencia de la necesidad, nunca puede ser satisfecho. Vivimos sujetos a nuestro deseo, que es siempre uno, el deseo del Otro. El deseo es siempre una producción social, no biológica. El deseo no es el resultado de nuestra relación con un objeto, sino el resultado de nuestra relación con una falta constitutiva. El deseo en Lacan tiene dos vertientes: a) el deseo de ser reconocidos por el Otro (ser objeto del deseo de otro), y b) deseo desde el punto de vista del otro (lo deseo porque otro lo desea).

Falta: Efecto de la entrada del sujeto en el lenguaje, un lenguaje que estaba antes que él a modo de estructura. La falta es lo que incita al ser hablante a gestar el Objeto *a*; es lo que mueve el deseo y, al mismo tiempo, representa la falta en el Otro (la incapacidad completa de adecuación del Orden Simbólico).

Fantasma: A diferencia del Semblante, el fantasma es una producción subjetiva y particular que le permite al sujeto relacionarse con la realidad de lo Simbólico. El fantasma supone el lugar desde donde cada persona mira la realidad y busca estabilizar su relación con la falta. El fantasma es lo objetivamente subjetivo para cada cual. Es una aprehensión ilusoria que funda negativamente la realidad. Con el fantasma, el sujeto desaparece en su propio acto de realización. El deseo está cautivo en el fantasma.

Goce o *Jouissance*: El goce hace referencia a la satisfacción de la pulsión. Lacan entiende el funcionamiento del goce en términos de economía, como el modo particular en que la relación con el significante opera sobre el cuerpo. El goce es el efecto particular y traumático de un significante sobre el cuerpo. El significante siempre trata de apresar el cuerpo y, en ese proceso (imposible completamente), se produce una forma de satisfacción específica, el goce.

Imaginario: Es la dimensión no-lingüística de la psique. Hace referencia a un pensamiento mediado por imágenes en vez de palabras. Para Lacan, el imaginario le permite al Yo hacerse una idea de sí mismo a partir de su imagen especular, antes de su entrada en el lenguaje. El imaginario permite una primera concepción del Yo como unitario y cohesionado (todavía no diferenciado del sujeto), una imagen narcisista siempre engañosa. Nótese, igualmente, que el proceso imaginario de constitución del Yo también es un proceso de formación exterior; es la imagen del espejo la que me permite hacerme una imagen de mí. El Imaginario sólo es comunicable por medio del lenguaje, aunque proceda de otra dimensión y no esté vinculado a él.

Inconsciente: El inconsciente ya no es el lugar (supuesto) de la psique donde se deposita todo lo reprimido por la consciencia y que solo se hace visible a través de los sueños, síntomas... Para Lacan, «el inconsciente está estructurado como un lenguaje»; es en los actos del habla que se manifiesta. Es importante enfatizar el “como” de la cita lacaniana: no se trata de que el inconsciente sea un lenguaje sino

que puede conocerse como un lenguaje. Lo convierte en algo analizable, deducible, legible no en su vertiente universal o sustancial sino funcional y práctica. El inconsciente no es entonces lo más íntimo de un Yo completo y separable del mundo, sino el producto de una estructura exterior, “como” el lenguaje. El inconsciente, como el ser hablante, son construcciones extrañas al individuo biológico. Por eso Lacan acabará diciendo que el inconsciente no (ex)iste; está por fuera de lo conceptualizable. En la última enseñanza de Lacan, el inconsciente dará lugar al *parlêtre*, término que incluye al cuerpo en tanto sustancia gozante, superando así la dualidad tradicional cuerpo-psique.

Objeto a: El Orden Simbólico siempre falla a la hora de comprender lo Real completamente. La mediación del gran Otro nunca es del todo exitosa, siempre hay algo que se le escapa, una suerte de objeto perdido, cuya pérdida se repite constantemente para el sujeto señalado la imposibilidad del éxito de la simbolización. El sujeto creará entonces un objeto (fantasma) que suplante ese objeto perdido. Un objeto sobre el que proyectar su deseo y que es, al mismo tiempo, el objeto “causa” del deseo. Se trata de un objeto que designa la búsqueda del deseo, más que su culminación.

Orden Simbólico: El Orden Simbólico corresponde al Orden humano. Hace referencia al aspecto más estructural y cultural de lo Simbólico frente al registro simbólico, que aludirá más a la constitución individual. En Lacan, el medio determinante para el ser humano no es la naturaleza, sino el medio social. El ámbito social y sus prácticas promueven y provocan experiencias mediadas siempre por el lenguaje. Las palabras, en tanto significantes, circularán sin cesar haciéndose y haciendo devenir, gestando este Orden Simbólico. En Lacan, se trata de un medio determinado por las características propias de lo humano y que, a su vez, lo determina como orden trascendente. El Orden simbólico hace referencia al lenguaje y a la ley que constituye el fundamento para la emergencia del sujeto; evoca la existencia de un Otro normativo que regula las relaciones entre las personas y de estas con el mundo.

otro y Otro (en mayúsculas o gran Otro). El otro en minúsculas hace referencia a la imagen espectral y reconfortante, producto de la identificación imaginaria. Se asocia también con la otra persona semejante. El Otro en mayúsculas, también conocido como gran Otro, es el lugar del Orden Simbólico, lo que determina al sujeto, aquello que instaura la falta constitutiva del mismo. Para Lacan, somos sujetos del deseo del Otro que no deja de reclamarnos.

Sujeto: En Lacan, el Yo freudiano da paso al sujeto, un sujeto sujetado al Orden Simbólico por medio de una escisión. El lenguaje le impide al ser humano tener una relación directa, natural con el mundo. Entre el ser humano y la realidad se alza el muro del lenguaje que fragmenta al sujeto, lo divide. El sujeto lacaniano se encuentra constitutiva e inevitablemente alienado y, por ello, el sujeto siempre tendrá una relación problemática, incompleta consigo mismo. Igualmente, el sujeto no solo será el resultado de determinaciones culturales o sociales (simbólicas), sino que tendrá también una capacidad de reacción, un reducto de agencia.

Plus de goce: Término fruto de una homología con la plusvalía de Marx. Se trata de un goce especial producto del discurso. Este goce especial, este *plus* de goce, es el resultado de una negación de la falta mediante la producción del objeto *a* y, al mismo tiempo, reconocimiento de la falta que el objeto representa. El «plus de goce» es el testimonio de una pérdida mediante un exceso (del lenguaje), un más.

Pulsión: Es el impulso psíquico resultado de una tensión del cuerpo marcada por la contradicción entre lo natural y lo cultural en él. Las pulsiones provienen de fuentes diferentes, son ingobernables y no tienen un objeto único. Para Lacan, las pulsiones se originan debido a la falta original (del objeto originario) en el sujeto. La pulsión es, por ello, también producto del Otro.

Real: Hace referencia a todo aquello que existe más acá del lenguaje y de toda representación; es una dimensión inefable que no se puede ni simbolizar ni imaginar. Lo Real lacaniano no debe confundirse con la realidad conocida y cotidiana, pues se refiere a aquello que siempre queda fuera de cualquier identificación simbólica o familiar. Lo Real en el sujeto es aquello a la vez interior y exterior que se resiste a cualquier definición que lo constriña. Es una dimensión indeterminada e incontrolable que, en Lacan, se relaciona con la sexualidad, la pulsión, la muerte, el goce, el resto...

Realidad: La realidad en Lacan es lo que se opone lo Real, una producción, una articulación significativa que produce sentido. La realidad es una construcción simbólico-imaginaria que aliena al individuo de su relación con el mundo.

Resto: Aquello (de lo Real) que se resiste a dejarse atrapar por el Otro. Aquello que en su persistencia señala la falta constitutiva del Simbólico y del sujeto como su producto. Este resto, que debería haber quedado oculto por lo Simbólico no deja de decirse en todas formaciones del inconsciente (chistes, lapsus, equívocos, sueños, síntomas). El resto se relaciona con la pulsión y el goce, en tanto lo más propio y singular que acontece. Se manifiesta atravesando y desestabilizando los límites de toda realidad construida.

Semblante: El semblante es una instancia paradójica, producto del Simbólico pero producido (formalizado) en el Imaginario. El semblante es una formación cercana al sujeto, algo que aún a ser y apariencia. Es aquello que los otros ven del sujeto. Es la forma que toma el discurso en un sujeto y es, al mismo tiempo, el discurso mismo. Lacan afirma que el semblante y el significante tiene un estatuto idéntico. El semblante tiene que ver con la función de verdad (una proposición que se articula con el saber propio). Según Miller, hay tres categorías de semblantes: los señuelos, el engaño y la convención (porque tiene una estructura de ficción). Por ello, Lacan se preguntaba en su seminario 18 por una práctica clínica que implique un discurso que no sea el del semblante, esto es, que superara el artificio/artefacto del discurso. Es interesante señalar que, en este mismo Seminario, Lacan utiliza para el semblante el término «artefacto», concepto que define una producción artificial concebida para

un fin determinado. En este caso, el semblante es el artefacto del Orden Simbólico, el discurso, el significante.

Síntoma: El síntoma es una formación del inconsciente como el sueño, el lapsus, el chiste... Se distingue de ellas por su duración y permanencia. En Lacan, el síntoma no es un misterio que hay que descifrar, es una expresión verdadera; su consistencia radica en su forma que implica siempre un no saber necesario. El síntoma es lo que se repite sin cesar, aquel resto Real que resiste en cada simbolización. Lacan afirma que es en la repetición del síntoma donde reside su verdad, porque es aquello constante. El síntoma llega a concebirse como lo más real de las personas.

Sinthome: Es la versión del síntoma en la última enseñanza de Lacan. Más que una falla, el síntoma es un modo de funcionar. Se vincula al Real en tanto subsuelo de lo Imaginario y lo Simbólico. El síntoma es una producción necesaria efecto del discurso, pero que lo excede y provoca un sentido gozado. El sujeto solo goza sintomáticamente.

Significante: En Lacan, la relación entre significado y significante es siempre inestable. El significante no es un concepto, sino un efecto. El significante va gestando sentido mediante su relación con otros significantes dentro de una cadena. El movimiento significante puede generar un efecto de sentido fijo cuando la cadena se detiene en un punto. Lacan habla del punto de almohadillado o *capitoné*, haciendo referencia a la costura; este punto produce la ilusión momentánea y necesaria del sentido fijado.

S.R.I: Simbólico, Real e Imaginario son las tres dimensiones o registros que conforman la realidad humana. Estos tres registros quieren superar la dualidad psique-cuerpo presente en Freud, para erigirse como registros de la realidad humana y del ser-hablante (*parlêtre*). En Lacan, el anudamiento de estos tres registros es fundamental para garantizar la consistencia del sujeto. Dichos registros se encuentran anudados mediante un nudo borromeo, que se caracteriza por impedir que ninguno de los tres registros pueda soltarse sin hacer que el resto también lo haga.

BIBLIOGRAFÍA¹³⁸⁰

¹³⁸⁰ Algunas advertencias de corte formal se deben tener en cuenta respecto a las referencias bibliográficas. Las obras consultadas corresponden a obras en su idioma original o a versiones traducidas, según el idioma en que los he leído; esto ocurre incluso cuando se trata de un/a mismo/a autor/a. Las referencias corresponden generalmente a primeras ediciones, y, cuando no ha sido así, lo hago costar. En cada una de ellas se indica el año de la versión consultada y, entre paréntesis, el del texto original publicado. En los casos en que la primera edición del texto original se realiza póstumamente, hago notar el año en que fue redactado el texto, seguido del año en que fue publicado por vez primera.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA¹³⁸¹

ABDO, Celia, 2010. "Imaginación, *vestigia* y repetición en Spinoza. Referencias políticas". *Conatus*, 4(8), pp. 11-18.

ADORNO, Theodor y BENJAMIN, Walter, 1998 (1928-1940). *Correspondencia 1928-1940*. Edición de Henri Lonitz. Traducción de Jacobo Muñoz y Vicente Gómez. Trotta. Madrid.

ADORNO, Theodor W. 2004 (1970). *Teoría Estética*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Ediciones Akal. Madrid.

ALTHUSSER, Louis, 1967 (1964). "Marxismo y humanismo". En *La revolución teórica de Marx*, pp. 182-206.

ALTHUSSER, Louis, 1967 (1965). *La revolución teórica de Marx*. Traducción de Marta Harnecker, Siglo XXI, México.

ALTHUSSER, Louis, 1996 (1993). *Escritos sobre Psicoanálisis. Freud y Lacan*. Traducción de Eliane Cazenave-Tapie. Siglo XXI editores. México.

ALTHUSSER, Louis. 1970 (1964). *Freud y Lacan*. Traducción de Nuria Garreta. Anagrama. Barcelona.

ALTHUSSER, Louis, 1974 (1966). *La filosofía como arma de la revolución*. Traducción de Oscar del Barco, Enrique Román y Oscar L. Molina. Siglo XXI. México.

ALTHUSSER, Louis, 1977 (1970). *Posiciones*. Traducción de Nuria Garrete. Ediciones Anagrama. Barcelona.

ALTHUSSER, Louis y BALIBAR, Étienne, 1969 (1965). *Para leer El Capital*. Traducción de Marta Harnecker. Siglo XXI editores. México.

ALTHUSSER, Louis, 1969 (1965). «Prefacio: De *El capital* a la filosofía de Marx». En ALTHUSSER y BALIBAR, 1969, pp. 13-80.

¹³⁸¹ El procedimiento que he seguido para organizar la bibliografía pretende discriminar dos tipos de referencias. He denominado primaria la bibliografía que articula y contribuye a esclarecer los tres ejes temáticos que conforman esta investigación: imágenes, síntoma y cuerpo. La bibliografía secundaria, por su parte, incluye junto a libros de referencia inevitables, aquellas obras que ayudaron de manera periférica a matizar alguno de los temas tratados.

ALTHUSSER, Louis, 2002 (1982). *Para un materialismo aleatorio. Edición de Pedro Fernández Liria*. Traducción de Pedro Fernández Liria, Luis Alegre Zahonero y Guadalupe González Diéguez. Arena Libros. Madrid.

ALTHUSSER, Louis, BALIBAR, Étienne, ESTABLET, Roger, MACHEREY, Pierre, RANCIÈRE, Jacques. 1996 (1965). *Lire Le Capital*. Presses Universitaires de France. Paris.

AMSTRONG, Aurelia, 2009. "Autonomy and the Relational Individual: Spinoza and Feminism". En GATENS 2009, pp. 43-64.

ANDERSON, Helen 2009. *Beginnings of art: 100,000 – 28,000 bp. A neural approach*. University Of East Anglia School of World Art Studies. Consulta enero y febrero 2020.

<https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/19898/1/2009AndersonHPhDVol1.pdf>

ARES, Berta, 2013. "Jean-Luc Nancy: nuestra civilización está llegando a su fin, está agotada". *Revista Forma*, 7, pp. 89-92.

