



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

**GEORGES DIDI-HUBERMAN: HACIA UN CONOCIMIENTO CRÍTICO DE LO REAL A  
TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA DE LA IMAGEN VISUAL**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRA EN HUMANIDADES:  
FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA**

PRESENTA:

ADRIANA ESPINOZA CERVIÑO

DR. MIJAIL MALISHEV  
DIRECTOR DE TESIS

DR. DAVIDE EUGENIO DATURI  
CO-DIRECTOR DE TESIS



TOLUCA, MÉXICO, OCTUBRE 2020

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I</b>	<b>12</b>
<b>Elementos para una mirada crítica de la imagen visual</b>	<b>12</b>
<b>1.1. Imagen</b>	<b>14</b>
<b>1.1 Imagen - Tiempo</b>	<b>23</b>
<b>1.3 Imagen - Síntoma</b>	<b>35</b>
<b>Capítulo II</b>	<b>44</b>
<b>Dialéctica de lo visual: creencia y tautología</b>	<b>44</b>
<b>2.1. Imágenes de la creencia</b>	<b>48</b>
<b>2.2. Imágenes de la tautología</b>	<b>56</b>
<b>2.3. La imagen dialéctica</b>	<b>65</b>
<b>Capítulo III</b>	<b>78</b>
<b>La imagen crítica: una forma de experiencia y de conocimiento de lo real.</b>	<b>78</b>
<b>3.1. La experiencia estética de la imagen</b>	<b>79</b>
<b>3.2. La tiranía de lo visible: el saber producido y propuesto por las obras de arte</b>	<b>89</b>
<b>3.3. La imagen como crítica y la crítica como el trabajo de la imagen</b>	<b>104</b>
<b>Apéndice</b>	<b>112</b>
<b>Pueblos Emocionados</b>	<b>112</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>120</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>137</b>

**Un paisaje es también,  
para alguien que penetra en él,  
algo distinto a una frase.  
Algo más está *prosthén*  
-delante, antes de todo lo que acaece-,  
hacia donde corremos al vivir.  
Un empuje, una floración.  
*La imagen que nos falta.* Pascal Quignard**

## INTRODUCCIÓN

**N**ada de lo humano le es ajeno a la filosofía, porque es la autoconciencia del hombre quien se pregunta sobre su propia existencia para otorgarle una razón o justificar su sentido. Esto significa que en cada *antropos* se esconde un antropólogo, quien intenta comprender «¿quién es y para qué vive?, ¿qué puede hacer para conservar, prolongar o mejorar su existencia?, ¿cuáles son sus posibilidades y sus límites?».

Como *ente del ser*, el hombre ocupa un lugar en el espacio y deviene en el tiempo. Como *ser viviente* se somete a la ley del metabolismo y de este intercambio entre su organismo y el medio ambiente depende la organización estructural de cada especie, su fisiología y anatomía. El *homo sapiens* pertenece a la clase de mamíferos que tiene alrededor de 5000 especies y es uno de los 422 simios. Entre los últimos y la especie humana, indudablemente hay cosas comunes (anatómicas, fisiológicas, conductuales e incluso psíquicas), pero lo más importante es resaltar el carácter peculiar de su modo de existir. Como ser existencial, el hombre tiene posición erguida y locomoción en dos piernas. Aunque algunos animales, como los osos o los monos antropoides, por ejemplo, también pueden adoptar esa posición temporalmente, pero el poder transitar en dos pies es una forma inherente sólo al ser humano.

De los ocho millones de años de evolución de nuestra especie, la civilización sólo constituye dos décimos por ciento. En el proceso de antropogénesis que incluyó caza, recolección, confección de instrumentos líticos y el uso del fuego, se formó la constitución anatómica y fisiológica del *homo sapiens*, mientras que la capacidad de articular las palabras apareció sólo en las últimas etapas de su evolución. La locomoción erguida hizo la vista del hombre panorámica, las piernas veloces, la

memoria asociativa, la piel desnuda, pero lo principal, fue la conversión de las extremidades superiores en manos y brazos, creando las premisas para el surgimiento de la actividad instrumental, de la transmisión de la información por medio de gesticulaciones, la distribución colectiva de los productos de la actividad laboral, la preocupación de los descendientes y la defensa contra las amenazas externas. La «operación» por el adiestramiento de las manos, la utilización del fuego y el uso de la carne asada condujeron al aumento del tamaño del cerebro (cuatro veces más que el del chimpancé), y el surgimiento del habla preparó la base antropológica para la transformación de la comunicación por medio de gestos en el pensamiento lógico vocal. Todos estos cambios fueron posibles por el tránsito del modo de vida basado en la caza-recolección al de domesticación de animales y cultivo de plantas. La capacidad de articular palabras, el surgimiento del habla y la formación del idioma condujeron a la humanidad no sólo a la elaboración de los primeros elementos de una actitud cognitiva hacia el mundo, sino también a la creación de los sagrados vínculos sociales -el poder y la religión-, los cuales convirtieron a los grupos aislados de cazadores-recolectores en unidades tribales que entraron en conflictos mutuos. El idioma es un atributo constitutivo del *homo sapiens* que, siendo un vehículo de la organización de la vida pública, dispone de la posibilidad de expresar sus pensamientos y sentimientos, trasladar los saberes elaborados, anticipar las amenazas, dar evaluaciones, alcanzar el reconocimiento, entregarse a las ilusiones, practicar ritos religiosos, etc. El lenguaje es una función del cerebro y, a la vez, es un aparato anatómico, por medio del cual se realiza la articulación de los sonidos y la modulación de los tonos.

Como animal erguido, nuestro antepasado lejano -australopiteco- desarrolló un sistema sensorial que otorgo cierta preferencia a la vista, pues ésta le permitió diferenciar y asimilar de mejor manera gran parte de los estímulos externos. Sin embargo, es importante señalar que, hoy en día, cuando dirigimos la vista a un

objeto, llevamos a cabo un proceso complejo que depende, en primer lugar, del ojo que

teniendo unas dieciocho veces más terminaciones nerviosas que el nervio coclear del oído, su más cercano competidor, el nervio óptico, con sus 800.000 fibras, es capaz de transferir una asombrosa cantidad de información al cerebro, y a una velocidad de asimilación mucho mayor que la de cualquier órgano sensorial. En cada ojo, unos 120 millones de bastones capturan información sobre unos quinientos niveles de luminosidad y oscuridad, mientras más de siete millones de conos nos permiten distinguir entre más de un millón de combinaciones de color.<sup>1</sup>

Gracias a ello, el ojo es capaz de proveer información porque permanece en constante movimiento, en algunos casos sigue el desplazamiento de los objetos a través de un campo visual y en otros salta de un punto fijo a otro de manera rápida (movimientos sacádicos), esto gracias al reflejo vestibulo-ocular que le hace girar en dirección contraria a la de un movimiento de cabeza rápido y al procedimiento de vergencia<sup>2</sup> que une los focos de largo y corto alcance para lograr una experiencia visual continua y congruente (como sucede con las cámaras fotográficas cuando capturan una imagen panorámica)<sup>3</sup> .

El resultado del mecanismo óptico de la visión (la impresión óptica y su asimilación) es la representación visual o imagen, cuyas funciones consisten en proporcionar información sobre el mundo, así como otorgarle un significado y, en algunos casos, reproducirlo.

---

<sup>1</sup> Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, (España: Akal, 2007), p. 14.

<sup>2</sup> Movimiento coordinado en el que los dos ojos se mueven sincrónicamente en direcciones opuestas.

<sup>3</sup> *Cfr., Ibidem*, p. 15.

Ahora, si bien es cierto que en la historia de la humanidad se ha concedido una notable importancia a las relaciones visuales del hombre con el mundo, pues en buena medida, ésta se ha construido de imágenes que él mismo ha creado y manipulado para dotar de intención -y significado- a lo que le rodea, sabemos que, debido al avance de las nuevas tecnologías e Internet, actualmente gran parte de la humanidad experimenta la realidad de forma visual, esto lo comprueban los dispositivos electrónicos que cargamos en el bolsillo, los que se encuentran en casa, el trabajo o a los que accedemos en lugares públicos. Aunque, por otra parte, como subraya nuestro lector Marco Urdapilleta Muñoz, “la mayoría de las imágenes que construimos en nuestras culturas nos resulta anodina, en el sentido de que no reparamos en ellas y les concedemos un sentido que no exige mucho de nosotros”. Con todo ello, la avasallante o la anodina presencia en la imagen visual ha y está cambiando las formas de entender, experimentar y evaluar nuestro entorno e, indudablemente, influye en nuestra vida y exige nuestra atención sobre estos fenómenos con la finalidad de problematizar, estudiar y responder a la formación y configuración de estas nuevas «realidades».

En este sentido, los culturologos, filósofos, antropólogos, comunicólogos e historiadores de las artes plásticas, en sus diversos discursos, han dado cuenta de estas «realidades» y analizan las imágenes visuales como medio o recurso de comprensión y evaluación de las nuevas mentalidades que involucran las investigaciones estéticas, semióticas, lingüísticas, antropológicas y sobre todo, los procesos vinculados con la hominización o la antropogénesis. El estudio del devenir del *homo sapiens*, en el aspecto evolutivo, incluye la comunicación vocal y la comunicación no verbal. Esta última integra la comunicación a través de las expresiones faciales, movimientos de manos, «lenguaje corporal», e imágenes construidas artificialmente: dibujos, pinturas, esculturas y otras manifestaciones simbólicas que apelan a la percepción visual, no tanto en términos fisiológicos o conductuales, sino también como actos epistemológico-axiológicos, que, en cierto grado, incluyen los aspectos estéticos, éticos, religiosos y utilitarios.

Uno de los pensadores contemporáneos que se ha especializado en el estudio de este fenómeno es el pensador francés Georges Didi-Huberman, quien nació el 13 de junio de 1953 en Saint-Étienne; hijo de migrantes que se encontraron en Francia (su padre era un pintor sefardí originario de Túnez y su madre, una judía de raíces polacas<sup>4</sup>), Didi-Huberman aprendió el oficio de su padre y posteriormente acudió a la Universidad de Lyon para estudiar Historia del Arte y Filosofía. En 1981 recibió el doctorado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (EHESS) por el trabajo titulado *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica en la Salpêtrière*, realizado bajo la supervisión de Louis Marin un reconocido historiador, filósofo y crítico de arte francés.

Posteriormente, Didi-Huberman continuó su formación académica en diferentes lugares del mundo, de 1982 a 1984 estudio en la École Française de Roma (Villa Medici); de 1984 a 1986 en el Institut Universitaire Européen de Florence; de 1986 a 1987 fue residente en la Fundación Berenson de Villa I Tatti; de 1988 a 1989 estuvo en el Centro de Estudios del Renacimiento Italiano de la Universidad de Harvard en Florencia; de 1989 a 1990 en el Centre National du Livre en París; de 1998 a 1999 en la Escuela de Estudios Avanzados en Londres; en 2000 y 2002 en el Instituto de Investigación Getty de Los Ángeles (EE.UU.); en 2004 en el Zentrum für Literaturforschung en Berlín y de 2008 a 2009, en el Internationales Kolleng für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie en Weimar.<sup>5</sup>

Desde 1990, Georges Didi-Huberman ha sido profesor en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, aunque de 1988 a 1989 fue profesor asociado en la Universidad de París-VII y en el Centro de Historia y Teoría de las Artes, también en

---

<sup>4</sup> Pita, Elena, El filósofo Didi-Huberman: “El capitalismo acepta la crítica con la condición de hacerla ineficaz”. *El Mundo*, (22 de octubre 2018). En: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2018/10/22/5bc9f150e2704e54958b463f.html>

<sup>5</sup> EGS, Georges, Biography Georges Didi-Huberman. *The European Graduate School*, (2019), En: <https://egs.edu/biography/georges-didi-huberman/>



París. A su vez, a lo largo de su trayectoria docente ha sido profesor visitante en varias Universidades de Europa, América y Asia, sólo por mencionar algunas destacaremos que ha enseñado en la Universidad Johns Hopkins en Baltimore; en la Universidad de Friburgo; en Northwestern University; en la Universidad de California; en la Universidad de Toronto; en el Courtauld Institute en Londres; en Kanazawa Collage of Art; en Freie Universität Berlin; en Centre allemand d'histoire de l'art; en Jerusalén; etc.

El filósofo francés también ha sido curador de varias exposiciones importantes, entre ellas *L'Empreinte* en el Centro Georges Pompidou en París (1997); *Fables du lieu* en el Studio National des Arts Contemporains en Tourcoing (2001); *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* en el Museo Reina Sofía, España (2010); *Soulèvements* en Jeu de Paume, París (20016-2017); entre otras.

Durante varias décadas consagradas a la investigación teórica de la imagen, Georges Didi-Huberman ha publicado más de cincuenta libros, gran parte de ellos traducidos al español, entre estos se encuentran: *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (1990); *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992); *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000); *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002); la serie de *Ensayos sobre la aparición: Phasmas* (1998) y *Falenas* (2013); la serie de libros subtítulos *El ojo de la historia: Cuando las imágenes toman posición* (2009); *Remontajes del tiempo padecido* (2010); *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?* (2010); *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2012); *Pasados citados por Jean-Luc Godard* (2015); *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas* (2016); y la serie de textos *Ninfa Moderna* (2002); *Ninfa Fluida* (2015); *Ninfa Profunda* (2017); *Ninfa Dolorosa* (2019), etc<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Les Éditions de Minuit, Bibliographie Georges Didi-Huberman. *Les Éditions de Minuit*, (2020), En: [http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Georges\\_Didi\\_Huberman-1524-1-1-0-1.html](http://www.leseditionsdeminuit.fr/auteur-Georges_Didi_Huberman-1524-1-1-0-1.html)

Producto de está activa y enriquecedora labor, el filósofo francés ha sido reconocido con varios premios, en 1990 recibió el Premio Richtenberg de l'Institut de France; en 1996 el Hans-Reimer- Preis; en 2007 el Premio de Investigación Alexander Von Humboldt; en 2008 el Premio Internacional de Ensayo Círculo de Bellas Artes; en 2008 y 2011 el Premio Napoli; en 2009 el Premio Distinguido a la Trayectoria por Escritura en Arte; en 2014 el Internationaler Forschungsförderpreis del Max Weber Stiftung; en 2015 el Premio Theodor W. Adorno y en 2018 la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes. De igual forma, el historiador del arte francés también ha recibido importantes nombramientos como Profesor y Doctor *Honoris Causa*, el primero de ellos en el año 2014 en la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Buenos Aires, mientras que el segundo lo recibió en l'Université du Québec en Montréal en 2014 y en la Università della Calabria en Cozensa en 2020.

La obra de Georges Didi-Huberman ha tenido una gran influencia de historiadores del arte (Aby Warburg, Carl Einstein), filósofos (Walter Benjamin, Henry Bergson, Maurice Merleau-Ponty, Guilles Deleuze, George Bataille, Michel Foucault), psicoanalistas (Sigmund Freud, Jacques Lacan, Pierre Fédida), literatos (Johann Wolfgang von Goethe, Victor Hugo), entre otros.

Actualmente su pensamiento es uno de los más influyentes en los estudios de estética, filosofía e historia del arte porque analiza las implicaciones del psicoanálisis en el estudio de las imágenes, lo que ha permitido realizar una crítica a la tradición histórica del arte y replantear la teoría filosófica sobre las dimensiones de uso, así como las posibilidades cognoscitivas, éticas y políticas que ofrecen las imágenes.

A propósito de los límites y alcances de sus investigaciones, en diferentes lugares de su obra, nuestro autor ha manifestado que su trabajo no busca establecer y determinar lo que es la imagen en general (hacer una ontología de la imagen), sino que concede mayor atención a la imagen en particular, por lo que su perspectiva es

la de una *fenomenología de las pequeñas imágenes* <sup>7</sup>, es decir, no de la sola relación con el mundo visible como medio empático, sino de la relación con el significado como estructura y trabajo específico (lo que supone una semiología), para proponer una semiología, no de los únicos dispositivos simbólicos, sino también de los acontecimientos, accidentes o singularidades de la imagen pictórica (lo que supone una fenomenología) <sup>8</sup>.

De ahí que en sus textos analice o ponga en cuestión obras artísticas, acontecimientos históricos o imágenes particulares que van desde el renacimiento hasta el arte contemporáneo, por ejemplo, en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, analiza cuatro fotografías del crematorio V de Auschwitz - Birkenau tomadas en 1944 por miembros del Sonderkoomando en turno; a través de ellas, distingue dos formas tradicionales de valorar las imágenes -según la relación que éstas sostienen con lo real- y propone una tercera vía. La primera de ellas se aproxima a ellas como un testimonio - verdadero- de lo real, la segunda las estima como una ilusión que impide ver lo realmente acontecido<sup>9</sup>, y la tercera, cuya propiedad fundamental es la plasticidad (característica que le permite al sujeto representar más allá del testimonio y la ilusión, del movimiento y la quietud, del vínculo con lo real e irreal, de la verdad e ilusión) es aquella que en sentido aristotélico las considera imágenes en potencia de ser, es decir imágenes cuya significación trasciende el tiempo y el espacio de su creación y percepción.

Por lo que de momento y sin adentrarnos más en este ejemplo, sólo nos queda aclarar que en la teoría didi-hubermariana, la singularidad de las imágenes, en tanto indicio de lo real, cuestiona nuestra forma de mirar aquello que nos parece evidente

---

<sup>7</sup> Cfr., Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2* (Argentina: Biblios-Universidad del Cine, 2015), p. 183.

<sup>8</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (España: CENDEAC, 2010), p. 333.

<sup>9</sup> Cfr., Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* (España: Paidós Ibérica, 2004), p. 114-120.

en el mundo, criterio que nuestro autor estima fundamental para comenzar a filosofar<sup>10</sup>.

Tras estas referencias explícitas a la obra del filósofo francés y considerando, como lo anunciamos líneas arriba, que nos encontramos ante una época que en gran medida experimenta la realidad de forma visual, el presente trabajo pretende recuperar el pensamiento de este pensador para analizar las reflexiones que ha planteado en torno a la imagen y vislumbrar a través de ellas las posibilidades de un conocimiento crítico de lo real. De modo que, con el propósito de cumplir este objetivo, desarrollaremos nuestra investigación en tres capítulos.

El primero, *Elementos para una mirada crítica de la imagen*, lo dedicaremos al análisis descriptivo de los conceptos más importantes -a nuestro juicio- en la obra de nuestro autor: *imagen, tiempo y síntoma*. Motivo por el cual, en primer lugar, descubriremos el punto de partida en la investigación didi-hubermaniana: el libro XXXV de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, en donde se expone la significación originaria de *imago*, lo que nos permitirá distinguir los alcances y límites de la imagen en la teoría del pensador francés. Posteriormente, y valiéndonos de algunos argumentos propuestos por Henri Bergson y Guilles Deleuze expondremos una de las condiciones que, según el autor francés, hace compleja y posible la experiencia visual: el tiempo; lo que nos permitirá mostrar que para el filósofo francés, la relación del sujeto con la imagen rompe, en cierta medida, con el esquema tradicional de las condiciones subjetivas de la sensibilidad (espacio-tiempo), pues según lo expuesto en su obra, la imagen es un objeto en constante movimiento y de carácter anacrónico. Después de replantear las condiciones de la experiencia visual, mostraremos el papel que en la teoría didi-hubermaniana desempeña aquello que aparece en nuestro horizonte visual a pesar de que, en un primer momento, no es

---

<sup>10</sup> Cfr., Ceacero, Juana, Georges Didi-Huberman reflexiona sobre el poder de la imagen y el verbo. *Granada Hoy*, (29 de abril 2019), En: [https://www.granadahoy.com/ocio/Georges-Didi-Huberman-reflexion-imagen-verbo\\_0\\_1348665467.html](https://www.granadahoy.com/ocio/Georges-Didi-Huberman-reflexion-imagen-verbo_0_1348665467.html)

visible para el sujeto del conocimiento: el síntoma; término recuperado del pensamiento freudiano y que cobra gran importancia en las reflexiones del filósofo francés porque da cuenta de aquello que las imágenes son capaces de conservar, significar y transmitir.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el segundo capítulo titulado *Dialéctica de lo visual: creencia y tautología*, analizaremos de la mano de algunas imágenes artísticas, la propuesta teórica que Georges Didi-Huberman ha desarrollado en torno a las formas de mirar una imagen: verla como una simple representación de la realidad material (como una tautología); como un referente de algo que se encuentra fuera de los alcances visibles del sujeto (como una ilusión o creencia); o como un diálogo sostenido entre la tautología y la creencia, lo que implicaría renunciar a la percepción de la imagen dentro de los marcos establecidos por ambas miradas, en otras palabras, verla más allá de los principios de imitación, superficie y de la oposición visible-legible, pues la imagen, para el autor francés, vendría a ser un lugar de encuentros o de puestas en relación, es decir, una dialéctica.

Después de abordar el replanteamiento de la relación visual del sujeto con la imagen, podremos reconocer la mirada dialéctica como un método crítico de conocimiento de la realidad, por lo que acompañados de algunos referentes de la literatura y el cine, dedicaremos el tercer capítulo, *La imagen crítica: una forma de conocimiento y experiencia de lo real*, al análisis descriptivo de las fuentes y dimensiones -estéticas y éticas- del método, esto con la intención de mostrar que, a través de la mirada dialéctica, Didi-Huberman propone una transformación en las relaciones del hombre con el mundo, en donde el sujeto sea capaz de producir experiencias y conocimiento a partir de la imagen, así como de cuestionar todo lo que produce y lo que el mundo contemporáneo le presenta.

En un apéndice, recuperaremos el trabajo que nuestro autor ha realizado sobre la representación de los pueblos y su dimensión emocional, esto con el propósito de

mostrar claramente como el pensamiento del filósofo francés parte de los objetos -imágenes- particulares para filosofar.

Finalmente, en el anexo de la conclusión, intentamos plantear un panorama que integre a la imagen visual en una perspectiva antropológica, a la cual también, según nuestra opinión, tiende Didi-Huberman, pero no llega tan lejos en esa dirección como pudiera o debiera hacer. En esta reflexión, nos basamos en las ideas de Mijail Málishev, director de esta tesis, expuestas en sus cursos, discursos y en el manuscrito de lo que será su futuro libro. En dicho anexo nos detenemos en las reflexiones en torno al proceso de hominización, el papel que desempeña la vista en el devenir del *homo sapiens*, la coordinación de la imagen visual con el movimiento de las manos y los brazos que se manifiesta en la actitud (laboral) del hombre hacia un mundo y en la comunicación con sus congéneres. También tratamos de abordar el carácter sintético de las percepciones cognitivas con las vivencias afectivo-evaluativas de nuestros órganos del sentido (y sobre todo la vista) que repercuten en el dualismo gnoseológico-axiológico inherente a la existencia humana y que sólo adquieren plena expresión con el surgimiento del habla que asegura la «revolución cognitiva» en la época paleolítica cuyo significado es un tránsito del «pensamiento manual» al «pensamiento lógico-lingüístico». Esta parte adicional, por supuesto, sale del horizonte perfilado por el cuerpo central de nuestro trabajo, pero, en cambio, plantea una tarea más universal que implícitamente se esconde en el discurso didi-hubermaniano y que hemos tratado, en la medida de lo posible, seleccionar, describir y analizar en esta tesis. Por lo que, en esta parte final, me atrevo a plantear dos preguntas. ¿Qué significado tiene la vista en el proceso del devenir del ser humano? ¿Cómo se modifica el papel y la función de la imagen visual en las constelaciones vitales y culturales de otros órganos del sentido y otros tipos de la conducta del *homo sapiens* en el proceso evolutivo e histórico?

## Capítulo I

### Elementos para una mirada crítica de la imagen visual

Aletea, alza el vuelo. Altea, se eclipsa.  
Aletea, reaparece.  
Se posa. Y luego ya no está.  
Con un aleteo se eclipsa en el espacio blanco.  
[...] Pero yo me quedo en el mismo sitio, contemplándola,  
fascinado por su aparición, fascinado por su desaparición.  
*La vida en los pliegues*, Henri Michaux

**E**l preámbulo del pensamiento es el asombro, estado que remite a la duda cuando aquello que se presenta frente al sujeto -lo real- le sorprende e inquieta. Así nació la filosofía, como asombro y como duda que orillan a pensar, sin embargo, ésta ingenua actividad también surgió con un estigma, pues desde que Platón hizo dialogar a Sócrates con los atenienses, sabemos que cuestionar las «certezas» e incitar al uso de la reflexión, es un ejercicio peligroso para el que lo practica.

Pero el riesgo de pensar nunca ha sido obstáculo para los curiosos, y ahí tenemos a los filósofos -del pasado y del presente-, quienes se han dedicado a descifrar las relaciones (cognoscitivas, éticas, estéticas etc.) que el hombre sostiene con la realidad y a dar cuenta de ellas. Uno de estos hombres es Georges Didi-Huberman, pensador contemporáneo que pretende interpretar lo real a través de la experiencia estética de las imágenes. La intención del filósofo francés, al considerar dicha posibilidad, no es otra que re-plantear la relación del sujeto con la imagen, es decir, poner en crisis la percepción de la imagen y su interpretación.

El interés del filósofo francés por realizar una crítica a la percepción de las imágenes surge ante la visión de un mundo dominado por las mismas, pero sobre todo por el paradójico declive de su fuerza significativa y expresiva, pues a pesar de vivir en una realidad donde las imágenes sobran, la relación que el sujeto tiene con ellas se define por un tipo de ceguera que le impide verlas a detalle.

Ahora bien, para conocer el impacto epistemológico, estético y ético del planteamiento crítico propuesto por G. Didi-Huberman, es preciso aclarar, en un primer momento, ¿Qué es la imagen según la teoría del pensador francés? sin embargo, la respuesta a esta interrogante ya supone cierta problemática porque implica elaborar una reflexión que nuestro autor se ha negado a hacer: plantear el carácter ontológico de la imagen<sup>11</sup>.

Ante esta circunstancia, nos vemos orillados a reformular nuestra pregunta inicial y a sustituirla por una más adecuada al pensamiento didi-hubermariano, recordando que el sentido de la pregunta no puede inclinarse por la búsqueda de una esencia de la imagen, sino por la forma mediante la cual el sujeto se relaciona con las imágenes, pues aunque el investigador se “cree a menudo que el único asunto que le atañe es el de los objetos. En realidad, las relaciones organizan esos objetos, les dan vida y significación”<sup>12</sup>, por ello, la pregunta más conveniente para iniciar sería: ¿Cómo se construye (o cómo construye el sujeto) la imagen?, cuestión más afín a la teoría crítica de nuestro autor y que dará lugar al desarrollo de este primer capítulo.

---

<sup>11</sup> Biscia, Rodolfo, Georges Didi-Huberman y la sublevación de una mirada. *Infobae*, (1 de julio 2017), En: <http://www.infobae.com/cultura/2017/07/01/georges-didi-huberman-y-la-sublevacion-de-una-mirada-2/>

<sup>12</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Argentina: Adriana Hidalgo, 2008), p. 101.



## 1.1. Imagen

Tras lo expuesto líneas arriba, mostraremos, en primer lugar y de manera breve, algunas configuraciones de la relación del sujeto con la imagen para contextualizar y desarrollar, en segundo lugar, la concepción de la imagen propuesta por Georges Didi-Huberman.

Comenzaremos señalando, como lo indican algunos estudios<sup>13</sup>, que en la antigua Grecia se privilegió la vista sobre los otros sentidos, esto puede confirmarse en tres planos importantes de la vida griega: la religión, el arte y la filosofía; en el primer caso, los textos de Homero apuntan que -con frecuencia- los dioses griegos se presentaban a los hombres de forma visible.

«Un inmortal debe de estar de su lado, con los hombros vestidos de nube, y es él quien habrá desviado mi tiro rápido, en el instante en que éste tocaba el blanco. Mi tiro había partido: yo había atinado al hombro derecho, bien de frente, a través de peto de su coraza: yo creía lanzarlo como alimento al Hades -¡y no lo había derribado-»<sup>14</sup>.

En el segundo caso, las perfectas representaciones del cuerpo humano desnudo dan cuenta de la importancia concedida a lo visible (por ejemplo, *Laoconte y sus hijos*); mientras que en el tercer caso, el asombro y la contemplación del mundo fueron actitudes esenciales para el surgimiento del filosofar.

Algunas de las exposiciones filosóficas -de la antigua Grecia- más importantes sobre el tema de lo visible se pueden encontrar en la obra platónica, por ejemplo, en

---

<sup>13</sup> Cfr. Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, Op. Cit.*, p. 27.

<sup>14</sup> Rosset, Clément, *El objeto singular*, (España: Sexto piso, 2007), p.15.

*La República* Platón empleó el término *eîdos*<sup>15</sup> para referirse a las figuras o formas (que pueden o no ser visibles) de una cosa, es decir, a las entidades inteligibles. En el mismo texto, el originario de Atenas realizó una descripción alegórica sobre las formas de acceso al conocimiento -a partir de la visión-, la primera de estas formas fue representada por la luz que emana del fuego y que sólo permite ver sombras de la realidad (apariencias), mientras que la segunda fue representada por la luz del sol que da lugar al conocimiento directo y verdadero de la realidad (ideas), situación que puso en evidencia la sospecha de Platón en torno al valor de la percepción sensorial y lo que es producto de los sentidos (las artes miméticas). Según Heidegger, mientras que los primeros filósofos habían concebido la verdad como una revelación del ser (según el sentido etimológico de la palabra griega *a-letheia* que significa desvelamiento), Platón invirtió la relación entre verdad y ser, fundando el ser en la verdad. De este modo

“la verdad deja de ser el desvelarse de la realidad y se convirtió en la normatividad u objetividad (el valor) del pensamiento humano. La idea de la cual habla Platón, es una mirada sobre el ente: la verdad es la exactitud de esta mirada. Desde esta doctrina platónica hasta la afirmación de Nietzsche de que la verdad «es una especie de error», medio un paso gradual, que la historia misma de la filosofía, en cuanto ha sustituido al pensamiento del ser por el pensamiento del valor.”<sup>16</sup>.