BACHOFEN, Johann J., 1987 (1861). *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Traducción M^a del Mar Llinares García. Akal. Madrid.

BAHN, Paul G. y VERTUT, Jean, 1988. *Images of the Ice Age*. Bellew Publishing Company. London.

BALIBAR, Étienne. 2004 (1988). "El no-contemporáneo". En *Escritos por Althusser*. Traducción de Heber Cardoso. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, pp 75-96.

BALZA, Isabel, 2014. "Los feminismos de Spinoza: corporalidad y renaturalización". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 63, pp. 13-26. Consultado el 31 de mayo de 2020. <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/199491>

BANKS, William, d'ERRICO, Francesco y ZILHÃO, João, 2013. "Human-climate interaction during the Early Upper Paleolithic: testing the hypothesis of an adaptive shift between the Proto-Aurignacian and the Early Aurignacian", *Journal of Human Evolution*, 64 (1), pp. 39-55.

BARCELLA, Daniela, 2017. "George Didi-Huberman: entre deseo y ética de la memoria". En LESMES, CABELLO y MASÓ (Coords.). 2017. *Georges Didi-Huberman*.

Imágenes, historia, pensamiento. Anthropos, 246. Anthropos Editorial. Barcelona, pp. 86-100.

BARJA, Juan, LANCEROS, Patxi y JALÓN OYARZUN, Lucía, 2017. "Desplazamiento(s)". En LESMES, CABELLO y MASÓ (Coords.). 2017. *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento. Anthropos*, 246, Anthropos Editorial. Barcelona, pp. 22-30.

BATAILLE, Georges, 1973 (1954). *La experiencia interior, seguida de método de meditación y de Post-Scriptum 1953*. Versión castellana de Fernando Savater. Taurus. Madrid, del original francés *L'expérience intérieure*. Gallimard. París.

BATAILLE, Georges, 2001 (1944-1961). *La felicidad, el erotismo y la literatura, Ensayos 1944/1961*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

BEAUVOIR, Simone de, 2011 (1949). *El segundo sexo*. Traducción de Alicia Martorell. Ediciones Cátedra. Madrid.

BECK, Margaret, 2000. "Female Figurines in the European Upper Paleolithic. Politics and Bias in Archaeological Interpretation". En RAUTMAN, Alison E. (ed.). 2000. *Reading the body. Representations and Remains in the archaeological record*. University Pennsylvania Press. Filadelfia, pp. 202-214.

BENEDET, María Jesús, 2002. *Neuropsicología Cognitiva. Aplicaciones a la clínica y a la investigación. Fundamento teórico y metodológico de la Neuropsicología Cognitiva*, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Madrid.

BENJAMIN, Walter, 1971 (1940-1955). "Tesis sobre filosofía de la historia". En *Iluminaciones I*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus. Madrid, pp. 175-194.

BENJAMIN, Walter, 1972 (1939). *Iluminaciones II. Baudelaire un poeta en el esplendor del capitalismo*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus. Madrid.

BENJAMIN, Walter. 1991 (1972-1977) "El narrador". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción Roberto Blatt. Taurus. Madrid, pp. 111-134.

BENJAMIN, Walter, 1996a (1923). "La tarea del traductor". En Dámaso López García ed., *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Traducción de Hans Christian Hagedorn. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha. Murcia.

BENJAMIN, Walter, 1996b (1919/1922- 1974). “Las afinidades electivas de Goethe”. En *Dos ensayos sobre Goethe*. Traducción de Graciela Calderón y Griselda Mársico. Gedisa. Barcelona, pp. 11-102.

BENJAMIN, Walter, 2000 (1918-9). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Ediciones Península. Barcelona.

BENJAMIN, Walter, 2003 (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weickert. Editorial Ítaca, México.

BENJAMIN, Walter, 2005 (1927-1940). *Libro de los pasajes*. Traducción de Luis Fernández Castañeda. Akal. Madrid.

BENJAMIN, Walter, 2007 (1917). “Sobre el programa de la filosofía venidera”. En *Obras Completas*. Libro II, 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada. Madrid.

BENJAMIN, Walter, 2008 (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Abada. Madrid.

BENJAMIN, Walter, 2009a (1929 -1974). “Sobre el lugar social del escritor francés en la actualidad”. En *Obras completas*. Libro II, 2. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada. Madrid, pp. 393-42.

BENJAMIN, Walter, 2009b (1928). “Programa de un teatro infantil proletario”. En *Obras completas*. Libro II, 2. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada. Madrid, pp. 382-6.

BENJAMIN, Walter, 2010 (1939 -1974). “Pinturas chinas en la Biblioteca Nacional”. Traducción de Jorge Navarro Pérez. En *Obras Completas*, Libro IV, Vol. 1. Abada. Madrid, pp 562-566.

BERGER, John, BLOMBERG, Sven, FOX, Chris, DIBB, Michael y HOLLINS, Richard, 2016 (1972). *Modos de ver*. Traducción al castellano de Justo G. Beramendi. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona.

BERGSON, Henri, 2011 (1896). *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit*. Edición digital de Pierre Hidalgo. La Gaya Scienza. http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/bergson_matiere_et_memoire.pdf

BELTING, Hans, 2009 (1990). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Traducción de Cristina Diez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Akal. Madrid.

BELTING, Hans, 2007 (2002). *Antropología de las imágenes*. Traducción de Gonzalo María Velez Espinosa. Katz. Buenos Aires.

BELTING, Hans, 2011. "Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo". En GARCÍA VARAS, 2011, pp 179-210.

BINSWANGER, Ludwig, 1970 (1926). "Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse". En *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discourse, parcours, et Freud*. Traducción al francés de R. Lewinter. Gallimard. Paris, pp 155-172.

BJELLAND, Andrew G. y BURKE, Patrk, 2001. *Maurice Merleau-Ponty. The Incarnate Subject. Malebranche, Biran and Bergson on the Union of Body and Soul*. Traducción de Paul B. Man. Humanity Books. Nueva York.

BLOOM, Paul y FINLAY, Barbara L. (Eds.) (2001). The work of Roger Shepard [Special issue]. *Behavioral and Brain Sciences*, 24(4).

BOEHM, Gottfried, 1994. *Was ist ein Bild?* Fink. Munich.

BOEHM, Gottfried, 2011, "¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes". En GARCÍA, VARAS, Ana (ed). *Filosofía de la imagen*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, pp 87-106.

BORNIK, Roberto, 2006. "Concepciones freudianas del síntoma". Conferencia del Seminario Clínico del IOM, Bahía Blanca, 21 de abril de 2006. <http://www.bahiamasotta.com.ar/textos/1a2.doc>.

BOYER Amalia, 2003. "Materialismo Ontológico y Política en Spinoza Deleuze y Guatari". *Eidos Revista de Filosofía de la Universidad del Norte Barranquilla. Colombia*, 1 (Agosto). pp. 94-106. <https://www.redalyc.org/pdf/854/85400106.pdf>

BERROUET, Florian y HUREL Alexandre, 2018. *Femmes: Naissance de l'homme*. Quasi des Brunes. Noisy-le-Sec.

BOURRILLON, Raphaëlle, 2009. "Les représentations féminines dans l'Europe du Paléolithique supérieur: une vision diachronique" En *L' Art des Sociétés*

Préhistoriques. 1ères Rencontres Internationales Doctorants et Post-doctorants (Avril 2008). *Préhistoire, Art et Sociétés*, t. LXIV, pp. 39-49.

BORDO, Susan, 1994. *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and the Body*. University of California Press. Oakland.

BRADLEY, Richard, 2009. *Image and audience. Rethinking prehistoric art*. Oxford University Press. Oxford.

BRAIDOTTI, Rosi, 2000. *Sujetos Nómades*. Traducción de Aleíra Bixio. Paidós. Barcelona.

BRAIDOTTI, Rosi, 2004. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Traducción de Gabriela Ventureira, excepto capítulo 8: María Luisa Femenías. Editorial Gedisa. Barcelona.

BRAIDOTTI, Rosi, 2005. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Traducción de Ana Varela Mateos. Ediciones Akal. Madrid.

BRAIDOTTI, Rosi 2011. *Nomadic Theory. The portable Rosi Braidotti*. Columbia University Press. Nueva York.

BRAIDOTTI, Rosi, 2013. *Lo Posthumano*. Traducción de Juan Carlos Gentile Vitale. Editorial Gedisa. Barcelona.

BRAY, G.A., 2004. "Historical framework for the development of ideas about obesity," En *Handbook of Obesity: Etiology and Pathophysiology*. Marcel Dekker. New York, pp. 1-31.

BREUIL, Henri, 1952. *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Centre d'études et de documentation préhistorique. Montignac.

BROGLIO A., GIACHI G., GURIOLI F. y PALLECCHI P., 2007. "Les peintures aurignaciennes de la grotte de Fumane (Italie). En FLOSS H., ROUQUEROL N. (dir.), *Les chemins de l'Art aurignacien en Europe*. Colloque international, Aurignac, Musée-forum Aurignac, 4, pp. 157-170.

BROWN, S., GAO, X., TISDELLE, L., EICKHOFF, S. B., y LIOTTI, M., 2011. "Naturalizing aesthetics: Brain areas for aesthetic appraisal across sensory modalities". *NeuroImag*, 58, pp. 250-258.

BRUNSWIK, Egon, 1947. *Perception and the Representative Design of Psychological Experiments*. University of California Press. Berkeley.

BUCK-MORSS, Susan, 2001 (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. La balsa de la Medusa. Madrid.

BUTLER, Judith, 2002 (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traducción de Aleíra Bixio. Paidós. Barcelona.

BUTLER, Judith, 2004 "Precarious Life" en *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso. Londres.

BUTLER, Judith, 2006 (2004). *Deshacer el género*. Traducción de Patricia Soley-Beltrán. Paidós. Barcelona.

BUTLER, Judith, 2007 (1990). *El género en disputa*. Traducción de M^a Antonia Muñoz. Paidós. Barcelona.

BUTLER, Judith, 2009 (2005). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Traducción de Horacio Pons. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

BUTLER, Judith, 2010 (2008). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Traducción de Bernardo Moreno Carrillo. Paidós. Barcelona.

CABELLO, LESMES y MASÓ. 2017. "El síntoma y la teoría, el síntoma es la teoría. Entrevista con Georges Didi-Huberman". En LESMES, CABELLO y MASÓ (Coords.). 2017. *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*. Anthropos, 246. Anthropos Editorial. Barcelona, pp 22-30.

CASSIRER, Ernst. 1993 (1906). *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencias modernas*. Tomo 1. Fondo de Cultura Económica. México.

CASSIRER, Ernst, 1998 (1923). *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica. México.

CASTRO, Pedro, V., GILI, Sylvia, LULL, Vicente, MICÓ, Rafael, RIHUETE, Cristina, RISCH, Roberto y SANAHUJA YLL, M^a Encarna, 1998. "Teoría de la producción de la vida social, mecanismos de explotación en el sudeste ibérico". *Boletín de Antropología Americana*, 33, pp. 25-78.

CLOTTE, Jean, 1996. "Les grottes ornées, datations et rapport avec l'Art mobilier". En Reunión des Musées Nationaux (ed.). *L'Art préhistorique des Pyrénées*. París, pp. 80-87.

CLOTTE, Jean, 2001. *La Grotte Chauvet, l'art des origines*. Éditions du Seuil. París.

CLOTTE, Jean, 2010. *Reflexions sur la grotte Chauvet. Séance du 6 octobre 2010*. Consultado en 20 de agosto de 2020. <https://nanopdf.com/download/reflexions-sur-la-grotte-chauvet-academie-des-beaux-arts-pdf#>

CLOTTE, Jean, 2011. *Pourquoi l'art préhistorique?*. Gallimard. París

COHEN AGREST, Diana. 2011. "Imaginación y corporalidad en la filosofía de Baruj Spinoza". En Claudia Jáuregui (ed.). *Entre pensar y sentir. Estudios sobre la imaginación en la filosofía moderna*, Prometeo, Buenos Aires, 2011, pp. 93-111.

COLLINS, Desmond y ONIANS, John, 1978. "The Origins of Art". *Art History* 1(1), pp 1-25.

CONARD, Nicholas, J., 2003. "Palaeolithic ivory sculptures from southwestern Germany and the origins of figurative art". *Nature*, 426, pp. 830-2.

CONARD, N. J. y BOLUS, Michael. 2003. "Radiocarbon dating the appearance of modern humans and timing of cultural innovations in Europe: new results and new challenges". *Journal of Human Evolution*, 44, pp. 331-371.

CONARD, Nicholas, J., 2009. "A female figurine from the basal Aurignacian deposits of Hohle Fels Cave in southwestern Germany". *Nature*, 459, pp. 248-252.

CONARD, Nicholas J., MALINA, Maria y MÜNZEL, Susanne C. 2009. "New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany". *Nature*, 460, pp. 737-40.

COOK, Jill, 2013. *Ice Age art: arrival of the modern mind*. The British Museum Press. London.

COLMAN, Felicity, 2014. "Femineidad digital: predicación y medida, informática materialista e imágenes". En REVELLES BENAVENTE, Beatriz; GONZÁLEZ RAMOS, Ana M. y NARDINI, Krizia (coord.). *Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-onto-epistemológica*. *Artnodes*, 14. UOC, pp. 7-17. Consultado el 4 de febrero de 2020.

<https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/issue/view/23182>.

CONKEY, Margaret, W., 1997a. "Beyond art and between the caves: thinking about context in the interpretive process". En CONKEY Margaret, SOFFER Olga, STRATMANN Deborah, JABLONSKI Nina G. (eds.), *Beyond art: Pleistocene image and symbol*, The California Academy of Sciences. San Francisco, pp. 343-367.

CONKEY, Margaret, W., 1997b. "Mobilizing Ideologies: Paleolithic "Art", Gender Trouble and Thinking about Alternatives". En *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. M. W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann and N. G. Jablonski. (eds). San Francisco: California Academy of Sciences and University of California Press, pp. 172-207

COSTERA, Irene y, PRINS, Baukje. 1998: "How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler". *Signs*, 23(2), pp. 275-286.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A., 2013. *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. Ediciones Bellaterra. Barcelona.

CIXOUS, Hélène. 2004. *Deseo de escritura*. Traducción de Luis Tigero. Reverso Ediciones. Barcelona.

CIXOUS, Hélène. 1995 (1975). "La joven nacida. II Salidas". En *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducción de Ana María Moix. Editorial Anthropos. Barcelona.

CIXOUS, Hélène. 2016 (1986). *La llegada a la escritura*. Traducción de Irene Agoff Amorrortu. Buenos Aires.

CHURCHILL, Steven E. y SMITH, Fred. H. 2007. "The Makers of the Aurignacian". *Yearbook of Physical Anthropology*, 43, pp. 61-115.

DAVIDSON Ian, 2012. "Symbolism and becoming a hunter-gatherer". En CLOTTE J. (dir.), *L'art pléistocène dans le monde*. Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium "Signes, symboles, mythes et idéologie... ". N° spécial de Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées, LXV-LXVI, 2010-2011, CD, pp. 1689-1705.

DAVIES, Peter, 2010. "Myth, matriarchy and modernity: Johann Jakob Bachofen in german culture, 1860-1945". EN DENHAM, Scott, KACANDES, Irene y

PETROPOULOS, Jonathan (Eds.). *Interdisciplinary German Cultural Studies*, 7. De Gruyter. Berlín.

DAVIS, Whitney y DAVIES, Whitney 1985. "Present and Future Directions in the Study of Rock Art". *The South African Archaeological Bulletin*, 40(141), pp. 5-10. Consultado el 19 de agosto de 2020.

https://www.jstor.org/stable/3887989?read-now=1&refreqid=excelsior%3A58565b7132190c018cdfddc86a21a5fc&seq=1#page_scan_tab_contents.

DAVIS, Whitney, 1986. "The Origins of Image Making". *Current Anthropology*, 27(3), pp. 193-215. The University of Chicago Press. Chicago.

DEBRAY, Cécile; LABRUSSE, Rémi; STAVRINAKI, Maria, 2019. *Préhistoire. Une énigme moderne*. (Exposición celebrada en París, Centre Pompidou, del 8 mayo y el 16 septiembre de 2019). Centre Pompidou. Paris.

DELEUZE, 1969. *Logique du sens*. Les Editions de Minuit. París.

DELEUZE, Gilles, 1984 (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Ediciones Paidós. Barcelona.

DELEUZE, Gilles. 1986. *Le cerveau, c'est l'écran. Deux Régimes de fous, textes et entretiens. 1975-1995*. Ed. D. Lapoujade. París.

DELEUZE, Gilles, 1988 (1968). *Diferencia y Repetición*. Traducción de Alberto Cardín. Júcar. Madrid.

DELEUZE, Gilles, 1996. *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Anagrama. Barcelona.

DELEUZE, Gilles, 1999 (1968). *Spinoza y el problema de la expresión*. Traducción de Horst Vogel. Atajos. España.

DELEUZE, Gilles, 2009 (1970). *Spinoza: Filosofía práctica*. Traducción de Antonio Escohotado. Tusquets Editores. Barcelona.

DELEUZE, Gilles, 2005. "Pensamiento nómada". En *La isla desierta y otros textos*. Traducción de Luis José Pardo. Editorial Pre-textos. Barcelona, pp. 321-332.

DELEUZE, Gilles, 2006 (1962). *Nietzsche y la filosofía*. Traducción de Carmen Artal. Editorial Anagrama. Barcelona.

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix, 2004 (1980) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez y UMBERLINA LARRACELETA. Editorial Pre-Textos. Valencia.

DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire, 1980 (1977). *Diálogos*. Traducción de José Vázquez. Editorial Pre-textos. Valencia.

DELPORTE, Henri, 1982 (1979). *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*. Traducción de J.M. Gómez-Tabanera. Ediciones Istmo. Madrid.

DE GINZA, Maria, 2012. "Žižek y Althusser. Vida o muerte de la lectura sintomática". *Décalages*, 1(1). Consultado el 10 de junio de 2020. <https://scholar.oxy.edu/decalages/vol1/iss1/3>

DEL BARCO, Oscar, 1977. "Althusser en su encrucijada". En *Dialéctica*, 3. Revista de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla, pp. 7-54.

DERRIDA, Jacques, 1975 (1972). *De la diseminación*. Traducción de José Martín Arancibia. Editorial Fundamentos. Caracas.

DERRIDA, Jacques, 1988 (1972). *Limited Inc*. Traducción al inglés de Samuel Weber. Northwestern University Press. Illinois.

DERRIDA, Jacques, 1995 (1995). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Trotta. Madrid.

DERRIDA, Jacques, 1998 (1968). *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín. Editorial Cátedra. Madrid.

DERRIDA, Jacques, 2011 (2000). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Amorrortu editores. Buenos Aires.

DESCARTES, René, 1984 (1628-9/1641). *Meditaciones Metafísicas. Las pasiones del alma*. Traducción de M. Navarro Cordón. Alianza. Madrid.

DE SANTOS, Magdalena, 2015. "Performances textuales en la obra temprana de Judith Butler". En María Luisa Femenías y Ariel Martínez (coord.). *Judith Butler: las identidades del sujeto opaco*. Universidad Nacional de La Plata. Argentina, pp 29-40.

DHAMI, Mandeep K., HERTWIG, Ralph y HOFFRAGE, Ulrich, 2004. "The Role of Representative Design in an Ecological Approach to Cognition". *Psychological Bulletin*, 130(6), pp. 959-988.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 1995. Georges Didi-Huberman "Dialogue sur le symptôme" (avec Patric Lacoste), *L'Inactuel*, 3, pp. 191-226.

DIDI-HUBERMAN, 1995b. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Mácula. Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2002. "Nachleben, o la impronta del tiempo". En AA.VV.: *La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Cuenca.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2004a (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Ediciones Manantial. Buenos Aires.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2004b. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Paidós. Barcelona.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2005 (1990). *Venus rajada: desnudez, sueño y crueldad*. Traducción de Juana Salabert. Losada. Madrid.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007a (1983). *La pintura encarnada. Seguido de la obra maestra de Balzac*. Traducción de Manuel Arranz. Pre-Textos. València.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007b. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Galimard. Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2008 (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de Inés Bértolo. Antonio Machado Libros. Madrid.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2009 (1990). *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*. Flammarion. Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2010 (1992) *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Traducción de Françoise Mailler. Cendeac. Murcia.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011a (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Antonio Oviedo. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011b. “La exposición como máquina de guerra”. *Minerva*, Revista del círculo de bellas artes. Núm 16. (2011). Madrid. Consultado el 25 de mayo de 2020.

<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2012a. *Arde la imagen*. Serieve. Mexico.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2012b (2009). *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducción de Juan Calatrava. Abada Editores. Madrid.

DIDI-HUBERMAN, 2013a (2007), “Cuando las imágenes tocan lo real”. En DIDI-HUBERMAN, Georges; CHÉROUX, Clément y ARNALDO, Javier, *Cuando las imágenes tocan lo real*. Traducción de Inés Bértolo. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

DIDI-HUBERMAN, 2013b. *Phalenes. Essai sur l'apparition 2*. Minuit. Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015a (1982). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Traducción de Tania Arias y Rafael Jackson. Ediciones Cátedra. Madrid.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015b (1998). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Traducción de Julián Mateo Ballorca. Ediciones Shangrila. Santander.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2017 (2014). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la Historia 6*. Traducción de Mariel Manrique. Ediciones Shangrila. Santander.

DIDI-HUBERMAN 2018a (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Abada Editores. Madrid.

DIDI-HUBERMAN 2018b (2012). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Traducción de Horacio Pons. Ediciones Manantial. Buenos Aires.

DIDI-HUBERMAN 2018c. “IMAGE, LANGUAGE the other dialectic”. *Angelaki. journal of the theoretical humanities*, 23(4), pp. 19-24.

DIDI-HUBERMAN, Georges; GIANNARI, Nikki, 2017. *Passer, quoi qu'il en coûte*. Les Éditions de Minuit. Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges; POLLOCK, Griselda; RANCIÈRE, Jacques; SCHWEIZER, Nicole, 2014. *La política de las imágenes*. Traducción de Alejandro Madrid Z. y Adriana Valdés B. Ediciones metales pesados. Santiago de Chile.

DÍEZ, Celia, 2009 "Entrevista con George Didi-Huberman. El poder de las imágenes" en *Exit book: revista de libros de arte y cultura visual*, 10, pp 64-73.

DIXSON, Alan F. y DIXSON, Barnaby J., 2011. "Venus Figurines of the European Paleolithic: Symbols of Fertility or Attractiveness?". *Journal of Anthropology*, pp 1-11.

DOBRES, Marie-Anne, 1992. "Re-Presentations of Palaeolithic Visual Imagery: Simulacra and their Alternatives" *Kroeber Anthropological Society Papers*, 73- 74, pp 1-25. Consultado el 1 de agosto de 2020.

https://digitalassets.lib.berkeley.edu/anthpubs/ucb/text/kas073_074-003.pdf.

DONALD, Merlin, 1991. *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. Consultado 12 mayo 2019.

<https://pdfs.semanticscholar.org/0f26/24745758b4e7ab16f021c674fe0de44561e0.pdf>.

DONALD, Martin. 1991a. "Precis of Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition". *Behavioral and Brain Sciences*, 16(4), pp. 737-748.

DREYFUS, Hubert L. y HALL, Harrison, 1982. "Introduction". En DREYFUS y HALL, 1982, pp. 1-27.

DREYFUS, Hubert. L. y HALL, Harrison, 1982 (Eds.), *Husserl, Intentionality, and Cognitive Sciences* MIT Press. Cambridge.

DUTKIEWICZ, Ewa, 2015. "The Vogelherd Cave and the discovery of the earliest art – history, critics and new questions". *World Heritage Papers*. 41 (II), pp. 74-91.

DUTKIEWICZ, Ewa, WOLF, Sibylle y CONARD, Nicholas J., 2018a. "Early symbolism in the Ach and the Lone valleys of southwestern Germany". *Quaternary International*, 491, pp. 30-45.

DUTKIEWICZ, Ewa, WOLF, Sibylle y CONARD, Nicholas J., 2018b. "Les objets en ivoire du Jura souabe. *L'Anthropologie*, 122 (3), pp. 447-468.

EGO, Renaud, 2016. "The gesture of sight". *Quaternary International*. Volume 491, pp. 1-9. Consultado el 3 de septiembre de 2020.
<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1040618216304827?via%3Dihub>

EINSTEIN, Carl, 2002 (1915). *La escultura negra y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

EINSTEIN, Carl, 2008. *Correspondencia: Carl Einstein / Daniel-Henry Kahnweiler, 1921-1939*. Traducción de Juan de Sola y Raúl Martínez. Ediciones de La Central. Madrid.

EINSTEIN, Carl, 2011 (1911). *Bebuiquin o los diletantes del milagro*. Traducción de Juan Andrés García Román. Antonio Machado libros. Madrid.

ELLENBERGER, Henri F. 1994. *The Discovery of the Unconscious. The history and evolution of dynamic psychiatry*. Fontana Press. Londres.

ENGELS, Friedrich, 2008 (1884). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Traducción del Instituto de Lenguas Extranjeras de Moscú. Alianza Editorial. Madrid.

ESCOUBAS, Éliane (ed). *Art et phénoménologie. La part del'oeil*, 7. Presses de l'Académie Royale des Beaux Arts de Bruxelles. Bruselas.

ESPOSITO, Roberto, 2004. "Carne y cuerpo en la deconstrucción del cristianismo". En VV.AA, *Jean-Luc Nancy. El cuerpo como objeto de investigación de un nuevo pensar filosófico y político*. Antrophos, 2004, pp. 94-102.

ESPOSITO, Roberto, 2007. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Traducción de Carlos Rodolfo Molinari Marotto. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

EXPÓSITO, NOÉ, 2018. "Análisis genético del *Análisis reflexivo*. Para un re-encuentro fenomenológico: Lester Embree, Javier San Martín, Ludwig Landgrebe y José Ortega y Gasset". *Investigaciones Fenomenológicas, Número Monográfico*, pp. 257-279.

FAINSTEIN, Graciela, 2010. "Michel Henry y la teoría ontológica del cuerpo subjetivo". *Investigaciones fenomenológicas: Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología. Serie Monográfica, (2)*, pp.231-242.

FEWLASS, Helen, TALAMO, Sahra, WACKER, Lukas, KROMER, Bernd TUNA, Thibaut, FAGAULT, Yoann, BARD, Edouard, MCPHERRON, Shannon, ALDEIAS, Vera, MARIA, Raquel, MARTISIUS, Naomi, PASKULIN, Lindsay, REZEK, Zeljko, SINET-MATHIOT, Virginie, SIRAKOVA, Svoboda, SMITH, Geoff, SPASOV, Rosen, WELKER, Frido, SIRAKOV, Nikolay y HUBLIN, Jean-Jacques, 2020. "Chronology for the Middle to Upper Palaeolithic transition at Bacho Kiro cave, Bulgaria". *Nature Ecology & Evolution*, 4 (6), pp 794-801.

FERNÁNDEZ, Eduard, 2013. "¿Quién dice hablo?". *Nodus XXXVIII. L' Aperiòdic virtual de la secció clínica de Barcelona*. Barcelona. Consultado el 6 de abril de 2020.
<http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/arxiupdf.php?idarticle=457&rev=57>

FERNÁNDEZ LIRIA, Pedro, 2005. "Psicoanálisis y materialismo histórico en Louis Althusser". En *Leer a Althusser. Número monográfico de ER, Revista de Filosofía*, 34-35, pp. 167-208.

FINK, Eugen, 1953 (1951). "El análisis intencional y el problema del pensamiento especulativo". Traducción de Rafael Gutiérrez Girardot. *Ideas y Valores*, 2(7-8), pp 596-609. Consultado el 23 de abril de 2020.
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/29554/29778>

FIRENCE, Antonino, 2016. "El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, pp. 99-108.

FIRESTONE, Shulamith, 1976 (1970). *La dialéctica del sexo. En defensa de la revolución feminista*. Editorial Kairós. Barcelona.

FISHER, Mark, 2016 (2009). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Editorial Caja Negra. Buenos Aires.

FISHER, Mark, 2018b. *Lo raro y lo espeluznante*. Traducción de Núria Molines. Ediciones Alpha Decay. Barcelona.

FLOSS, Harald, 2015. «Le plus ancien art mobilier : les statuettes aurignaciennes en ivoire du Jura souabe (sud-ouest de l'Allemagne)». En *Aurignacian Genius. Palethnologie. Archéologie et Sciences Humaines*, 7. Consultado en 12 agosto 2019.
<https://journals.openedition.org/palethnologie/885>

FLOSS, Harald, 2017. «Same as it ever was? The Aurignacian of the Swabian Jura and the origins of Palaeolithic art». *Quaternary International*, 491, pp. 21-9.

FOSTER, Hall, 1996 "Obscene, Abject, Traumatic". En *October*. 78 (Winter), pp. 106-124. Consultado el 26 de abril de 2020.

https://www.jstor.org/stable/778908?read-now=1&seq=1#metadata_info_tab_contents

FOUCAULT, Michel, 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Ed. Gallimard. París.