La filosofía de Heidegger es la analítica del *Dasein*, del ser-ahí (y no del ser-ahora) y su existencia no es una serie de los puntos o momentos temporales, sino la plenitud del instante espacialmente desplegado, y este despliegue en espacio se realiza ya en el nivel sensorial por todas nuestras percepciones, sobre todo por la

---

<sup>15</sup> Etimológicamente, *eîdos* e *idea* están relacionados con la acción de ver, ambos términos se pueden traducir como visión o, en otras palabras, como una apariencia visible, de ahí que se identifiquen con el aspecto visible de una cosa, esto es, la figura o forma, sin embargo, en algunos casos *eîdos* e *idea* también remiten a la forma interior o *physis*. Posteriormente, ambos términos también fueron empleados para referirse a una figura o aspecto no visible, lo que permitió relacionarlos con la noción de esencia.

<sup>16</sup> Abbagnano, Nicola, *Historia de la filosofía, Vol, III* ( España: Hora, 1994), p. 744.

*mirada*. En este sentido la vista es «poseedora» de los alrededores de nuestro espacio.

A pesar de que la obra de Platón es una fuente de reflexiones sobre este -y muchos otros- temas, no es nuestro objetivo profundizar en ellas, por lo que, a nuestro juicio y tomando en cuenta el objetivo propuesto por Didi-Huberman, continuaremos este trabajo revisando, de manera breve pero sustancial, otras concepciones de la imagen y de la visión (relación del sujeto con la imagen).

Ahora bien, el griego *eidolon* (que comparte raíz etimológica con *eídos* y fue empleado para referirse a las apariciones de personas vivas o muertas -fantasmas o sombras-), se dice en latín *imago*. En el libro XXXV de la *Historia Natural*, Plinio el Viejo expuso el sentido y origen de dicha categoría. En primer lugar, aclaró que en la antigua Roma, *imago* no era utilizado para referirse a una pintura (un cuadro) o a un género artístico, sino que apuntaba a un soporte ritual del derecho privado, es decir, a un género jurídico: *imago* era una máscara de cera generada por contacto directo con un molde de yeso tomado del rostro de algún familiar muerto y destinada a ser expuesta para el culto privado de los ancestros:

«en los atrios se exponía un tipo de efigie, destinadas a ser contempladas: pero no estatuas, ni de bronce, ni de mármol, hechas por artistas extranjeros (*non signa externorum artificum*) sino máscaras moldeadas en cera (*expressi cera vultus*) colocadas cada una en un nicho: había, pues, imágenes (*imagines*) para acompañar a los grupos familiares y siempre, cuando moría alguien, estaba presente la multitud de sus parientes desaparecidos; y las ramas del árbol genealógico, con sus ramificaciones lineales, se propagaban en todas las direcciones hasta esas imágenes pintadas (*imagines picta*). Los archivos familiares estaban llenos de registros y de colecciones consagradas a los actos efectuados en el ejercicio de una magistratura.»<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Argentina: Adriana Hidalgo, 2008), p. 110-111.

En segundo lugar, como la o las *imagos* romanas se elaboraban por semejanza y formaban parte del derecho privado, éstas sólo podían transmitirse genealógicamente (semejanza por transmisión o generación), es decir, de los abuelos a los padres, de los padres a los hijos, etc.; pues estaba prohibido venderlas o intercambiarlas (semejanza por permutación) ya que “el rostro de nuestros padres se transmite, pero no se intercambia”<sup>18</sup>.

Precisamente esta es la condición que dio lugar en la antigua Roma a la *digna* noción de imagen<sup>19</sup>: una *imago* era justa si se había generado por contacto directo con la materia (con el rostro)<sup>20</sup>, una *imago* era legal si insistía en el carácter inalienable de las imágenes de ancestros, si concedía a la relación de semejanza una verdad más temporal que espacial.

En este punto cabe señalar que, es la relación de semejanza entre materia e imagen -expuesta por Plinio el Viejo en la *Historia Natural*-, la que dio lugar en el año

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>19</sup> Georges Didi-Huberman recupera del libro XXXV de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo la distinción fundamental en los motivos de la imagen: *dignitas* y *luxuria*. La dignidad es, como lo hemos señalado, la imago justa y legal. Por otro lado, la *luxuria* es un síntoma de exceso y de decadencia de la imagen en la Roma antigua, de ella podemos encontrar tres tipos de manifestaciones: la de materias, cuerpos y la de semejanzas. Con la primera de ellas se identifican los gastos excesivos en las decoraciones (imágenes) de las residencias, pues con ello se demuestra que el interés de la reproducción recae sobre el material que se ha utilizado para realizar la imagen y no en el hecho de la semejanza. La segunda manifestación de la *luxuria* a la que hace referencia Plinio es la de los cuerpos, en ella, se manifiesta la decadencia de la imagen porque, la cera que era el material empleado para llevar a cabo el proceso de semejanza, fue modificado al mezclarse con aceite para ser untado en el cuerpo al realizar ejercicios físicos. Finalmente, el tercer tipo de *luxuria* se expresa con el gusto desmedido por las semejanzas que no son individuales ni naturales, en otras palabras.

<sup>20</sup> Didi-Huberman señala que la idea de que el arte imita la naturaleza, no procede únicamente del acto de extraer un molde directamente de un rostro, pues en *De Natura*, Lucrecio remite al proceso de la siembra (al ver que los frutos caídos al pie de los árboles producían brotes, los hombres tomaron la idea de plantar estos frutos en otras tierras) como un acto de imitación. De ahí que ésta (*mimèsis*) se convirtiera en un credo o noción-tótem (como lo indica nuestro autor) de las artes, cuestión por la que Georges Didi-Huberman pondrá en tela de juicio la concepción de la imitación propuesta a partir del periodo renacentista.

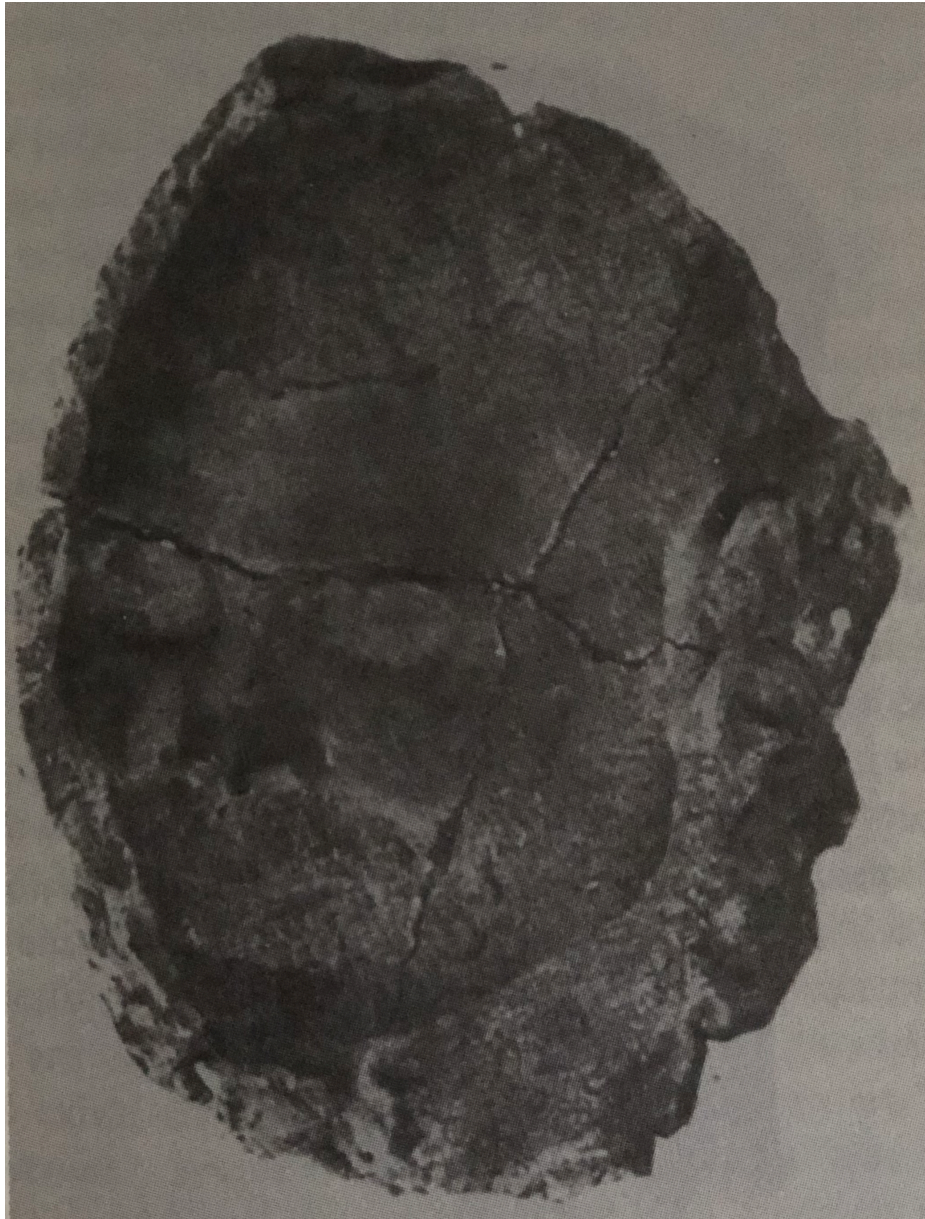
77 de nuestra era al nacimiento de la historia del arte como un discurso considerablemente diferente al que hoy conocemos. La práctica pictórica propuesta por Plinio se caracterizó, en primer lugar, por plantear la situación desde el orden de la vida (de la naturaleza) y no en términos de géneros artísticos o bajo la autoridad de la palabra idea; en segundo lugar, el arte de la pintura desarrollado en la *Historia Natural* escapa al orden cronológico histórico, es decir, no busca el progreso de la práctica ni imitar la naturaleza con el fin de crear «arte», solo pretende hacer una justa transmisión del original. Lo que indica que, para este primer origen de la historia del arte<sup>21</sup>, la imagen -o retrato- no era valorada como buena o mala según criterios establecidos por especialistas en arte de la época, ya que la *imago* pertenecía a un plano social común y no a un espacio académico.

Por otro lado, la palabra latina *imago* traduce exactamente la palabra griega *psyche*: “Los griegos llamaban a las mariposas psiques [...]. Como sí, con las mariposas, quisieran significar una idea de soplo que pasa, de alma errante, de sombra furtiva”<sup>22</sup>.

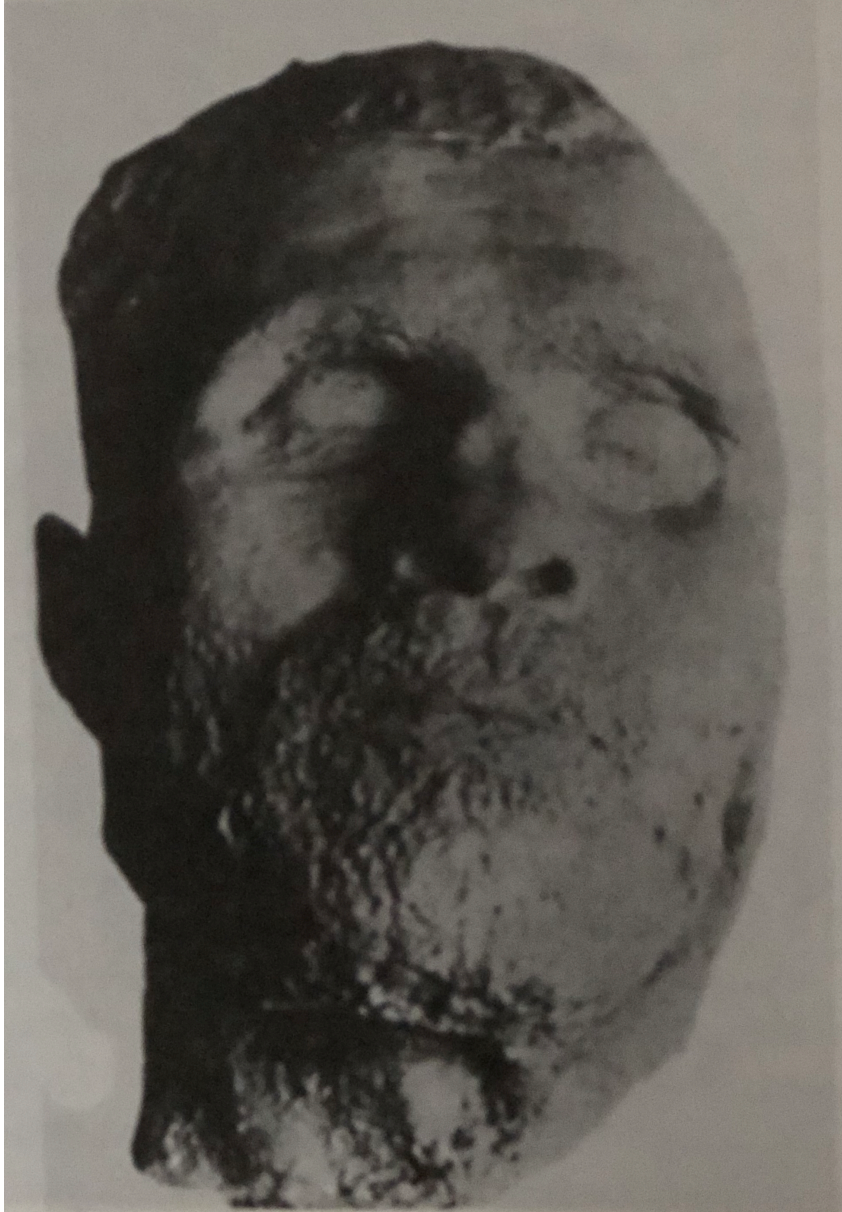
---

<sup>21</sup> En *Ante el tiempo*, Georges Didi-Huberman señala que el arte tuvo dos orígenes, el primero en el año 77 con la *Historia Natural* de Plinio el Viejo y el segundo durante el renacimiento, en el año 1550 con *Las vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos* de Giorgio Vasari. Del primer origen, ya hemos expuesto cómo y con qué finalidades surgió, del segundo, Didi-Huberman apunta que, la finalidad de su creación fue crear un discurso que estableciera una relación de obediencia, apelará a la constitución de un cuerpo social que lo legitimara (Academia), que apelará a un origen y a un fin de los tiempos.

<sup>22</sup> Didi-Huberman, Georges, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2* (España: Shangrila, 2015), p. 25.



1. Molde en yeso de una mascarilla fúnebre proveniente de El-Yem. Arte romano imperial, Túnez, Museo del Bardo. Foto: D.R. En: Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Argentina: Adriana Hidalgo, 2008. Imagen 2.



2. Impresión positiva (actual) de la anterior. Foto: D.R. En: Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* Argentina: Adriana Hidalgo, 2008. Imagen 3.

Justamente en la obra del historiador del arte y filósofo francés Georges Didi-Huberman, la mariposa adquiere gran importancia porque encarna la relación entre el sujeto y la imagen: el revolotear de la mariposa es algo que cautiva, despierta asombro, inquietud y miedo, pues hace que su belleza sea inaprensible, el batir de sus alas niega al espectador la posibilidad de conocer sus colores y formas singulares, en resumen la mariposa -y la imagen- se presentan como un objeto complejo de conocer porque aparece y desaparece ante la mirada del sujeto.

Con frecuencia, la forma más efectiva de solucionar este inconveniente es dar muerte al objeto (prender un alfiler a la mariposa para colocarla en una vitrina y así poder examinarla detalladamente), sin embargo, al hacer esto se pierde la principal característica, esto es, la vida, el movimiento o la posibilidad de saber a dónde va y de dónde viene esa mariposa -imagen- errante.

En este sentido, según el filósofo francés, el conocimiento de las imágenes distingue entre las formas fijas concebidas como abstracciones e idealizaciones, y, las formas móviles, es decir, las imágenes sujetas a metamorfosis, cambios o movimientos. Evidentemente la investigación didi-hubermariana apunta y aspira a mostrarnos un camino para conocer esta segunda forma de la imagen (o mejor dicho, de las imágenes), es decir, que la mirada de nuestro autor se dirige a la imagen como *imago* o *psyche* (el rostro al que asemeja la máscara, la mariposa que pasa volando frente a nuestros ojos).

Así pues, el objetivo de Didi-Huberman al plantear la imagen como movimiento es que ésta puede considerarse e identificarse como una emoción, apuesta interesante porque la *e-moción* es un movimiento (moción) que nos coloca fuera (e-, ex) de nosotros mismos, en otras palabras, nos conmociona y transforma: «el acontecimiento afectivo de la emoción es una apertura efectiva -una apertura: lo



contrario de un callejón sin salida-, una suerte de conocimiento sensible y de transformación activa de nuestro mundo»<sup>23</sup>

El interés que cobra la imagen como emoción en la obra didi-hubermariana es que mediante un desplazamiento que va del interior al exterior del sujeto, éstas se expresan y exponen a los otros a través de gestos<sup>24</sup> con la intención de que puedan recibirla y transformarla en pensamientos o acciones<sup>25</sup>, pues “la interioridad y la exterioridad no son más que relaciones entre imágenes”.<sup>26</sup>

Siguiendo lo expuesto líneas arriba, podemos constatar que las imágenes no se conforman con su propio movimiento (moción), pues sus apariciones también transforman nuestro tiempo y nos conducen a ciertos cambios (emociones). Por ello el historiador del arte considera que ante las imágenes el sujeto se encuentra como lo haría ante una mariposa

---

<sup>23</sup> Didi-Huberman, Georges, *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?* (Argentina: Capital Intelectual, 2016), p. 32.

<sup>24</sup> Gesto tiene su origen en el latín *genere*, el cual significa producir o hacer parecer. De ahí que Didi-Huberman reflexione en sus textos sobre las emociones como algo que se lleva a cabo de forma tangible (que se produce), por ejemplo el dolor, hecho que confirmamos en obras como *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* y la serie titulada *El ojo de la historia*.

<sup>25</sup> Propuesta diferente a la de pensadores que han visto en algunas emociones (entre ellas la alegría exuberante y la tristeza superlativa) una amenaza para la vida en sí misma, motivo por el cual, han delegado su estudio a los profesionales de la medicina. Al respecto, el filósofo francés señala que las imágenes, en tanto, emociones no pueden reducirse a la categorización de reacciones perturbadas o reagruparse en cuadros clínicos, por lo que se precisa cambiar el punto de vista sobre las mismas para pensar sus funciones (funciones también de la imagen en tanto que emoción) y no la sustancia o esencia de ellas, esto permitirá devolverle la intensidad tomando en cuenta lo anterior, Georges Didi-Huberman manifiesta que en la obra de Henri Bergson podemos encontrar un ejemplo de la inversión de perspectiva sobre las emociones vistas como movimientos capaces de inquietar a la conciencia y a la facultad de representar. Por ello, la emoción es considerada por Didi-Huberman un movimiento mediante el cual el sujeto reconoce el movimiento de las cosas y los seres.

<sup>26</sup> Bergson, Henri, *Materia y memoria*, (Argentina: Cactus, 2006), p. 43.

De repente, algo aparece. Se abre una puerta. Pasa una mariposa batiendo las alas, un relámpago desgarrar el cielo. Surge una llama en la mano de un mago. «De repente»: es una manera de indicar la duración extraordinariamente breve del fenómeno, lo singular -visual y temporal- de su aparición. Es una manera de decir que, cuando pasa algo, muy a menudo lo que aparece no hace más que pasar a desaparecer casi al miembro. Sin embargo, en ese intervalo minúsculo, ya se ha construido una complejidad. Lo que aparece, aparece de manera singular, pero singular no quiere decir simplicidad, menos aún univocidad. Es singular lo que es irreductible<sup>27</sup>

En este sentido, conocer por medio de las imágenes es aproximarse a la aparición de las cosas más allá del hecho observable, pues al no permanecer estable, la imagen no puede ser analizada por el sujeto, ya que éste no puede moverse al rededor de ella para descubrirla en su totalidad y conceptualizarla.

Entonces, ¿cómo llevar a cabo esta aproximación?, ¿cómo conocer la imagen -y lo real- en sus movimientos?, pues “Si la miramos bien, no hay ante nuestra mirada más que cosas que se mueven: el mundo es lo moviente”<sup>28</sup>. Para plantear una respuesta a esta cuestión, Georges Didi-Huberman, tendrá que profundizar en la idea de lo moviente y del tiempo, por lo que, con el propósito de dar continuidad a nuestro trabajo, dedicaremos el siguiente apartado a la descripción de los principales argumentos recuperados por el filósofo francés en torno a este tema.

## 1.1 Imagen - Tiempo

Ciertamente, el movimiento -en tanto que aparición y desaparición- de las imágenes dificulta la formación de una idea continua, estable o eternizada de la realidad, por ello es importante tomar en cuenta que para aproximarse al conocimiento de las mismas, es preciso renunciar a pensar el movimiento en tiempos discontinuos y dejar

---

<sup>27</sup> Didi-Huberman, Georges, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2* (España: Shangrila, 2015), p.85.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 93.

de reducirlo a una inmovilidad yuxtapuesta o a instantáneas (como sucede con las fotografías).

Para abordar la concepción del movimiento, Didi-Huberman recupera el planteamiento de Henri Bergson -y posteriormente de Guilles Deleuze-, quien consideró que existen dos formas de conocer el movimiento de un objeto: relativa y absoluta. Por lo general, el movimiento se percibe y conoce desde fuera, en otras palabras, el sujeto que se encuentra en un aquí, ve en otra parte un punto móvil que se desplaza y cuyo movimiento, evidentemente, es relativo a su posición o comportamiento.

Noten que siempre es así como representamos el movimiento en la ciencia: para el matemático, para el físico, todo el movimiento es relativo, necesariamente. ¿Qué es lo que les interesa al físico y al matemático del movimiento?. La posibilidad de calcularlo, de someterlo a cálculo, la posibilidad de determinar la posición de un cuerpo móvil en un momento dado. Y para esto es necesario que el movimiento, que el cuerpo móvil sea cual sea, se compare con ciertos puntos de referencia o con ciertos ejes, que sea considerado en relación con estos puntos de referencia o estos ejes.<sup>29</sup>

En este sentido, el movimiento relativo es compuesto o reconstruido porque el observador supone que el cuerpo móvil se detiene en un punto en donde realmente no se detiene, fragmentando con ello el movimiento y distribuyéndolo en elementos; sin embargo, “El cuerpo móvil nunca está en el punto por el que pasa; si estuviera en uno de los puntos por los que pasa, coincidiría con ese punto, y en consecuencia el movimiento sería inmóvil”<sup>30</sup>, por ello, el conocimiento relativo del movimiento vendría a ser aquel que imita o representa el movimiento en signos o conceptos (la sucesión de un punto a otro).

---

<sup>29</sup> Bergson, Henri, *Historia de la idea del tiempo*, (México: Paidós, 2017), p. 26.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 37.

A propósito de este tipo de movimiento, Bergson sugirió tres características que lo identifican: la generalidad ( el movimiento visto desde fuera consiste en posiciones sucesivas, por lo que podemos distinguir una serie de posiciones infinitas entre el comienzo y el final del acto), el llamado a la acción (considerar que el movimiento está hecho de una serie de posiciones inmóviles es una forma útil de visualizarlo) y la fijación (somos nosotros los que tomamos perspectiva respecto a un cuerpo móvil, por lo que, las posiciones no son tomadas ni fijadas por el mismo objeto).

En cuanto a la segunda consideración, se requieren dos condiciones para que el movimiento sea absoluto: en primer lugar, un interior (estado mental) del cuerpo móvil y en segundo, que ese interior pueda variar si el cuerpo -objeto- se encuentra móvil o inmóvil; es decir, que el movimiento absoluto es aquel que se conoce desde dentro porque es capaz de colocarse y experimentar el interior del objeto móvil.

Cuando el movimiento se experimenta desde el interior, el movimiento es simple porque el observador no percibe detenciones en el movimiento, en otras palabras, se le presenta indivisible, lo que confirma el siguiente ejemplo propuesto por Henri Bergson:

Tomemos la flecha de Zenón de Elea atravesando el espacio. Si yo coincidiera con esa flecha, lo que percibiría sería un impulso, algo simple, indiviso; sería la acción, [...] algo tan simple como el movimiento que consiste en alzar un brazo: cuando alzó el brazo, tengo una percepción absolutamente simple e indivisible <sup>31</sup>

Siguiendo los planteamientos anteriores, la teoría de Bergson muestra, en primer lugar, que el movimiento no se limita al espacio recorrido porque mientras éste es presente (el acto de recorrer), el espacio recorrido es pasado; en segundo lugar, que se comete un error al intentar reconstruir el movimiento con instantes o posiciones; y, en tercer lugar, que el movimiento revela el cambio en la duración o el

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 32.

todo (el Todo comprendido como una continuidad indivisible).<sup>32</sup> Lo que indica que el movimiento es un cambio de los objetos de lo cerrado (instantes inmóviles) a lo abierto (el todo o la duración):

A los objetos o partes de un conjunto, podemos considerarlos como cortes inmóviles; pero el movimiento se establece entre estos cortes, y remite los objetos o partes a la duración de un todo que cambia; expresa, pues, el cambio del todo en relación con los objetos; él mismo es un corte móvil de la duración <sup>33</sup>.

En este sentido, la duración viene a ser en la teoría de Henri Bergson, una continuidad que atraviesa lo que precede de un estado a lo que prosigue (una relación entre partes), por lo que, al no fragmentarse sólo puede ser captada desde la percepción interior, es decir, como “la sucesión de nuestros estados de conciencia”<sup>34</sup>, de ahí que la duración (tiempo) no pueda ser representada.

Tras estas consideraciones extraídas del pensamiento de Bergson, se confirma -como lo anuncia también la teoría didi-hubermariana- que un cambio de percepción en la forma de comprender el movimiento implica, a su vez, un cambio en la concepción del tiempo

La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos cuya posición relativa ella hace variar, y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo.<sup>35</sup>

Dicho en otras palabras, el movimiento además de ser un cambio de posición en el espacio, es un cambio cualitativo en la duración, de modo que los cortes

---

<sup>32</sup> Cfr. Deleuze, Guilles, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, (España: Paidós, 1984), p. 13-25.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>34</sup> Bergson, Henri, *Historia de la idea del tiempo, Op. Cit.*, p. 97.

<sup>35</sup> Deleuze, Guilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, (España: Paidós, 1987), p. 56.

inmóviles o imágenes instantáneas no son la única forma de captar el movimiento ya que también se pueden realizar cortes móviles de la duración, es decir imágenes-movimiento o imágenes-duración que manifiestan un cambio en el Todo.

A pesar de que Henri Bergson desaprobó las imágenes cinematográficas (porque las concibió como una yuxtaposición de instantáneas inmóviles), fue Deleuze quien las reconoció como un ejemplar de la imagen-movimiento:

En su capítulo introductorio a *La imagen-movimiento*, Guilles Deleuze ha «salvado», por decirlo así, las críticas bergsonianas de la «ilusión cinematográfica», al mostrar que, en el marco más general de una filosofía del movimiento y el tiempo, permitían que el cine pudiera pensarse mejor. De hecho, Bergson parece haber refutado el cine como si tuviera entre sus manos un trozo de película en el que, efectivamente, el movimiento se encuentra reducido a los «cortes inmóviles» de los fotogramas, en lugar de una película proyectada en lo que Deleuze llama, en cambio, "cortes móviles»<sup>36</sup>

Dado que para Deleuze, la imagen cinematográfica es la expresión de una transformación en la duración, en *La imagen movimiento* se dio a la tarea de plantear las operaciones cinematográficas que lo demuestran: encuadre, plano y montaje.

En la primera de ellas, Deleuze hace referencia a la imagen instantánea de Bergson pero no para identificar el encuadre ("el arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto"<sup>37</sup>) como una fijación o inmovilización, sino que lo hace para destacar el encuadre como una forma de comprender lo que se encuentra fuera del conjunto o del campo visible en el espacio, es decir, de mostrar que el encuadre sostiene relaciones con un espacio más amplio.

---

<sup>36</sup> Didi-Huberman, Georges, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Op. Cit., p. 96.

<sup>37</sup> Deleuze, Guilles, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Op. Cit., p.36.

La segunda de estas operaciones, el plano, es para Deleuze la imagen-movimiento porque en éste se llevan a cabo las modificaciones de los elementos del conjunto (campo visible), es decir, se realizan desplazamientos espaciales del cuadro pero también estas modificaciones se manifiestan como un cambio que está sucediendo (un movimiento), por lo que el plano, en tanto imagen-movimiento, es una perspectiva temporal que concierne al Todo (del film), de ahí que le corresponda el lugar intermedio entre el encuadre espacial y el montaje temporal.

Finalmente, la tercera operación cinematográfica, el montaje, es una elección de los cortes que dan lugar a los planos o imágenes-movimiento y que determinan la sucesión entre ellos. Esta sucesión conforma un Todo (el film) que no se puede expresar a través de una imagen pero que se puede conocer mediante las relaciones que sostienen las imágenes,

El espectador ve la sucesión de los planos, pero no la idea del todo; el movimiento pero no el tiempo. De ahí la tesis de Deleuze, de acuerdo con la cual «el montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de *una imagen indirecta del tiempo*»<sup>38</sup>

Es decir, que el montaje, en tanto cambio o transformación, se conecta con la dimensión temporal, con la duración.

Ahora bien, si Georges Didi-Huberman recupera estos planteamientos de la imagen-movimiento es con la intención de mostrar que, para conocer por medio de las imágenes, el sujeto debe aproximarse a la aparición (duración) de las cosas, es decir, ir más allá -o más acá- de lo que observa (recordemos que la idea del encuadre y del plano muestran que la imagen también comprende aquello que se encuentra fuera del campo visible), porque el conocimiento de las imágenes no se

---

<sup>38</sup> Álvarez Asiáin, Enrique, De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica, *Revista Eikasía*, (noviembre 2011), En: <http://revistadefilosofia.com/41-06.pdf> .

puede limitar a una re-presentación, pues su movimiento le impide fijar la totalidad de la misma en una posición espacio-temporal.

De repente, algo aparece. Por ejemplo, se abre una puerta, pasa una mariposa aleteando. Basta con esa nadería. Y ya el pensamiento se siente en peligro. Corre el riesgo de equivocarse una primera vez al creer que se adueña de lo que acaba de aparecer y al no tener en cuenta lo que viene después, que es desposeimiento, desaparición. Pues nos equivocamos al suponer que una vez *aparecida*, la cosa es, permanece, resiente, persiste tal cual en el tiempo y en nuestra mente que la describe y conoce. Sabemos que no es así: una puerta sólo se abre para volver a cerrarse antes o después [...]. Pero el pensamiento se extravía por segunda vez al cometer con la cosa *desaparecida* la misma abstracción que con la cosa desaparecida. También en este caso habrá que encargarse de contar lo que sigue, es decir, la manera en la que esa cosa que *ya no está* permanece, resiste, persiste en el tiempo así como en nuestra imaginación que la rememora.<sup>39</sup>

En este sentido, podemos ver que el pensamiento didi-hubermariano considera que “Siempre ante la imagen estamos ante el tiempo”<sup>40</sup> por lo que, no sólo se trata de cuestionar el objeto de nuestra mirada, sino también, al tiempo, pero ¿a qué concepción del tiempo nos enfrenta?