FOUCAULT, Michel, 1968 (1966). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI editores. Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel, 1970 (1969). *La Arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI editores. Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel. 1977 (1976). *Microfísica del Poder*. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Ed. La Piqueta. Madrid.

FOUCAULT, Michel, 1982 (1978). "Mesa redonda del 20 de mayo de 1978". En *La imposible prisión: debate con Michel Foucault*. Traducción de Joaquín Jordá. Cuadernos Anagrama. Barcelona.

FOUCAULT, Michel, 1991 (1976). *Las redes del poder*. Traducción de Heloisa Primavera. Editorial Almagesto, Colección Mínima. Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel. 1992 (1978). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guñazú. Siglo XXI. México.

FOUCAULT, Michel. 2008a. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Ediciones Siglo XXI. Madrid.

FOUCAULT, Michel, 2008b (1966). *El pensamiento del afuera*. Traducción de Manuel Arranz Lázaro. Editorial Pre-textos. Valencia.

FREEDBERG, D., y GALLESE, V. (2007). "Motion, emotion and empathy in esthetic experience". *Trends in Cognitive Sciences*, 11, pp. 197-203.

FREUD, Sigmund, 1978a (1915). "1ª Conferencia. Introducción". En Freud, S. 1978. *Obras Completas. Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II)*. Vol. 15. Traducción de José L. Etcheverry. Amorrortu Editores. Buenos Aires, pp. 12-21.

FREUD, Sigmund, 1978b (1916-1917). "17ª Conferencia. El sentido de los síntomas". En FREUD, S. 1978. *Obras Completas, Conferencias de Introducción al psicoanálisis (Partes i y II)*. Vol. 16. Traducción de José L. Etcheverry. Amorrortu Editores. Buenos Aires, pp. 235-249.

FREUD, Sigmund, 1978c (1916-1917). "23ª Conferencia. Los caminos de formación del síntoma". En FREUD, S. 1978. *Obras Completas, Conferencias de Introducción al psicoanálisis (Partes I y II)*. Vol. 16. Traducción de: José L. Etcheverry. Amorrortu Editores. Buenos Aires, pp. 326-348.

FREUD, Sigmund, 1979a (1914-1916). "Lo inconsciente". En FREUD, S. 1979. *Obras Completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajo sobre metapsicología y otras obras*. Vol. 14. Traducción de: José L. Etcheverry. Amorrortu Editores. Buenos Aires, pp. 153-214.

FREUD, Sigmund. 1979b (1914-1916). "La represión". En FREUD, S. 1979. *Obras Completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Vol. 14. Traducción de: José L. Etcheverry. Amorrortu Editores. Buenos Aires, pp. 135-152

FREUD, Sigmund, 1979c (1925-1926). "Inhibición, síntoma y angustia". En FREUD, S. 1979. *Obras Completas. Presentación autobiográfica. Inhibición, síntoma y angustia ¿Pueden los legos ejercer el análisis? y otras obras*. Vol. 20. Traducción de: José L. Etcheverry. Amorrortu Editores. Buenos Aires, pp 71-164.

FREUD, Sigmund, 1979d (1923-1925). *Obras completas. El Yo y el Ello y otras obras*. Vol. 19. Traducción de José L. Etcheverry. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

FREUD, Sigmund, 1979e (1911-1913). "Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)". En FREUD, Sigmund. *Obras Completas. Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente. Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras*. Vol. 20. Amorrortu Editores. Buenos Aires, pp 145-158.

FREUD, Sigmund, 1979f (1920-1922). "Más allá del principio de placer". En FREUD Sigmund. *Obras Completas. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Vol. 18. Amorrortu Editores. Buenos Aires, pp 1-62.

FREUD, Sigmund, 1979g (1917-1919). "Lo ominoso". En Sigmund Freud, *Obras Completas. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras*. Vol. 17. Amorrortu Editores. Buenos Aires, pp 215-252.

FREUD, Sigmund, 2006 (1898-9). *La interpretación de los sueños*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid.

GAGNON, Rémy, 1999. "La science de soi selon Maine de Biran ou le rôle de l'expérience interne". *Horizons philosophiques*, 10 (1), pp. 129-137.

Consultado el 2 de mayo de 2010.

<https://doi.org/10.7202/801111ar>

GALLAGHER, Shaun y ZAHAVI, Dan, 2008. *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Routledge. Londres.

GARCÍA, Luis Ignacio 2017. "La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes". *Aiethesis*, 61, pp. 93-117.

GARCÍA, Michel-Alain, 2005. "Ichnologie Générale De La Grotte Chauvet". *Bulletin de la Société préhistorique française* 102(1), pp. 103-108.

GASSMANN, Carlos, 2011. "Sobre lo que dijo ser y lo que fue la *lectura sintomática* de Althusser". En AA.VV, 2011, pp 57-78.

GATENS, Moira, ed. 2009. *Feminist Interpretations of Benedict Spinoza*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

GIBSON, James 1979, *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin publishing company. Boston.

GILEAD, Amihud. 2000. "The Indispensability of the First Kind of Knowledge". En YOVEL y SEGAL, 2000, pp. 209-222.

GIMBUTAS, Marija, 1982 (1974). *The Gods and Goddesses of Old Europe*. Thames & Hudson. London.

GIMBUTAS, Marija, 1989. *The Language of the Goddess*. Harper & Row. Nueva York.

GIMBUTAS, Marija, 1991. *The Civilisation of the Goddess. The world of old Europe*. Harpers. Nueva York.

GLENBERG, A. M., de VEGA, M., y GRAESSER, A. C., 2008. "Framing the debate". En M. de Vega, A. M. Glenberg, y A. C. Graesser (Eds.). *Symbols and embodiment. Debates on meaning and cognition*. Oxford University Press. Oxford, pp. 1-9.

GÓMEZ ARÉVALO, José Arlés y SASTRE CIFUENTES, Asseneth, 2004. "Concepciones del cuerpo en la filosofía francesa contemporánea". *Hallazgos, Revista de Investigaciones*, 1, pp. 75-102.

GOMBRICH, Ernst H, 1992 (1986). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Traducción de Bernardo Moreno Carrillo. Alianza. Madrid.

GOMBRICH, Ernst H. 2002 (1960). *Art and Illusion: a study in the Psychology of the Pictorial Representation*. The A. W. Mellon lectures in the fine arts. National Gallery of Art. Washington.

GROSZ, Elisabeth, 1994. *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press. Indianapolis.

HACHUEL, Esther y SANAHUJA, M^a Encarna, 1996. "La diferencia sexual y su expresión simbólica en algunos grupos arqueológicos del Paleolítico Superior". En *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 11, pp. 61-76.

HAGELSTEIN, Maud 2005. "Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme". *Revista de Filosofía*, 34, pp. 81-96.

HAHN Joaquim, 1986. *Kraft und Aggression. Die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands?*. Tübingen Archaeologica Venatoria. Tübingen.

HANKINSON, R. J. 2008. *The Cambridge Companion to Galen*. Cambridge University Press. Cambridge.

HARAWAY, Donna. 1976. *Crystals, fabrics and elds. Metaphors of organicism in twentieth-century developmental biology*. Yale University Press. New Haven.

HARAWAY, Donna. 1985. "Manifiesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s". *Socialist Review*, 80, pp. 65-108. Versión castellana en HARAWAY, 1995, pp. 251-312.

HARAWAY, Donna, 1988. "Situated knowledge: The science question in feminism and the privilege of partial perspective". *Feminist Studies*, 14(3), pp. 575-99.

HARAWAY, Donna. 1989a. *Primate visions. Gender, race, and nature in the world of modern science*. Routledge. Nueva York.

HARAWAY, Donna. 1989b. "Gender for a Marxist Dictionary: The Sexual Politics of a Word". En *Simians, Cyborgs and Women*, pp. 127-148. Versión castellana en HARAWAY, 1995, pp. 213-250.

HARAWAY, Donna, 1991, *Simians, cyborgs, and women. The reinvention of nature*. Versión castellana en HARAWAY, 1995.

HARAWAY, Donna, 1995 (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Ediciones Cátedra Universitat De València. Instituto de la Mujer. Madrid.

HARAWAY, Donna, 2008. *When species meet*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

HARAWAY, Donna, 2016 (2015). "Antropoceno, capitaloceno, plantacionoceno, chthuluceno: generando relaciones de parentesco". *Leca*, año III/Vol. I, pp 15-26.

HARAWAY, Donna, 2019 (2016). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Consonni. Bilbao.

HASLAM, David, 2016. "Weight management in obesity -past and present". *International Journal of Clinical Practice*, 70(3), pp 206-2017.

HENRY, Michel, 2007 (1965). *Filosofía y Fenomenología del cuerpo. Ensayos sobre la ontología de Maine de Biran*. Traducción de Juan Gallo Reyzábal. Ediciones Sígueme. Valladolid.

HEINÄMAA, Sara. 2003. *Towards a phenomenology of sexual difference. Husserl, Merleau-Ponty, Beauvoir*. Littlefield, Rowman & Publishers, INC. Oxford.

HEIDEGGER, Martin (1988). "La constitución onto-teo-lógica de la metafísica". En *Identidad y Diferencia*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Editorial Anthropos. Barcelona.

HEIDEGGER, Martin, 1998 (1927). *Ser y Tiempo*. Traducción de Jorge Eduardi Rivera C. Editorial Universitaria. Santiago de Chile.

HEIDEGGER, Martin, 1967 (1927). *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen.

HEIDEGGER, Martin, 2000 (1961). *Nietzsche. Segundo Tomo*. Traducción de Juan Luis Vernal. Ediciones Destino. Barcelona.

HEIDEGGER, Martin, 2010 (1938/1984). “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos del bosque*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza Editorial. Madrid.

HEIDEGGER, Martin, 2019 (1927). *L'Être et le temps*. Traducción de Jacques Auxenfans. Edición de libre acceso en *Les Classiques des sciences sociales*.
http://classiques.uqac.ca/classiques/Heidegger_Martin/Etre_et_le_temps/Etre_et_le_temps.html.

HENRY-GAMBIER, Dominique, 2007. “Le peuplement Aurignacien de l'Europe”. En H. FLOSS and N. ROUQUEROL (eds.), *Les chemins de l'art aurignacien en Europe*. Éditions Musée-Forum. Aurignac, pp 105–116.

HERNÁNDEZ PRADO, José, 2007. *El menos común de los gobiernos. El sentido común según Thomas Reid y la democracia liberal*, Colección Ensayos, 16, Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco. México.

HENSHILWOOD, Christopher. S. y MAREAN, Curtis. 2006. “Remodelling the origins of modern human behavior”. En H. SOODYALL (ed.), *The Human Genome and Africa*. Part One: History and Archaeology. Human Sciences Research Council. Pretoria, pp. 31–46.

HIGHAM, T., BASELL, L., JACOBI, R., WOOD, R., BRONK Ramsey, C., y CONARD, N. J. 2012. “Testing models for the beginnings of the Aurignacian and the advent of figurative art and music: The radiocarbon chronology of Geißenklösterle”. *Journal of Human Evolution*, 62, pp. 664–676.

HOEZEN, Benjamin, 2002. “Lacan y el Otro”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 21. Mayo. Consultado el 6 de abril 2020.
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lacan.pdf>.

HOUSTON, Stefen D. (ed.) 2004a. *The First Writing: Script Invention as History and Process*. Cambridge: Cambridge University Press.

HOUSTON, Stefen D. 2004b. “The Archaeology of Communication Technologies”. *Annual Review of Anthropology*, 33, pp. 234-235.

HUSSERL, Edmund, 1980 (1948). *Experiencia y Juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica. Traducción de Jas Reuter.* Universidad Nacional Autónoma de México. México.

HUSSERL, Edmund, 1986 (1931). *Meditaciones Cartesianas.* Traducción de José Gaos y M. García Baró Fondo de Cultura Económica. 2ª Edición completa. México.

HUSSERL, Edmond, 1991 (1936). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Una introducción a la filosofía fenomenológica.* Traducción de Jacobo Muñoz. Editorial Crítica. Barcelona.

HUSSERL, Edmond, 1992 (1925 y 1935). *Invitación a la fenomenología.* Incluye los textos “Fenomenología de la Enciclopedia Británica” (traducción de Antonio Ziri6n), “La filosofa en la crisis de la humanidad europea” (traducción de Peter Baader) y “la filosofa como autorreflexi6n de la humanidad” (traducci6n de Elsa Tabernic). Paid6s. Barcelona.

HUSSERL, Edmund, 2005 (1913). *Ideas relativas a una fenomenol6gia pura y una filosofa fenomenol6gica. Libro segundo: Investigaciones fenomenol6gicas sobre la constituci6n.* Traducci6n de Antonio Ziri6n. UNAM. M6xico.

INGOLD, Tim, 2000. *The Perception of the environment. Essays in livelihood, dwelling and skill.* Routledge. Londres/Nueva York.

DE 6POLA, Emilio. *Althusser, el infinito adi6s.* Ediciones Siglo XXI. Buenos Aires.

IRIGARAY, Luce, 1984 (1974). *Speculum of the other woman.* Traducci6n de Gillian C. Gill. Cornell University Press. Nueva York.

IRIGARAY, Luce, 1985 (1980). *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro g6nero de la naturaleza Otro modo de sentir.* Traducci6n de Mireia Bofill y Anna Carvallo. LaSal edicions de les dones. Barcelona.

IRIGARAY, Luce, 1992. *Yo, t6, nosotras.* Traducci6n de Pepa Linares. C6tedra. Madrid.

IRIGARAY, Luce, 2009 (1977). *Ese sexo que no es uno.* Traducci6n de Ra6l S6nchez Cedillo. Ediciones Akal. Madrid.

JAMES, Susan, 2009. “Law and Sovereignty in Spinoza’s Politics”. En GATENS, 2009, pp. 211- 228.

JANIK, Liliana, ROUGHLEY, Corinne y SZCZĘSNA, Katarzyna, 2007. "Skiing on the Rocks: the Experiential Art of Fisher-gatherer-hunters in Prehistoric Northern Russia". *Cambridge Archaeological Journal*, 17, pp 297-310.

JANIK, Liliana, 2014a. "Seeing visual narrative. New methodologies in the study of prehistoric visual depictions". En *Archaeological Dialogues*, 21, pp 103-12.

JANIK, Liliana, 2014b. "Joining forces: Neuroaesthetics, Contemporary Visual art and Archaeological Interpretation of the Past". En RUSSELL, Ian Alden y COCHRANE, Andrew eds. *Art and Archaeology. Collaborations, conversations, criticisms*. Springer. Londres/Nueva York, pp. 35- 50.

JANIK, Liliana, 2015. "In search of the origins of shamanism, community identity and personal experiences: prehistoric rock art and the religion of northern peoples". *Fennoscandia archaeologica*, XXXII, pp 139-150.

JANIK, Liliana y KANER, Simon. 2018. "Art and the brain: archaeological perspectives on visual communication". *Open Archaeology*, 4, pp 145-151.

JAQUET, Chantal, 2007. "Deleuze y su lectura conjunta de Spinoza y de Nietzsche". *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, 4-5. Buenos Aires, pp. 47-52. Consultado el 3 de mayo de 2020

<https://www.instantesyazares.com.ar/article/deleuze-y-su-lectura-conjunta-de-spinoza-y-de-nietzsche/>

JANICAUD, Dominique, 1991. *Le tournant théologique de la phénoménologie française*. Editions de l'Éclat. Combas.

JIMÉNEZ PORTILLO, Jorge 2015. "Aproximación a la ontología del «ser-en-común» de Jean-Luc Nancy". En *El Búho. Revista Electrónica de la Asociación Andaluza de Filosofía*, 13. Consultado el 1 mayo de 2020.

<http://elbuhoo.aafi.es/buho13/jimenezportillo.pdf>

JUNG, Carl Gustav, 2011a (1906-1929). *Freud y el psicoanálisis*. En *Obra Completa*, Vol. 4. Editorial Trotta. Madrid.

JUNG, Carl Gustav, 2011b (1928-1952). *La dinámica de lo inconsciente*. En *Obra Completa*, Vol. 8. Editorial Trotta. Madrid.

KING, Mary-Claire, y WILSON, Allan Charles, 1975. "Evolution at two levels in humans and chimpanzees". *Science*, 188 (4184), pp 107-116.

KLAINER, Esteban, 2018 "Tener un cuerpo: algunas consecuencias clínicas de la última enseñanza de Lacan". *LAPSO. Un nuevo imaginario*, 3 (Agosto). Escuela de la Orientación Lacaniana, pp. 8-13.

KRÁLÍK, Miroslav, NOVOTNÝ, Vladimír y OLIVA, Martin, 2002. "Fingerprint on the Venus of Dolní Věstonice I". *Anthropologie*, 40(2), pp. 107-113.

KRISTEVA, Julia. 1981 (1969). *Semiótica I*. Traducción de José Martín Arancibia. Editorial Fundamentos. Madrid.

KRISTEVA, Julia, 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard. París.

KRISTEVA, Julia, 2000. *El porvenir de una revuelta*. Traducción de Lluís Miralles. Editorial Seix Barral. Barcelona.

KRISTEVA, Julia, 2004 (1980). *Poderes de la perversión*. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán. Siglo XXI Editores. Mexico.

KUHN, Steven L., BRANTINGHAM, P. Jeffrey y KERRY, K. W. 2004. "The Early Upper Paleolithic and the Origins of Modern Human Behavior". En P. J. BRANTINGHAM, S. L. KUHN, and K. W. KERRY (eds.). *The Early Upper Paleolithic beyond Western Europe*. University of California Press. Berkeley, pp. 242-248.

KUHN, Steven L. y ZWYNS, N., 2014. "Rethinking the initial Upper Paleolithic". *Quaternary International*, 347, pp. 29-38.

LACAN, Jacques, 1971a (1966). *Escritos, I y II*. Traducción de Tomás Segovia. Siglo XXI editores. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 1971b (1957). "EL seminario sobre *la carta robada*". Traducción de Tomás Segovia. En LACAN, 1971a, pp. 5-55.

LACAN, Jacques, 1971c (1966). "De nuestros antecedentes". Traducción de Tomás Segovia. En LACAN, 1971a, pp. 59-66.

LACAN, Jacques, 1971d (1966). "Del sujeto por fin cuestionado". Traducción de Tomás Segovia. En LACAN, 1971a, pp 219-226.

LACAN, Jacques, 1971e (1953). "Función y campo de la palabra en el lenguaje y en el psicoanálisis". Traducción de Tomás Segovia. En LACAN, 1971a, pp 227-310.

LACAN, Jacques, 1971f (1966). "El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En LACAN, 1971a, pp. 86-94.

LACAN, Jacques, 1973. *Le Séminaire. Livre 11. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Seuil. París.

LACAN, Jacques, 1977 (1953). "Lo simbólico, lo imaginario y lo real". *Revista Argentina de Psicología*, 22, pp. 11-27.

LACAN, Jacques, 1983 (1955). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud*. Traducción de Irene Agoff. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 1984 (1955-1956). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 3: La psicosis*. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 1988 (1964). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 7: La ética del psicoanálisis, 1959-1960*. Traducción de Diana S. Rabinovich. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 1999 (1964). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Traducción de Juan Luis Desmont-Mauri y Julieta Sucre. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2001 (1953-54). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Traducción de: Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2003 (1953-1954). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2004 (1972-1973). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20: Aun*. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques. 2007 (1962-1963). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La Angustia*. Traducción de Eric Berenguer. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2008a (1968-69). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16: De un Otro al Otro*. Traducción de Nora A. González. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2008b (1968-69). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 23: El sinthome*. Traducción de Nora A. González. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2008c (1956-57). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4: La relación de objeto*. Traducción de Eric Berenguer. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2009a (1967). *Seminario 14: La lógica del fantasma*. Traducción de: Ricardo E. Rodríguez Ponte. Escuela Freudiana de Buenos Aires. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2009b (1971). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 18: De un discurso que no fuera del semblante*. Traducción de Nora A. González. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2009c (1956). "Metáfora y metonimia I y II". *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las psicosis*. pp 307-332. Traducción de Juan-Luís Delmonte-Mauri y Diana Silvia Ravinovich. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2009d (1972-73). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun*. Traducción de Juan-Luís Delmonte-Mauri, Diana Silvia Ravinovich y Julieta Sucre. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2014 (1958-1959). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 6: El deseo y su interpretación*. Paidós. Buenos Aires.

LACAN, Jacques, 2015 (1958-59). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 6: El deseo y su interpretación*. Traducción de Gerardo Arenas. Paidós. Buenos Aires.

LANDGREBE, Ludwig, 1968 (1963). *El camino de la fenomenología: el problema de una experiencia originaria*. Traducción de Mario A. Presas. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.

LARSSON, Chari, 2015. "And The Word Becomes Flesh: Didi-Huberman's Symptom in the Image". En *Emaj: Online Journal of Art*, 8. Consultado el 24-02-2020. <https://emajartjournal.com/past-issues/issue-8-2014-2015/>

LANDER, Louise Muriel, 2005. *From artifact to icon: an analysis of the Venus figurines in archaeological literature and contemporary culture*. Durham theses, Durham University. Consultado el 6 de agosto de 2020.

<http://etheses.dur.ac.uk/3027/>

LAURETIS, Teresa de, 1984. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Traducción de Silvia Iglesias Recuero. Cátedra. Madrid.

LAURETIS, Teresa de, 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana University Press. Indianapolis.

LAURETIS, Teresa de, 1990. "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness". *Feminist Studies*, 1, pp. 115-150.

LEROI-GOURHAN, 1968 (1965). *Prehistoria del arte occidental*. Traducción de Miquel Llongueras. Gustavo Gili. Barcelona.

LEROI-GOURHAN, 1987. *Las religiones de la prehistoria*. Traducción de Concepción de Aya Gassent. Editorial Lerna. Barcelona.

LÉVINAS, Emmanuel, 2005 (1949). *Descubriendo la Existencia con Husserl y Heidegger*. Traducción de M.E. Vázquez. Editorial Síntesis. Madrid.

LÖWY, M. 2006 (2000). *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*. Traducción de Conchi Benito, Eugenio Castro y Silvia Guiard. El cielo por asalto. Buenos Aires.

LLORENS, María, 2018. "La memoria involuntaria. Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin. *Arété, Revista de Filosofía*, 30(2). Consultado 29 marzo 2019.
<http://www.scielo.org.pe/pdf/arete/v30n2/a06v30n2.pdf>

LLOYD, Geneviève, 2009. "Dominance and Difference. A Spinozistic Alternative to the Distinction Between "Sex" and "Gender". En GATENS, 2009, pp. 29-41.

LULL, Vicente, 2007. *Los objetos distinguidos. La arqueología como excusa*. Ediciones Bellaterra. Barcelona.

LULL, Júlia, 2015. "Paciencia y agencia de los objetos artísticos. Un ensayo de investigación sintomática". *IMAFRONTTE*, 24, pp. 213-238.

McCOID, Catherine y McDERMOTT, LeRoy 1996. "Toward Decolonizing Gender". *American Anthropologist. New Series*, 98(2), pp. 319-326.

MATHERON, Alexandre, 1986. *Anthropologie et politique au XVIIe siècle, études sur Spinoza*. J. Vrin. París.

MARSHACK, Alexander, 1989. "Theory and methodology in the study of the Upper Paleolithic signs". *Rock Art Research* 6, pp. 17-53.

MARSHACK, Alexander, 1990. "L'évolution et la transformation du décor du début de l'Aurignacien au Magdalénien Final". En Jean Clottes (ed.), *Actes du Colloque International d'Art Mobilier Paléolithique*, pp. 141-62.

MARSHACK, Alexander, 1991. *The Roots of Civilization. The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation*. McGraw Hill. Nueva York.

MARTIN-LOECHES, Manuel 2017. "Art Without Symbolic Mind. Embodied Cognition and the Origins of Visual Artistic Behavior". En Thomas WYNN y Frederick I. COOLIDGE (ed). *Cognitive Models in Paleolithic Archaeology*. Oxford University Press. Oxford.

MARX, Karl, 1968 (1857). "Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política". En *Introducción General a la Crítica de la Economía Política*. Traducción de José Aricó y Jorge Tula. Siglo XXI editores. México.

MARX, Karl, 1975 (1867). *El Capital. Crítica de la Economía Política*. Vol. I. Traducción de Pedro Scaron. Siglo XXI Editores. México.

MARX, Karl, 1977 (1857-8). *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política (Grundrisse). Primera mitad*. En OME 21. *Obras de Marx y Engels*. Traducción de Javier Pérez Royo. Ed. Crítica S.A. Barcelona.

MARX, Karl, 1988 (1880/1882-1972). *Los apuntes etnológicos de Karl Marx*. Edición de Lawrence Krader. Traducción de José María Ripalda. Siglo XXI. Madrid.

MARX, Karl, 2013 (1844). *Manuscritos de economía y filosofía*. Traducción de Francisco Rubio Llorente. Alianza editorial. Madrid.

MEJÍA FERNÁNDEZ, Ricardo, 2016. "Ontología del cuerpo y religión en el joven Michel Henry". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 43, pp. 157-181

MEIRION JONES, Andrew, 2014. "The cave and the mind: Towards a Sculptural and Experimental Approach to Upper Paleolithic Art". En RUSSELL, Ian Alden y

COCHRANE, Andrew eds. *Art and Archaeology. Collaborations, conversations, criticisms*. Springer. Londres/Nueva York, pp 21-34

MELLARS, Paul, 1991. "Cognitive Changes and the Emergence of Modern Humans in Europe". *Cambridge Archaeological Journal*, 1, pp. 63-76.

MELLARS, Paul, 2009. "Origins of the female image". *Nature*. Vol. 459. Mayo 2009, pp 176-177.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964 (1960). *Signos*. Traducción de Caridad Martínez y Gabriel Oliver. Editorial Seix Barral. Barcelona.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 2010 (1964). *Lo visible y lo invisible*. Traducción de E. Consigli y B. Capdevielle. Nueva Visión. Buenos Aires.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1968 (1947). *Humanismo y terror: ensayo sobre el problema comunista*. Traducción de León Rozitchner. Editorial La Pléyade. Buenos Aires.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1985 (1945) *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini. Barcelona.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1993 (1945). *Fenomenología de la percepción*. Traducción de Jem Cabanes. Editorial Planeta. Barcelona.

MESKELL, Lynn. 1995. "Goddesses, Gimbutas and 'New Age' archaeology". *Antiquity*, 69 (262), pp 74-86.

MEISSNER, Hanna, 2014. "La política como encuentro y responsabilidad. Aprender a conversar con los otros enigmáticos". En Beatriz REVELLES BENAVENTE, Ana M. GONZÁLEZ RAMOS, Krizia NARDINI (coord.). *Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-ontopistemológica*. *Artnodes*, 14, UOC, pp. 35-41.

Consultado el 4 de Febrero de 2020.

<https://www.scielo.br/pdf/ref/v25n2/1806-9584-ref-25-02-00935.pdf>

MICHELL RUBIO, Jorge, 2009. "Visible, invisible, indicial, visual (Notas sobre Georges Didi-Huberman)". Centro de Estudios Visuales de Chile. Abril. <http://www.centroestudiosvisuales.cl>

MILLER, Jacques-Alain, 2002. *De la naturaleza de los semblantes*. Traducción de Nora A. Gonzalez. Editorial Paidós. Buenos Aires.

MILLER, Jacques-Alain, 2006a. "Introducción". En Jacques Lacan, *Obras Escogidas I*. Traducción de Armando Suárez. RBA. Barcelona, pp. ix-xviii.

MILLER, Judith. 2006b. "Cronología". En Jacques Lacan, *Obras Escogidas I*. Traducción de Armando Suárez. RBA. Barcelona, 2006, pp. xix-xxi.

MILLER, Jacques-Alain, 2008. *El partenaire-síntoma*. Traducción de Gerardo Arenas. Paidós. Buenos Aires.

MILLER, Jacques-Alain, 2011. *Leer un síntoma*. AMP BLOG del 18 de julio del 2011. Consultado el 7 de abril de 2020.

<http://ampblog2006.blogspot.com/2011/07/leer-un-sintoma-por-jacques-alain.html>.

MILLER, Jacques-Alain, 2014a (2013). *El ultimísimo Lacan*. Traducción de Stéphane Verley. Paidós. Buenos Aires.

MILLER, Jacques-Alain, 2014b. "Tener un cuerpo". En *Lacanian* N° 17. Año IX. Grama Ediciones. Buenos Aires.

MILLER, Jacques-Alain, 2016. *El inconsciente y el cuerpo hablante*. Presentación del tema del X Congreso de la AMP en Río de Janeiro.

<https://www.wapol.org/es/articulos/Template.asp?intTipoPagina=4&intPublicacion=13&intEdicion=9&intIdiomaPublicacion=1&intArticulo=2742&intIdiomaArticulo=1>

MITCHELL, Juliet, 1976 (1974). *Psicoanálisis y feminismo*. Traducción de Horacio González Trejo. Editorial Anagrama. Barcelona.

MITCHELL, W. J. Thomas, 2009 (1994). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Traducción de Yaiza Hernández Velázquez. Akal Editorial. Madrid.

MITCHELL, W. J. Thomas 2003. "Mostrando el ver: Una crítica a la cultura visual". En *Estudios visuales*, 1 (Noviembre). CENDEAC. Murcia, pp. 17-40.