Siguiendo los argumentos anteriores, apuntamos que Georges Didi-Huberman considera que el tiempo de la imagen no se limita al pasado, sino que recurre a la memoria, porque fundamentalmente “Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones”<sup>41</sup>. En este sentido, la memoria sería aquel proceso que marca el ritmo o duración (el tiempo) de la producción, presentación e interpretación de la imagen, sin embargo ¿cómo se lleva a cabo este proceso memorativo?

---

<sup>39</sup> Didi-Huberman, Georges, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Op. Cit., p. 11.

<sup>40</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Op.Cit., 2008, p. 31.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 60.



Dando seguimiento a esta interrogante, podríamos pensar que la memoria hace uso del tiempo en sentido lineal o cronológico, es decir, que ordena sistemáticamente el pasado, presente y futuro (que la memoria yuxtapone los tiempos), sin embargo, Didi-Huberman sospecha que el sentido cronológico (e histórico) de la imagen no es el más viable para mirarla, por lo que se pregunta “¿Cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesto por la imagen?”<sup>42</sup>.

De acuerdo con lo anterior y con la intención de ofrecer una respuesta a esta interrogante, a continuación señalaremos de manera general, dos motivos por los cuales la interpretación de la imagen no es totalmente compatible con la percepción del tiempo en sentido cronológico o histórico.

En primer lugar, entender la imagen en sentido histórico, supone una fijación temporal de la imagen para convertirla en objeto de la historia (una imagen inmovilizada), acto que reduce su valor y utilidad al de simple documento histórico.

En segundo lugar, al hacer de la imagen un archivo de la historia, las posibilidades de interpretarla se limitan a la perspectiva otorgada por los valores de

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 48.

su tiempo (eucronismo<sup>43</sup>); condición que le niega al sujeto la posibilidad de entenderla como una representación compleja de lo real (tal como lo hacen las operaciones cinematográficas propuestas por Deleuze).

Ahora bien, al descubrir que el tiempo de la imagen es incompatible con el tiempo de la historia, es necesario pensar en otra forma de entender la imagen desde su complejidad; este modo diferente de leer las imágenes ha sido planteado por Didi-Huberman como: interpretación anacrónica<sup>44</sup>.

Interpretar anacrónicamente una imagen “es [...] interrogar esa plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los diferenciales del

---

<sup>43</sup> En diferentes momentos de la obra de George Didi-Huberman aparece este ejemplo: el fresco pintado en un convento de Florencia cerca del año 1440 por un fraile dominico llamado Fra Angelico; ejemplo que el autor retoma específicamente en *Ante el tiempo* para explicar el eucronismo. Para ello, el filósofo francés habla en primer lugar, de su experiencia visual al detenerse frente al muro de Fra Angelico, experiencia que le remite a la configuración del presente (G. Didi-Huberman señala que él aún no cesa de «sacar lecciones» de esa imagen) y del pasado (el muro pintado por Fra Angelico y, en general cualquier imagen, sólo es pensable a partir de la memoria).

Seguidamente, el autor del *Ante el tiempo* opone a su experiencia, el comentario que Michael Baxandall retomó de Cristoforo Landino, humanista italiano casi contemporáneo a Fra Angelico. Baxandall asegura que la interpretación de Landino sobre el muro de Fra Angelico es la más pertinente para comprender la realidad de la pintura, ya que ambos «compartieron» las categorías del renacimiento. Sin embargo, a este comentario, G. Didi Huberman le objeta una evidente incompatibilidad de categorías, pues ambos personajes, a pesar de ser contemporáneos, tenían diferentes formas de pensar (las categorías que Landino dice ver en el muro son diametralmente opuestas a la ejecución de Angelico, e incluso hacen suponer que Landino jamás vio la obra y que mucho menos pudo observarla a detalle).

A partir de esta oposición, el filósofo francés señala que es un error pensar que las imágenes sólo se pueden interpretar con los ojos de su tiempo (interpretación eucrónica) pues el hecho de que una imagen preceda temporalmente a los ojos que le miran no quiere decir que no se comprenda mejor.

<sup>44</sup> Sobre la noción de anacronismo, G. Didi Huberman aclara en su obra que el término está lejos de emplearse con el propósito de eliminar la «distancia objetiva» que requiere toda relación de conocimiento. Antes bien, la idea del anacronismo en la teoría didi-hubermariana pretende hacer trabajar los diferentes tiempos cuando esta distancia (sujeto-objeto, presente-pasado) es insuficiente para la comprensión de lo real o del «objeto».

tiempo que operan en cada imagen”<sup>45</sup>. Eso quiere decir que, para leer anacrónicamente una imagen, la construcción temporal de la memoria debe renunciar a un análisis de la imagen en sentido cronológico, causal y/o progresista.<sup>46</sup>

De acuerdo con lo anterior, la lectura anacrónica como posible solución al problema de la mirada y de la imagen, debe invertir el punto de vista histórico, es decir, analizar la imagen desde otra consideración. Como vimos anteriormente el fundamento de este planteamiento se encuentra en los pensamientos de los filósofos Henri Bergson y Guilles Deleuze, sin embargo, a estas propuestas nuestro autor suma la idea benjaminiana de tomar la historia a contrapelo<sup>47</sup> para exponer el paso

del punto de vista del pasado como hecho objetivo, al del pasado como hecho de la memoria, es decir, como hecho en movimiento, [...] La novedad radical de esta concepción -y de esta práctica- de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente <sup>48</sup>

Dicho esto, vemos que la interpretación anacrónica consiste en pensar la imagen como un movimiento de los hechos y no como un acontecimiento fijo o estetizado (a propósito de esto, Didi-Huberman considera que el proceso de inversión podría ser pensado como una revolución copernicana en la visión

---

<sup>45</sup> Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>46</sup> Anteriormente señalamos que para el filósofo francés, la memoria, en tanto proceso psíquico, construye conexiones que le dan un nuevo orden al tiempo, esto quiere decir que propiamente no puede analizar una imagen (una representación histórica) como un proceso continuo o un saber fijo, pues la imagen -como acontecimiento- esta hecha de irrupciones y múltiples direcciones de interpretación.

<sup>47</sup> Expresión que fue empleada por el filósofo Walter Benjamin para referirse al cambio del modelo de temporalidad empleado por el historicismo del siglo XIX.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p.154-155.

histórica<sup>49</sup> que afecta directamente a la interpretación -o conocimiento a través- de las imágenes).

Así pues, para que la interpretación anacrónica o inversión del punto de vista cronológico sea posible, será preciso echar mano de un método que filtre y configure el tiempo, que separe la continuidad de los hechos (imágenes o cualquier otro tipo de representación) y los reconstruya, este método es, en la teoría didi-hubermariana y en consonancia con la propuesta de Deleuze, el montaje interpretativo.

El montaje según nuestro autor, es un método que depende completamente de la facultad imaginativa, pues es ella la desmotadora y montadora por excelencia<sup>50</sup>:

La imaginación no significa abandonarse a los espejismos de un único reflejo, como se cree demasiado a menudo, sino la construcción y el montaje de formas plurales relacionándolas entre ellas<sup>51</sup>

En este sentido, el trabajo de la imaginación -y con ello del montaje- consiste en analizar (des-montar) las imágenes para re-ordenarlas (montar) según el conjunto de tiempos heterogéneos o anacrónicos. Esto no quiere decir que el montaje sea una síntesis efectuada tras la desarticulación y aniquilamiento de las imágenes que la componen, sino que, como lo hemos anunciado líneas arriba, el montaje es un intento de conocer la complejidad de la imagen.<sup>52</sup>

Sin embargo, aunque el montaje plantea una interpretación enriquecedora de la imagen, requiere de otro tipo de representaciones para arrojar luz sobre el

---

<sup>49</sup> Cfr., *Ibidem*, p. 152.

<sup>50</sup> Cfr., *Ibidem*, p. 177.

<sup>51</sup> Didi-Huberman, Georges, Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* (España: Paidós Ibérica, 2004), p.179.

<sup>52</sup> Cfr., Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (España: Abada Editores, 2009), p. 437.

conocimiento de lo real y para hacerlo comunicable; esos otros recursos utilizados son principalmente los textos<sup>53</sup>. Según el filósofo francés, pensar lo real a través de la imagen implica relacionarla con otro tipo de testimonios porque “No hay más imagen «única» como tampoco habría palabra, frase o página «únicas» para expresar el «todo» de una realidad, sea cual sea”<sup>54</sup>.

Es importante hacer un paréntesis en este argumento que refuta la idea de una imagen totalizadora. En *Imágenes pese a todo* el filósofo francés advierte que una de las críticas a su teoría de la imagen, apela a la singularidad de la misma como un aspecto que limita la posibilidad de conocer lo real y que en consecuencia, desplaza la representación al terreno de lo invisible, pues tal pensamiento da por sentado que en la imagen no hay nada que ver ya que es incapaz de mostrar la totalidad de lo real. Al respecto, Didi-Huberman señala que si bien la imagen no es total porque no lo muestra todo (por ejemplo, la fotografía sólo es un recorte de lo real y no una condensación imaginal de lo real) no por ello se niega la posibilidad de mostrar algo de lo real: “Las imágenes nunca lo muestran todo; mejor, saben mostrar la ausencia desde el no todo que constantemente nos proponen”<sup>55</sup>, como lo señalamos en la operación cinematográfica del encuadre.

Tras esta breve pero importante aclaración, estamos en condiciones de poner sobre la mesa las principales razones que hacen del montaje, el método más adecuado para la interpretación de las imágenes.

---

<sup>53</sup> El claro ejemplo de la fecundidad de un conocimiento de lo real por el montaje de imágenes-textos, se ha puesto en escena varias veces en las diversas curadurías realizadas por G. Didi-Huberman, pero antes de él, por Aby Warburg en las láminas de *Mnemosyne*.

<sup>54</sup> Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Op. Cit., p.183.

<sup>55</sup> Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Op. Cit., p.185.

En primer lugar, hemos visto que George Didi-Huberman retoma el montaje como método interpretativo porque éste no parte de la representación completa y fija de los hechos -pasados-, sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber, es decir que para el filósofo francés, el montaje es una forma de articular el tiempo y las imágenes en beneficio del conocimiento.

En segundo lugar, nuestro autor considera que el montaje es el método más adecuado para la interpretación de imágenes porque no solamente recurre a los datos más evidentes de la imagen, sino que, al llevar a cabo la reorganización de las mismas, recupera otros elementos -de la memoria- que en la teoría didi-hubermariana se exponen como un producto del inconsciente y se identifican con el término freudiano de síntoma (*pathos*).

Para arrojar luz sobre esta cuestión, será preciso exponer el sentido que el historiador del arte otorga al término síntoma y su relación con el conocimiento de las imágenes, por lo que dedicaremos el siguiente apartado a analizar estas cuestiones.

### **1.3 Imagen - Síntoma**

Sabemos que, con frecuencia se postula a la razón como la única facultad que le permite al sujeto acceder a las imágenes<sup>56</sup>, sin embargo, como lo señalamos líneas arriba, esta consideración tan determinante excluye la importancia de otras

---

<sup>56</sup> La historia del arte, desde Vasari hasta Panofsky, se ha postulado como el discurso que legitima la obra de arte, es decir, como la autoridad que determina en primer lugar, las condiciones que hacen valer a un objeto como obra de arte, y en segundo, la forma en que las imágenes u obras de arte deben de ser miradas e interpretadas por el sujeto que percibe y conoce. Para Vasari la interpretación del objeto de arte está directamente relacionada con ideales cortesanos y juicios normativos, mientras que para Panofsky, el discurso de la historia del arte se preocupó por constituirse en cuanto conocimiento racional, esto en un tono neokantiano; sin embargo, como ya lo anunciamos en las primeras páginas de este capítulo, el pensador francés Didi-Huberman consideró que estas teorías limitaban la interpretación de la imagen, por lo que él se dio a la tarea de plantear otra forma de mirarlas.

perspectivas; en otras palabras, Didi-Huberman nos ha mostrado que la interpretación lógica “se privaba, pues, de entender sus objetos desde un punto de vista fenomenológico”<sup>57</sup>, motivo por el cual, el filósofo francés decidió abrir esa interpretación lógica, sin embargo, la apertura de la interpretación de imágenes en sentido lógico, implica una ruptura con el saber, es decir que la propuesta del pensador francés corre el riesgo de constituirse, finalmente, como un no-saber.

Justamente es este punto, el que nos coloca frente al problema que define la dirección de la teoría de Georges Didi-Huberman: ¿el sujeto ante la imagen únicamente conoce en sentido racional?. Siguiendo a Didi-Huberman, la respuesta a esta pregunta no sólo se encuentra en la tarea de apertura o ruptura de la lógica, sino también, en la apertura de la imagen.

Para profundizar en la implicación de dichas escisiones o aperturas, haremos un par de aclaraciones; por un lado, la apertura de la imagen planteada por Didi-Huberman, no cuestiona a la imagen - objeto (en sí), pero sí interroga al proceso que hace visible la imagen - objeto, en palabras del filósofo francés:

Habría que, al abrir la caja , abrir el ojo a la dimensión de una mirada expectativa: esperar que lo visible «cuaje» y, en esta espera, tocar con el dedo el valor virtual de lo que intentamos aprehender bajo el término de «visual».<sup>58</sup>

En cuanto a la apertura lógica, Didi-Huberman no pretende dar una mirada totalmente empírica ni oponer la presencia empírica de la imagen a la interpretación racionalizaste, lo que sugiere es que la ruptura de la lógica también sea considerada como una estructura capaz de dar lugar a espacios potencialmente reveladores de la imagen.

---

<sup>57</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (España: CENDEAC, 2010), p. 183.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 188.

A esta potencia, George Didi- Huberman la denomina: potencia -o fuerza- de lo negativo porque remite al por debajo de la elaboración simbólica de la imagen, sin embargo, debido a la confusión que puede generar el uso de la palabra negativo, es preciso aclarar -como Didi-Huberman lo hace- que al estar inscrita dentro de lo visual -y no de lo invisible-, no debe ser entendida como una palabra privativa o acorde con una filosofía nihilista o de la sin razón, ni a una estética contemplativa o de lo irrepresentable, antes bien, lo que el pensador francés pretende con el uso de esta noción es dar cuenta de aquella parte que no es apreciada en la imagen.

Tras estas especificaciones, podemos ver que la ruptura de la imagen y de su lógica, más que desarticular e imposibilitar el conocimiento de la imagen, nos da la posibilidad de relacionar lo visible y lo potencialmente visible en ella (lo visual), así como de adentrarse en el no-saber de la imagen.

Para sustentar este proceso de apertura de la imagen y de su lógica, así como para profundizar en este no-saber de la imagen, Didi-Huberman recurrió a la obra de Sigmund Freud, quien fue un médico reconocido que a principios del siglo XX publicó *La interpretación de los sueños*, texto en el que se analiza el movimiento que produce la aparición de imágenes mientras se duerme o, en otras palabras, el proceso que conduce al conocimiento del inconsciente a través de los sueños. Esta obra que Freud dedicó a los sueños, fue para el filósofo francés el parteaguas de la ruptura con la idea general de representación, es decir, con el proceso de asimilación de la imagen, pues vio que para el psicoanalista, el sueño era “algo que se presenta visualmente, pero no es un dibujo”<sup>59</sup> y que por lo tanto, difiere de la concepción sintética de las imágenes:

Lejos de comparar el sueño con un cuadro o con un dibujo figurativo, insistía, al contrario, sobre su valor de deformación (*Entsellung*) y sobre el juego de las rupturas

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 192.



lógicas que tan a menudo alcanza el espectáculo del sueño, como si fuera una lluvia perforadora.<sup>60</sup>

Didi-Huberman señala que, en la obra freudiana, la formación del sueño es un paradigma que no se puede concebir totalmente como efecto de nuestra sensibilidad o como una idea a priori, pues, lo que se presenta en el sueño no es una síntesis que se exprese en un *disegno* (dibujo) figurativo, ni es una visión totalmente legible. En el trabajo del sueño desaparece la relación causal (especialmente las conexiones temporales) y la contradicción u oposición, para dar lugar a la co-presencia y a la equivalencia, condiciones que anulan la posibilidad de diferenciar e identificar sus elementos:

De esta manera se derrumba el suelo de las certezas. Todo se vuelve posible: la co-presencia puede expresar el acuerdo y el desacuerdo, la simple presencia puede expresar la cosa y su contrario . Y la simple presencia podrá ser ella misma un efecto de co-presencia.<sup>61</sup>

Esta imposibilidad de diferenciar e identificar hace que en el sueño todo sea parecido y que las conexiones que lo construyen sean más bien, nudos o desgarres incapaces de producir una síntesis en sentido formal porque -como lo mencionamos líneas arriba- no se desarrollan en sentido causal,

Parecerse [...] no querrá decir entonces un estado de hecho, sino un proceso, una figuración en acto, que viene, poco a poco de repente, a hacer que se toquen dos elementos hasta entonces separados (o separados según el orden del discurso).<sup>62</sup>

Es en este sentido, que el desgarre del que participa lo parecido, da lugar a una representación deformada (porque tiene un defecto de expresión lógica). Es el

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.191.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 195-196.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 198.

desgarro el que abre el laberinto del trabajo del sueño y expone la multiplicidad de sus figuras, “Abre, he dicho, en definitiva, engendra incesantes constelaciones, incesantes producciones visuales que no hacen cesar el «defecto», sino que, al contrario, lo engastan y lo subrayan”<sup>63</sup>. El desgarro del sueño, trans-forma.<sup>64</sup>

Ahora bien, como señalamos anteriormente, Didi-Huberman retoma -hasta cierto punto- algunas ideas de la teoría freudiana para sustentar su propio pensamiento, pero ¿qué tiene que aportar el estudio de trabajo del sueño a una teoría de la imagen?, el pensador francés dirá que el común denominador en ambas teorías es la apertura de la representación, pues tanto en la imagen del sueño como en la imagen (llámese pintura, escultura, fotografía) se produce un desgarro entre lo que se representa y lo que se presenta, ruptura que pone de manifiesto aquello que en las imágenes parece olvidado porque no se hace visible (lo que es potencia virtual), es o síntoma visual o huella.

Para confirmar esta declaración, es preciso recordar que la imagen, en tanto emoción, hace referencia a un movimiento fuera de sí, a un desplazamiento que mueve todo, que conmociona

En la Edad Media, *conmover* significaba «hacer salir de la calma, empujar a la sublevación», y la emoción designaba entonces, lógicamente, la «perturbación» social, la «sedición» la revuelta en acto. La emoción designaría entonces un estremecimiento capaz de transmitirse de la pasión (padecer un estado de cosas) a la acción (modificar el estado de las cosas). Es un síntoma (uno de los principales significados médicos de la palabra emoción en el francés antiguo), a condición de que se comprenda esta palabra en cuanto a su capacidad de estremecer, de conmocionar el orden mismo del mundo.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>64</sup> *Cfr.*, *Ibidem*, p. 203.

<sup>65</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Argentina: Manantial, 2014), p. 33.

De lo anterior se muestra porque la influencia de la teoría freudiana en el pensamiento didi-hubermariano es un proceso que, fundamentalmente, desemboca en la idea de síntoma, misma que el filósofo francés recuperó por ser una noción que alude a la modificación de los límites teóricos del conocimiento y de su práctica.<sup>66</sup> Ante el síntoma, el método de interpretación es otro porque el sujeto se confronta con el no-saber

Conocer algo del síntoma no requiere más saber, un saber más finamente equipado: porque no es notable de por sí, exige más radicalmente modificar otra vez -otra vez después de que Kant nos había pedido que lo hiciéramos- la posición del sujeto del conocimiento.<sup>67</sup>

Tal como lo señala Didi-Huberman, el síntoma, más que obligar a una exposición total del objeto -de la imagen-, desplaza la posición del sujeto del conocimiento, mueve al sujeto de la posición del “conocedor” a la del sujeto conmocionado o desgarrado por el saber (el no-saber), en otras palabras, a la mirada de estructuras abiertas, de síntomas.

La mirada sobre los síntomas, prohíbe mirar la imagen como una idea (como forma fija o una caja que encierra, señala Didi-Huberman) porque las ideas abrevian la imagen -la sintetizan-, mientras que la mirada de los síntomas en la imagen, muestra los enlaces de contrasentidos y las ramificaciones que los enredan, en el síntoma la imagen es significativa.

Ahora bien, si la apertura de la imagen es una apertura de la lógica (de la relación que el hombre tiene con la imagen a través de la ley causal) entonces también implica una modificación de la temporalidad.

---

<sup>66</sup> Este es el argumento central de la ruptura de la teoría de Didi- Huberman con el pensamiento panofskiano y la iconología tradicional.

<sup>67</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Op. Cit., p. 211.

Aunque anteriormente hemos dedicado un apartado al modelo de temporalidad en la teoría didi-hubermariana, señalaremos de nueva cuenta -con el objeto de aclarar el sentido de la apertura- cuál es esa modificación temporal de la que se ve presa el espectador y por qué este modelo difiere del modelo de temporalidad tradicional o del modelo de la historia del arte.

Sabemos que en el surgimiento de la historia del arte -el renacimiento- las imágenes se presentaban con miras a unos fines específicos, entre ellos, el progreso temporal; mientras que, para Didi-Huberman, el modelo temporal de las imágenes (de la apertura de la imagen) es evolución pero también regresión, es presente que retorna al pasado y que al hacerlo, modifica el presente del sujeto dando lugar al síntoma

El síntoma sólo existe -sólo insiste- cuando una deducción sintética, en el sentido apaciguador del término, no consigue existir. Pues lo que hace imposible semejante deducción (semejante reducción lógica) es el estado de conflicto permanente, nunca resuelto o apaciguado del todo, que da al síntoma, su exigencia para siempre volver a aparecer <sup>68</sup>

Por ello, el síntoma simboliza la puesta en crisis de los acontecimientos que tuvieron y no tuvieron lugar, de la memoria y de la espera a la misma vez:

el síntoma hace pasar ante nuestra mirada el acontecimiento de un encuentro donde la parte construida de la obra, se tambalea bajo el golpe y el alcance de una parte maldita que le es central. Es ahí donde el tejido habrá encontrado el acontecimiento de su desgarró. <sup>69</sup>

Dicho esto, vemos que con la apertura de la lógica y del tiempo de la imagen, Didi-Huberman introduce un modelo que, a diferencia del modelo iconográfico, no

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 238.

hace legible la imagen sino que la interpreta, condición que le permite plantear la eficacia simbólica de las imágenes, así como indicar su dimensión histórica, pero no desarrollarla.

Con este modelo, el pensador francés no renuncia a la conceptualización de las imágenes (lo cual comprendía una larga historia), sólo coloca a las imágenes en perspectiva, pues como lo hemos señalado en varias ocasiones, la conceptualización de las imágenes ignora sus propios límites y cierra su doble capacidad de producción, pues aborda la representación desde su claridad y excluye lo que hay de confuso en ella, piensa la imitación sin aquello que es capaz de despedazarla.

Tras la formación de este modelo, Didi-Huberman considera que

habría que inventar una historia de las imágenes que iría más allá del marco estricto de la historia del arte heredada por Vasari. [...] habría que enfrentarse a la visualización de las imágenes -según el movimiento de la fenomenología- aunque fuera abandonando, por un momento, la exactitud de su visibilidad que requiere, al principio, algún enfoque iconológico <sup>70</sup>

Pues, la historia del arte y la teoría de la imagen, sólo comprenden y hacen la historia de los objetos logrados -de los objetos del arte- susceptibles de un progreso. Didi Huberman constata esta situación en la historia del arte vasariana, teoría que al parecer fija ciertas líneas de partición, pero estas no son otra cosa que exclusiones e incluso líneas de muertes, por ejemplo, en *Las vidas* de Vasari vemos como se omitieron las referencias a los artistas de la Edad Media para garantizar la importancia del renacimiento como máximo referente en la historia del arte. A su vez, durante el renacimiento también fue necesario matar la principal característica de la imagen: la desemejanza o mejor dicho, durante el renacimiento se mató la diseminación a la que someten las imágenes, pues de no hacerlo, era imposible

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 251.

definir lo que entra dentro de la categoría: objeto de arte, y excluir lo que era artesanía. Finalmente, en la obra vasariana, matar la imagen era también matar la muerte, pues el propósito que Giorgio Vasari tenía pensado para *Las vidas* era salvaguardar los nombres de los artistas más famosos del renacimiento, entre ellos, su nombre,

existe alguna emoción en pensar que la primera gran historia del arte jamás escrita tenía como primera palabra la palabra «Vidas», como si su propósito fundamental hubiera sido extenderla, esa vida, multiplicarla, prolongarla hasta el infinito sin más prueba que la del juicio histórico mismo.<sup>71</sup>

En resumen, para el pensador francés, Georges Didi-Huberman, la imagen ante el sujeto es una fuente potencial de saber. Despierta nuestra curiosidad por los detalles y riqueza de su presentación pues se muestra como si retuviera un enigma por revelar.

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 282.

## Capítulo II

### Dialéctica de lo visual: creencia y tautología

¿Qué creéis que son los ojos?, le dijo el señor de...  
«Es -le respondió el ciego- un órgano en el que el aire actúa como el bastón sobre mi mano.» Esta respuesta nos dejó boquiabiertos; y mientras nos mirábamos entre nosotros con admiración:  
«Esto es tan cierto -prosiguió el ciego- que cuando coloco mi mano entre vuestros ojos y un objeto, mi mano os es presente, y el objeto ausente. Lo mismo ocurre cuando busco algo con mi bastón y encuentro otra cosa.»

*Carta sobre los ciegos para uso de los que ven, Denis Diderot*

**E**n el primer capítulo descubrimos que para Georges Didi-Huberman, la relación del sujeto con la imagen es más compleja de lo que parece. En primer lugar mostramos que, para el filósofo francés, el sujeto que se encuentra ante una imagen elabora una percepción e interpretación temporal anacrónica de la misma, ¿a qué nos referimos con ello?, a que la percepción de la imagen no se realiza en orden causal o lineal, pues a través de ella -y de la memoria- el sujeto encuentra en el objeto visual un transcurrir temporal que comprende el presente, pero también los tiempos pasados y los tiempos futuros, movimiento que denota plasticidad, o como el filósofo francés lo llama, movimiento anadiómeno<sup>72</sup>.

En segundo lugar, la percepción de la imagen -y de la memoria- como movimiento anadiómeno, hace posible que el sujeto encuentre en la imagen un

---

<sup>72</sup> Georges Didi-Huberman recuperó el término anadiómeno del título de la pintura de Apeles, *Afrodita Anadiómena*, mismo que representa el nacimiento de la diosa y que metafóricamente alude al movimiento característico de las olas, el fluir marítimo que se hunde y se vierte para volver de nuevo a orilla del mar, y que para el sujeto de la mirada, representa un movimiento visual capaz de sacar a la luz los síntomas de la imagen.

revelador de síntomas (en el sentido freudiano del término), pues la imagen vista como imagen-movimiento (mezcla de tiempo), pone en crisis la interpretación lógica que de ella pueda realizarse al demostrar que, la percepción de la misma, no se reduce a lo que ella representa y que justamente dicha condición abre la estructura visible de la imagen.

Ahora bien, es precisamente el punto de crisis del sentido lógico en la imagen, el que nos conduce al tema central de este segundo capítulo: lo que en la imagen es visible y lo que es visual<sup>73</sup>, problema discutido por Didi-Huberman y que nos muestra como en lo visible, los límites de la mirada se ajustan a esquemas que ordenan la visión (un claro ejemplo se encuentra en las categorías empleadas por los especialistas en historia del arte), mientras que en lo visual, la mirada se enfrenta a una imagen que rompe con los esquemas visibles establecidos, pues lo visual no se reduce a una mirada que sólo es capaz de ver a partir de los ojos.

Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación<sup>74</sup>

En este sentido, mirada e imagen no se reducen a la percepción visible, pues gracias a la manifestación de la imagen como síntoma o gesto, lo visual (aquello que es capaz de despertar la imaginación) da lugar al pensamiento. Sin embargo, para mostrar cómo se configura la posibilidad de pensar a través del proceso visual o de la relación no visible entre sujeto e imagen, será preciso seguir el planteamiento que Georges Didi-Huberman ha elaborado al respecto.

---

<sup>73</sup> Más adelante veremos que el filósofo francés Georges Didi-Huberman hace una distinción entre lo visible de la imagen y lo visual.

<sup>74</sup> Didi-Huberman, Georges, “Como abrir los ojos”, en *Desconfiar de las imágenes*, (Argentina: Caja Negra, 2013), p. 8.



En *Lo que vemos, lo que nos mira*, el filósofo francés señala que el sujeto es capaz de percibir la imagen como algo paradójico e ineluctable. Paradójico porque “el acto de ver [...] se despliega al abrirse en dos”<sup>75</sup>, pues en primer lugar percibe la imagen como un cuerpo por tocar, es decir, una presencia material, pero en un segundo momento, la percibe como una huella o vestigio que presenta al sujeto lo no visible de la imagen, algo que en sentido estricto vendría a ser el síntoma. A su vez, según nuestro autor, la percepción de la imagen se convierte en un acto ineluctable porque la mirada del sujeto está irremediabilmente condenada a lidiar con ese desdoblamiento visual <sup>76</sup>.

Así es como, para el filósofo francés, lo paradójico e ineluctable de las imágenes da cuenta de su condición de volúmenes -de materia-, pero también de aquello que no es visible en la imagen y que por lo tanto podría considerarse una ausencia o vacío -los síntomas- que posibilitan otra forma de percibir y pensar la realidad, pues las imágenes no sólo muestran o dan a conocer lo que vemos.

Para ejemplificar esta situación, Georges Didi-Huberman retoma del *Ulises* de James Joyce la siguiente expresión: “Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja, sino, una puerta. Cierra los ojos y mira”<sup>77</sup>. ¿Qué nos quiere señalar con ello?, en primer lugar, a través del enunciado Didi-Huberman intenta mostrar que para el sujeto, las imágenes son volúmenes dotados de vacíos (por ejemplo, los espacios que conforman una verja o reja -un volumen- y que permiten ver a través de la misma) y en segundo lugar, que la expresión invita al espectador a cerrar los ojos para mirar a través de otros sentidos (por ejemplo, el tacto) aquello que no es

---

<sup>75</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Argentina: Manantial, 2014), p. 13.