MITHEN, Steven, 1996a. "The Origin of Art Natural Signs, Mental Modularity, and Visual Symbolism". En DONALD, Herbert y MASCHNER, Graham (eds.). *Darwinian Archaeology*. Springer. Boston, pp. 197-217.

MODELL, Arnold, 1990. *Other Times, Other Realities*. Harvard University Press. Cambridge.

MODELL, Arnold, 2005. "Emotional Memory, Metaphor and Meaning". *Psychoanalytic Inquiry*, 25.

MORRIS-KAY, Gilian, 2012. "A new hypothesis on the creation of the Hohle Fels Venus figurine". En CLOTTE J. (dir.) 2012. — *L'art pléistocène dans le monde / Pleistocene art of the world / Arte pleistoceno en el mundo*. Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010 – Symposium «Art mobilier pléistocène», pp 1589- 1595.

MURARO, Luisa. 1992. "Sobre la autoridad femenina". En: *Filosofía y género. Identidades femeninas*, Fina Birulés (comp.). Ed. Pamiela. Pamplona, pp. 51-64.

MURARO, Luisa 1994 (1991). *El orden simbólico de la madre*. Horas y Horas. Madrid.

NANCY, Jean-Luc, 1993. *Le Sens du Monde*. Editions Galilée. Paris.

NANCY, Jean-Luc, 2000 (1986). *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Escuela de Filosofía ARCIS. Santiago de Chile.

NANCY, 2001 (1986). *La comunidad desobrada*. Traducción de Pablo Perera. Arena Libros. Madrid.

NANCY, Jean-Luc, 2002 (1990) *Un pensamiento finito*. Traducción de J. C. Moreno Romo. Antrophos. Barcelona.

NANCY, Jean Luc, 2005 (2003). *The Ground of the Image*. Traducido por Jeff Fort del original francés, *Au fond des images*. Fordham University Press. Nueva York.

NANCY, Jean-Luc, 2006 (1996). *Ser singular plural*. Traducción de A. Tudela Sancho. Arena Libros. Madrid.

NANCY, Jean-Luc, 2007 (2006). *Indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*. Traducción de Daniel Álvaro. Editorial La Cebra. Buenos Aires.

NANCY, Jean-Luc, 2010 (1992). *Corpus*. Traducción de Patricio Bulnes. Ed. Arena Libros, Madrid.

NANCY, Jean-Luc, 2013 *Archivada. Del sintiente y del sentido*. Traducción de Marie Bardet y Valentina Buló. Libros de La Araucaria. Buenos Aires.

NEGRI, Antonio, 2019. "Spinoza: Otra potencia de la acción". *Círculo Spinoziano*, 2(1). Traducción de Margarita Itzaguery Ponce Marín y Simone Teofili, pp. 3-14.

<http://circulospinoziano.com.mx/wp-content/uploads/2019/04/CE02-Número-completo.pdf>

NELSON, Sarah, M., 1990. "Diversity of the Upper Paleolithic "Venus" Figurines and Archaeological Mythology". En *Special Issue: Powers of observation: an alternative views in archaeology*. Vol 2. Issue 1. Archaeological Papers of the American Anthropological Association, pp. 11-22. Consultado el 20 de agosto de 2020.

<https://doi.org/10.1525/ap3a.1990.2.1.11>

NEUMANN, Erich. 2009 (1955). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Traducción Rafael Fernández de Maruri. Editorial Trotta. Madrid.

NIETZSCHE, Friedrich. 1975 (1873). *Así habló Zaratustra*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid.

NIETZSCHE, Friedrich. 1998 (1873). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducción de Luis Ml. Valdés. Ed Tecnos. Madrid.

NOWELL, April, 2006. "From A Paleolithic Art to Pleistocene Visual Cultures (Introduction to two Special Issues on Advances in the Study of Pleistocene Imagery and Symbol Use)". *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, pp 239-249.

<https://doi.org/10.1007/s10816-006-9020-2>

NOWELL, April y CHANG, Melanie L., 2014. "Science, the Media, and Interpretations of Upper Paleolithic Figurines". En *American anthropologist*, 116(3), pp 562-577. Consultado el 15 de agosto de 2020.

https://www.researchgate.net/publication/265090963_Science_the_Media_and_Interpretations_of_Upper_Paleolithic_Figurines

ONIANS, John, 2002. "The Biological and Geographical Bases of Cultural Borders: The Case of the Earliest European Prehistoric Art". En *Borders in Art: Revisiting*

Kunstgeographie. Katarzyna Murawska-Muthesius, ed. Instytut Sztuki PAN, Warsaw Institute of Art. Varsovia, pp. 27–33.

PALAI SI, Marie-Agnès, 2018. “Saberes nómades. El sujeto nómade como contraespacio epistemológico”. *EnraHonar. An international Journal of Theoretical and Practical Reason: Epistemologías feministas*, 60, pp. 57-73.

https://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/enrahonar_a2018v60/enrahonar_a2018v60p57.pdf

PATEMAN, Carole, 2019 (1988). *El contrato sexual*. Traducción de Ma. Luisa Femenías. Editorial Ménades. Madrid.

PERETTI, Cristina de, VIDARTE, Paco y MORA, Antoni. (coord.), 2004. “Jean-Luc Nancy. El cuerpo como objeto de investigación de un nuevo pensar filosófico y político. *Anthropos*, 2015, pp. 3-26.

PERI ROSSI, Cristina, 1999. *Las musas inquietantes*. Lumen. Barcelona.

PESSOA, Luiz, 2008. “On the relationship between emotion and cognition”. *Nature Reviews Neurosciences*, 9, pp. 148–158. Consultado en febrero 2020.

http://www.lce.umd.edu/publications_files/Pessoa_NRN_2008.pdf

PIETTE, Édouard, 1895. "La Station de Brassempouy et les Statuettes Humaines de la Periode Glyptique". *L'Anthropologie*, 6, pp.129-51.

PLATÓN, 1988a. *Diálogos IV. República*. Editorial Gredos. Traducción de Conrado Eggers Lan. Madrid.

PLATÓN, 1988b. *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista y Político*. Traducción de de *Sofista*, N. L. Cordero y de *Político*, M^a Isabel Santa Cruz. Editorial Gredos. Madrid.

POLLOCK, Griselda y PARKER, Rozsika, 2013 (1981). *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. I. B. Tauris. Londres.

PORR, Martin, 2004. “Individual reflections: gender and the Aurignacian art of southwest Germany.” *Ethnographisch-archaologische Zeitschrift*, 45, pp 257–269.

PORR, Martin, 2010a. “The Hohle Fels *Venus*: Some remarks on animals, humans and metaphorical relationships in early Upper Paleolithic Art”. *Rock Art Research*, 27(2), pp. 147-159.

PORR, Martin, 2010b. "Palaeolithic art as a cultural memory. A case study of the Aurignacian art of southwest Germany". *Cambridge Archaeological Journal*, 20(1), pp. 87-108.

POTTE-BONNEVILLE, Mathieu y ZAOUÏ, Pierre, 2006. "Worrying about each image. Interview with Georges Didi-Huberman". *Vacarme*, 37 (Octubre). Consultado el 3 de enero 2019. <https://vacarme.org/article1352.html>

MONTEBELLO, Pierre, 2000. *Le Vocabulaire de Maine de Biran*. Ellipses. París.

RAMÍREZ COBIÁN, Mario Teodoro, 2017. "El cuerpo por sí mismo. De la fenomenología del cuerpo a la ontología del ser corporal". *Open Insight*, 7(14), pp. 49-68.

RANCIÈRE, Jacques, 1975 (1974). *La lección de Althusser*. Traducción de Irene M. Agoff de Ramos. Editorial Galerna. Buenos Aires.

RANCIÈRE, Jacques, 1996 (1995). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducción al castellano de Horacio Pons. Nueva Visión. Buenos Aires.

RANCIÈRE, Jacques, 2009 (2000). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducción al castellano: Cristóbal Duran, Helga Peralta, Camilo Rosell, Iván Trujillo y Francisco Undurraga. Editorial LOM. Santiago de Chile.

RANCIÈRE, Jacques, 2010. "Les images veulent-elles vraiment vivre?". En ALLOA, Emmanuel (ed) *Penser l'image*. Les presses du réel. Paris, pp 249-266.

RANCIÈRE, Jacques, 2011a (2003). *El destino de las imágenes*. Traducción al castellano: Lucía Vogelfang y Matthew Gajdowsky. Prometeo Libros. Buenos Aires.

RANCIÈRE, Jacques 2018. "IMAGES RE-READ, the method of Georges Didi-Huberman". *Angelaki. journal of the theoretical humanities*, 23(4), pp. 11-18.

RANCIÈRE, Jacques, 2019. *Le travail des images. Conversations avec Andrea Soto Calderón*. Les presses du réel. Dijon.

REVELLES BENAVENTE, Beatriz; GONZÁLEZ RAMOS, Ana M.; NARDINI, Krizia (coord.). 2014. "Nuevo materialismo feminista: engendrar una metodología ético-onto-epistemológica". *Artnodes*, 14, UOC, pp. 2-6. Consultado el 2 de Febrero de 2020.

<https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/issue/view/23182>

RITVO, LUCILLE, B., 1992. *L'ascendant de Darwin sur Freud*. Éditions Gallimard. París.

ROSSI, Annunziata, 2009. "J. J. Bachofen y el retorno de las Madres". *Acta Poética*. 30 (1), pp. 273-293.

RICE, P. C., 1981. "Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood?" *Journal of Anthropological Research*, 37, pp. 402-414.

RICH, Adrienne, 1985. "Notes towards a Politics of Location". En *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. Virago Press. Londres.

RIVETTE, Jacques, 2004. "De l'abjection". En Antoine de Baecque (ed.). *Théories du cinéma*. Cahiers du cinéma. Paris.

RUBIN, Gayle, 1986. "El tráfico de mujeres: notas sobre la *Economía política* del sexo". En *Revista Nueva Antropología*. Vol. VIII. Número 30. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 95-145.

Consultado el 29 de junio de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/146817>

QUEPONS, Ignacio, 2018. "Del movimiento del cuerpo al movimiento de la historia: sensibilidad afectiva, sentido y mundo de la vida en la fenomenología de Ludwig Landgrebe", *Investigaciones Fenomenológicas*, 15, pp. 67-88.

SCHEBESCH, Adeline, 2013. "Five anthropomorphic figurines of the Upper Paleolithic - Communication through body language. En *Mitteilungen der Gesellschaft für Urgeschichte*. 22, pp. 61-100. Consultado el 15 de Setiembre de 2020. https://www.researchgate.net/publication/282031827_Five_Anthropomorphic_Figurines_of_the_Upper_Paleolithic_-_Communication_Through_Body_Language

SEGARRA, Marta, 2004. "Prólogo". *Deseo de escritura*. CIXOUS, 2004.

SERANGELI, Jordi, 2004. "Kraft und Aggression. Existe-t-il un message de *force* et d'*agressivité* dans l'art paléolithique?". En LEJEUNE, M. (dir.), *L'art pariétal paléolithique dans son contexte naturel*, Actes du colloque 8.2. UISPP, ERAUL. 107. Lieja, pp. 115-125.

SERRES, Michel, 1982 (1980). *The Parasite*. Traducción de original francés por Lawrence R. Schehr. Johns Hopkins University Press. Baltimore y Londres.

SERRES, Michel, 1994 (1977). *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio-Caudales y turbulencias*. Traducción de: José Luis Pardo Torío. Pre-textos. Valencia.

SHARP, Hasana, 2009. "The impersonal is political: Spinoza and a feminist politics of imperceptibility" En *Hypatia*, 24(4), pp. 84-103. Consultado el 30 de mayo de 2020. https://www.jstor.org/stable/20618182?read-now=1&seq=1#metadata_info_tab_contents

SINGH, Devendra, 2006. "Universal allure of the hourglass figure: an evolutionary theory of female physical attractiveness". En *Clinics in Plastic Surgery*, 33(3), pp. 359-370.

SMALDONE, Mariana, 2015. "Butler: narrarse desde la opacidad. Ecos de la moral existencialista beauvoiriana". En FEMENÍAS, María Luisa y MARTÍNEZ, Ariel (coord.). *Judith Butler: las identidades del sujeto opaco*. Universidad Nacional de La Plata. Argentina, pp 87-107.

SMANIA, Gisela, 2018. "La consistencia de lo imaginario en la clínica actual". En *LAPSO. Un nuevo imaginario*, 3. Escuela de la Orientación Lacaniana, pp. 14-18.

SOLIMANO, 1996. "De la plusvalía al plus de gozar y sus antecedentes". *V Jornadas Satisfacciones del síntoma*. Escuela de la Orientación Lacaniana. Consultado el 10 de abril de 2020. <http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=publicaciones&SubSec=impresas&File=impresas/col/jornadas/satisfacciones/solimano.html>

SPINOZA, BARUCH de, 1986 (1675-7). *Tratado político*. Traducción de Atilano Domínguez. Alianza Editorial. Madrid.

SPINOZA, BARUCH de, 2000 (1677). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducción de Atilano Domínguez. Editorial Trotta. Madrid.

STANNARD, Melissa K. y LANGLEY, Michelle C., 2020. "The 40,000-Year-Old Female Figurine of Hohle Fels: Previous Assumptions and New Perspectives". *Cambridge Archaeological Journal*, pp 1-13. Consultado el 1 de Octubre 2020. https://www.academia.edu/43259706/The_40_000_Year_Old_Female_Figurine_of_Hohle_Fels_Previous_Assumptions_and_New_Perspectives

STÖCK, Tomás, 2019. "Ser (-un-cuerpo)-en-el-mundo. La centralidad del cuerpo en el marco de la analítica existencialista". En MASCARÓ, Luciano (compilador) *Cuerpo*,

mundo y vida: Heidegger en perspectiva. Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de la SIEH – Argentina. Consultado el 23 mayo 2018.

<https://www.teseopress.com/actasieh2018/chapter/ser-un-cuerpo-en-el-mundo-la-centralidad-del-cuerpo-en-el-marco-de-la-analitica-existencial/>

STRAUS, Lawrence Guy, 2003. "The Aurignacian"? Some thoughts". En ZILHÃO, João y D'ERRICO Francesco. (eds.). *The Chronology of the Aurignacian and of the Transitional Technocomplexes. Dating, Stratigraphies, Cultural Implications*. Trabajos de Arqueologia, 33. Instituto Português de Arqueologia. Lisboa, pp.11-17.

SVOBODA, Jiří A., 2007. "The Gravettian On The Middle Danube". *Paleo*,19, pp. 203-220. Consultado el 20 de septiembre de 2020.
<https://journals.openedition.org/paleo/607>

TAMINIAUX, Jacques, 2001 (1968). "Preface". En BJELLAND Y BURKE (ed), 2001, pp. 9-13.