<sup>76</sup> Cfr., *Ibidem*, p. 14.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p.13.

directamente visible, es decir, invita a ver los vacíos o los síntomas mediante los cuales ésta (la reja o verja) nos mira. Tras estas consideraciones

Empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida [...] y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia.<sup>78</sup>

Para profundizar en la idea del vacío o de la pérdida -en la imagen- que mira al sujeto (el síntoma), Georges Didi-Huberman plantea un ejemplo más claro y cercano a la experiencia humana: la mirada sobre una tumba. Cuando un sujeto posa la mirada sobre una tumba, abre en dos su experiencia: por una lado, observa el volumen en general, volumen de piedra trabajado, quizá, a manera de objeto artístico, detallado, ornamentado; por otro, sabe que al fondo de ese volumen (la tumba) se encuentra un cuerpo encerrado, cuerpo que ha perdido la vida (se ha vaciado de ella) y que “impone [...] la imagen imposible de ver”<sup>79</sup>, imposible de ver por dos motivos, el primero: porque físicamente es inaccesible a los ojos, pues el cuerpo se encuentra oculto y sumergido en la tumba, el segundo: porque la imagen impuesta genera angustia en el sujeto al revelarle su propio destino, el de un cuerpo vaciándose de vida:

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<sup>80</sup>

Ante esta posibilidad y capacidad de experimentar (mirar) lo que en la imagen no se ve y de angustiarse por aquello que en la imagen nos mira, el filósofo francés

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>79</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Argentina, Manantial, 2014, p. 20.

<sup>80</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Argentina, Manantial, 2014, p. 20.

plantea la forma de operar de dos tipos de mirada que se resisten a pensar lo visual en la imagen, estas son la mirada de la creencia y de la tautología. Para conocer la diferencia entre una y otra, a continuación analizaremos cada una de ellas, con el propósito de retomar posteriormente la descripción del proceso visual que permite pensar las imágenes a través de la relación -no visible- entre sujeto e imagen, proceso que fue llamado por Didi-Huberman: dialéctica de lo visual.

## 2.1. Imágenes de la creencia

Según nuestro autor, la primera perspectiva que el sujeto puede tomar cuando ve una imagen y se encuentra con un vacío en ella, es la *creencia*, forma de evadir, hasta cierto punto, la paradoja de la percepción visual ¿a qué nos referimos con la paradoja de la percepción visual?, como líneas arriba lo señalamos, a la presencia ineluctable del vacío visual, por ello, en este caso, la mirada se configura como un intento por superar la angustia que ese vacío de la imagen impone al sujeto. Para reflexionar un poco más sobre este tipo de mirada, retomaremos el ejemplo citado anteriormente: la mirada del sujeto sobre una tumba.

Quien intenta sobrepasar el vacío que revela la imagen (la imagen de la tumba o la imagen de la muerte), modifica la experiencia visual -y cognoscitiva- de la misma al crear un modelo ficticio que sustituye la percepción visible de la imagen por un imaginario -ficción- no visible, en otras palabras, el sujeto que confronta la paradoja de la imagen, esto es, la presencia de un volumen dotado de vacío, en otras palabras, de la tumba, reemplaza o sustituye aquello que mira en la imagen por “algo Otro”<sup>81</sup>, esto con el fin de ocultar la escisión -paradoja- de la imagen, pues irremediablemente genera un sentimiento de angustia en el espectador: el sujeto que mira el vacío, que no es otra cosa que el cuerpo humano en proceso de vaciamiento

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 23.

-el cuerpo sin vida-, se encuentra ante un volumen cuyo contenido ya no está allí, sino en “otro lugar”, en el más allá:

la vida ya no estará allí sino en otra parte, el cuerpo se soñará allí cual si se mantuviera bello y formado, pleno de sustancia y pleno de vida [ ... ]; simplemente se soñará, ahora o mucho más tarde, en otra parte. Son el ser-ahí y la tumba como lugar los que se niegan aquí en lo que son verdadera, materialmente<sup>82</sup>

Dicho lo anterior, confirmamos que para Didi-Huberman, aquel que se enfrenta a la tumba con los ojos de la creencia, intentará negar la paradoja visual (cerrar la escisión impuesta por la imagen) con recursos ontológicos que le den otra dirección a la mirada<sup>83</sup> y que le ayuden a escapar de aquello que le mira en lo que ve: la ausencia, el vaciamiento de cualidades vitales, la muerte.<sup>84</sup>

Al ejemplo de la tumba, el filósofo francés añade otro más que permite reflexionar sobre la mirada de la creencia:

Probablemente no haya creencia sin la desaparición del cuerpo. Y se podría aprehender una religión, el cristianismo por ejemplo, como el inmenso trabajo colectivo [...] la inmensa gestión simbólica de esa desaparición.<sup>85</sup>

Como textualmente se cita, Georges Didi-Huberman plantea que el cristianismo (y con ello la figura de Cristo y la del resto de imágenes que componen dicha

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>83</sup> “Son el ser-ahí y la tumba como lugar los que se niegan aquí en lo que son verdadera y materialmente”, es decir, que al colocar la mirada en otro lugar, el sujeto no sólo niega la materialidad visible de la tumba sino también aquello que ésta oculta a la mirada, el cuerpo vaciándose, la muerte

<sup>84</sup> Como lo expusimos en el primer capítulo, la teoría de Georges Didi-Huberman es en buena medida, una crítica al sentido teleológico que la historia del arte tradicional (desde Vasari hasta Panofski ) ha dado a su discurso y con ello a las imágenes.

<sup>85</sup> Didi-Huberman, Georges, *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1* (España: Shangrila, 2015), p.185.

religión) está directamente relacionado con la mirada de la creencia, pues en esta doctrina religiosa, el sujeto se relaciona indirectamente con una entidad ausente a través de alguna imagen sobre la que ha colocado la mirada, es decir, desplaza la mirada y reorganiza su relación con la imagen fuera del vacío que ésta le ofrece.

Ciertamente, la historia del cristianismo y de las diferentes religiones ofrece innumerables ejemplos que muestran cómo la producción y apreciación de estas imágenes se ha propuesto como una forma que permite desplazar la mirada -del objeto inmediato- para escapar de la paradoja angustiante que estas le imponen. A propósito de ello, recordemos como en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Walter Benjamin describió un tipo de imágenes cuya principal importancia se encuentra en la no visibilidad de la misma (material o metafóricamente), por lo que se considera que estas imágenes participan de un valor ritual, el cual

exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de dioses solo son accesibles para los sacerdotes en la *cella*; ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año; ciertas esculturas de catedrales góticas no son visibles para el espectador a nivel del suelo.<sup>86</sup>

El mismo Didi-Huberman recurre a diferentes ejemplos para mostrar como se constituye la mirada de la creencia en el arte religioso, sin embargo, para dar continuidad al discurso que describe la mirada de la creencia, recuperaremos un caso en el que el filósofo francés prefiere reflexionar sobre la literatura cristiana por ser el fundamento de dicha religión. El texto que retoma nuestro autor forma parte del *Evangelio de San Juan* y narra el momento en el que un discípulo de Jesucristo acude a la tumba de su maestro, cuando llega, se encuentra ante una tumba cuya piedra ha sido desplazada, por lo que ante dicha sorpresa, decide echar una mirada al interior de la misma, sin embargo, al asomarse, no ve nada, y justo en ese

---

<sup>86</sup> Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Estética de la imagen*, Argentina, La marca editora, 2018, p. 35-36.

momento cree en la palabra del maestro; cree porque al encontrar el volumen vacío (la tumba) su mirada es inmediatamente re-direccionada a la imagen de la resurrección de Jesucristo, quien a partir de ese instante, se consolida como una imagen que se manifiesta continuamente a través de la propia desaparición corporal -del vacío o ausencia material-, en palabras de Didi-Huberman: Cristo

desaparece en su muerte humillante, en su entierro, pero en seguida aparece en su resurrección gloriosa. Sin embargo, su resurrección también tiene como función [...] abrir el tiempo de una nueva desaparición, la que marcará la propia creencia: el tiempo humano, social, litúrgico, en el que su ausencia deviene la espera de su regreso, de su «reino eterno»<sup>87</sup>

En este sentido, podemos plantear que la creencia en el «reino eterno» o en un «más allá» donde se encuentra Jesucristo y todos los cuerpos vaciados de vida -muertos-, sólo es posible porque al encontrarse ante la tumba, el sujeto percibe una abertura en la imagen (paradoja que establece el volumen y su vacío inherente), que prefiere cerrar o evadir a través de una mirada que le permite transportar el objeto a un lugar donde puede imaginarlo de otra forma. Por ello, ante la tumba de Jesucristo, el discípulo no pone en duda la presencia del maestro, pues esté, al enfrentarse con un objeto que le manifiesta una ausencia material -una aparición de nada-, desvía la mirada para afirmar que el objeto o imagen ausente, se encuentra con todas sus cualidades (única: sin escisión) en otro lugar, en el “más allá”,

Probablemente no haya creencia sin la desaparición de un cuerpo. Y se podría aprehender una religión, el cristianismo, por ejemplo, como el inmenso trabajo colectivo [...], la inmensa gestión simbólica de esa desaparición. Así, Cristo, no acaba nunca de manifestarse, luego de desaparecer, luego de manifestar esa desaparición. Cristo siempre se abre y se cierra. Avanza siempre hasta el contacto y se retira hasta lo más remoto de los mundos.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Didi-Huberman, Georges, *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1* (España: Shangrila, 2015), p. 186.

<sup>88</sup> *Loc. Cit.*

Siguiendo la teoría didi-hubermarina, confirmamos que a partir del evento llamado pasión de Cristo (la muerte y la resurrección de Jesucristo), la iconografía religiosa, específicamente la iconografía cristiana, ha producido técnicas y objetos que permiten relacionarse con una imagen que (algunas veces) pretende mostrar la ausencia de algo, por ejemplo, la Santa Faz o, también conocida como manto de la Verónica

Observamos, sobre todo, que santa Verónica no exhibe, propiamente dicho, un «retrato» de Cristo, sino una *retirada* del rostro que se «consume» y se aleja detrás del conjunto arbitrario de una delineación que evoca un marco bizantino. El rostro, si está aquí, no sale de la sombra, entra en ella. Y, de todas formas, no está aquí. Pues la santa representada no hace otra cosa que presentar sobre su paño el «retrato» no de Cristo, sino de la Verónica misma, quiero decir, de la reliquia venerada en San Pedro de Roma.<sup>89</sup>

Si bien es cierto que la iconografía cristiana se construye en buena medida de imágenes de la creencia y ofrece numerosos ejemplos que dan muestra de ello, ésta a su vez, ha retomado uno de los ejemplos más comunes en la historia humana, mismo que utilizamos para introducir al lector a este apartado: la tumba. Recordemos que el discípulo de Jesucristo sólo es capaz de mirar con los ojos de la creencia cuando se enfrenta al vacío de la tumba, pues como lo señalamos líneas arriba, ante ella se encuentra con la ausencia de algo material que lo obliga a colocar la mirada en otra parte, en un más allá. La importancia que Didi-Huberman le concede a este caso (la tumba) no es gratuita, pues considera que el fenómeno de la escultura de tumbas surgió en Occidente como una forma de exhibir las mismas ante la mirada de los vivos<sup>90</sup>, es decir que, el volumen llamado tumba tiene un sentido absolutamente visible como causa final.

---

<sup>89</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (España: CENDEAC, 2010), p. 254-255.

<sup>90</sup> Cfr., Didi-Huberman, Georges, *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1, Op. Cit.*, p. 211.



3. Parmigianino, *La Verónica entre los santos Pedro y Pablo*, c. 1524-1527. Dibujo sobre papel, Florencia, Galería de los Uffizi, Gabinete de dibujos. En: Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, España: CENDEAC, 2010. Imagen 8.



Ahora, las preguntas que en este punto le podemos realizar al filósofo francés serían las siguientes: ¿por qué la tumba tiene un sentido visible (no visual)?, y, en definitiva, ¿por qué la tumba es un ejemplar digno de imagen de la creencia?.

Ante estas cuestiones, Didi-Huberman señala que a través de dicho volumen (la tumba), el sujeto lleva a cabo un desplazamiento o desdoblamiento visible del cuerpo sin vida (y no propiamente del volumen que lo acoge), colocando la ausencia de éste en otra parte, tal como lo hizo el discípulo de Jesucristo, que en la presencia singular de la tumba desplazó la imagen del maestro (y la propia) a un tiempo y lugar futuros, esto es, el momento del juicio final:

Con mucha frecuencia, las efigies fúnebres se redoblan con otras imágenes que evocan el momento futuro del Juicio Final, que define un tiempo en el que todos los cuerpos se levantan, salen de sus tumbas y van a comparecer cara a cara ante su juez supremo, bajo el dominio sin fin de una mirada superlativa. Así, desde la Edad Media hasta los tiempos modernos, vemos contra los muros de las iglesias innumerables figuras que transfiguran los cuerpos singulares encerrados en sus ataúdes, entre las representaciones del modelo crístico -el Sepulcro o la Imago Pietatis- y representaciones más gloriosas que hacen que el retrato del muerto se evada hacia un allende de belleza pura, mineral y celestial ... Mientras que su rostro real sigue vaciándose físicamente.<sup>91</sup>

Con esta afirmación, sale a la luz un punto importante en el análisis de la imagen de la creencia: el tiempo que se manifiesta en la relación del espectador y la imagen; tiempo que, a diferencia del anacronismo defendido por Didi-Huberman, es incapaz de mezclar todos los momentos temporales<sup>92</sup> (trabajo realizado por la memoria) al pensar la imagen. El tiempo en la mirada de la creencia es distinto y

---

<sup>91</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Op. Cit., p. 24.

<sup>92</sup> En el primer capítulo señalamos que en la teoría didi-hubermariana, el tiempo de la percepción de la imagen juega un papel fundamental. Según nuestra interpretación, el tiempo de la mirada -en las reflexiones didi-hubermarianas- esta directamente relacionado con la memoria, misma que opera montando tiempos (al presente de la imagen se le añade el tiempo de las reminiscencias del sujeto) , sensaciones y síntomas.

para exponerlo es preciso describir como llega el sujeto a ella. Según G. Didi-Huberman, para que el sujeto llegue a ver la imagen con los ojos de la creencia, es preciso que la suponga como una experiencia (formal, independiente de la materia) persistente en el tiempo y en la mente de quien la mira (en términos ontológicos, que se piense la imagen como una sustancia eterna, plena); después, al percatarse de que la imagen es paradójica y que por ello es contradictoria, el sujeto inevitablemente se verá presa de un peligro, de una angustia, por lo que, sin cuestionar o poner en duda, desplazará a un momento más estable la significación de la imagen que en ese instante se le presenta, es en este sentido, que el sujeto de la creencia conforma una experiencia previsor, esto para hacer resistir y persistir la imagen a través de una fijación temporal en el futuro.<sup>93</sup>

Dicho lo anterior, podemos ver que el sujeto de la creencia es aquel que desapruueba la paradoja o apertura presente que le impone la imagen, motivo por el cual, crea ficciones que se fundamentan en un tiempo -futuro-, pues apelando a este tiempo, es capaz de representar una imagen completa, sin escisiones, vacíos, pliegues o paradojas, en otras palabras, en la mirada de la creencia, el sujeto siempre colocará la significación de la imagen más allá de su presencia material, como lo señala Georges Didi-Huberman:

el hombre de la creencia siempre verá alguna otra cosa más allá de lo que ve cuando se encuentre frente a frente con una tumba. Una gran construcción fantasmática y consoladora despliega su mirada, como se desplegaría la cola de un pavo real, para liberar el abanico de un mundo estético (sublime o temible) así como temporal (de esperanza o estremecimiento).<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> En la crítica didi-hubermariana a los fines de la historia del arte, expuesta en nuestro primer capítulo, mostramos como *Las vidas...* de Vasari son un intento -según Didi-Huberman de rescatar del olvido y dar reconocimiento a los artistas más ilustres, desde Giotto a Vasari.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 26.

En definitiva, cuando Georges Didi-Huberman expone este tipo de mirada (la mirada de la creencia), no solo muestra que ésta arroja fuera del campo de la percepción la presencia de lo materialmente tangible y visible, sino que también coloca, a manera de sustituto, un modelo invisible que da orden y estructura a la sensibilidad y al pensamiento, por lo que, el objeto de la creencia -la imagen- no solo se constituye como un problema metafísico y ontológico, sino que también, es para el sujeto que la mira, un problema de carácter lógico, ya que ante la imagen el sujeto busca obsesivamente<sup>95</sup> justificar su realidad inmediata.

Ahora bien, hasta aquí hemos expuesto una de las dos formas de evadir la apertura angustiosa de la imagen y de rechazar una mirada dialéctica sobre ella, sin embargo, a esta primera forma de construir una temporalidad ficticia en la experiencia de la imagen, se le opone una mirada que aspira a “permanecer en el tiempo presente de la experiencia de lo visible”<sup>96</sup>, una mirada que no busca sustentarse en un lugar «más allá» de lo que ve, esta mirada es la mirada tautológica, a la cual dedicaremos el siguiente apartado.

## **2.2. Imágenes de la tautología**

Líneas arriba señalamos que existen dos formas de evadir la experiencia visual (que no visible) de la imagen, también apuntamos que, para Didi-Huberman, la primera de estas formas se escabullía de la paradoja de lo visual a través de una ficción con intereses teleológicos, por lo que dicha imagen recibía el nombre de imagen de la creencia, a su vez, adelantamos que la otra forma de evadir la experiencia visual de la imagen, se opone a la imagen de la creencia, esta perspectiva es la del sujeto de

---

<sup>95</sup> Didi-Huberman compara en *Lo que vemos, lo que nos mira*, la mirada del sujeto de la creencia con una pulsión obsesiva por asegurarle un fundamento a la ausencia material un yace delante de él.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 27

la tautología. Para exponer esta otra forma de ver la imagen, G. Didi-Huberman, emplea una vez más, el ejemplo de la mirada ante la tumba; por lo que, con el propósito de darle continuidad a su reflexión, seguiremos el mismo camino.

Ante la tumba, el sujeto puede asumir otra mirada: la tautológica, segunda forma de evadir la paradoja inherente a la imagen de la tumba, es decir, de superar la angustia impuesta por la experiencia del vacío que ésta impone.

La mirada de la tautología es una forma de mantenerse más acá de la escisión abierta por la paradoja de la imagen, es en el ejemplo de la tumba, una forma de mantener la mirada en el volumen de la misma y de no ir más allá de su materia visible, lo que lleva al sujeto a negar aquello que resguarda en su interior: el cuerpo vaciándose de vida.<sup>97</sup>

Según el filósofo francés, en esta forma de mirada el sujeto hace de lo que ve, una verdad fija, con ello excluye, no parcial, sino totalmente aquello que se encuentra dentro del volumen llamado tumba, actitud que no sólo limita la experiencia que la imagen puede ofrecer al sujeto, también afirma el dominio del lenguaje sobre la presencia de la mirada, porque -a diferencia de la creencia- la mirada tautológica dobla la percepción de la imagen, en palabras de nuestro autor:

El hombre de la tautología [...] habrá fundado pues su ejercicio de la visión en toda una serie de obligaciones con la forma de (falsas) victorias sobre los poderes inquietantes de la escisión. Lo habrá hecho todo, ese hombre de la tautología, para recusar las latencias del objeto, afirmando como un triunfo la identidad manifiesta -mínima, tautológica- de ese objeto mismo: «Ese objeto que veo es lo que veo, un punto, eso es todo»<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> *Cfr., Ibidem*, p. 20.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 21.

Conforme a lo anterior, constatamos que ante la imagen, el hombre de la tautología no ve más allá de lo que se le presenta, lo que aparece frente a él, es lo que ve y con eso le basta, a pesar de que la imagen -llámese tumba en este caso- sólo sea la superficie de lo que permanece oculto. Se observa que en este tipo de mirada hay una negación a ver no sólo el vacío, sino lo semejante, es decir, a un hombre muerto.

Al ejemplo de la tumba como imagen tautológica, Didi-Huberman añade un modelo más, el de un tipo de arte que surge en mil novecientos sesenta como un proceso destructivo inspirado por artistas como Marcel Duchamp y Jaspers Johns, la corriente artística a la que nos referimos recibió el nombre de *minimalismo*.

El arte minimalista tiene como intención, crear y exponer un objeto artístico capaz de mostrar el mínimo contenido de arte, por ello, los artistas que se dedicaron a la producción de estos objetos se ocuparon de crear objetos simples que se despreocuparán de la imaginación y que renunciarán a la ficción temporal, motivo por el cual, el objeto minimalista se limitó a crear y presentar objetos estrictamente geométricos, “Volúmenes -por ejemplo paralelepípedos- y nada más. Volúmenes que decididamente no indicaban más que a sí mismos”<sup>99</sup>.

Al minimizar el papel de la imaginación es necesario pensar cómo se puede elaborar dicho objeto, situación que llevó al filósofo francés al análisis de las características que constituyen la creación, exhibición y apreciación del objeto minimalista. Teniendo en cuenta lo anterior, en las siguientes líneas nos ocuparemos de mostrar cuáles son esas características que Didi-Huberman atribuye al objeto minimalista y cómo éstas se relacionan con la imagen tautológica descrita por el filósofo francés.

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 28.

Georges Didi-Huberman señala en *Lo que vemos, lo que nos mira* que los objetos del arte minimalista se encuentran en posibilidad de ser vistos como imágenes tautológicas desde que algunos de sus precursores se propusieron eliminar toda ilusión del objeto artístico. Para hacerlo exigieron como primera característica que estos objetos fueran *específicos*, ¿a qué nos referimos con ello?, a que los objetos fueran vistos por lo que son: volúmenes que se limitan a mostrar en su materialidad todo lo que se puede ver, por lo que es preciso que dichos objetos sean espacialmente determinados. En el caso de la pintura y la escultura minimalista, la creación de la misma se reduce a presentar un cuadro o volumen capaz de mostrar su propia especialidad, detalle que se logra a través del uso de la tercera dimensión. Para exponer esta especificidad espacial en la pintura minimalista<sup>100</sup>, Didi-Huberman retoma una de las propuestas hechas por Donald Judd<sup>101</sup>, dicho planteamiento señala en pocas palabras que

a la cuestión de saber cómo se fabrica un objeto visual despojado de todo ilusionismo espacial Judd respondía: hay que fabricar un objeto espacial, un objeto en tres dimensiones, productor de su propia espacialidad «específica»<sup>102</sup>

En cuanto a la producción de la escultura, el artista minimalista se encargará de elaborar objetos cuya forma, espacio y tiempo no represente más que aquello que muestra su propio volumen, por lo que la escultura minimalista se presentará como

---

<sup>100</sup> Judd propuso que el uso de colores en la pintura se limitará a dos, esto porque el uso de dos colores diferentes sobre un lienzo blanco ofrece la apariencia visual de un volumen, pues ante la mirada del espectador, dos colores sobre una superficie blanca parecen estar a dos profundidades diferentes, sin embargo, a Didi-Huberman le parece que dicha propuesta rompe con la especificidad buscada por Judd, ya que al colocar dos colores sobre el lienzo, el pintor rompe con la simplicidad de la imagen porque al elaborarla pone en relación las partes de la misma (los colores y el lienzo).

<sup>101</sup> Escultor y teórico del siglo veinte, como varios artistas de la vanguardia minimalista, fue de nacionalidad estadounidense. Su producción artística tuvo como objetivo la claridad en la elaboración y percepción del objeto artístico.

<sup>102</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 30.

una figura geométrica elaborada con materiales que reduzcan al mínimo la posibilidad de evidenciar algún cambio en el objeto.

La segunda característica que, según la teoría del *minimal art*, define a los objetos como tales es la anulación del detalle, para poder elaborar objetos con esta cualidad los artistas deben reducir las conexiones o zonas de transición en la obra, ¿a qué nos referimos con ello?, a que el objeto minimalista debe evitar la relación entre sus partes o elementos porque “una obra fuerte no debía ser compuesta; poner algo en un rincón del cuadro o la escultura y «equilibrarla» con otra cosa en otro rincón”<sup>103</sup>. El objeto minimalista, llámese pintura o escultura, debe ser visto como un objeto indivisible (que no es la suma de sus partes) y percibido como una totalidad o unidad que se resiste al análisis o descomposición en partes. En este sentido, el minimalismo propone crear objetos de formas simples y simétricas que sean reconocidos por el sujeto al momento, “Objetos reducidos a la sola formalidad de su forma, a la sola visibilidad de su configuración visible, ofrecida sin misterio, entre línea y plano, superficie y volumen”<sup>104</sup>.

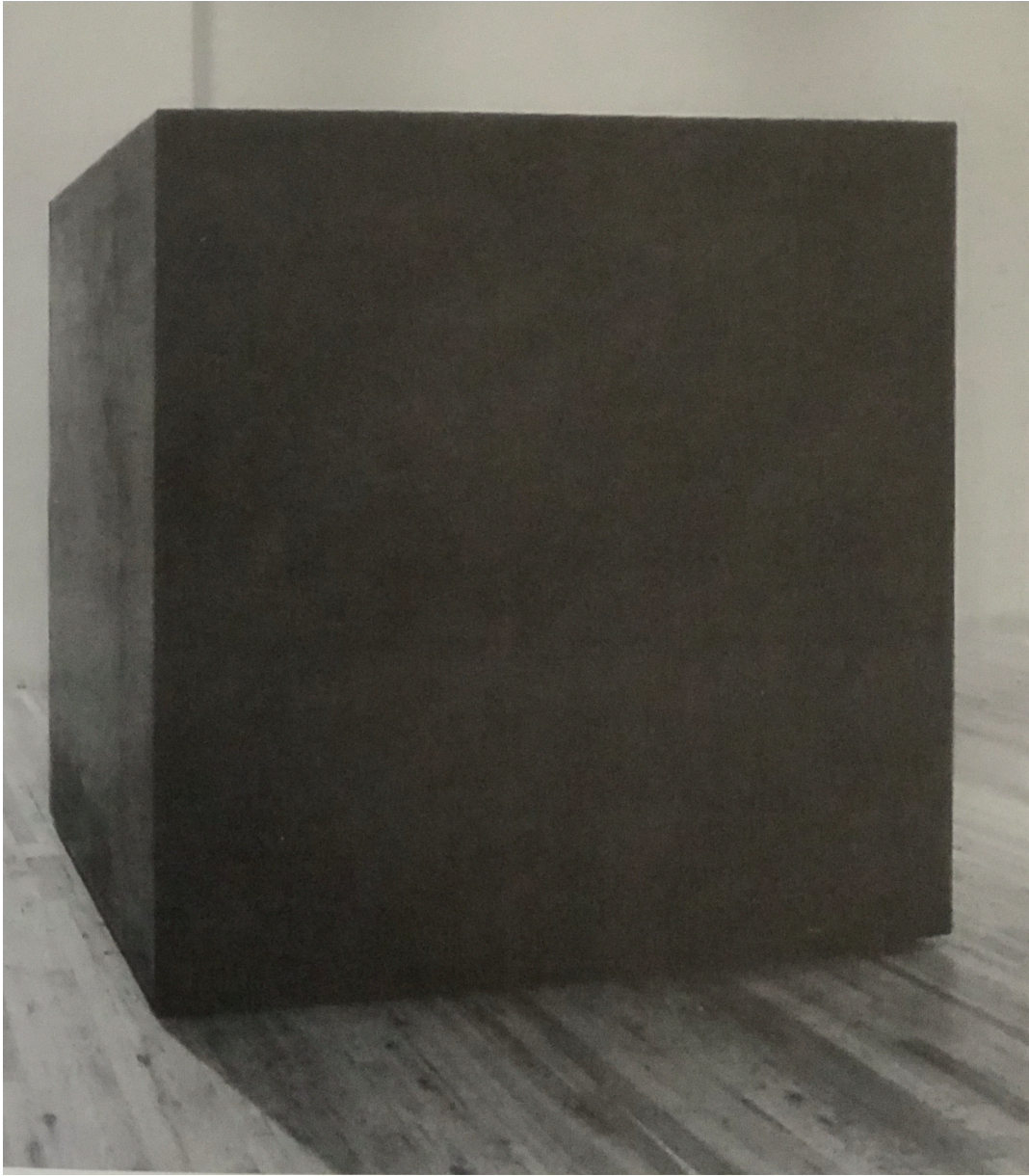
Un claro ejemplo de imágenes que cumplen con este requisito minimalista son los cuadros del pintor estadounidense Frank Stella<sup>105</sup>, especialmente aquellos que pertenecen a la serie de bandas, pues en ellos se encuentra una expresión simple que puede ser vista sin despertar equívocos, e incluso, una expresión que en su abstracción es incapaz de despertar a la imaginación.

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 30.