TATTERSALL, 2012. *Masters of the planet. The search for our human origins*. McMillan. Nueva York.

TERRILÉS, Ricardo, 2011. "Sujeto y lazo social en la teoría de la ideología de Louis Althusser" En CALETTI *et al.* (compiladores), 2011. *Lecturas de Althusser. Proyecciones de un campo problemático*. Imago Mundi. Buenos Aires.

TOMASELLO, Michael. 1999 *The cultural origins of human cognition*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts

TOMASELLO, Michael, KRUGER, Cale y RATNER, Hilary, 1993. "Cultural learning". *Behavioral and Brain Sciences*, 16(3), pp. 495–552.

THOMPSON, Santiago (2014). "La categoría lacaniana de semblante". *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXI Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

TUANA, Nancy. 2009. "Preface". En GATENS 2009.

UCKO, Peter. J., 1968. *Anthropomorphic Figurines of predynastic Egypt and neolithic Crete with comparative material from the prehistoric Near East and mainland Greece*. Andrew Szmidlo. London.

UCKO, Peter. J. y ROSENFELD, Andrée 1972. "Anthropomorphic Representations in Palaeolithic Art," En *Santander Symposium: Aetas del Symposium Internacional de Arte Prehistorico, Santander-Asturias*. Santander, pp. 149-211.

VAN DER TUIN, Iris, 2011a. "A Different Starting Point, A Different Metaphysics": Reading Bergson and Barad Diffractively'. En *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, 26(1), pp. 22-42.

VAN DER TUIN, Iris, 2011b. "New Feminist Materialisms- Review Essay". En *Women's Studies International Forum*, 34(4), pp. 271-277.

Von PETZINGER, Genevieve, 2016. *The First Signs. Unlocking the mysteries of the world's oldest symbols*. Atria Books. Nueva York.

WALDENFELS Bernhard, 1997. *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*, Paidós. Barcelona.

VARGAS, Mariela S. 2017. "Nachleben [pervivencia] e historicidad en Walter Benjamin". *Veritas*, 38, pp. 35-50.

Consultado el 20 de noviembre de 2019.

<https://scielo.conicyt.cl/pdf/veritas/n38/0718-9273-veritas-38-00035.pdf>

WARBURG, Aby, 2005 (1905). "Durero y la antigüedad italiana". En *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Traducción de Felipe Pereda y Elena Sánchez Vigil. Alianza. Madrid, pp.401-407.

WARBURG, Aby, 2008 (1988). *El ritual de la serpiente*. Traducción de Joaquín Etorena Homaèche. Editorial Sexto Piso. Madrid.

WARBURG, Aby, 2010a (2003/1927-1929). *Atlas Mnemosyne*. Traducción de: Joaquín Chamorro Mielke. Editorial Akal. Madrid.

WARBURG, Aby, 2010b (1893). *Sandro Boticelli*. Traducción de: Jürgen Diefenthal. Casimiro Libros. Madrid.

WARBURG, Aby, 2015. *Fragments sur l'expression. Textes d'Aby Warburg, établis et présentés par Susanne Müller. Glossaire par Lara Bonneau*. L'Ecarquillé, Institut National d'Histoire de l'Art. París.

WIESING, Lambert, 2010. *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*. Traducción al inglés de Nisl F. Schott. Stanford University Press. Stanford.

WRIGHT, Elisabeth, 2004 (2000). *Lacan y el posfeminismo*. Editorial Gedisa. Barcelona.

YARBUS, Alfred L., 1967. "Eye movements during perception of complex objects". En *Eye movement and vision*. Traducción al inglés de Basil Haigh. Springer. Nueva York, pp 171-221.

YOVEL Yirmiyahu y SEGAL, Gideon (eds.), *Spinoza on Knowledge and the Human Mind: Papers presented at the Second Jerusalem Conference (Ethica II), Spinoza by 2000, The Jerusalem Conferences*. E.J Brill. Leiden.

ZAHAVI, D. 2004. "Husserl's Noema and the Internalism-Externalism Debate". *Inquiry*, 47 (1), pp. 42-66.

ZAIDEL, Dahlia, 2010. "Art and brain: Insights from neuropsychology, biology and evolution". *Journal of Anatomy*, 216, pp. 177-183.

ZILHÃO, João, 2007. "The Emergence of Ornaments and Art: An Archaeological Perspective on the Origins of 'Behavioral Modernity'". *Journal of Archaeological Research*. 15, pp. 1-54.

ZILHÃO João, ANGELUCCI, Diego E., BADAL-GARCÍA, Ernestina, D'ERRICO Francesco, DANIEL, Floréal, DAYET, Laure, DOUKA, Katerina, HIGHAM, Thomas F. G., MARTÍNEZ-SÁNCHEZ, María José, MONTES-BERNÁRDEZ, Ricardo, MURCIA-MASCARÓS, Sonia, PÉREZ-SIRVENT, Carmen, ROLDÁN-GARCÍA, Clodoaldo, VANHAEREN, Marian, VILLAVERDE, Valentín, WOOD, Rachel y ZAPATA, Josefina, 2010, "Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals", *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107(3), pp. 1023-1028.

ŽIŽEK, Slavoj, 2008a (2006). *Cómo leer a Lacan*. Traducción de Fermín Rodríguez. Paidós. Buenos Aires.

ŽIŽEK, Slavoj, 2013 (1991). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques lacan a través de la cultura popular*. Traducción de Jorge Piatigorsky. Paidós. Buenos Aires.

ZÚÑIGA, Rodrigo, 2015. "Symploké y Metaxy. Una relectura de la imagen en Platón y Aristóteles para una analítica de la aparición digital". *Alpha*, 41

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

AA.VV. 2016. *An American Utopia. Dual Power and the Universal Army. Edited by Slavoj Žižek*. Verso. Londres.

AA.VV. 2017. *Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*. Miradas críticas del territorio desde el feminismo. Ecuador.

ABSOLON, Karel, 1949. "The diluvial anthropomorphic statuettes and drawings, especially the so-called Venus statuettes, discovered in Moravia". *Artibus Asiae*, 12(3), pp. 201-220.

ABRAMOVA, Zoya A., 1967. "Palaeolithic Ati in the USSR". *Arctic Anthropology*, 4(2), University of Wisconsin Press. Wisconsin, pp. 1-179.

AGAMBEN, Giorgio, 2007. "Aby Warburg y la ciencia sin nombre". En *La potencia del pensamiento*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, pp. 157-187.

AGAMBEN, Giorgio, 2010 (2007). *Ninfas*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Editorial Pre-textos. Valencia.

AGAMBEN, Giorgio. 2019. *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Traducción de Rodrigo Molina-Zavalía y María Teresa D'Meza. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

AUGUSTA, Josef, 1960. *Prehistoric Man*. Hamlyn. London.

AGUSTÍN DE HIPONA, 2009. *Confesiones*. Traducción de Agustín Uña. Tecnos. Madrid.

ALPERS, Svetlana 2016 (1983). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Traducción de Consuelo Luca de Tena Navarro. Ampersand. Buenos Aires.

ARAGON, Louis, 2007 (1928). *Tratado de estilo*. Traducción de Juan José Utrilla. Universidad Nacional Autónoma de México.

ARENDDT, Hannah, 1990 (1955). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Traducción de Claudia Ferrari. Gedisa. Barcelona.

ARENDDT, Hannah, 1997 (1950 apx). *¿Qué es la política?* Traducción de R. Sala. Paidós ICE/UAB. Barcelona.

ATWOOD, Margaret. 2020. *L'alè misteriós. Poemes escollits 1965-2007*. Traducción de Montserrat Abelló. Edicions de 1984. Barcelona.

BADIOU, Alain, 1988. *L'être et l'événement*. Éditions du Seuil. París.

BADIOU, Alain, 1998. "Logique, philosophie, "tournant langagier". En *Court Traité d'Ontologie Transitoire*. Éditions du Seuil. Paris.

BARBUT, Marc; BOURDIEU, Pierre; GODELIER, Maurice; GREIMAS, Argildas Julius; MACHEREY, Pierre y POUILLON, Jean, 1967. *Problemas del estructuralismo*. Traducción de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia. Siglo XXI. México.

BARAD, Karen, 2007. *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press. Durham, N.C.

BARAD, Karen, 1996. "Meeting the universe halfway: Realism and social constructivism without contradiction. En Lynn Hankinson Nelson & Jack Nelson (eds.), *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*. Kluwer Press. Dordrecht, pp. 161-94.

BINFORD, Lewis (1962). "Archaeology as Anthropology". *American Antiquity*. 28(2), pp. 217-225.

BARJOLA, Nerea. 2019. *Microfísica sexista del poder. El caso Alcásser y la construcción del terror sexual*. Virus Editorial. Barcelona.

BARTHES, Roland, 2004 (1970). *S/Z*. Traducción española de Nicolás Rosa. Siglo XXI. Madrid.

BLOCH, Ernst, 1983 (1949). *Sujeto-Objeto. El pensamiento de Hegel*. Fondo de Cultura Económica. México D.F. Original en alemán *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.

BEN-LEVI, Jack, JONES, Lesley C. TAYLOR, Simon, HOUSER, Craig. 1993. *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art: Selections from the Permanent Collection*. Whitney Museum of American Art. Nueva York.

BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. 1997. *Formless: a user's guide*. Catálogo de la exposición. Zone Books. New York.

BOIS, Yve-Alain, *et al.* 1994 "The politics of the signifier II: a conversation on the informe and the abject". En *October*, 67 (Winter), pp. 3-21. Consultado el 24 de abril de 2020. <https://www.jstor.org/stable/pdf/778965.pdf?seq=1>

BOLUS, Michael. 2009. "Aufbruch des modernen Menschen. Das Aurignacien" En Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg & Abt. Ältere Urgeschichte und Quartärökologie der Eberhard Karls Universität Tübingen (eds.). *Eiszeit Kunst und Kultur*. Volumen adjunto a la Gran Exposición Estatal de Baden-Württemberg 2009. Jan Thorbecke Verlag. Ostfildern, pp. 92-94.

BOYÉ, Anna, 2006. *Matriarcados*. Grafiques Ortells S. L. Barcelona.

BREA, José Luis, 2010. *Las tres eras de la imagen*. Ediciones Akal. Madrid.

BRETON, André 2001 (1929). *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta. Versión castellana de Aldo Pellegrini, del original francés, *Manifestes du surréalisme*. Éditions Pauvert. París.

BRUNA CASTRO, Carolina, 2006. "La huella y lo otro desde el pensamiento de Emmanuel Lévinas". *ACT, 2. La huella de lo otro. Postales urbanas*. Chile.

BUNGE, Mario, 1985. *Racionalidad y realismo*. Alianza Editorial. Madrid.

BOURRIAUD, Nicolas, 2006 (2001). *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

BURNHAM, Rika y KAI-KEE, Elliot. 2011. *Teaching in the Art Museum: Interpretation as Experience*, Getty Publications. Los Angeles.

CAMPBELL, Bernard, G. ,1982. *Humankind Emerging*. Little Brown. Boston.

CAMUS, Albert, 2012 (1942). *El mito de Sísifo*. Traducción de Esther Benítez. Alianza editorial. Madrid.

CASSETTI, Francesco, 1994 (1993). *Teorías del cine*. Traducción de Pepa Linares. Cátedra. Madrid.

CIRO, F. S., CARDOSO, H. PÉREZ BRIGNOLI, H. 1976. *Los métodos de la historia*. Crítica. Grupo Editorial Grijalbo. Barcelona.

CLARKE, David L., 1997 (1968). *Arqueología Analítica*. Segunda edición revisada por Bob Chapman en 1978. Ed. Bellaterra. Barcelona.

COLL, Mercè, 2005. "Els escenaris de la por en el cinema". En PULIDO, Dolo. (coor.) *et al. Les Pors* (Exposició FemArt celebrada en Barcelona, Ca la Dona i Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison del 5-5-2005 al 14-6-2005). Barcelona.

CRAWFORD, Osbert Guy Stanhope, 1957. *The Eye Goddess*. Phoenix House. Londres.

CHAZINE, Jean-Michel, y NOURY, Arnaud, 2006. "Sexual Determination of Hand Stencils on the Main Panel of the Gua Masri II Cave (East-Kalimantan/Borneo-Indonesia)". En *International Newsletter on Rock Art (INORA)* Núm. 44. Pp21-26. Consultado el 16 de agosto de 2020.

https://www.icomos.org/centre_documentation/inora/inora44/index.html.

CHILDE, Vere Gordon, 1984 (1951). *La evolución social*. Traducción de María Rosa de Madariaga. Alianza Editorial. Madrid.

DANTO, Arthur C. 1999. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Editorial Paidós. Barcelona.

DEBORD, Guy, 1992 (1967). *La Société du Spectacle*. Gallimard. Paris.

DEPAEPE, Pascal, 2009. *La France du Paléolithique*. La Découverte. Paris.

DJINDJIAN, François, KOSLOWSKI, Janusz y OTTE, Marcel, 1999. *Le Paléolithique supérieur en Europe*. Arman Colin. Paris.

EZQUERRA GÓMEZ, Jesús, 2011. "Explicatio, (pliegue e historia)". En PÉREZ CHICO, David y RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz (eds.) *Explicar y comprender*. Plaza y Valdés Editores. Madrid, pp. 19-46.

EGAÑA, Lucía, 2015. *Trincheras de carne. Una visión localizada de las prácticas postpornográficas en Barcelona*. Tesis doctoral Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad Autónoma de Barcelona.

FISHER, Mark, 2019. *K-Punk-Volumen 1*. Traducción de Fernando Bruno. Editorial Caja Negra. Buenos Aires.

FISHER, Mark, 2018a (2013). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducción al castellano de Fernando Bruno. Editorial Caja Negra. Buenos Aires.

GARCÉS, MARINA, 2015. *Filosofía inacabada*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

GARCÉS, Marina, 2017. *Nueva ilustración radical*. Nuevos Cuadernos Anagrama. Barcelona.

LEIBNIZ, Gottfried W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*. Traducción de J. Echeverría Ezponda, Editora Nacional. Madrid.

FROMM, Erich, 1995 (1970). *La crisis del psicoanálisis*. Traducción de Floreal Mazla. Paidós. México.

GABLIC, Suzi, 1977. *Progress in art*. Thames and Hudson. Londres.

GARCÍA, VARAS, Ana. 2011. *Filosofía de la imagen*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.

GAUTHIER, Guy, 2008 (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Ediciones Cátedra. Madrid.

GIL DE BIEDMA, Jaime, 2001 (1982). *Las personas del verbo*. Seix Barral. Madrid.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Enrique, 2016. "La vida como realidad radical. En el pensamiento de Julián Marías". *SCIO. Revista de Filosofía*, 12, pp. 97-123.

GROYS, Boris, 2008. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Editorial Pretextos. Valencia.