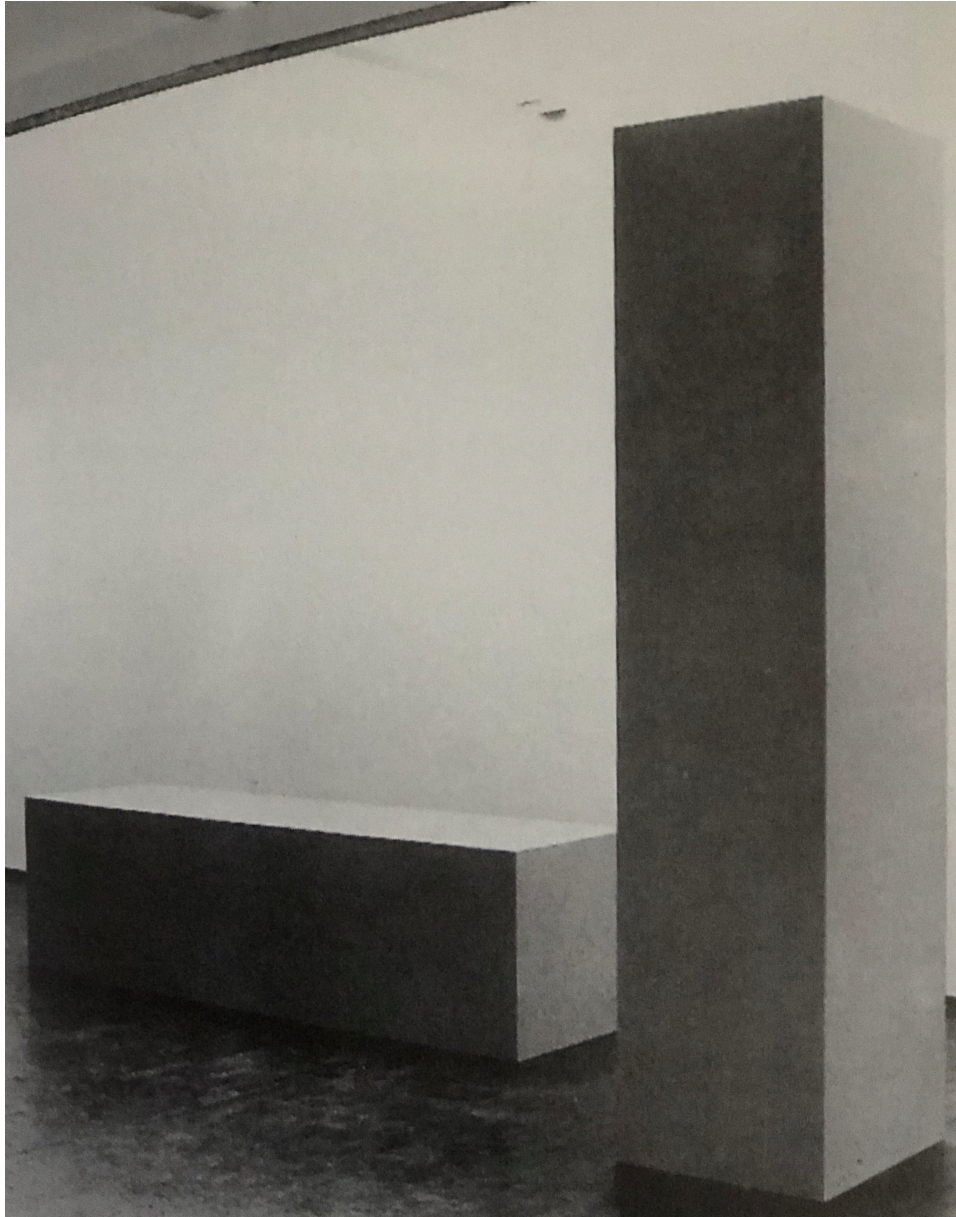
<sup>104</sup> *Loc. Cit.*

<sup>105</sup> Pintor, grabador y escultor estadounidense del siglo XX, pertenece a la vanguardia minimalista. Es reconocido en el mundo del arte por la creación de las *Obras Negras*.



4. T. Smith, *Die*, 1962. Acero, 183 x 183 x 183 cm. Cortesía Paula Cooper Gallery, Nueva York. En: *Didi-Huberman, Georges, Lo que vemos, lo que nos mira*, Argentina: Manantial, 2014. Imagen 12.





4. R. Morris, *Columns*, 1961 - 1973. Aluminio pintado, dos elementos, 244 x 61 x 61 cm en cada uno. Cortesía Ace Gallery, Los Ángeles. En: *Didi-Huberman, Georges, Lo que vemos, lo que nos mira*, Argentina: Manantial, 2014. Imagen 9.

En tercer lugar, Didi-Huberman apunta como otra característica del objeto minimalista la eliminación de toda temporalidad en la creación y percepción de dichos objetos. Para que los objetos cumplan con esta cualidad es preciso que los elementos que la componen permanezcan (o al menos den la apariencia de permanecer) inmutables, por ello las obras de arte minimalista son elaboradas con materiales industriales o metálicos, por ejemplo, el acero inoxidable, hierro, cobre, aluminio, etc. A propósito de ello, Georges Didi-Huberman recuerda que algunas obras de Robert Morris, Donald Judd y Sol Le Witt están elaboradas con estos materiales resistentes e inalterables.

Cabe señalar que al eliminar la temporalidad de los objetos, se afirma la estabilidad de los mismos, propiedad que se manifiesta en dos planos, en primer lugar se manifiesta en el sentido del objeto, pues al elaborar y mostrar un objeto estable, la percepción del mismo está exenta de la inquietud que ocasionan las marcas del tiempo (el cambio de interpretación que puede generar la modificación de un elemento en la obra), mientras que en segundo lugar la estabilidad se manifiesta en la producción del objeto, pues su creación se muestra invariable ya que los artistas generan objetos que parecen fabricados en serie, por ejemplo los cinco cubos de cristal de Joseph Kosuth<sup>106</sup>.

Finalmente, Georges Didi-Huberman muestra como cuarta característica del objeto minimalista la eliminación -en el plano teórico- de los juegos de significaciones, pues como lo señalamos líneas arriba, para el sujeto que se encuentra ante el objeto minimalista desaparece la posibilidad de imaginar y de creer, tal como sucede en la percepción de la imagen de la creencia. Esto porque según la teoría del *minimal art*, el objeto no es capaz de expresar sentido, valor o emoción alguna, los objetos minimalistas no ocultan nada, ni esencia, ni ser, ni

---

<sup>106</sup> Antropólogo, filósofo y artista conceptual de origen canadiense. Quiso suprimir las formas del arte porque consideraba que la esencia del arte se encuentra en el discurso, pues la forma limita la obra artística a la mera apariencia.

síntoma o aura, pues, en ellos no hay interioridad que revelar ya que han sido creados para mostrarse tal cual son, unívocos y claros, en suma, transparentes. Por este motivo, los objetos minimalistas renuncian a todo antropomorfismo, pues el uso de estas formas implica representar imágenes con contenido significativo. En relación con esta cualidad, Walter Benjamin también mostró que con la aparición de los materiales y herramientas que permitieron la reproducción del objeto artístico y la exhibición del mismo, el artista dejó de representar en su obra a la naturaleza:

El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza.<sup>107</sup>

Una vez que hemos expuesto las características que definen al objeto minimalista, nos queda exponer el argumento que plantea Didi-Huberman para relacionar estos objetos con la llamada imagen tautológica. Según el filósofo francés, las cuatro características de los objetos minimalistas (especificidad, totalidad, estabilidad y transparencia) muestran que dicho objeto es y ha sido elaborado para afirmarse como un volumen íntegro y simple que en su presencia muestra todo lo que en él se puede ver, en suma, que no pone en juego ninguna presencia localizada en otra parte, es decir, que no representa.

En este sentido, podemos decir que la mirada que se encuentra con un objeto minimalista se limita a ver su volumen -y nada más- tal como el sujeto que se encuentra ante una tumba se resiste a ver e imaginar -en otra parte- lo que yace en su interior. Ambas miradas intentan ocultar la paradoja que habita toda imagen u objeto, por ello se limitan a ver y construir en ella lo superficial, aquello que es incapaz de angustiar al sujeto.

---

<sup>107</sup> Benjamin, Walter, *“La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”*, en *Estética de la imagen*, Argentina, La marca editora, 2018, p. 37.

Tras este recorrido, hemos mostrado dos formas de evadir la ineluctable presencia de lo visible: la creencia y la tautología. Formas que nos alejan de los síntomas que se encuentran en las imágenes y que nos apartan de la posibilidad de acceder a un conocimiento visual de las mismas. Sin embargo, sabemos que el análisis crítico de Georges Didi-Huberman no se detiene en este punto, por ello, a continuación desarrollaremos la propuesta mediante la cual el filósofo francés pretende exponer lo que yace oculto (el vacío) en toda imagen y que finalmente interpela al sujeto, esto con la finalidad de mostrar que es posible acceder a otro tipo de conocimiento de la realidad a través de las imágenes.

### **2.3. La imagen dialéctica**

En los apartados anteriores señalamos que, para Georges Didi-Huberman, el sujeto puede relacionarse con la imagen a través de la mirada de la creencia o de la mirada tautológica, identificamos a la primera de ellas como una mirada que desplaza el tiempo de la imagen para fijarlo en un más allá (en un tiempo ausente sea pasado o futuro) que permite ficcionar su presencia material y temporal en otras imágenes -imágenes desdobladas-, o como el filósofo francés las llama: imágenes de la creencia o contraimágenes<sup>108</sup>. Por otro lado, señalamos que la mirada tautológica es aquella que reduce la percepción del objeto al tiempo presente y que por ello limita toda experiencia visual de la imagen a la materialidad de la misma, en otras palabras, mostramos que la mirada tautológica es aquella que se niega a trabajar el tiempo de la imagen -a imaginar-<sup>109</sup> porque su interés principal se encuentra en la presencia -material y temporal- de la imagen. Al describir ambas perspectivas, reconocimos que, según la teoría didi-hubermariana, estas miradas dan cuenta del

---

<sup>108</sup> Didi-Huberman emplea el término contraimágenes para referirse a los dobles de la imagen, es decir, a las imágenes producidas -específicamente- por el arte cristiano.

<sup>109</sup> Cfr. Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Op. Cit., p. 27.

anhelo que el sujeto tiene por escapar de aquello que la imagen no le muestra: de la ineluctable escisión de lo visible y del vacío que la imagen le impone.

Sin embargo, ante estas dos posibilidades, el filósofo francés se detiene en la mirada tautológica para poner en duda la postura teórica del arte minimalista pues (aunque el *minimal art* surgió con la intención de crear y exponer un objeto específico que condicionara la mirada a la materia y tiempo del mismo) tal parece que la práctica minimalista y el producto de la misma, no se reducen a las condiciones de la imagen tautológica. Para profundizar en esta incógnita, Didi-Huberman se pregunta ¿a qué se refieren los artistas cuando colocan la imagen como un objeto específico?<sup>110</sup>, pues posiblemente lo específico en la imagen no se reduzca a la simplicidad del objeto (tal como lo proponen las características de la teoría minimalista) sino que, por el contrario, quizá el carácter específico de la imagen puede ser un elemento que permita re-pensar y re-plantear la mirada del sujeto (ante la imagen, ante el mundo); por ello, a continuación señalaremos los argumentos -sobre lo específico en la imagen- que Didi-Huberman pone en tela de juicio<sup>111</sup>, esto con el propósito de abrir el camino a su propio planteamiento.

Al abordar la especificidad de la imagen, Didi-Huberman cuestiona -en un primer momento- la ausencia de ilusión, pues a pesar de que el minimalismo propone un objeto simple que no puede remitirnos a otra imagen porque al ser único es incapaz de desdoblarse y de extender nuestra mirada más allá de su presencia material y temporal; esta tendencia artística olvida que el sujeto de la percepción no puede reducir las impresiones que recibe de la imagen a la simple presencia material y temporal del objeto, motivo por el cual, la especificidad -como limitación de la presencia objetiva- de ninguna forma evita que el sujeto vea más allá de la simplicidad de la imagen.

---

<sup>110</sup> Cfr., *Ibidem*, p.35.

<sup>111</sup> Cfr., *Ibidem*, 2014, p. 32-34.

Ahora bien, como señalamos anteriormente, si la mirada minimalista (desde la perspectiva tautológica)<sup>112</sup> exige ver en el objeto únicamente lo que se presenta material y temporalmente, será preciso que el objeto o imagen no ponga en relación colores o espacios, pues “toda puesta en relación, por más simple que sea, será ya doble o dúplicie, y por ello un ataque a la simplicidad de la obra”<sup>113</sup>. Este rechazo a las relaciones internas en la imagen -minimalista-, trae a cuenta el segundo momento crítico, en donde Didi-Huberman cuestiona la ausencia de detalles, pues el argumento que condiciona a la imagen minimalista como un objeto que no se puede percibir en relaciones, partes o detalles<sup>114</sup>; pasa por alto que el sujeto ante las imágenes ve más allá de lo que su volumen presenta.

Posteriormente, en un tercer momento, el filósofo francés cuestiona la ausencia de cambios -de sentido-, pues aunque la especificidad de la imagen -minimalista- propone a la mirada del sujeto un objeto estable cuyos materiales (metales) y procesos (industriales) han sido elegidos para resistir el paso del tiempo, se olvida que al percibir una imagen, el sujeto es capaz de cambiar o matizar el sentido de la misma.

Finalmente, en el cuarto momento crítico, Didi-Huberman cuestiona la ausencia de significación en la imagen, pues, quien expone el objeto como una simple certeza, es decir, como una imagen teóricamente transparente; omite la limitación perceptiva del sujeto, característica que le impide mirar la totalidad de la imagen y evadir cualquier connotación que ésta pudiera ofrecer.

---

<sup>112</sup> Didi-Huberman recupera las posturas de Morris y Donald Judd porque intentaron fabricar objetos que no re-presentarán nada más allá de su volumen específico.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>114</sup> En el minimalismo la ausencia de detalles está relacionada con la unidad formal de la obra de arte.

Dicho lo anterior, vemos que los cuatro cuestionamientos que el filósofo francés plantea a la especificidad de la imagen, desembocan en una idea peligrosa: cuando la imagen se impone como un objeto específico, no representa nada frente al sujeto, o como señala Didi-Huberman, el objeto visual “no vuelve a poner en juego ninguna presencia, porque se da allí, frente a nosotros, como específico en su propia presencia, su presencia específica de obra de arte”<sup>115</sup>; sin embargo, esta afirmación plantea otra cuestión: ante la mirada del sujeto ¿es posible sostener -pese a todo- la imagen como aquello que únicamente se nos presenta?, ¿a qué se refieren los artistas -minimalistas- con la propuesta de una imagen como presencia única?,

Quando Bruce Glaser le pregunta a Stella qué quiere decir presencia, el artista le responde, en principio, un poco rápidamente: «Sólo es otra manera de decir». Pero la palabra se ha soltado. A punto tal que, [...] Comenzará por liberar una constelación de adjetivos que realzan o refuerzan la simplicidad visual del objeto consagrándolo al mundo de la cualidad<sup>116</sup>

Es decir que, cuando el artista plantea la posibilidad de referirse a la imagen de otros modos, la dota de cualidades que le imponen una significación, circunstancia que saca a la obra de su fundamental simplicidad para otorgarle características como la fortaleza y agresividad<sup>117</sup>.

En este sentido, Didi-Huberman considera que la agresividad y la fuerza son términos que “evocan un universo de la experiencia intersubjetiva, por lo tanto una puesta relacional”<sup>118</sup>. Relacional porque la fuerza y la agresividad de algo se dicen

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 35-36.

<sup>117</sup> En *Lo que vemos, lo que nos mira*, Didi-Huberman recupera un texto de Donald Judd titulado: *Specific Objects*, en él, el artista expone las cualidades del objeto minimalista u objeto específico, entre dichas cualidades se encuentra la fuerza y la agresividad, términos que el filósofo francés contextualiza y analiza para desarrollar una crítica a la mirada minimalista y plantear su propia teoría de la mirada.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.36.

como un efecto que se produce en el otro, es decir, en el sujeto. Sin embargo, ante estas cualidades sucede algo más, el filósofo francés señala que al usar dichos términos, los productores de la obra de arte (en este caso, los artistas minimalistas) no sólo ponen en relación a la imagen (al objeto el arte minimalista), sino que también desplazan su condición de objeto, pues la fuerza y la agresividad también se manifiestan como el poder específico que tiene una imagen para afirmar su presencia de manera similar a la de un sujeto, es decir, que a través de estos términos, se dota a la imagen de cualidades (agresividad y fuerza) subjetivas, por lo que la imagen -minimalista- se desplaza de la condición de simple objeto (que toma distancia de la naturaleza) a la de sujeto (que involucra al ser humano). De este modo, las cualidades de la imagen: su unicidad, simplicidad, estaticidad y literalidad, se invierten para dar lugar a las relaciones recíprocas, es decir, a la experiencia de relaciones intersubjetivas.

Dicho lo anterior, es preciso señalar que la potencia de la imagen para entablar este tipo de relaciones, se afirma cuando la experiencia de la misma no se condiciona a su simplicidad formal y temporal (a lo superficial de la imagen), pues, si lo específico encuentra su lugar en esta experiencia, será desplazándose de característica del objeto a condición de posibilidad de la relación, en otras palabras, lo específico -en el arte minimalista- es capaz de presentarse como el objeto visual y como aquello que procesa o pone en juego al sujeto y a la imagen (o cuasi-sujeto).

Es así como llegamos a la idea central de nuestro capítulo. Didi-Huberman ha mostrado que ante una imagen el sujeto puede fijar lo que mira (la imagen tautológica) o fijar lo que le mira (la imagen de la creencia), pero a través de un análisis más profundo sobre los presupuestos de la mirada tautológica, nuestro autor ha revelado otra posibilidad, una que muestra la relación entre espectador e imagen como un fenómeno visual de apertura en donde el sujeto desplaza su mirada sobre el objeto y, en consecuencia, se enfrenta al vacío impuesto por la paradoja, situación



que lo lleva a elaborar un proceso visual dialéctico, es decir a colocar la mirada entre la creencia y la tautología:

Hay qué inquietarse por el entre y sólo por él. No hay que intentar más que dialectizar, es decir, tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de diástole y sístole a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso de entre-dos.<sup>119</sup>

Tras esta afirmación, podemos ver que la dialéctica de la mirada, es decir, de la forma mediante la cual el sujeto se relaciona con la imagen, enfrenta al espectador a la ineluctable escisión de lo visible, pues rompe con la idea de la imagen única, simple, inmóvil e insignificante. Partiendo de este planteamiento, Georges Didi-Huberman pone sobre la mesa el lema -minimalista-: *lo que ves es lo que ves*<sup>120</sup>, para aclararlo y sostenerlo, ya que aparentemente este lema fija lo específico de la imagen y establece una relación unilateral entre sujeto y objeto, pero, siguiendo el argumento expuesto arriba, realmente muestra una escisión del ver.

Entonces, para re-conocer esa mirada del entre o mirada dialéctica, se precisa abrir la imagen, pero ¿qué clase de objeto es la imagen abierta?, ¿cómo pensar ese tipo de imagen?, a continuación intentaremos desarrollar la respuesta a estas preguntas para saber cuáles son los fundamentos e implicaciones de una mirada dialéctica.

Partiremos de la siguiente consideración, el sujeto que posa la mirada sobre la imagen, se encuentra, en primer lugar, ante los límites de lo visual, estos límites son el espacio y el tiempo, formas de la percepción que fijan el hecho en imagen, lo objetivan y posibilitan su descripción -determinación-, sin embargo, desde una tercera perspectiva, el sujeto puede romper con dichos límites de lo visual, para ello

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p .47.

<sup>120</sup> *What you see is what you see.*

debe desplazar la mirada del campo de lo visible (“del ajuste a los códigos representacionales establecidos por ciertas normas que ordenan la visión”<sup>121</sup>) al de lo visual (“cuando el ojo se encuentra ante una imagen que desafía todo saber preestablecido”<sup>122</sup>), lo que implica sacar a la imagen de simple percepción espacial presente, para mirarla como un lugar de encuentros. Encuentros en donde no solo se expone la presencia singular de la imagen, sino también lo que en ella hay de imaginable, es decir, lo que va más allá de la re-presentación, ya sea en tiempo y/o en forma.

Para aclarar esta tipo de relación con la imagen, Didi-Huberman retoma varios casos que muestran un desplazamiento o ejercicio dialéctico de la mirada sobre la imagen<sup>123</sup>, el primero de ellos es bastante conocido por el psicoanálisis, pues Sigmund Freud lo expone en *Más allá del principio de placer*, nos referimos al caso del pequeño niño que juega con un carrete -o bobina- de hilo; dicho juego tiene lugar cuando el niño lanza el carrete lejos de él, y al no verlo, tira del hilo para hacerlo aparecer de nuevo, *fort-da* (lejos-acá)<sup>124</sup>. Esta anécdota es retomada por Didi-Huberman<sup>125</sup> porque en ella se muestra un desplazamiento de la mirada y con ello de la imagen, ya que el juego surge bajo condicionantes importantes, pues el niño es descubierto en esta situación cuando su propia madre se encuentra ausente, por lo

---

<sup>121</sup> Rubío, Jorge Michell, Visible, invisible, indicial, visual (Notas sobre Georges Didi-Huberman). *Centro de Estudios Visuales*, (2009), En: [https://www.academia.edu/4164960/visible\\_invisible\\_indicial\\_visual](https://www.academia.edu/4164960/visible_invisible_indicial_visual)

<sup>122</sup> *Loc. Cit.*

<sup>123</sup> Los casos que a continuación se presentan surgen, en la teoría didi-hubermariana, con la intención de aportar material para pensar de nuevo el objeto minimalista. Sin embargo, cabe recordar que el propósito de Didi-Huberman al exponer el caso del minimalismo es doble, por un lado, la obra de Didi-Huberman replantea la relación espectador-imagen, por lo que retoma al minimalismo como un ejemplo para exponer esta reformulación; por otro lado, el filósofo francés recupera y replantea los postulados del arte minimalista para justificar su importancia en el discurso de la historia del arte.

<sup>124</sup> *Cfr.*, Freud Sigmund, *Más allá del principio de placer. Obras completas, Vol. XVIII*, (Argentina: Amorrortu, 2004).

<sup>125</sup> *Cfr.* Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira, Op. Cit.*, p. 49-50.

que se plantea que el juego del niño es una forma de desplazar y trabajar la ausencia de la madre: el niño se enfrenta a la ausencia de la madre, quien finalmente funge como una imagen. Ante la ausencia que la madre impone, el niño trabaja dicha imagen y la desplaza al carrete de hilo, entonces, la imagen específica de la madre da lugar a una relación específica con el carrete de hilo, una relación en la que la presencia material y temporal del carrete reemplaza la presencia de aquello que permanece en la memoria como una huella, figura que el psicoanálisis ha querido llamar síntoma. Pues al hacer que el hilo desaparezca y aparezca, el niño da lugar a la experiencia de la imagen dialéctica, es decir a la imagen de la madre. Vemos entonces como la imagen sale del campo de lo visible (la madre se ausenta) para revelar el campo de lo visual (trabajar la imagen específica para dar lugar a otras formas de relacionarse con la misma).

Siguiendo la exposición de los casos, Didi-Huberman retoma de *L' Absence* texto de Pierre Fédida, la anécdota de un par de niñas que juegan con una sábana, al inicio la sábana sirve de sudario (cubre a una niña mientras ésta finge estar muerta), posteriormente, al calor del juego, la sábana se convierte en vestido, casa, bandera, etc. En esta anécdota, también existe una condicionante importante, el juego de las niñas es visto días después de la muerte de su madre, por lo que, en ella también hay un desplazamiento de la mirada, se pone en juego la ausencia de la madre, esto gracias al hecho -¿o gesto?- de la sábana que pasa de imagen fija (una sábana como objeto que sirve para cubrir el colchón de la cama) a un objeto o materia que da lugar a diversas imágenes (sudario, vestido, etc). En este caso, al igual que en el primero, la imagen-ausente o, lo que es lo mismo, lo visible, da lugar y hace presentes una serie de imágenes (en otras palabras, lo visual), a través de un proceso que, como lo señalamos en el primer capítulo, es conocido en la teoría psicoanalítica como *figurabilidad*:

Hay que volver a decir, una vez más, cuánto el síntoma, nudo del acontecimiento y de la estructura virtual, responde aquí plenamente a la paradoja enunciada por Freud a

propósito de la figurabilidad en general: a saber, que figurar consiste no en reproducir o inventar figuras, sino en *modificar unas figuras* y, por lo tanto, en llevar el trabajo insistente de una desfiguración en lo visible<sup>126</sup>

En este punto hacemos un paréntesis para traer a cuenta el caso expuesto en los primeros apartados de este capítulo, en donde, auxiliados de la imagen de la tumba, analizamos la mirada tautológica y la mirada de la creencia; si bien es cierto que en dicho ejemplo a la ausencia de la imagen no le sigue una dialéctica de la mirada, Didi-Huberman expone como es que la muerte, vista como una imagen ausente o como un vacío, opera de tal forma que impulsa el movimiento de la imagen en el sujeto y, en el caso específico de la teoría didi-hubermariana, pone en movimiento la memoria y la imaginación: “«el duelo pone el mundo en movimiento»”<sup>127</sup>

Cerramos el paréntesis para continuar con los casos que ponen en juego la mirada. Mientras los dos primeros remitían directamente a la ausencia de la imagen, los que siguen tienen por condicionante el vacío de la imagen -al igual que la tumba, ejemplo que se mueve en los dos términos-. En el primer caso de relación sujeto-vacío, Didi-Huberman expone la situación de un niño que ante su muñeca es capaz de desfigurar (de quitarle alguna pieza) la imagen específica de la misma con el propósito de mirarla profundamente (para mirar lo que hay dentro de ella), en este acto, el niño abre -literalmente- la imagen, es decir, desplaza la mirada de la superficie -visible- al interior del objeto -visual-. Para explicar este comportamiento, el historiador del arte y filósofo francés, retoma la idea de la moral del juguete propuesta por Baudelaire<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Didi-Huberman, Georges *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, (España: CENDEAC, 2010), p. 268.

<sup>127</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Op. Cit., p. 54.

<sup>128</sup> La moral del juguete consiste en la destrucción o desarticulación de un juguete con el objeto de encontrar el alma dentro de él. Se considera que esta actitud es de las primeras tendencias metafísicas del humano.

Finalmente otro caso que condiciona la relación con la imagen desde el vacío, es el caso del cubo<sup>129</sup>. El cubo, como el objeto minimalista, es una imagen específica, tan simple que él mismo es una herramienta de figurabilidad, pues bien puede presentarse como una caja, una casa, un bloque, una nave, etc. El cubo pone a la vista un vacío en donde el niño trabaja la imagen. En este sentido, Didi-Huberman afirma que el cubo “Es una figura de la construcción, pero se presta sin cesar a los juegos de la deconstrucción, siempre propicio a través del montaje, para reconstruir algo distinto”<sup>130</sup>.

Hasta aquí hemos descrito cuatro casos que -literalmente- ponen en juego la imagen, cuatro casos en donde se muestra la presencia de la imagen abierta, sin embargo, en ninguno de ellos se ha puesto en claro lo que caracteriza al pensamiento de la imagen dialéctica y lo que la distingue de otro tipo de imágenes, por lo que a continuación profundizaremos en las ideas ya expuestas en los casos anteriormente citados.

Siguiendo el análisis de esta imagen, descubrimos que para pensarla fuera del campo específico de la mirada de la creencia y de la mirada tautológica, es necesario pensarla más allá del principio de imitación, pues la imagen desplaza la imitación a los poderes de la figurabilidad, lo que quiere decir que a través del objeto visual, la mirada se convierte en un juego de imágenes que da lugar al símbolo y con él a las palabras. Es en este sentido que para el filósofo francés toda imagen es síntoma, pues en cuanto síntoma, busca ser interpretado con el lenguaje. De ahí que con la mirada dialéctica, el sujeto-espectador pueda desplazarse de sentido sin perder la percepción de la simple materialidad del objeto, condición que le facilita el acceso a

---

<sup>129</sup> Aunque los diferentes casos que han sido planteados no están lejos del análisis minimalista que hace la teoría didi-hubermariana (pues finalmente lo que se quiere exponer es el proceder de la mirada dialéctica), el que más se acerca a dicho análisis es el del cubo porque ser una figura simple y específica.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 57.

un registro semiótico mucho más amplio y esencial.<sup>131</sup> Dicho lo anterior, vemos que en este punto se inscribe el caso del carrete de hilo y de la sábana, pues en ambos, la imagen va más allá de la forma específica (carrete de hilo o sábana) para trabajar aquello que no puede nombrar: la ausencia de la imagen (la madre). En este sentido se puede decir que la imagen se meta-morfosea, porque pasa de lo visible a lo visual: “el objeto se convierte en imagen visual en el momento mismo en que se vuelve capaz de desaparecer rítmicamente en cuanto objeto visible”<sup>132</sup>.

Posteriormente, descubrimos que pensar la imagen desde una mirada dialéctica es pensarla más allá del principio de superficie, porque como señalamos líneas arriba, la imagen abre la espacialidad a la capacidad de producir lugares de la experiencia. En este sentido, la imagen pasa de espacio fijado a lugar en movimiento, porque ¿qué es la experiencia de la imagen sino la puesta en movimiento de la relación entre espectador e imagen?. Poner en movimiento la mirada es, fundamentalmente, poner a trabajar la imagen, montar imágenes, en suma, apelar a la imaginación. A propósito de esta capacidad de la imagen para ir más allá de la superficie, nos remitimos, una vez más, al caso de la sábana, en donde las niñas hacen de una superficie concreta (la cual se ha instituido en el lugar de una ausencia, la ausencia de la madre), un sudario, una casa y un vestido: “Entonces, de imagen fija -unívoca, mortaja-, la sábana se vuelve materia de metamorfosis, es decir, material operatorio creador de varias formas posibles: vestido, casa, bandera.”<sup>133</sup> Situación que pone en evidencia la plasticidad de la imagen y la operación de la imaginación.

---

<sup>131</sup> Este planteamiento es la profundización del cuestionamiento que Didi-Huberman hace a la falta de significación de la imagen.

<sup>132</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Op. Cit., p. 52.

<sup>133</sup> Didi-Huberman, Georges, *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes* (México: Canta Mares, 2017), p. 27.

Finalmente, de los planteamientos anteriores se deduce que, pensar la imagen desde una mirada dialéctica es hacerlo más allá de la oposición de lo visible y lo legible, pues la imagen no se ofrece totalmente a la percepción del sujeto, es decir que la imagen no agota su potencial en todo lo que el sujeto dice que ve. La imagen abierta

nos exige que dialecticemos nuestra propia postura frente a ella con lo que, de golpe [...] nos mira en ella. Es decir que exige que pensemos lo que captamos de ella frente a lo que ella nos «ase», frente a lo que, en realidad, nos deja desasidos<sup>134</sup>.

Ante este planteamiento, Georges Didi-Huberman coloca el caso del cubo porque es un volumen que pone en juego el proceso aparición y desaparición en la mirada del sujeto, pues en un principio se revela como una superficie total y fija, pero más tarde el sujeto percibe que en ella habita una ausencia, lo que da lugar a la imaginación, que como señalamos en el primer capítulo, es un proceso de montaje, montaje de tiempos, montaje de lugares, montaje de memorias.

En definitiva, a través de esos apartados descubrimos que para Georges Didi-Huberman, la percepción visual de las imágenes requiere de un trabajo dialéctico, que nos demuestra que el aprendizaje que podemos extraer de ellas no se reduce a lo que materialmente son capaces de mostrar (imágenes de la tautología) ni a todo aquello que nos pueden sugerir fuera de su especificidad, es decir a todas las ilusiones o ficciones que podemos generar a partir de ellas (imágenes de la creencia), sino que, tal como lo mencionó Walter Benjamin en *La obra de arte en época de su reproducibilidad técnica*, en las imágenes “Seriedad y juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí [...], aunque en proporciones sumamente cambiantes”<sup>135</sup>. Por ello mirar la imagen implica ver lo que permanece

---

<sup>134</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Op. Cit. , p. 61.

<sup>135</sup> Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Estética de la imagen*, (Argentina: La marca editora, 2018), p. 37.

accesible (la superficie) pero también lo que se encuentra encerrado porque visiblemente impone su distancia (el síntoma), es decir, la mirada dialéctica<sup>136</sup> exige una puesta en relación entre los diferentes conjuntos de imágenes que se presentan, pues ante la imagen “la verdadera cuestión no es la de optar por una posición en un dilema, sino construir una que sea capaz de superarlo, es decir, de reconocer en el aura misma una instancia dialéctica”<sup>137</sup>.

En el siguiente apartado podremos reconocer con mayor claridad la ejecución de esta mirada dialéctica y cómo es que ésta permite pensar la teoría didi-hubermariana como un pensamiento que sale de la estética y la historia del arte para reflexionar sobre problemas epistemológicos, éticos, entre otros.

---

<sup>136</sup> Antes de concluir este capítulo es preciso aclarar ¿cuál es la concepción de lo dialéctico propuesta por Didi-Huberman?. Según el filósofo francés en la tradición filosófica podemos encontrar dos formas de concebir la dialéctica, en primer lugar, se puede entender por dialéctica cierta óptica de sucesión unificante o sintética, es decir, la construcción de una razón de la historia que se funda en la determinación de movimientos sucesivos (un ejemplo de ello es la dialéctica hegeliana); en segundo lugar, otra forma de entender la dialéctica (misma a la que se afilia Didi-Huberman), es comprenderla como una doble óptica de exposición simultánea, en otras palabras, como aquello que hace surgir a partir de extremos separados, su dualidad, ignorando con ello la idea de síntesis o finalidad.

<sup>137</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Argentina, Manantial, 2014, p. 99.



### Capítulo III

## La imagen crítica: una forma de experiencia y de conocimiento de lo real.

Kant se preguntó en otros tiempos:  
«¿Qué es orientarse en el pensamiento?».  
No sólo no nos orientamos mejor en el pensamiento  
desde que Kant escribió su opúsculo,  
sino que la imagen ha extendido tanto su territorio que,  
hoy, es difícil pensar sin tener que orientarse en la imagen.  
*Cuando las imágenes tocan lo real*, Georges Didi-Huberman

**N**uestro trabajo comenzó con un análisis de las principales categorías en el pensamiento didi-hubermariano (imagen, tiempo y síntoma), análisis que -posteriormente- nos permitió cuestionar la función epistemológica de la imagen a través de un examen a la propuesta dialéctica de lo visual de George Didi-Huberman. Al abordar la dialéctica de lo visual mostramos que para el filósofo francés, la relación del sujeto con la imagen no se limita al carácter representativo de la misma<sup>138</sup>, pues ante la imagen, el sujeto se enfrenta con lo ineluctable, es decir, con una inevitable tensión entre lo que materialmente se le presenta y lo que se le impone mentalmente (también identificado como síntoma).

Ahora bien, a partir de este planteamiento, mostramos que la confrontación del espectador con la imagen no sólo remite a una imagen paradójica -dialéctica-, sino que también nos presenta otro tipo de mirada, porque, siguiendo la teoría propuesta

---

<sup>138</sup> En el segundo capítulo señalamos que para Georges Didi-Huberman, la imagen no imita o desdobra la realidad, por ello la mirada no puede ser mirada de la creencia o de la tautología.

por nuestro autor, el espectador es interpelado y desgarrado por la imposición de la imagen dialéctica, pues “En aquello que vemos siempre hay algo que nos mira”<sup>139</sup>.

Tras este recorrido podemos señalar que, en el presente capítulo, mostraremos cómo la propuesta epistemológica de Didi-Huberman va más allá de la historia del arte o de la historia de las imágenes en general y nos sitúa “a la luz de nuestra experiencia concreta y cotidiana”<sup>140</sup>, es decir, nos coloca frente a la realidad para ayudarnos a comprender mejor el mundo en el que vivimos, por lo que, para llevar acabo esta exposición, será preciso definir en primer lugar, cómo lo visible -la realidad- toma sentido para el sujeto; en segundo, analizaremos cuál es la relación propuesta por el filósofo francés entre las imágenes y la realidad; y finalmente, en tercer lugar demostraremos hasta qué punto el trabajo realizado por la imagen y la mirada tiene repercusiones éticas, políticas e históricas.

Dicho lo anterior y con la intención de continuar este trabajo, en el siguiente apartado analizaremos -desde la mirada dialéctica propuesta por Didi-Huberman- cómo es que lo visible toma sentido para el sujeto.

### **3.1. La experiencia estética de la imagen**

En *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, nuestro autor plantea la posibilidad de forjar -a través de la mirada dialéctica- un conocimiento que no sólo sea válido para las actividades artísticas sino que también sea funcional para otras disciplinas, entre ellas la filosofía. Para poder realizar esta propuesta, una vez más, el filósofo francés

---

<sup>139</sup> Fisgativa, Carlos Mario, Quien dice imagen, dice sujeto escindido. George Didi-Huberman y la dialéctica de lo visual. *Disertaciones*, (2015): 69-78. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5891586> .

<sup>140</sup> Didi-Huberman, George, La imagen y las signaturas de lo político. *Fractal*, (16 de junio 2017), En: <https://mxfractal.org/articulos/RevistaFractal82Didi-huberman.php>

se dio a la tarea de recuperar algunas ideas de un pensador cuya producción va del arte a la teoría del conocimiento, su nombre es Johann Wolfgang Von Goethe.

Poeta, novelista y científico, Wolfgang Von Goethe fue un personaje interesado en las múltiples manifestaciones del mundo, tanto en aquellas que se pueden conocer a través de la experiencia de los sentidos como las que tienen por fundamento la facultad racional, por este motivo Didi-Huberman consideró que Goethe fue un pensador al que las circunstancias lo orillaron a dialéctizar la perspectiva de su mirada<sup>141</sup> para poner en relación todos sus objetos de estudio.

Ahora bien, el filósofo francés señala que para llevar a cabo este proceso dialéctico, Goethe se ocupó de analizar los fenómenos u objetos en su singularidad y de identificar lo que específicamente los hace diferentes entre sí, esto con el propósito de relacionarlos con otros fenómenos y reconocer cómo es que las diferencias singulares los confrontan pero también los hacen afines, pues como señala el erudito alemán: “ningún fenómeno se explica él mismo y por sí mismo; sólo varios considerados juntos y organizados con método acaban dando algo que puede tener algún valor para la teoría”<sup>142</sup>.

Según Didi-Huberman, el proceso de análisis que Goethe llevó a cabo seguía un peculiar método cuyos pasos eran en primer lugar, la observación detallada de las particularidades del fenómeno, posteriormente la disposición de las singularidades de dichos fenómenos en dibujos y finalmente la presentación de los resultados de aquellas observaciones específicas, las cuales se exponían en dibujos y conjuntos de colecciones, pues

---

<sup>141</sup> Tanto las que corresponden al conocimiento provisto por los sentidos como a las que provee el conocimiento racional.

<sup>142</sup> Didi-Huberman, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (España: Museo Nacional Centro Cultural Reina Sofía, 2011), p.95.

dibujar era para Goethe un gesto «artístico» sólo en la medida en que se plegaba a las condiciones «científicas» de la observación experimental: cada vez, o así, historia del arte e historia natural apoyan juntas la misma decisión gráfica destinada a *muestrear los fenómenos*, a recoger con la mayor precisión posible la fascinante diversidad del mundo. Por eso la noción central de la «gaya ciencia visual» goethiana, adopta menos una tradición de debates estéticos, en pos de criterios para la belleza del arte, que una actitud fenomenológica ante el mundo sensible en general.<sup>143</sup>

Así pues, la «gaya ciencia visual» goethiana de la que nos habla Georges Didi-Huberman vendría a ser aquella que es capaz de reparar en la multiplicidad de los fenómenos y en la regularidad de sus propias transformaciones, por lo que podríamos referirnos a ella como una ciencia interesada en los constantes cambios -metamorfosis- de las formas de los fenómenos, es decir, de lo que en ellos hay de manifiesto -lo sensible- pero también de aquello que permanece latente o potencial.

En este sentido, el método seguido por Goethe plantea variedad de ejemplos, desde estudios meteorológicos hasta escritos literarios o comentarios a obras de arte, entre los que se encuentra el comentario que realizó a finales del siglo XVIII al *Laocoonte*, en donde intentó mostrar la pertinencia de mirar -contemplar- dicha escultura en un momento -tiempo- transitorio para lograr extraer de ella un conocimiento más completo, pues solo a partir de este movimiento de perspectiva la obra adquiere una fuerza que es capaz de desplazar a los espectadores de la petrificante quietud de la escultura a la vivacidad elocuente que el trabajo de la mirada puede darle.<sup>144</sup>

Este movimiento de la mirada también fue analizado -aunque un siglo más tarde- por Walter Benjamin quien mostró como es que la mirada que pretende acercarse a la autenticidad de la obra de arte debe tomar en consideración que la autenticidad no se reduce a la pureza simbólica del objeto, sino que es aquella

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>144</sup> *Cfr. Ibidem*, p. 98.

característica que permite a la obra de arte transmitir todo lo que significativamente puede mostrar, esto es, desde lo que en su origen material fue dispuesto hasta los cambios que ha sufrido -o puede sufrir- como testimonio histórico<sup>145</sup>, pues al mirar la obra, lo más esencial en ella no se reduce al tiempo y al lugar de su causa material o final, sino que gracias al juego dialéctico de la memoria y la imaginación, la mirada del sujeto puede abordar en la obra expuesta los múltiples encuentros (no lineales o cronológicos) de los tiempos que la constituyen, por ello, al igual que Benjamin, “Goethe miraba cada forma, no como simple resultante de un lugar y de una historia, sino cómo la superposición de varias especialidades y de varias temporalidades heterogéneas”<sup>146</sup>.

Ahora bien, como señalamos líneas arriba, para Didi-Huberman el método de Goethe no solo contemplaba la observación minuciosa de las particularidades del fenómeno u objeto artístico, sino que también requería de una distribución que las organizara en colecciones diferenciales; prueba de ello es el hecho de que como investigador, Goethe albergó en su casa<sup>147</sup> una variedad de colecciones que hicieron de este lugar un espacio estético, pero también epistémico, en donde se permitió poner en relación -dialéctica- elementos particulares de diferentes colecciones para encontrar en estos semejanzas o afinidades.

Y es que la «colección de colecciones» goethiana desjuntaba aquí lo que juntaba en otro lado. Impulsada por una gran hipótesis morfológica, estaba hecha para crear vínculos entre las formas, precisamente allí donde los propios objetos diferían respecto a su función o estatuto social<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Cfr. Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Estética de la imagen*, (Argentina: La marca editora, 2018), p.29.

<sup>146</sup> Didi-Huberman, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, *Op. Cit.* , p. 99.

<sup>147</sup> Cfr., Wahl, Hans, “La casa de Goethe y el museo nacional de Goethe”, *Revista de la Universidad de México*, (1932), Consultado en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/62de81db-a9da-4f21-8f05-5c496ffb98ed/la-casa-de-goethe-y-el-museo-nacional-de-goethe>

<sup>148</sup> Didi-Huberman, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, *Op. Cit.* , p. 101.

Según el filósofo francés, Goethe planteó la posibilidad de organizar los fenómenos de forma dialéctica porque a través de estas nuevas relaciones escapaba de la reducción idealista de la realidad y de la limitación empirista a lo inmediatamente sensible, a su vez, como consecuencia de este ejercicio dialéctico, podía considerar el fenómeno como un acto único (primario, originario) pero también integral; no como efecto cristalino de una realidad suprasensible o como un simple representante de la misma.

Siguiendo este orden de ideas, podemos constatar que el método de Goethe nos conduce al análisis del objeto como un fenómeno<sup>149</sup> que necesariamente se encuentra relacionado con el resto de objetos, a pesar de las notables diferencias que puedan existir entre ellos, pues solo a través de esas relaciones diferenciales (para identificar un fenómeno es preciso distinguirlo de los demás, pero para relacionarlo, se buscan las afinidades que tiene con otros fenómenos), el fenómeno singular -objeto- es capaz de revelar su vivacidad -síntoma-.

En este sentido podríamos afirmar que, tanto para Goethe como para Didi-Huberman, las relaciones del sujeto con el objeto o fenómeno visual (sea con objetos de colecciones como monedas, poemas, pinturas, esculturas, o complejos fenómenos como la modificación de la luz y la meteorología), necesariamente desencadenan una especie de montaje llevado a cabo por la imaginación, facultad del conocimiento que con frecuencia se asocia a la fantasía o des-realización de los fenómenos, pero que para Didi-Huberman tiene como principal cualidad la capacidad de realización<sup>150</sup> del fenómeno, y cuando el filósofo francés apunta a la capacidad de realización de la imaginación, asume el amplio sentido que está tiene,

---

<sup>149</sup> Georges Didi-Huberman considera que el fenómeno originario es un saber que se constituye a partir de las confrontaciones entre los fenómenos extremos o alejados.

<sup>150</sup> Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes tocan lo real* (España: Círculo de Bellas Artes, 2013), p.9.

«La imaginación no es la fantasía; tampoco es la sensibilidad, aunque sea difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La Imaginación es una facultad [...] que percibe primero, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. Los honores y las funciones que confiere a esta facultad le dan un valor tal [...] que un sabio sin imaginación solo parece un falso sabio, o por lo menos un sabio incompleto» <sup>151</sup>

Justamente por esta idea, nuestro autor rescató la relación dialéctica propuesta por Goethe (la que aísla al fenómeno -particularmente a los objetos o imágenes de las colecciones- para destacar sus particularidades y la que lo relaciona con otros fenómenos que le permiten revelar su fecundidad -el montaje que los dispone en colecciones diferentes-) pues le permite mostrar que es posible un tipo de experiencia del mundo en donde la imaginación (la fuerza que relaciona fenómenos aparentemente ajenos) funge como guía de las relaciones que los sujetos sostienen con la realidad, es decir, con otros sujetos y objetos que los rodean.

En este sentido, confirmamos que para Didi-Huberman, el papel que la imaginación juega en las relaciones del sujeto con el mundo es fundamental, ya que a través de ella se llevan a cabo montajes de diferentes órdenes que dan legibilidad al amplio campo de experiencia y conocimiento de la realidad. Sin embargo, en este punto, la pregunta necesaria al historiador del arte es la siguiente: ¿qué clase de legibilidad de la realidad se espera obtener a través de la imaginación?, ¿la de un montaje que sólo imite o retrate la realidad?, no.

Como lo mostramos en el primer capítulo, para el filósofo francés, la imagen no se reduce a la imitación de la realidad, no es simulacro ni mentira, pero tampoco ofrece la verdad de la realidad, en otras palabras, las imágenes

---

<sup>151</sup> Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición* (España: A. Machado Libros, 2013), p. 238.

no dicen «toda la verdad», por supuesto (hay que ser muy inocente para esperar eso de lo que sea, las cosas, las palabras o las imágenes): minúsculas muestras en una realidad tan compleja, breves instantes en un *continuum* [...]. Pero *son* para nosotros -para nuestra mirada actual- la verdad en sí misma, es decir, su vestigio, su pobre andrajo: lo que queda.<sup>152</sup>

En este sentido, cuando intentamos acercarnos a la realidad desde la imaginación es preciso hacerlo con cautela para no identificar las imágenes que nos ofrece con los hechos o gestos del mundo, del que ellas sólo nos pueden entregar algunas huellas, pues las imágenes no pueden ofrecernos una percepción total e inmediata de la realidad, pero sí tienen la capacidad de hacernos visibles y sensibles lo que ha sobrevivido a una experiencia, así como de revelar las complejas e irreductibles relaciones de la realidad, pues

la imaginación [...] consiste en descubrir -precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias- vínculos que la observación directa es incapaz de percibir<sup>153</sup>

Dicho lo anterior, podemos apuntar que para Didi-Huberman, las imágenes -en estricto sentido- no exponen una descripción transparente de la realidad porque su principal función consiste en mostrar solo una experiencia de la realidad y una enseñanza de la misma, por lo que, para lograr la legibilidad de esta experiencia el sujeto necesita implicarse, tomar posición en los procesos, emociones e ideas mostradas por las imágenes <sup>154</sup>, “De ahora en más resultaba claro que, para tratar de decir algo de ella, sólo podíamos hacerlo por elección, es decir, una vez más, por la imaginación”<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* (España: Paidós Ibérica, 2004), p. 65.

<sup>153</sup> Didi-Huberman, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, *Op.Cit.* , p. 16.

<sup>154</sup> *Cfr.*, Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes tocan lo real*, *Op. Cit.* , p. 31-32.

<sup>155</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Argentina: Manantial, 2014), p.14.



A propósito de ello, Didi-Huberman señala que para hacer legible la realidad a través de la imagen se requiere de una posición filosófica que ponga en contacto la mirada dialéctica y lo sensible, es decir, que disponga las relaciones entre imágenes, artistas (o creadores de imágenes) y espectadores “como configuraciones de la experiencia, que dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de subjetividad”<sup>156</sup>, esto es, a repartos de lo sensible.

En este punto es preciso recordar que la mirada dialéctica es aquella que apuesta porque el sujeto no reduzca su campo visual a lo que inmediatamente se le presenta ni a la identificación de las imágenes con el punto de vista que alguien más les ha determinado (por ejemplo, el creador o autor), pues al hacerlo cae en cuenta de que el significado total de estas se le escapa, es decir, que no puede ver en ellas todo lo que el autor propone porque las imágenes no retratan completamente lo visible y el espectador no puede acercarse a ellas con la intención de analizarlas a detalle pues

El buscador de detalles es el hombre que ve la más mínima cosa y es el hombre de las respuestas; piensa que los enigmas de lo visible tienen una solución que puede estar en «la más mínima cosa», [...] se limpia las gafas, se toma por Sherlock Holmes.<sup>157</sup>

Y se considera capaz de ver bien, identificar y nombrar unívocamente lo que las imágenes representan (tal como lo propone al iconología<sup>158</sup>), sin embargo, siguiendo la propuesta de Didi-Huberman, en el mejor de los casos el sujeto de la mirada dialéctica

---

<sup>156</sup> Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, (Chile: LOM Ediciones, 2002), p. 5.

<sup>157</sup> Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, *Op. Cit.*, p. 339.

<sup>158</sup> La iconología es un sistema propuesto por la historia del arte que plantea que toda forma visible lleva el contenido conceptual de un acontecimiento o de un objeto, y que requieren de un análisis detallado para su correcta interpretación.

es un hombre que mira según una visibilidad flotante adrede; no espera de lo visible una solución lógica (siente más bien cómo lo visible disuelve todas las lógicas); al igual que Duplin, en *La carta robada*, de Edgar A. Poe, se pondría más bien unas gafas negras para dejar venir a él lo que está esperando; y, cuando encuentra, no es el final de una cadena -la clave esperada como respuesta-, sino un momento ecléctico en el encadenamiento sin fin <sup>159</sup>

Porque comprende que la mirada puesta sobre las imágenes es parcial, ya que estas se le resisten y sólo le muestran un trozo incierto de la realidad, su potencia. Por este motivo, el sujeto debe disponerse a salir de la llamada «caja de la representación» (expresión utilizada por Didi-Huberman para señalar los límites visuales del sujeto cognoscente) para mirar las imágenes tal y como lo hacía Goethe en sus investigaciones, es decir, desde una perspectiva escindida que le permite un acercamiento sensible (el contacto que es una forma de afrontar lo que se le presenta sin caer en la búsqueda del en-sí de las imágenes) y a su vez, una distancia o separación (el reconocimiento de lo que se encuentra fuera del campo visual) del objeto, esto con el propósito de relacionar las imágenes e invertir el punto de vista particular para hacer confesar al objeto que se le presenta y restituir el valor de aquello que dan a ver, a pensar, a reflexionar, pues

esa es la doble distancia a la que debería consagrarse todo conocimiento de las cosas humanas. Conocimiento del que somos al mismo tiempo objeto y sujeto, observado y observador, *distanciado y concernido*.<sup>160</sup>

Tras este análisis podemos reconocer que, a través de la mirada dialéctica, el sujeto es capaz de renunciar a la experiencia unívoca de la realidad al reconfigurar la sensibilidad a través de las imágenes, pues estas intervienen “en la distribución

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p.339.

<sup>160</sup> Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen* (México: Ediciones Ve, 2012), p. 34.

general en las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y formas de visibilidad” del sujeto<sup>161</sup> .

En cuanto a esta distribución, Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière (teórico de la imagen y filósofo francés) han sostenido un diálogo que los ha llevado a defender propuestas diferentes pero que, excepcionalmente, se fundamentan en una misma idea pues, para ambos filósofos el conocimiento provisto por la estética es principalmente “un saber que se da por objeto los acontecimientos de lo sensible, poco importa que sean «artísticos» o no”<sup>162</sup>, ya que el conocimiento de la realidad por medio de las imágenes comienza cuando el sujeto elige acercarse a los acontecimientos a través de la mirada, la escucha, el tacto y renuncia a hacerlo mediante el agenciamiento de conceptos, lo que da cuenta de que el objeto de estudio de la estética para estos filósofos ya no se encuentra únicamente en los criterios tradicionales del arte, pues para ambos pensadores, la estética es una forma del pensamiento vinculada a la idea del reparto de lo sensible<sup>163</sup> en diferentes planos de la realidad y del conocimiento.<sup>164</sup>

En este punto es preciso aclarar en qué sentido Didi-Huberman recupera, replantea y aplica la idea del reparto de lo sensible propuesta por Jacques Rancière. Para el historiador del arte, reparto es aquello “que divide en partes o en partidas, e

---

<sup>161</sup> Lo que permite al sujeto asumir una posición epistemológica, política, ética y estética de la realidad, tema que abordaremos en los siguientes apartados.

<sup>162</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Argentina: Manantial, 2014), p. 426.

<sup>163</sup> En *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, Georges Didi-Huberman argumenta darle al término *sensible* la misma dimensión que le ha sido otorgada por Jacques Rancière: “lo *sensible* hay que extenderlo a todo aquello que [...] llamaba el *pathos*, o sea a un «sensible» que no sería solo «sensorialidad» (el ojo y lo que el ojo ve) sino también «sensibilidad», incluso «sentimiento» (el ojo y aquello con lo que el ojo se conmueve como decía Merleau-Ponty” [Ibidem. p, 398]

<sup>164</sup> Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política, Op. Cit.* , p.57.

incluso en partidos, pero también lo que pone en común”<sup>165</sup>, por lo que, el reparto de lo sensible re-formula la exposición de las imágenes y la disposición de las perspectivas de los sujetos, situación que da cuenta de la estrecha relación entre estética y política, pues de cierta manera

«la política se refiere a lo que se ve y se puede decir de ello, a quien tiene la competencia para ver y la calidad para decir», y, por otro, «hay una política sensible atribuida desde el inicio a grandes formas de repartos estéticos»<sup>166</sup>

En este sentido, para Rancière y Didi-Huberman, el reparto de lo sensible es aquello que plantea la posibilidad de exponer los espacios políticos como espacios estéticos, porque re-formula los lugares de la experiencia y las perspectivas del sujeto, situación que confirma la idea de que la dimensión y alcances del método o mirada dialéctica propuesta por Didi-Huberman va más allá de los límites del saber estético y artístico.

Con arreglo a lo anterior, dedicaremos el siguiente apartado a la exposición de un caso contemporáneo que Didi-Huberman analiza porque presenta de manera clara la extensión de la mirada dialéctica y sus implicaciones en las relaciones del sujeto con las imágenes y la realidad.

### **3.2. La tiranía de lo visible: el saber producido y propuesto por las obras de arte**

Líneas arriba señalamos que una de las prioridades para los teóricos de la imagen contemporáneos, específicamente para Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière, consiste en desplazar el objeto de estudio de la estética: de la legitimación

---

<sup>165</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Op. Cit., p.105.

<sup>166</sup> *Loc. cit.*

de lo bello y lo sublime (y con ello de la categorización de los objetos bellos y sublimes como «obras de arte») a "un saber que se da por objeto los acontecimientos de lo sensible, poco importa que sean «artísticos» o no"<sup>167</sup>.

A su vez, descubrimos que para Georges Didi-Huberman, los acontecimientos de lo sensible son la forma más viable de captar lo real en su complejidad, sin embargo, como lo hemos señalado en el primer capítulo de este trabajo, el conocimiento de dichos acontecimientos comienza cuando se reconoce la potencia de la mirada, pues ésta no sólo es capaz de abordar la imagen como un archivo o representación de la realidad, sino también como una experiencia, de ahí que la teoría propuesta por Didi-Huberman exponga una relación en donde el sujeto puede mirar la imagen como un gesto, como una huella, como una fórmula del *phatos*.<sup>168</sup>

Ahora bien, la importancia que el filósofo francés otorga a la relación del sujeto con los acontecimientos de lo sensible (con la realidad), da lugar a un problema fundamental: considerar que la estética, y en mayor grado la historia del arte, tienen por objeto este tipo de relaciones (y no la legitimación de sus objetos como bellos o sublimes) implica cuestionar qué tipo de conocimientos propone una imagen.

Una vez que se ha expuesto el problema principal, no queda más que rastrear en el pensamiento de Didi-Huberman la médula de su propuesta teórica, es decir, el saber o conocimiento que las imágenes son capaces de producir, por lo que dedicaremos este apartado a desarrollar un análisis de las propuesta que el filósofo ha elaborado para justificar la importancia y el valor epistemológico de las imágenes.

---

<sup>167</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, Op. Cit. , p. 428.

<sup>168</sup> En el primer capítulo mostramos la profunda influencia que el pensamiento de Georges Didi-Huberman recibió de la teoría de Aby Warburg (historiador del arte), específicamente, de la noción de *phatosformel* (relación de la forma y el *phatos*), misma que el filósofo francés ha intentado revalorizar para señalar que la imagen es una posibilidad de emanciparse de la «economía comercial de patios».

En la serie de textos titulados *El ojo de la historia*<sup>169</sup>, el filósofo francés George Didi-Huberman recupera algunas imágenes (fotografías, películas, etc.) para exponer la singular relación entre el sujeto y la historia, pero sobre todo, las consecuencias que ésta puede alcanzar a nivel cognoscitivo, político y ético, por lo que para desarrollar este apartado, retomaremos un fragmento de *El ojo de la historia* dedicado a la producción del cineasta alemán Harun Farocki en *Remontajes del tiempo padecido*.

El trabajo de Farocki es importante para el filósofo francés porque su producción cinematográfica toma posición al cuestionar las imágenes sociales, prueba de ello es que sus primeras películas manifiestan “un pensamiento [...] inspirado por la cólera política”<sup>170</sup>. Este cuestionamiento de las imágenes, es para Didi-Huberman un claro ejemplo de la toma de posición -en el espacio público-<sup>171</sup> porque demanda un saber o toma de conciencia que requiere situarse ante aquello que se le presenta, pero también, ante lo que se resiste o se aparta (en términos

---

<sup>169</sup> *El ojo de la historia* es una serie de cuatro volúmenes (*Cuando las imágenes toman posición; Remontajes del tiempo padecido; Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras? y Pueblos expuestos, pueblos figurantes.*) publicados por Georges Didi-Huberman entre 2009 y 2012. En esta serie de textos el filósofo francés retoma los trabajos de algunos artistas (Bertolt Brech, Harun Farocki, etc. ) del siglo XX para mostrar las implicaciones éticas y políticas de su propia teoría.

<sup>170</sup> Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2* (Argentina: Biblios-Universidad del Cine, 2015), p. 74.

<sup>171</sup> En las obras de Georges Didi-Huberman se puede distinguir entre aquello que el autor plantea como una toma de posición y aquello que se presenta como una toma de partido, sin embargo, ambos se explican con bastante claridad en un ejemplo que el filósofo dio en una entrevista: “Otro ejemplo interesante sería el de Merleau-Ponty y Sartre, cuando se distanciaron a pesar de que eran muy amigos. [...] Merleau-Ponty se rehusaba a tomar partido y Sartre insistía en que debía hacerlo. Ante la negativa firme de Merleau-Ponty, Sartre le dijo: “has dejado de hacer política”. Pero Sartre se equivocaba, porque Merleau-Ponty hacía una política de posición y no de partido. Así, tomar posición implica no dejar que una consigna —un lenguaje que no es tuyo— te aliene, ya que toda toma de partido es obedecer a un lenguaje. Por el contrario, tomar posición es poner en desorden el lenguaje e inventar uno nuevo para esta posición que se está creando [ Balcázar Moreno, Melina, Georges Didi-Huberman: «Para hacer una revolución se necesita mucha memoria». *Milenio*, (24 de febrero 2018), En: <https://www.milenio.com/cultura/georges-didi-huberman-revolucion-necesita-memoria> ]

freudianos, la parte-inconsciente de la imagen), en otras palabras, exige una mirada dialéctica.

Para dar cuenta de esta toma de posición en la obra de Harun Farocki, Didi-Huberman analizó una escena<sup>172</sup> de la película *Fuego Inextinguible*, específicamente en donde Farocki se encuentra sentado detrás de una mesa, mientras sus manos se apoyan de forma singular sobre la misma, de forma singular porque mientras una de ellas permanece abierta, la otra está cerrada -puño cerrado- mientras el cineasta recita un discurso que corresponde al testimonio que una persona dirigió al Tribunal de Estocolmo por los crímenes de la guerra de Vietnam, en dicho discurso se describe cómo el cuerpo de esta persona resultó afectado (gran parte de su cuerpo tuvo quemaduras) por una bomba que, sin advertencia alguna, se liberó cerca de su lugar de residencia.