GROYS, Boris, 2016. *Introducción a la antifilosofía*. Traducción de Tadeo Lima. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.

GUERRA MUENTE, Martín 2010. "Poderes de la perversión y estética de lo abyecto en el arte latinoamericano". *Guaragua*.14 (34). El Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL), pp. 71-88.

HAAK, Wolfgang, LAZARIDIS, I., PATTERSON, N., ROHLAND, N., MALLICK, S., LLAMAS, B., ... REICH, D. 2015. "Massive migration from the steppe was a source for Indo-European languages in Europe". *Nature*, 522, pp 207-211.

HEGEL, Georg W.F., *Lecciones sobre filosofía de la religión. 3. La religión consumada*. Traducción de Ricardo Ferrara. Alianza Ed. Madrid.

HENRY-GAMBIER, Dominique, 2002. "Les Fossiles de Cro-Magnon (Les Eyzies-de-Tayac, Dordogne): Nouvelles données sur leur position chronologique et leur attribution culturelle". *Paléo*, 14, pp. 201–204.

HEYES, Cecilia, M. y GALEF, Bennett. G. Jr. (eds)., 1996. *Social learning in animals: The roots of culture*. New York Academic Press. New York.

HIGHAM, T., BROCK, F. PERESANI, M., BROGLIO, A., WOOD, R. y DOUKA, K. 2009. "Problems with radiocarbon dating the Middle to Upper Palaeolithic transition in Italy". *Quaternary Science Reviews*, 28, pp. 1257–1267.

HODDER, Ian R., 1990. *The domestication of Europe: structure and contingency in Neolithic societies*. Basil Blackwell. Oxford.

HOFFMANN, Almut, HUBLIN, Jean-Jacques, HÜLS, Matthias y TERBERGER, Thomas. 2011. "The *Homo aurignacensis hauseri* from Combe Capelle – A Mesolithic burial". *Journal of Human Evolution*, 61, pp. 211–214.

HUBLIN, Jean-Jacques, 2015. "The modern human colonization of western Eurasia: when and where?". *Quaternary Science Reviews*, 118, pp. 194–210.

HUBLIN, Jean-Jacques, SIRAKOV, Nikolay y TSANOVA, Tsenka, 2020 . "Initial Upper Palaeolithic *Homo sapiens* from Bacho Kiro Cave, Bulgaria". *Nature*, 581, pp. 299–302.

HUDSON, Mark J. y AOYAMA, Mami. 2007. "Waist-to-hip ratios of Jomon figurines". *Antiquity*, 81(314), pp. 961–971.

HUME, David, 1992 (1739). *Tratado de la naturaleza humana. Ensayo para introducir el método del razonamiento experimental en los asuntos morales*. Traducción de Vicente Viqueira. Tecnos. Madrid.

INGOLD, Tim, 1994. "From trust to domination: an alternative history of animal-human relations". En A. Manning and J. Serpell (eds). *Animals and human society: changing perspectives*. Routledge. Londres/Nueva York, pp. 1–22.

JAMESON, Fredric, 2003. "Future city". En *New Left Review*, 21 (76). Consultado el 22 junio 2020. <https://newleftreview.org/issues/II21/articles/fredric-jameson-future-city>

JACKSON, Elizabeth, R. 1966. *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'oeuvre de Marcel Proust*. A. G. Nizet. Paris.

JAY, Martin, 2003. "Regímenes escópicos de la modernidad". *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Traducción de Alicia Bixio. Paidós. Buenos Aires.

KELLEY, Laura A. y ENDLER, John A. 2017, "How do great bowerbirds construct perspective illusions?", *Royal society open science*, 4, pp. 1-10.

KROPOTKIN, Piotr, 1947 (1920). *El apoyo mutuo. Un factor de la evolución*. Madre Tierra. Madrid.

KUMMER, Hans, y GOODALL, Jane, 1985. "Conditions of innovative behaviour in primates". *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 308 (1135), pp. 203-214.

LÉVINAS, Emmanuel, 1974 (1964-1972). *El Humanismo del otro hombre*. Traducción de Manuel Enrique Guillot. Siglo XXI Editores. México.

LEVY, Gertrude Rachel, 1948. *The Gate of Horn: a Study of the Religious Conceptions of the Stone Age, and their Influence upon European Thought*. Faber & Faber. London.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1969 (1949). *Las estructuras elementales del parentesco*. Traducción de Marie-Therèse Cevasco. Paidós. Barcelona.

LYOTARD, Jean-François, 1979 (1974). *Discurso, Figura*. Traducción de Josep Elías y Carlota Hesse. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

MAN RAY, 1933. "L'age de la lumière". *Minotaure (Revue Artistique et Littéraire)*, 3-4 (Diciembre). Éditions Albert Skira. Paris, pp. 1-5.

MARÍAS, Julián, 1999-2000, *Los estilos de la filosofía*. Conferencias de Madrid. Edición de Jean Lauand. <http://www.hottopos.com/mp2/husserl.htm>

MARTÍNEZ ALIER, Joan, 1984. *L'ecologisme i l'economia. Història d'unes relacions amagades*. Edicions 62. Barcelona.

MONEY, John y TUCKER, Patricia, (1975). *Sexual Signatures: on Being a Man or a Woman*. Little Brown. Boston.

MONEY, John, 1988. *Gay, Straight and In-Between*. Oxford University Press. Londres.

MONTERO, Fernando, 1987. *Retorno a la fenomenología*. Editorial Anthropos. Barcelona.

MORA, Antoni, 2004. "Retirada y comparación de lo político". *Anthropos*, 205, pp. 128-135.

MORGAN, Lewis, R. 1971 (1877). *La sociedad primitiva*. No consta traducción. Editorial Ayuso. Madrid.

MULVEY, Laura, 1985. "Placer visual y cine narrativo". En WALLIS, 2001, pp. 365-378.

NADEAU, Maurice, 1972. *Historia del surrealismo*. Editorial Ariel. Barcelona.

NEURATH, Otto, (2010). *From Hieroglyphics to Isotype, a Visual Autobiography*. Eds. Mathew Eve y Christopher Burke. Hyphen Press. Londres.

OGAS, Ogi y GADDAM, Sai, 2011. *A Billion Wicked Thoughts: What the Internet Tells Us about Sexual Relationships*. Plume. New York.

OLIVA, Martin, 1999. "The Brno II Upper Palaeolithic burial". En Wil ROEBROEKS, Margherita MUSSI, Jiri SVOBODA y Kelly FENNEMA (Eds). *Hunters of the Golden Age. The Mid Upper Palaeolithic Of Eurasia 30,000 - 20,000 Bp*. Leiden, pp. 143-154.

ORTEGA y GASSET, José. 1965 (1958). "Prólogo para alemanes". En *Obras Completas*. Tomo VIII (1958-59). Segunda Edición. Revista de Occidente. Madrid, pp. 13-58.

PALERM, Àngel, 2005 (1976). *Historia de la etnología. Los evolucionistas*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México.

PEIRCE, Charles Sanders, 2012 (1902-1909). *Obra filosófica reunida. Tomo II*. Traducción de Darin McNabb. Fondo de Cultura Económica. México.

PEIRCE, Charles Sanders, 1909. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vols. 1–2. En varios editores 1992, 1998. *Peirce Edition Project*. Indiana University Press.

PÉREZ CHICO, David y RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz (eds.) 2011. *Explicar y Comprender*. Plaza y Valdés, editores. Madrid. PINKER, Steven. (2002). *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. Viking Penguin. Nueva York.

PRECIADO, Paul B., 2020. *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Editorial Anagrama. Barcelona.

PRIGOGINE, Ilya, 1983. *¿Tan sólo una ilusión?*. Editorial Tusquets. Barcelona.

PRÜFER, Kay, DE FILIPPO, Cesare, GROTE, Steffi, MAFESSONI, Fabrizio, KORLEVIĆ, Petra, HAJDINJAK, Mateja, VERNOT, Benjamin, SKOV, Laurits, HSIEH, Pinghsun, PEYRÉGNE, Stéphane, REHER, David, HOPFE, Charlotte, NAGEL, Sarah, MARICIC, Tomislav, FU, Qiaomei, THEUNERT, Christoph, ROGERS, Rebekah, SKOGLUND, Pontus, CHINTALAPATI, Manjusha, DANNEMANN, Michael, NELSON, Bradley J., KEY, Felix M. RUDAN, Pavao, KUĆAN, Željko, GUŠIĆ, Ivan GOLOVANOVA, Liubov V., DORONICHEV, Vladimir B., Nick PATTERSON, REICH, David, EICHLER, Evan E., SLATKIN, Montgomery, SCHIERUP, Mikkel H., ANDRÉS, Aida M., KELSO, Janet, MEYER, Matthias y PÄÄBO, Svante, 2017. "A high-coverage Neandertal genome from Vindija Cave in Croatia". *Science*, 358, pp. 655-658.

RALEY, Harold (1977). *La visión responsable. La filosofía de Julián Marías*. Traducción de C. A. Gómez. Espasa-Calpe. Madrid.

RANCIÈRE, Jacques, 2008 (2010). *El espectador emancipado (2010)*. Traducción de Ariel Dilon. Ediciones Manantial. Buenos Aires.

RANCIÈRE, Jacques, 2009a (1998). *La palabra muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.

RANCIÈRE, Jacques, 2011b (2007). *La política de la literatura*. Traducción al castellano: Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J.L Caputo. Libros del Zorzal. Buenos Aires.

REINACH, Salomon, 1898. "Statuette de Femme Nue: Decouverte dans une des Grottes de Menton". *L'Anthropologie* 9, pp 26-31.

RENDU, W., BEAUVAL, C., CREVECOEUR, I., BAYLE, P., BALZEAU, A., BISMUTH, T., MAUREILLE, B, 2014. "Evidence supporting an intentional Neandertal burial at La Chapelle-aux-Saints". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 111 (1), pp. 81-86. Consultado el 3 de marzo de 2020.

<https://www.pnas.org/content/pnas/111/1/81.full.pdf>

REYES MATE, Manuel, 1992 (1925). "Introducción a Husserl". Traducción de Antonio Ziri6n. En HUSSERL, 1992, pp. 35-73.

RICOEUR, Paul, 1996 (1990). *Sí mismo como otro*. Traducción sin determinar. Siglo XXI Editores. México.

RICOEUR, Paul, 2010 (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Fondo de Cultura Econ6mica. México.

RIPOLL, Eduardo, 1971-2. "Una figura de hombre-bisonte de la cueva del Castillo". *Ampurias*, 33-34, pp. 93-110.

ROLNIK, Suely, 2019. *Esferas de insurrecci6n. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Lim6n Ediciones. Traducci6n de: Cecilia Palmeiro. Buenos Aires.

ROSE, Steven, 2001 (1997). *Trayectorias de vida*. Granica. Barcelona.

ROUDINESCO, 6Elisabeth 2000 (1993). *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un pensamiento*. Traducci6n de Tom6s Segovia. FCE. Bogot6.

RUÍDO, María 2000. "El ojo saturado de placer: sobre fragmentaci6n, pornoevidencia y brico-tecnología". *BandaAparte*, 18 (Mayo). Valencia, pp. 51-62.

SAHLINS, [Marshall](#) 1983 (1974). *Economía de la edad de la piedra*. Traducci6n al castellano de Emilio Muñiz y Erna Rosa Fondevila. Akal editorial. Madrid.

SARTRE, Jean Paul, 1973 (1936). *La imaginaci6n*. Traducci6n de Carmen Dragonetti. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.

SAU, Victoria, 2001. *Diccionario ideol6gico feminista. Vol. I y II*. Icaria Editorial. Barcelona.

SEGATO, Rita, 2016. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños. Madrid.

SHANNON, Claude E., 1948. "A Mathematical Theory of Communication". *Bell System Technical Journal*, 27 (3), pp. 379–423.

SOKAL, Alan y BRICMONT, Jean, 1999. *Imposturas intelectuales*. Traducción de Joan Caries Guix Vilaplana. Paidós. Buenos Aires.

SONNEVILLE-BORDES, Denise de, 1960. *Le Paléolithique supérieur en Périgord*. Imprimerie Delmas. Burdeos.

SPENCE, Jonathan, 2002 (1984). *El palacio de la memoria. Un jesuita en la China del siglo XVI*, Traducción de Mabel Lus González. Editorial Tusquets. Barcelona.

STRINGER, Christopher, y MCKIE, Rubin. 1996. *African exodus: The origins of modern humanity*. Jonathon Cape. London

TAYLOR, Timothy, 1996. *The Prehistory of Sex: Four Million Years of Human Sexual Culture*. Fourth Estate. Londres.

TESTART, Alain, 2016. *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. Gallimard. París.

THOMAS, Julian, 2015. "The future of archaeological theory". *Antiquity*, 89(348), pp. 1287-1296.

TRIGGER, Bruce, 1992 (1989). *Historia del pensamiento arqueológico*. Traducción de Isabel García Trócoli y revisión de Sylvia Gili. Ed. Crítica. Barcelona.

VERMEULE, Emily, 1964. *Greece in the Bronze Age*. University of Chicago Press. Chicago.

WALLIS, Brian (ed.), 2001. *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Ediciones Akal. Madrid.

WALTON, Roberto (1985). "El lado natural de la subjetividad trascendental", en *Revista de la Sociedad Argentina de Filosofía*, V(3). Córdoba, pp. 89-108.

WEIL, Simone. 1994 (1947). *La gravedad y la gracia*. Traducción de Carlos Ortega. Editorial Trotta. Madrid.

WERTHEIMER, Max, 1923. *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II*. En *Psychologische Forschung*, pp. 301-350. Traducción publicada en Ellis, W. (1938). *A source book of Gestalt psychology*, pp. 71-88. Routledge y Kegan Paul. Londres.

WITTGENSTEIN, L. 1988 (1953). *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines. Editorial Crítica. Barcelona.

ZILHÃO, João. 2013. "The Upper Palaeolithic of Europe". En RENFREW, Colin y BAHN, Paul (Eds). *The Cambridge World Prehistory. Volume 3. West and Central Asia and Europe*. Cambridge University Press. Cambridge.

ZILHÃO João, D'ERRICO Francesco, BORDES, Jean-Guillaume, LENOBLE, Arnaud, TEXIER, Jean-Pierre y RIGAUD, Jean-Philippe, 2006. "Analysis of Aurignacian interstratification at the Châtelperronian -type site and implications for the behavioral modernity of Neandertals". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 103, pp. 12643–12648.

ŽIŽEK, Slavoj, 2003 (1989). *El sublime objeto de la ideología*. Traducción de Isabel Vercet Núñez. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.

ŽIŽEK, Slavoj. 2008b. *En defensa de la intolerancia*. Traducción de Javier Eraso Ceballos y Antonio José Antón Fernández. Sequitur. Madrid.