A través de dicha escena, Didi-Huberman considera que Farocki “a la manera de los mejores filósofos, nos presenta una aporía para el pensamiento; más concretamente una aporía para el pensamiento de la imagen”<sup>173</sup>, aporía que, según nuestro autor, plantea tres problemas, el primero de ellos de carácter estético porque la escena propuesta por Farocki pretende afectar la sensibilidad del espectador y respetarla; el segundo es un problema político porque la expresión del puño cerrado de Farocki es una forma de interpelar a la responsabilidad del espectador, pues siguiendo al filósofo francés, los espectadores usualmente no se involucran con los efectos de las imágenes y con ello no hace referencia únicamente a las imágenes proyectadas en una pantalla, sino también a lo que hay de real en estas imágenes, es decir, a su singularidad: la realidad de los efectos producidos por el napalm (por el compuesto de la bomba); finalmente, el tercer y último problema que Didi-Huberman

---

<sup>172</sup> Llegados a este punto del trabajo, es oportuno señalar que para Didi-Huberman, las obras de arte (las imágenes) cobran mayor importancia en sus fragmentos, pues según el historiador del arte, al realizar un análisis de los mismos es posible.

<sup>173</sup> Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*, Op. Cit., p. 76.

rescata de este fragmento, es quizá el más potente, por lo que, con el propósito de exponerlo da continuidad a la descripción de la escena:

«sobre la mano izquierda de Farocki que reposa sobre la mesa. Su mano derecha sale del campo y vuelve a entrar con un cigarrillo encendido que aplasta calmadamente sobre su brazo izquierdo, a igual distancia de su codo y su puño»<sup>174</sup>

Con esta descripción, Didi-Huberman muestra toda la potencia de la imagen farockiana, ya que a través de esta escena, el cineasta alemán va más allá de la representación del dolor del testigo porque, a través de un acto (quemarse con el cigarro), elabora una metáfora<sup>175</sup> que exhorta al espectador a cuestionar su realidad, a tomar consciencia de su estar en el mundo:

Se dice en alemán, así como en castellano y en francés, *seine Hand ins Feuer legen*, «poner las manos en el fuego», para representar el compromiso moral o político, la responsabilidad ante un contenido de verdad. Como si se hubiese vuelto necesario, en nuestras condiciones históricas, osar verdaderamente «poner (*legen*) las manos en el fuego» para comprender mejor, para leer (*lesen*) mejor este mundo en el que sufrimos -en el que debemos decir, repetir, proclamar que sufrimos- pero que nos negamos a padecer.<sup>176</sup>

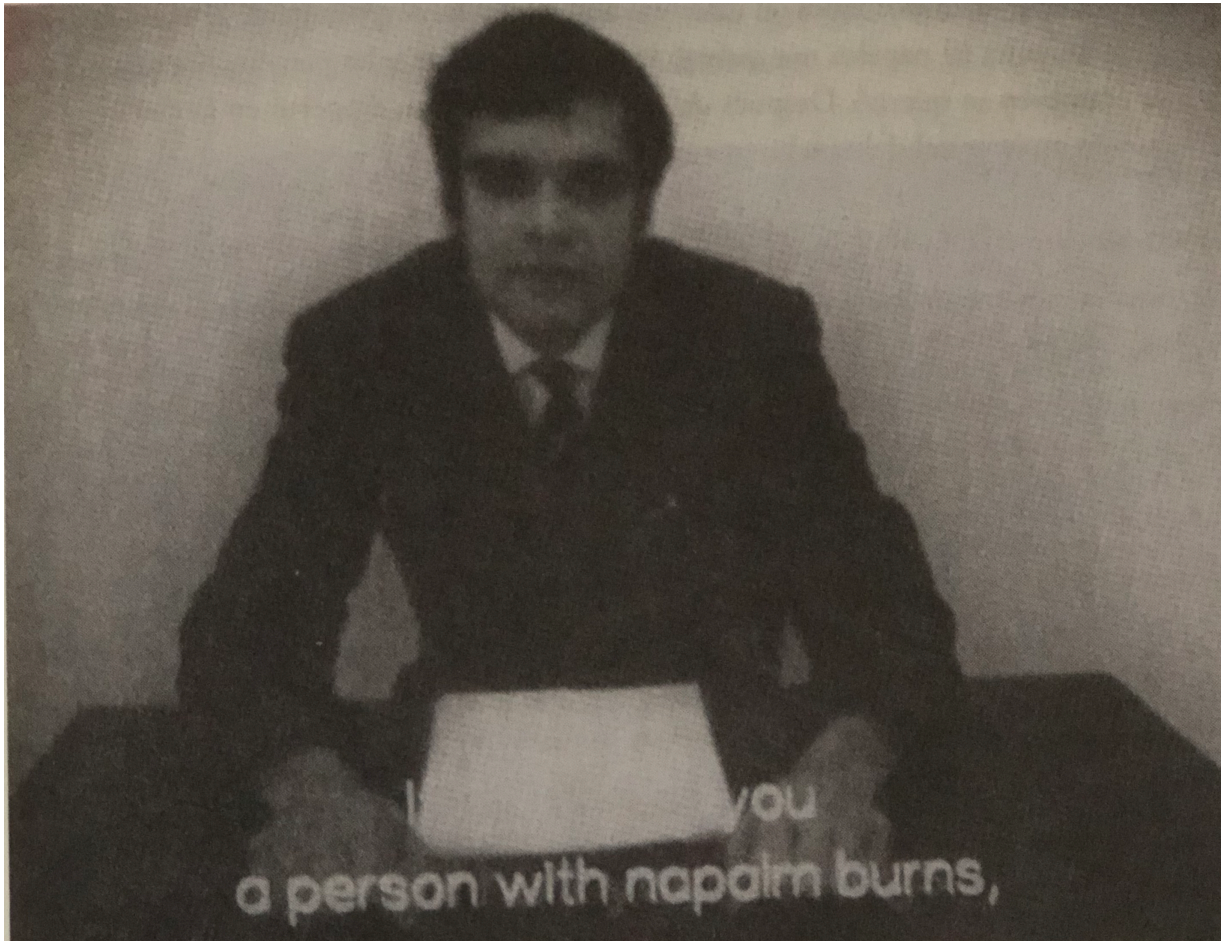
---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>175</sup> En *Remontajes del tiempo padecido*, Georges Didi-Huberman considera que el acto realizado por Farocki no puede ser considerado propiamente una metáfora pero sí una metonimia (“un cigarrillo arde a 400 grados, el napalm arde a 3.000 grados”), sin embargo, considero que al desplazar esta escena de la metonimia a la metáfora, abrimos la posibilidad de una dialéctica de la imagen (en el sentido didi-hubermariano del término), porque, si bien es cierto que lo representado en la escena es una quemadura y un sufrimiento particular, hay algo en esa imagen que no se ve, pero que se hace presente ante la mirada de los espectadores gracias al trabajo metafórico: el sufrimiento silencioso del cineasta alemán evoca el sufrimiento provocado por el napalm y por las guerras.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 78.





4. Harun Farocki, *Nicht löschares Feuer*, 1969. Película 16mm, en blanco y negro. Fotograma: "Si les mostramos a un herido por napalm, heriremos su sensibilidad. Si herimos su sensibilidad, sentirán como si estuviéramos probando el napalm sobre ustedes, a sus expensas. Sólo podemos darles un pequeño indicio de cómo funciona el napalm". En: Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*, Argentina: Biblos-Universidad del Cine, 2015. Imagen 14



5. Harun Farocki, *Nicht löschares Feuer*, 1969. Película 16mm, en blanco y negro. Fotograma: “Un cigarrillo arde a 400 grados, el napalm a 3. 000 grados”. En: Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*, Argentina: Biblos-Universidad del Cine, 2015. Imagen 15

En este sentido, el trabajo de Farocki es para Didi-Huberman, una muestra del auténtico trabajo crítico con imágenes, pues a través de éstas, Farocki se dirige contra las imágenes «enemigas» y, a su vez, exhorta al espectador a pensar cómo y por qué las imágenes participan en la destrucción de los seres humanos, cuestiones que el filósofo francés confiesa, han motivado sus propias reflexiones.<sup>177</sup>

Para nuestro autor, la imagen puede ser confusa, pero también la imagen es inteligible, he ahí el dilema del espectador. Por un lado, el sujeto que se encuentra frente a la imagen -del arte-, la mira, percibe su paradoja y sólo se limita a apreciar su presencia; por otro lado, el sujeto que se encuentra frente a la imagen -del arte-, la mira, percibe su paradoja y se ve envuelto por el deseo de re-velar el secreto que la imagen esconde, pues pretende hacer de ella una imagen completamente legible.

Precisamente, a partir del reconocimiento del trabajo de Farocki y de las implicaciones del mismo, Didi-Huberman propuso a sus lectores analizar los tipos de imagen que participan en la destrucción del ser humano, para llevar a cabo dicha tarea, el filósofo francés describió, en primer lugar, aquellas imágenes que pretenden representar a los seres humanos pero que, paradójicamente, prescinden de los mismos, estos tipos de imágenes han sido nombradas por el filósofo francés: imágenes operativas porque no están hechas para informar pero tampoco para entretener; a propósito de ellas, Didi-Huberman propuso como el mejor ejemplar de este tipo de imágenes al robot, pues su elaboración está inspirada en los obreros de las fábricas, mismos que vendrían a suplantar y a desplazar. Al reconocer en los robots al mejor ejemplar de las imágenes operativas, Didi-Huberman trae nuevamente a cuenta el trabajo de Farocki para mostrar cómo estas imágenes se han presentado en la realidad:

«mientras que los nazis ponían en el aire el primer avión de turbopulsión y las armas teledirigidas, mientras conseguían miniaturizar la cámara electrónica para que fuera

---

<sup>177</sup> Cfr., *Ibidem*, p. 83.

posible montarla en la punta de un misil, en Europa central se contabilizaba la mayor cantidad de trabajo esclavo conocida hasta el momento»<sup>178</sup>.

Ahora bien, en segundo lugar, el filósofo francés describió las imágenes que tienen una relación directa con las armas, en otras palabras, las imágenes para destruir a los seres humanos. A propósito de ellas, Didi-Huberman señaló -valiéndose nuevamente de la narrativa de Farocki- que estas imágenes se encuentran principalmente como imágenes de los procesos técnicos de guerras, prueba de ellos son las fotografías y vídeos tomados en el año de 1991 por la armada americana y que muestran, primeramente, el punto dónde se dejará caer un proyectil (una imagen tomada a sobrevuelo) y posteriormente el recorrido del mismo al arrojarse sobre su objetivo (un vídeo tomado por una cámara que se encontraba en la punta del proyectil), imágenes que, como expuso Farocki,

fueron más que una mera propaganda para silenciar a los doscientos mil muertos de esa guerra, [...] Surgieron del espíritu de utopía bélica que no tiene en cuenta a los humanos y que los acepta como víctimas con condescendencia o incluso con cierta desaprobación. Cuando le preguntaron por las víctimas del lado iraquí, un vocero militar respondió: «We don't do body counts»<sup>179</sup>.

Finalmente, Didi-Huberman señaló que también existen imágenes operativas cuya función es vigilar a los seres humanos con el pretexto de evitar que se destruyan, sin embargo, apuntó el filósofo francés, que más allá de prevenir la destrucción de los seres humanos, le da una nueva forma de manifestarse. Esto lo demuestra al exponer una anécdota que Farocki redactó mientras visitaba prisiones en Estados Unidos de Norteamérica:

Veníamos de filmar en la prisión Two Rivers, en Oregón, tomaba un café con el camarógrafo Ingo Kratisch sobre la terraza de un club de golf vecino. Era imposible no

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 86.

quedar anonadado ante lo trillado de ese particular truco de montaje de nuestra experiencia: de la prisión altamente tecnificada [...] al campo de golf con sus sistemas de riego automáticos y sus carritos eléctricos. Uno está tentado de establecer una relación entre semejantes oposiciones.<sup>180</sup>

A través de esta anécdota, Didi-Huberman demuestra cómo es que la mirada atinada de Farocki descubre en dichos montajes o relaciones de imágenes (en este caso, de dispositivos: la forma de operar una prisión y un campo de golf) cómo la violencia a menudo comienza con la instrumentalización de dispositivos aparentemente inocentes, en otras palabras, cómo se le ha dado una nueva forma a la destrucción de los seres humanos.<sup>181</sup>

Líneas atrás señalamos que, al abordar la dialéctica de lo visual el filósofo francés, muestra que la relación del sujeto con la imagen no se limita al carácter representativo de la misma<sup>182</sup>, pues ante la imagen, el sujeto se enfrenta con lo ineluctable, es decir, con una inevitable tensión entre lo que materialmente se le presenta y lo que se impone como ausente (que no es la representación sino el síntoma).

Ahora bien, como hemos mostrado hasta el momento, las reflexiones y las imágenes presentadas por Farocki son, para Didi-Huberman, una prueba del alcance que las imágenes tienen al momento de evidenciar los acontecimientos de lo sensible, por ello, las imágenes son en la teoría didi-hubermariana, una forma de realizar una crítica a la realidad, pero sobre todo al lado oscuro de esa realidad, a lo que a simple vista no se ve, por ejemplo, la violencia.

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>181</sup> El inconsciente de la vista es una idea que fue planteada por Walter Benjamin para hacer referencia a aquello que permanece oculto.

<sup>182</sup> En el segundo capítulo señalamos que para Georges Didi-Huberman, la imagen no imita o desdobra la realidad, por ello la mirada no puede ser mirada de la creencia o de la tautología.

Para realizar una crítica a la violencia, el filósofo francés considera que es necesario saber mirar, pues sólo aquel que mantiene despiertos<sup>183</sup> los sentidos y la sensibilidad, es capaz de ofrecer un análisis de las relaciones de las cosas -de las imágenes- que derive en una crítica de la violencia.

Según la consideración didi-hubermariana, la investigación llevada a cabo por Farocki en torno a las imágenes operativas que -a través de la vigilancia destruyen seres humanos-, responde a tres dominios que el cineasta fue capaz de cuestionar<sup>184</sup>, el primero de éstos es el dominio de los medios -puros- que la violencia coloca en funcionamiento, en otras palabras, lo que se conoce como técnica. El segundo es el de su relación con la justicia y el derecho (las consecuencias jurídicas que ésta crítica puede alcanzar), la cual, da lugar al tercer dominio que es propiamente el de la perspectiva crítica de la violencia, por ello, Didi-Huberman consideró que las obras de Farocki estaban hechas para “Tejer este trabajo de preguntas simultáneamente hechas a la técnica, a la historia y al derecho. Para saber abrir nuestros ojos a la violencia del mundo inscripta en las imágenes”<sup>185</sup>.

De este modo las películas de Farocki, según el filósofo francés, están elaboradas como formas que piensan de una manera experimental (a través de la imaginación) motivo por el cual, el montaje -entre imágenes, sonidos, etc.- o “traslación epistemológica que consiste en organizar y desmontar el campo visual”<sup>186</sup> (como el llevado a cabo por Goethe en sus colecciones) se convierte en su principal

---

<sup>183</sup> Según lo expuesto en los capítulos anteriores de este trabajo, mirar es un proceso que resulta ser más complejo de lo que parece.

<sup>184</sup> Georges Didi-Huberman señala en *Remontajes del tiempo padecido* que Walter Benjamin consideraba que la crítica a la violencia es, de cierta forma, la filosofía de su historia, pues el panorama de su desenlace abre una perspectiva crítica sobre la misma.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>186</sup> Mizrahi, Eliza, “Ver y saber en torno a la imagen”, en *Sublevaciones*, (México: MUAC, 2018), p.170.

método y en la caracterización de sus películas como ensayos, ¿por qué como ensayos?.

Para exponer esta idea de las producciones cinematográficas de Farocki como ensayos, Georges Didi-Huberman se vale de la argumentación que Theodor Adorno hace sobre este tema. Según el filósofo alemán, un ensayo “es una construcción de pensamiento capaz de no estar encerrada en las estrictas categorías lógico-discursivas. Esto, en principio, [...] no es posible sin una cierta afinidad con la imagen”<sup>187</sup>, es decir, sin una mirada dialéctica, montaje o ejercicio imaginativo que exija otro tipo de legibilidad, de lógica.

Ahora bien, la posición de Farocki vista como mirada dialéctica o como dialéctica del montador tiene una particularidad: esta dirigida a las singularidades (de la obra de arte en el caso del artista, de los acontecimientos en el caso del historiador), de tal modo que exponer y hacer legible: “depende, en buena medida, de la mirada dirigida hacia innumerables singularidades que atraviesan el acontecimiento”<sup>188</sup>.

Esto señala que el trabajo de Farocki, tanto en su creación como en su exposición, aporta un aprendizaje demasiado perceptivo de las cosas, es decir, que propone una imagen cinematográfica que se muestra como una experiencia totalmente abierta a la falta de certeza -tanto intelectual, estética como moral- porque, la legibilidad que el cineasta busca en sus imágenes es aquella que precisamente pretende hacer hablar a todos los elementos de la realidad. Por ello, Farocki aleja el problema real de las interpretaciones convencionales para colocarlo dentro de un contexto capaz de generar otro tipo de vínculos y de reordenarlo para mostrar aquello que no es evidente o legible en dicho problema, en este sentido, es

---

<sup>187</sup> Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*, Op. Cit., p. 92-93.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 17.

preciso aclarar que la palabra ensayo viene del bajo latín *exagium* que deriva *exigere*, lo que significa: «hacer salir una cosa de otra»<sup>189</sup>

Y es precisamente esta habilidad la que lleva al ensayista y al cineasta alemán, a desafiar el ideal de miradas unilaterales y certezas, poniendo en crisis el método tradicional de conocimiento al tomar otros caminos y replantear todo de otro modo <sup>190</sup>.

Después de haber hecho este breve análisis por la obra de Farocki, Didi-Huberman nos invita a reflexionar -sin abandonar las constantes referencias al cineasta alemán- sobre nuestra realidad, esta que ha encontrado su fundamento en los *mass media* y que en gran medida se encuentra expuesta a través de imágenes. Ya sea en forma de performaces, vídeos o fotografías (formatos de la imagen que recientemente han cobrado relevancia y que, siguiendo la propuesta de Farocki, bien podrían ocupar un lugar como imágenes de destrucción del ser humano), “las imágenes [...] son actualmente legión”<sup>191</sup>, con ello, señala Didi-Huberman, nos gustaría decir que todo lo que es comprendido por nuestra realidad (piensa específicamente en aquello que se encuentra al margen de la realidad expuesta, por ejemplo, la violencia, los pueblos, los migrantes, etc.) está revelado y es más visible que nunca (incluso que está mejor representado que antes), pero el problema al que nos enfrentamos es que actualmente la realidad se encuentra expuesta (comprometida) en su representación y en su existencia<sup>192</sup>, ¿a qué nos referimos con ello?, al hecho de que las imágenes exhibidas hoy en día no muestran todo lo que la

---

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>190</sup> Es claro que no solo para Harun Farocki, sino también para Didi-Huberman, la primera opción para replantear este camino es la imagen (las imágenes), y cuando nos referimos a ellas estamos abordándolas tal y como lo hacen ambos autores: no sólo como imágenes visuales sino también como imágenes literarias, auditivas, táctiles, en suma como todo aquello que el cuerpo humano capaz de percibir y de procesar a través de la imaginación, pues como se podrá notar en este punto de nuestro trabajo, es la facultad imaginativa la que es revalorada por su capacidad analítica y creativa de la realidad.

<sup>191</sup> Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>192</sup> *Cfr.* Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, *Op. Cit.*, p.6.



realidad comprende porque las experiencias que presentan, realizan y transmiten<sup>193</sup> están envueltas en relaciones de poder, en otras palabras, se encuentran condicionadas a una forma específica de lo sensible

no hay imagen sin mediación técnica, «sin aparato». Pero el aparato técnico está condicionado por un aparato del poder, así como la *visión* que tenemos de las cosas a través de las imágenes está condicionada por las *visiones*, es decir, los juegos del deseo y los objetivos políticos de todos los que «piden ver», todos los que suscitan lo visible o hacen uso de las imágenes<sup>194</sup>

A partir de esta consideración, Didi-Huberman muestra que nuestra realidad se encuentra comprometida porque las imágenes se han controlado (a través de la producción y exposición excesiva de imágenes -sobrexposición- o de la invisibilización llevada a cabo por la censura y marginación -subexposición-) al grado de lo ilegible, “Se decide controlar la imagen para asegurarse el silencio del pensamiento y, cuando el pensamiento ha perdido sus derechos, se acusa a la imagen de todos los males”<sup>195</sup>. Sin embargo, es oportuno insistir y aclarar que en esta relación de sobre o sub exposición de las imágenes con la ilegibilidad de la realidad, las primeras solo son causa material y no causa formal o final, es decir, que a pesar de encontrarnos en una sociedad plagada y censurada de imágenes, éstas, por sí mismas, no son el «mal a vencer» pues ellas solo son el medio o recurso de ciertos clichés, que en palabras de Guy Debord, vendrían a ser también una forma de cosmovisión objetivada:

---

<sup>193</sup> En este punto nuestro lector podría apelar a la realidad virtual, artificio tecnológico que cada vez está más presente en nuestra vida cotidiana y que pretende ofrecernos experiencias a través de una pantalla o de una serie de artefactos destinados a despertar sensaciones en el espectador. Sin embargo, este sistema de entornos sintéticos no proporciona necesariamente un mejor conocimiento del mundo real, sino de un mundo ilusorio construido por sujetos que le han dado una intención y sentido específico.

<sup>194</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes, Op. Cit.* , p.67.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 106.

El espectáculo no puede ser comprendido como el abuso de un mundo de la visión o como el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de una *Weltanschauung* detenida efectiva, materialmente traducida. Es una visión del mundo que se ha objetivado <sup>196</sup>

En este punto, Didi-Huberman se enfrenta a un doble problema, por un lado, mostrar claramente a su lector que las imágenes solo son instrumentos o herramientas que permiten conformar y comunicar un sentido de la realidad y, por otro, buscar posibilidades de construir imágenes que obedezcan a otros métodos con el fin de mostrar que también son posibilidades de conocimiento de la realidad y de elaborar una crítica al discurso objetivado que la mediación técnica del aparato del poder ha elaborado sobre la misma.

Tal vez hoy sea imposible hacer exactamente lo contrario de lo que hace la televisión -y la realidad virtual-. Pero es posible -lo necesario es inventar sus posibilidades- construir objetos que la tomen por sorpresa, que la ataquen sesgadamente <sup>197</sup>

Para llevar a cabo esta búsqueda, Georges Didi-Huberman recupera el trabajo de Guy Deboard y de otros pensadores a quienes considera críticos de los medios de comunicación y de la abstracción, por ejemplo, Farocki con *Fuego inextinguible*, crítica a la que ya le dedicamos un breve análisis líneas arriba.

Pero, antes de presentar al lector el camino propuesto por Didi-Huberman y con el cual demostraremos la importancia de su pensamiento, en el campo del conocimiento filosófico, es preciso aclarar que el desarrolló de dicha temática nos vinculará de forma inevitable a la pregunta por el trabajo crítico de la imagen, por lo que, con el propósito de darle la justa continuidad, dedicaremos el siguiente apartado

---

<sup>196</sup> Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, (Chile: Naufragio, 1995), p. 9.

<sup>197</sup> Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*, Op. Cit., p. 103.

a la exposición del planteamiento crítico del filósofo francés y a la potencia que éste tiene fuera de la historia del arte.

### **3.3. La imagen como crítica y la crítica como el trabajo de la imagen**

Con arreglo a lo descrito líneas arriba, dedicaremos la última parte de nuestra investigación a mostrar la posibilidad de generar alternativas metodológicas que le permitan al sujeto (llámese artista, curador<sup>198</sup>, escritor, filósofo, investigador o espectador) emanciparse de las lecturas de la realidad objetivadas por los aparatos del poder (entre ellos los *mass media*), es decir, «salir de la caja de la representación» para construir y conocer otras formas de las imágenes -y de la realidad-.

Para Georges Didi-Huberman, el problema del sujeto ante la legibilidad de las imágenes producidas en nuestros días (desde las obras de arte hasta la información difundida en los medios de comunicación, especialmente las imágenes que se hacen públicas por medio de internet) es que difícilmente se resisten al interés que despierta lo técnico, es decir, a la permanencia y continua reproducción de las mismas,

Nada puede resistir la atracción centrípeta de las imágenes técnicas: ni los actos artísticos, científicos o políticos que no se dirigen a la imagen técnica, ni las acciones comunes que no quieren ser fotografías, filmadas o grabadas en vídeo. Todo desea desembocar en esta memoria eterna y llegar a ser eternamente reproducible <sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> El curador es un especialista en acervos, conoce su valor, esclarece su significado, los preserva y construye discursos (presenta nuevas miradas) que ayudan al espectador a interpretarlos e interrogarlos.

<sup>199</sup> Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*, Op. Cit. , p. 104.

Y es que, como lo afirmaron pensadores como Guy Debord, en las sociedades que se desarrollan sobre la denominada producción industrial, la acumulación de imágenes o espectáculos tiende a unificar la diversidad de condiciones de experiencia de la vida.<sup>200</sup> Tal como en nuestro actual contexto sucede con la herramienta tecnológica que goza de mayor popularidad: internet (medio encargado de divulgar, construir y generar espacios para el discurso social del conocimiento, entre estos, la realidad virtual), que, pese a su potente riqueza documental, solo presenta al sujeto una posibilidad de discurso; hecho que se puede constatar pasando tan sólo media hora -por tomar un referente temporal- en algún buscador de internet, después de ese tiempo -aunque posiblemente sea mucho antes-, el sistema informático habrá reconocido los intereses específicos del sujeto y desde ese momento, los resultados que le ofrezca estarán condicionados por las búsquedas previas.

Ante este panorama y de la mano de Guy Deboard y otros pensadores, Didi-Huberman se pregunta por la posibilidad de “arrancarles a los dispositivos -a cada dispositivo- la posibilidad de uso que ellos han capturado”<sup>201</sup> (es decir, arrancarlas del consumo y de las modas) para construir alternativas al poder de las imágenes y ofrecer otras formas de legibilidad de las mismas.

Ahora bien, la cuestión anterior conduce al filósofo francés a un análisis de las condiciones que hacen posible la emancipación del espectador<sup>202</sup>, situación que sólo se puede llevar a cabo mediante una crítica de lo visual.

---

<sup>200</sup> Cfr., Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Op. Cit., p. 8-10.

<sup>201</sup> Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*, Op. Cit., p.158.

<sup>202</sup> La expectativa, en tanto visibilidad que tiene un tiempo de espera como correspondencia, es “la esperanza instrumentalizada de sacar a la luz un secreto”

Crítica (al igual que crisis) es un término que tiene como referente etimológico el verbo griego *krinein*, palabra que alude a un gesto técnico, específicamente a la técnica agrícola del tamizaje de los granos de cereales; un ejemplo de este proceso es la cosecha de arroz<sup>203</sup> que inicia con el corte de los tallos de la planta, mismos que, posteriormente se reúnen en ramos y se sacuden o golpean (siguiendo un movimiento vertical) dentro de un contenedor destinado a albergar los granos seleccionados por este movimiento. Retomando esta función, la crítica en el plano del conocimiento vendría a ser un gesto de selección y decisión, un tamiz que permite discernir el mundo y sus fenómenos.

Partiendo de estas consideraciones, Didi-Huberman reconoce la crítica como un proceso cognoscitivo en el que participan de forma necesaria: un material, una herramienta, un gesto y un pensamiento. En cuanto al primer componente, el filósofo francés aclara que para pensar -críticamente- no sólo se requiere de conceptos y/o palabras, en otros términos, de abstracciones, sino que también es preciso considerar a las imágenes como material importante del tamizaje del mundo, pues así como las palabras pueden realizar una crítica de otras palabras, las imágenes también son capaces de convertirse en herramientas críticas, porque ellas no solo ilustran ideas, las producen, es decir, las imágenes son actos o confrontaciones de actos que producen una crítica -de la cultura-: “A la crítica le haría falta también la imagen, a falta de la cual la verdad no sería más que una verás entre otras”<sup>204</sup>.

Una vez que se ha postulado a las imágenes como materiales que hacen posible la crítica, Didi-Huberman reconoce la mirada dialéctica como el tamiz crítico o herramienta de separación. Si bien es cierto que hemos dedicado gran parte de nuestra investigación a este proceso, cabe mencionar que, para llevar a buen puerto

---

<sup>203</sup> En *Imagen (de la) crítica*, Georges Didi-Huberman usa como ejemplo la recolección del trigo, pero el proceso de recolección funciona de forma similar en la cosecha de otros granos, por ejemplo, del arroz.

<sup>204</sup> Didi-Huberman, George, *Imagen (de la) crítica*. *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, (5 de noviembre 2016), p.383, En: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1133/pdf> .

la mirada crítica, ésta, en tanto herramienta metodológica, requiere de un gesto que la acompañe y la haga efectiva, esto es, que le permita en primer lugar, separar el «buen grano de la cizaña» y en segundo, implicar una contradicción en la operación lógica del tamizaje, pues, si seguimos el ejemplo de la recolección de arroz, en el proceso de selección del grano hay algo que al recolector se le escapa -que no ve- porque sale en dirección opuesta a la del grano que cae: una nubecilla de polvo que se levanta al sacudir los ramos de arroz; de modo que, al desplazar el ejemplo de la agricultura al pensamiento, podemos afirmar que la intención del gesto crítico no se limita únicamente al proceso de distinción.

En lo concerniente al primer movimiento del gesto, es decir, a la separación del «buen grano y la cizaña», el filósofo francés señala que dicha distinción hace referencia, en el plano del conocimiento, al desprendimiento de los juicios previos o a la idea de que todo ya ha sido visto (como sucede en la mirada de la tautología). En este sentido, el espectador que sea capaz de renunciar a los prejuicios y de mirar, podrá mirar la singularidad y complejidad de cada cosa que se presenta ante sus ojos.

En cuanto a la segunda consideración del gesto, Didi-Huberman señala que tamizar o criticar es un proceso que requiere modificar el espacio de aparición y disposición de las cosas por ver, para llevar a cabo el cambio de mirada y de sentido de las mismas, es decir, la crítica permite entrever las múltiples aristas del fenómeno que esperan ser vistas o que aún se ocultan en aquello que se está mirando (el síntoma). A este movimiento, el filósofo francés lo llama “acoplar un enfoque de lo psíquico” <sup>205</sup> en el proceso crítico, ya que la experiencia psíquica tiende a metamorfosearse en una toma de posición.

---

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 378.

Después de tener claro que en el proceso crítico también participan imágenes y que la principal herramienta para discernir es la mirada dialéctica, sólo nos queda por aclarar ¿cómo podríamos hacer un buen uso del tamiz propuesto por Didi-Huberman para dar lugar a un pensamiento crítico en nuestros días?.

Para construir otras formas de legibilidad de las imágenes (y otras imágenes) es preciso apostar por el montaje y la imaginación, pues ella es capaz de poner en crisis y reinventar el orden o norma de visibilidad de lo que se observa. La imaginación transforma la mirada al mostrar que la unidad visible (una imagen, un objeto, una cosa) alberga la posibilidad de múltiples relaciones, por ello, “La imaginación se halla en la encrucijada exacta de lo sensible y de lo inteligible”<sup>206</sup>.

En este sentido, apostar por la imaginación ofrece la posibilidad de releer el mundo, de vincular de formas diferentes su variedad de fragmentos, de redistribuir su dispersión y de remontarla sin agotarla o resumirla, porque al remontar las imágenes (en tanto que acciones) más allá de las significaciones, sentidos y sensaciones propuestos, el espectador puede «abrir los ojos» (abrir la imagen) y realizar una lectura personal .

Conocer por imágenes es renunciar a la síntesis de lo «ya elaborado» y arriesgarse a la intuición -falazmente provisional, pero armonizada con el tiempo en acto- del «haciéndose» [...]. Es descubrir que más allá de los arreglos o «yuxtaposiciones» de los cuales estaría compuesto mecánica y atemporalmente lo real, debemos dar cuenta de una creación perpetua, es decir, de un reordenamiento imprevisible de todas las cosas <sup>207</sup>

De acuerdo con lo anterior, las imágenes emancipadoras vendrían a ser imágenes que han sido elaboradas para sacar a los espectadores de la unidad

---

<sup>206</sup> Didi-Huberman, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuentas?, Op. Cit.* , p. 38

<sup>207</sup> Didi-Huberman, Georges, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2, Op. Cit.*, p.90.

visible del «todo ha sido visto» o del «no hay nada que ver»<sup>208</sup>, en otras palabras, elaborar una imagen (contra lo que los *mass media* nos construyen como imágenes saturadas de frases hechas y silencios) será construirla o montarla contra el lenguaje empobrecido del mensaje y el silencio empobrecido por intimidación, (arrancarles a estos dispositivos los usos que le han dado).

Se ve por qué estamos casi exigidos a mirar el mundo produciendo no sus imágenes, sino sus imágenes de imágenes: imágenes dialécticas para comparar entre ellas, por el montaje, diferentes imágenes de una misma situación del mundo. [...] Ciertamente, la comparación no es un ejercicio de reposo: comparar ¿no es comprender el conflicto que toda imagen es susceptible de hacer estallar al contacto con otra? ¿Y no es esto una vía, entre otras, para comprender y hender la violencia misma de nuestro mundo?

209

Se podría señalar que el trabajo de la mirada propuesto por Georges Didi-Huberman y realizado por el espectador que lleva a cabo remontajes de las imágenes expuestas, es una especie de autoformación de la mirada<sup>210</sup> que no solamente comprende el sentido óptico de la misma, sino que también se ocupa del sentido gnoseológico y ético, pues al comparar las imágenes, el espectador realiza un acto de juicio y de conocimiento para comprender el mundo.

En *Remontajes del tiempo padecido* Didi-Huberman aclara que el hecho de comprender se plantea de dos formas inseparables. En primer lugar, se considera

---

<sup>208</sup> Cf., Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*, Op. Cit., p.124

<sup>209</sup> Didi-Huberman, Georges, *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*, Op. Cit., p. 145.

<sup>210</sup> En *Cuando las imágenes toman posición*, Didi-Huberman expone a propósito de los poemas de Bertolt Brecht, una pedagogía que parte de la idea de que las emociones (antes de desplegar fantasías) son capaces de hacer pensar y actuar al sujeto. Por ello, a partir de la pedagogía se puede desarrollar el saber, los valores, pero también las sensaciones, lo que a su vez permite, aprender a ver las cosas en sus conflictos transformaciones, alteraciones o abismos; situación que orilla al filósofo francés a plantearnos la posibilidad de organizar cursos o exposiciones destinados a educar el gusto, a “enseñar a paladear la vida”.



que la comprensión se da a través de los sentidos, sensaciones y sentimientos, y que posteriormente, “se puede «com-prender» *el sentido*, la significación, la estructura de una cosa, de una situación, de una persona”<sup>211</sup>, en otras palabras, la comprensión permite conocer el sentido (objetivamente) y re-conocer por los sentidos (intersubjetivamente), esto quiere decir que no hay re-conocimiento ético sin conocimiento.

Reconocer es una responsabilidad que debemos asumir y, a su vez, una forma de hacer justicia a la mirada, pues someterla a crisis o abrirla implica comprender las cosas más allá de la relación personal con el mundo -o la realidad- para dar paso a que lo otro o el otro aparezca ante la mirada, esto es, reconocerlo como semejante y hablante, devolverle su dignidad (la dignidad humana) “procurar que [...] *pese a todo, aparezca* una forma singular, una parcela de humanidad”<sup>212</sup>.

Por esta razón, el trabajo de Georges Didi-Huberman se ha enfocado en recuperar imágenes y gestos que reivindican el «no-yo» como condición del pensamiento, es decir, permiten reconocer a los otros<sup>213</sup> como semejantes y restituirles su dignidad, ejemplos de esto los encontramos en toda la obra del filósofo francés, desde *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica del siglo XIX* que plantea una crítica de la institución psiquiátrica, hasta la serie de textos subtítulos *El ojo de la historia*, en donde se analizan trabajos específicos de artistas (especialmente fotógrafos y cineastas) que a lo largo de la historia se han involucrado en casos determinados de exclusión o marginación, por ejemplo, el exilio, la migración, la estigmatización de algunas comunidades (en esta categoría se inscribe el extendido análisis a los pueblos), entre otros.

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 170

<sup>212</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, *Op. Cit.* , p. 25.

<sup>213</sup> Cuando Didi-Huberman plantea la idea de lo otro o los otros, está pensando en sectores determinados de la población, específicamente, en aquellos que a lo largo de la historia se han mantenido al margen o han sido excluidos.

En definitiva, la teoría didi-hubermariana plantea un conocimiento por medio de imágenes que permite acercarnos a la aparición de las cosas más acá del hecho observable, priorizar la singularidad sobre la generalización, renunciar a la síntesis de lo ya elaborado para aventurarse por un reordenamiento propio e imprevisible de las cosas<sup>214</sup>, en suma, tocar la realidad por medio de un rodeo.

---

<sup>214</sup> Pues “pensar es montar pensamientos, hacer que se alcen las correspondencias íntimas entre cosas desemejantes; y que esas correspondencias exigen, para ser percibidas, para brotar por fin, todo un arte de la libre asociación, de la discreción” [Didi-Huberman, Georges, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, *Op.Cit.*, P.182]

## Apéndice

### Pueblos Emocionados

¿Quién es el pueblo?, se podía leer en lo más alto de una nota periodística<sup>215</sup>, en ese momento, la curiosidad me condujo a la búsqueda de respuestas pero al adentrarme en el texto, descubrí que el autor dedicaba la nota a exponer la exclusión padecida por pobladores de un municipio mexicano, pues quienes fueron elegidos para representarlos, ignoraban sus peticiones y los mantenían al margen de las decisiones que estaban transformando su comunidad, hecho que nos sitúa ante una consideración importante: el pueblo (al que tanto se alude en campañas y discursos políticos) no se reduce a la representación que de él se hace dado que representar -del vocablo latino *representatio*- significa poner a la vista<sup>216</sup>, pero en este caso, ¿ante la vista de quién estaban siendo expuestos o representados?, pues como señala Georges Didi-Huberman:

nos gustaría poder significar con esta frase que los pueblos están hoy, [...] mejor «representados» que antes. Y sin embargo, sólo se trata de exactamente lo contrario, ni más ni menos: los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación -política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma. Los pueblos están siempre expuestos a desaparecer. ¿Qué hacer, qué pensar en ese estado de perpetua amenaza? ¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? <sup>217</sup>

El desafío, entonces, es poner ante los ojos del otro -hacer aparecer- aquello que aún no ha sido representado, para ello el filósofo francés nos muestra en primer lugar los posibles sentidos de la representación del pueblo con el objeto de llegar a la exposición de algunas de sus emociones.

---

<sup>215</sup> Cfr., Tello Díaz, Carlos, ¿Quién es el pueblo?, *Milenio*, (28 de febrero 2019), En: <https://www.milenio.com/opinion/carlos-tello-diaz/carta-de-viaje/quien-es-el-pueblo>

<sup>216</sup> Cfr. *Diccionario esencial Latino-Español Español-Latino*, 3ra ed, s.v. “representatio”.

<sup>217</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, *Op. Cit.*, p. 11.

Georges Didi-Huberman considera que no es posible representarse un pueblo porque “No hay un pueblo: solo hay pueblos coexistentes, no solo de una población a otra sino también en el interior (el interior social o mental) de una misma población”<sup>218</sup>, con esto el filósofo francés advierte inmediatamente la inexistencia de eso que comúnmente se denomina «el pueblo», pues esta concepción (que no el término) se le presenta al sujeto como algo complejo.

El filósofo francés llega a esta idea tras retomar el planteamiento que Pierre Rosanvallon<sup>219</sup> realizó sobre la representación del pueblo. En *El pueblo inalcanzable*, el historiador Rosanvallon plantea que la representación del pueblo es una figuración simbólica, afirmación que lo lleva a deducir que en tanto figurados, los pueblos devienen imaginarios y en consecuencia, ilusorios (no reales).

Para Rosanvallon, los pueblos imaginarios o ilusorios pueden figurarse de tres maneras, a través de las cuales se verificará que la representación del pueblo se vuelve contra sí misma. La primera de ellas es la del pueblo-opinión, en donde las masas hacen saber lo que quieren y piensan (lo que conocemos como opinión pública); la segunda es la del pueblo-nación, forma mediante la cuál se excluye aquello que no puede ser considerado parte de la nación (por ejemplo, con el nacionalismo se excluye a los inmigrantes); y en tercer lugar se encuentra el pueblo-emoción, la cual se construye con la búsqueda de algo que da identidad a las masas pero que finalmente es incapaz de obligarlas a relacionarse individualmente o de inscribirse en la historia (por ejemplo, algunas manifestaciones).

Es justamente a partir de este planteamiento, específicamente, de la consideración del pueblo-emoción, como Georges Didi-Huberman elabora una crítica

---

<sup>218</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, Op. Cit., p. 410.

<sup>219</sup> Pierre Rosanvallon es un historiador francés y académico de la Escuela de Altos Estudios Sociales de París, nacido en el año de 1948. Sus investigaciones giran en torno a las problemáticas de justicia social, del estado e historia de la democracia.

a la representación de los pueblos imaginarios como inexistentes (la propuesta de Rosanvallon), pues la aparente pobreza de contenido en la noción de pueblo -a la que apela Rosanvallon para afirmar el carácter ilusorio de los mismos- no es para el filósofo francés, un criterio lo suficientemente válido.

Por ello, para fundamentar su crítica, Didi-Huberman recupera previamente dos argumentos, el primero de ellos es que “las emociones mismas, como las imágenes, son inscripciones en la historia”<sup>220</sup>, y que dicha historia -la de una sociedad- tienen una memoria -inconsciente-; por lo que -aquí el segundo punto- “que exista un inconsciente implica que existe una relación compleja [...] entre los afectos y las representaciones”<sup>221</sup>. Con esto se plantea una importante relación entre emoción y pensamiento.

En este sentido, el filósofo francés considera que ante la representación del pueblo, ante su historia, será preciso saber mirar lo fugaz en ella porque ahí se encuentra lo que hasta entonces no se ha pensado, y eso que no se ha pensado es lo que en su momento Walter Benjamin ya reconocía como tradición de los oprimidos.

Con esta declaración, Didi-Huberman abre la representación, pasa de la representación del pueblo a la representación de los pueblos para dar lugar en el pensamiento y en la historia, a los «sin nombre»<sup>222</sup> (los oprimidos) y aquello que de ellos se invisibiliza (lo que quieren y lo que piensan).

A propósito de ello, Didi-Huberman ha considerado que los “mejores historiadores son aquellos que más eficazmente contribuyen a correr el velo -el velo

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 414.

<sup>221</sup> *Loc. Cit.*

<sup>222</sup> Didi-Huberman retoma el sentido benjaminiano de oprimido (*unterdrückten*) como un proceso que puede ser aplicado tanto a los afectos como a las representaciones.

de la represión [*répression*], de la *Unterdrückung* de los pueblos”<sup>223</sup>, entre ellos destacan Michel de Certeau, Michel Foucault, Arlette Farge y Jacques Rancière.

El primero de ellos porque recupera las actividades místicas del gran ausente en la historia convencional: la gente ordinaria, dando lugar con ello a una historia de las soledades místicas. El segundo, porque en varias de sus investigaciones establece lugares en donde la tradición de los oprimidos reconoce y organiza, estos lugares -en oposición a las utopías- como heterotopías, lugares reales en donde se yuxtaponen espacios que ponen en acción la disconformidad con el espacio en el que se vive. Dichas heterotopías fueron expuestas por Foucault como las historias de las desviaciones (psíquicas, somáticas, sexuales, penales y literarias) y de sus diferentes tratamientos institucionales (la clínica y la prisión). Posteriormente, Didi-Huberman destaca la labor de Arlette Farge porque dedicó su obra a interrogar la representación general de las calles parisinas, para mostrar y hacer surgir la vida frágil (es decir, la vida de los oprimidos, de los marginados o como ella los llama: los cuerpos anónimos) a través de los síntomas y los afectos<sup>224</sup>, es decir, de sus emociones.

Finalmente, Didi-Huberman destaca y retoma con mayor profundidad la investigación de Jacques Rancière porque, en primer lugar, participa de la posición de los tres historiadores citados con anterioridad (una posición histórica que se refleja en su trabajo sobre los archivos de los pueblos); y en segundo, porque Rancière piensa las relaciones entre política y estética desde un *reparto de lo sensible*. Pensar dichas relaciones desde esta perspectiva, permite cuestionar cómo un acontecimiento sensible afecta a la historia de una comunidad.

---

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 419.

<sup>224</sup> *Cfr.*, *Ibidem.*, p.422.

Ante la propuesta de Rancière sobre las relaciones políticas y estéticas en los acontecimientos sensibles de los pueblos, Didi-Huberman se pregunta cómo hacer posible dicha perspectiva sin estetizar la política, para ello se remite al sentido que Rancière le da a la palabra estética, sentido del cual él mismo participa.

Tanto para Jacques Rancière como para Georges Didi-Huberman, la estética no es únicamente un criterio del arte que legitima lo que es bello, “ahora es un saber que se da por objeto los acontecimientos de lo sensible, poco importa que sean «artísticos» o no”<sup>225</sup>. Sin embargo, para desarrollar esta descripción de los acontecimientos, Didi-Huberman considera que es necesario aceptar el acercamiento de la mirada a los fenómenos sensibles y a sus líneas de fuerza.

Ahora bien, el acercamiento que permite llevar a cabo la descripción de los acontecimientos sensibles necesita tomar previamente una posición en la lengua, al respecto, la posición que Didi-Huberman propone es la del discurso literario mediado por un enfoque fenomenológico. De este modo, “se encuentra con lo sensible, y la política se encarna con los nuevos recursos, incluidos los visuales”<sup>226</sup>.

Si bien es cierto que el filósofo francés propone una posición literaria que permita la descripción de los acontecimientos sensibles de los pueblos, no es el primero en hacerlo, ya que tal posición también había sido propuesta -en el mismo sentido- por los pensadores alemanes Walter Benjamin y Ernst Bloch, quienes plantearon como una escritura más allá de lo novelístico da lugar a una variedad de formas, entre ellas los poemas-reportajes (por ejemplo, los escritos de Vladimir

---

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 428.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 431.

Maiakowski) y los montajes documentales (como los de Jean-Christophe Bailly) o fotográficos (Documentales de Blaise Cendrars).<sup>227</sup>

Con la descripción fotográfica, cinematográfica, poética o novelística de los acontecimientos, Georges Didi-Huberman pretende hacer sensible, en tres sentidos, algo crucial en la condición de los pueblos. En primer lugar, llevar al plano de lo legible las apariciones repentinas -marginales- llamadas miradas, sonidos, gestos, de los pueblos; en segundo lugar, hacer accesible la dialéctica del síntoma que atraviesa toda la historia, en otras palabras, acceder a algo que usualmente no lo es para nuestros sentidos y nuestra razón; en tercer lugar, poner ante nuestra mirada los momentos a través de los cuales, los pueblos se declaran impotentes<sup>228</sup> (momentos que muestran lo que les falta y lo que desean), afirmando con ello algo de la vida de los pueblos que se nos escapaba.

A partir de estos tres sentidos, es como nuestro autor pretende hacernos sensible algo en la historia de los pueblos -y de nuestras propias producciones significantes- que a simple vista no podíamos aprehender.

Ahora bien, para continuar con el análisis, recuperaremos una idea que hemos señalado líneas arriba. Para Didi-Huberman los pueblos que declaran sus faltas o deseos, proclaman su impoder, sin embargo, la cuestión del impoder al ser una afirmación de la potencia de reclamación, es una situación en la que los cuerpos se integran en un movimiento de denuncia que actualiza las antiguas potencias de la

---

<sup>227</sup> En el caso de las narrativas -de los sin nombre- producidas en México, se encuentra novelísticamente a Juan Rulfo; en la poesía a Jaime Sabines; mientras que en los montajes-documentales, a Juan Carlos Rulfo con producciones como *En el hoyo*, una historia que describe la vivencia de los trabajadores que construyeron el segundo piso del periférico; a *Los invisibles* de Marc Silver y Gael García Bernal, una historia de los migrantes centro americanos que atraviesan México con el anhelo de cumplir el sueño norteamericano; etc.

<sup>228</sup> Para hacer legible la potencia de los acontecimientos sensibles es preciso que la literatura -imaginativa- no sólo describa lo que sucede de hecho, sino que también requiere un despliegue de otras formas como las fallas, los conflictos, etc.



queja. Ahora bien, para dar cuenta de esa impotencia y de su poder, el filósofo francés habla de los pueblos en lágrimas.

Justamente las lágrimas son uno de los puntos que mueven este escrito porque, las lágrimas devienen emociones, y las emociones, como señalamos líneas arriba, son la posibilidad de re-pensar nuestras relaciones con la realidad y en general, la vida.

Siguiendo con el orden de los planteamientos, para nuestro autor las emociones son, en primer lugar, la posibilidad de asombro porque en ellas se muestra una intensidad -potencia- de la experiencia, y en segundo, porque las lágrimas nos dejan expuestos ante el otro, “esto significa que una emoción que no se digiera en absoluto al otro, una emoción totalmente solitaria e incomprendida, no sería ni siquiera una emoción -un movimiento-, sino tan sólo una suerte de quiste muerto en el interior de nosotros mismos. Por lo tanto, no sería ya una emoción”.<sup>229</sup>

Así pues, la emoción no es del orden del yo porque se expone, es decir, es de orden colectivo, por ello, Didi-Huberman considera que las lágrimas son capaces de poner en movimiento y relación a los pueblos, esto a partir de tres manifestaciones: en invocaciones, en conflictos y en conmociones.

Los pueblos en lágrimas son pueblos en invocaciones porque llaman a la sublevación, a trans - individualizar las lágrimas para no replegarlas en el yo y que devengan en una manifestación popular, es decir, en un movimiento en “donde lo más singular afecta a la comunidad”.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Didi-Huberman, Georges, *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?*, Op. Cit., p. 41.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 439

Deleuze ya había dado cuenta de este tipo de acontecimientos advirtiendo que “no hay sujeto, sino solo agenciamientos colectivos de enunciación”<sup>231</sup> y que la problemática de los pueblos en invocación se puede reformular en términos de petición, pues una invocación en términos políticos puede plantear un reclamo de justicia: “lamentarse equivale ciertamente a protestar”.<sup>232</sup>

Posteriormente, Didi-Huberman señala que los pueblos en invocación son también pueblos en conflictos<sup>233</sup>, es decir, pueblos que a través de las emociones hacen aparecer fallas en diferentes niveles de la realidad. Son pues las emociones las que posibilitan el desplazamiento de los pueblos en conflicto a los pueblos en invocación, y de la invocación a los pueblos en conmoción.

Para Didi-Huberman, la conmoción es la idea central de la representación de los pueblos, pues es ella la que pone en movimiento compartido la emoción, pero también, el orden ético de la comunidad, ya que trae a cuenta la idea de compasión.

Hasta aquí llegamos con la propuesta didi-hubermariana que busca visibilizar -para dignificar- a los «sin nombre» de los pueblos a través de las emociones (hacerlos sensibles), específicamente, a través de las lágrimas.

---

<sup>231</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, F., *Kafka. Por una literatura menor* (México: Era. 1999), p. 33.

<sup>232</sup> Didi-Huberman, Georges, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas, Op. Cit.* , p. 442.

<sup>233</sup> Para exponer lo que quiere decir con pueblos en conflictos, Didi-Huberman retoma un filme de Zhao Liang ( Wang Bing) que muestra la historia de la lucha que llevaron a cabo unos denunciantes pekineses.

## CONCLUSIONES

Actualmente, pensar la cuestión de las imágenes es un reto de suma importancia porque nos encontramos ante el dominio de éstas sobre la vida cotidiana, por ello nos dimos a la tarea de recuperar las reflexiones planteadas por uno de los pensadores más influyentes en la teoría de la imagen contemporánea: Georges Didi-Huberman. Así que con el propósito de abordar su pensamiento y de dar respuesta a las inquietudes que nos motivaron a desarrollar este trabajo, desplegamos la investigación en tres capítulos y un apéndice.

El primer capítulo lo dedicamos a la descripción de los conceptos fundamentales en la teoría propuesta por Georges Didi-Huberman, esto con el propósito de ofrecer al lector los elementos principales para realizar una lectura del pensamiento del autor.

En el primer apartado realizamos una descripción analítica del concepto *imagen*, para ello nos remitimos de manera breve a la etimología del mismo y al hacerlo, descubrimos que sus raíces se encuentran en el griego *eídos* (figura o forma); en el latín *imago* (palabra que -según Plinio el Viejo- fue empleada en la antigua Roma para referirse a las máscaras de cera generadas por contacto directo con un molde de yeso tomado del rostro de algún familiar muerto, lo que le concedía a ésta un valor justo y legal porque eran elaboradas por semejanza y pertenecían al derecho privado); y en el griego *psyche* (soplo que pasa, mariposa).

Esta consideración nos permitió exponer que, si bien es cierto que para Georges Didi-Huberman el conocimiento de las imágenes distingue entre las formas fijas concebidas como abstracciones e idealizaciones, y, las formas móviles sujetas a cambios y movimientos, claramente la apuesta didi-hubermariana es por las formas móviles, es decir por las imágenes movimiento; por lo que en este apartado concedimos mayor interés a la idea de la imagen como *psyche* porque para el

filósofo francés el movimiento de la mariposa encarna la relación entre sujeto e imagen.

Al tener en cuenta que la imagen es movimiento, en el segundo apartado mostramos que para ésta, las posiciones que cambian se encuentran en el espacio, pero que aquello que cambia -el Todo- está en el tiempo. Por lo que para desarrollar esta idea, recurrimos a las propuestas teóricas de Henri Bergson y Guilles Deleuze, quienes estimaban que la imagen en el tiempo no puede ser pensada como una serie de instantáneas inmóviles que se yuxtaponen, pues el movimiento de un objeto es percibido en el interior del sujeto como una continuidad, en otras palabras, como una percepción que, sin fragmentaciones o detenciones, atraviesa lo que procede de un estado a lo que le precede -durando- y para hacerlo utiliza el montaje, método que permite conocer la imagen en su complejidad porque pone a las imágenes en una relación variada y diferencial, es decir, anacrónica.

En el tercer apartado expusimos que el montaje obliga al espectador a ver en la imagen más allá de su sentido lógico -de su continuidad yuxtapuesta- por lo que, siguiendo a Didi-Huberman, ante la imagen será preciso romper con la representación para ver lo irrepresentable o irrepresentado en ella, en otras palabras, el síntoma.

En la teoría didi-hubermariana el síntoma es aquello que aparece cuando la síntesis cognoscitiva no tiene lugar, situación que obliga a desplazar la posición del sujeto de conocimiento: de conocedor a conmocionado por el saber, es decir que para el sujeto, el síntoma en la imagen vendría a ser aquello que emociona o que hace salir de la calma.

Aclarado esto, en el segundo capítulo intentamos describir, a través de algunas referencias a imágenes artísticas y de la vida cotidiana, las posibles tendencias en las relaciones del sujeto con la imagen: creencia, tautología y dialéctica.

Para ello, en primer lugar, aclaramos que al mirar una imagen nos encontramos ante una paradoja, pues como se anunció en el primer capítulo, al ver una imagen nos encontramos con un objeto material pero también con algo de ella que es inaprensible porque no es visible, esto es la huella o síntoma (lo que emociona).

De acuerdo con lo anterior, dedicamos el primer apartado del segundo capítulo a la imagen de la creencia, una forma de evadir la paradoja de visual. Para exponerla recurrimos a dos ejemplos, el primero de ellos fue el del sujeto que ante la tumba desplaza la mirada a otro lugar, es decir, que coloca en un más allá aquello que materialmente está dentro de la tumba; y el segundo fue el de la resurrección de Cristo o el material iconográfico del cristianismo, pues en estos casos, la creencia llega una vez que se confirma la ausencia de la imagen. Dicho esto, confirmamos que el sujeto de la creencia es aquel que coloca la percepción y significación de la imagen más allá de su presencia material, en un tiempo futuro.

Por otro lado, en el segundo apartado del mismo capítulo, reconocimos que la imagen de la tautología es otra forma de evadir la paradoja de lo visual y para describirla también planteamos dos ejemplos, el primero de ellos fue el del sujeto que ante la tumba mantiene la mirada en el volumen de la misma y se niega a otorgarle un significado más allá de su presencia material; mientras que el segundo ejemplo estuvo dedicado al arte minimalista, específicamente a las características que lo definen: especificidad, totalidad, estabilidad y transparencia, pues estas dan cuenta de que el objeto minimalista ha sido creado para afirmarse como una obra íntegra y simple que muestra todo lo que en ella se puede ver.

Para concluir este capítulo y con el propósito de exponer la idea central, en el tercer apartado mostramos que para Didi-Huberman es posible mirar la imagen en su paradoja fundamental, para ello se requiere de un trabajo dialéctico que nos permita pensarla más allá del principio de imitación, del principio de superficie y de la oposición visible-legible, dicho de otra forma, se precisa ver en ella lo que

permanece accesible (la superficie) pero también lo que se encuentra encerrado porque visiblemente no se presenta (el síntoma). Los ejemplos que acompañaron al tercer tipo de relación sujeto-imagen fueron cuatro: el primero fue el juego del *Fort-Da* narrado por Sigmund Freud en *Más allá del principio de placer*, el segundo fue el juego de sábanas descrito por Pierre Fédida en *L'Absence*, el tercero fue la moral del juguete de Baudelaire y el cuarto, los cubos de la tendencia artística minimalista.

Una vez que reconocimos la mirada dialéctica como una forma de ver en la imagen aquello que la representación no permite, planteamos en el tercer capítulo la posibilidad de concebir a través de las imágenes un conocimiento que no sólo sea válido para las actividades artísticas sino que también lo sea para otras disciplinas, entre ellas la filosofía. Para ello, en el primer apartado intentamos describir, de la mano del proceso creativo de Johann Wolfgang von Goethe, cómo se lleva a cabo la experiencia de la imagen y cómo toma sentido para el sujeto, por lo que mostramos que el poeta y científico alemán observaba minuciosamente los fenómenos en su singularidad con el propósito de organizarlos en colecciones que relacionarán sus diferencias a partir de una dialéctica o montaje llevado a cabo por la imaginación (evadiendo con ello la reducción idealista y limitada de la realidad), planteamiento que nos permitió poner en evidencia que la imaginación hace posible otro tipo de experiencia y conocimiento de la realidad al reconfigurar la mirada que el sujeto dispone sobre las imágenes -fenómenos-.

Tras declarar esta posibilidad de acercamiento a la realidad, recuperamos una reflexión que el filósofo Jacques Rancière y Didi-Huberman defienden: el conocimiento provisto por la estética es un saber que se da por objeto todos los acontecimientos de lo sensible, sean o no artísticos; lo que confirma que, para ambos pensadores, el objeto de estudio de la estética ya no se limita a los criterios tradicionales del arte, sino al reparto de lo sensible, es decir, a la posibilidad de ver los espacios políticos como espacios estéticos.

Con arreglo a la concepción del reparto de lo sensible, en el segundo apartado del tercer capítulo presentamos la extensión de la mirada dialéctica y sus implicaciones en las relaciones del sujeto con la imagen. Por lo que para ilustrarla y describirla retomamos un fragmento de la serie de textos *El ojo de la historia*, específicamente el que hace referencia a una escena de la película *Fuego Inextinguible* de Harun Farocki, A través de dicha escena mostramos la potencia epistemológica y ética de la imagen: afectar la sensibilidad del espectador, interpelarla e invitarla a ver más allá de la simple representación para tomar conciencia de su estar en el mundo.

Con la toma de conciencia propuesta por Farocki, Didi-Huberman nos muestra que actualmente podemos realizar una crítica a las imágenes de la «vida cotidiana» que participan en la destrucción del ser humano, entre ellas las imágenes operativas (robots), las imágenes para destruir a los seres humanos (imágenes o fotografías de guerras), las imágenes para vigilar (cámaras de vídeo vigilancia y prisiones) y las imágenes de los *mass media*.

Para realizar esta crítica, en el tercer apartado del tercer capítulo manifestamos que es preciso despojar a los dispositivos que dominan la producción imaginativa social, de las posibilidades de uso que ellos les han dado, ¿cómo hacerlo? en primer lugar, considerando los discursos e imágenes como productores de sentido de la realidad (y no sólo como ilustraciones de la misma) que requieren ser sometidos a un tamizaje (a una crisis) para mirarlos sin prejuicios y modificar o disponer su aparición, es decir, para construir otras formas de legibilidad de las imágenes -y la realidad- a partir de un montaje dirigido por la imaginación.

Así pues, de lo anterior concluimos que el trabajo de Georges Didi-Huberman se inscribe dentro del pensamiento filosófico porque se ocupa del sentido epistemológico, y axiológico que se realiza por medio de la relación visual del sujeto con la imagen, pues a partir de su método -el montaje o la mirada dialéctica- el

espectador es capaz de realizar juicios que le permiten conocer y comprender la realidad más allá de sus márgenes, esto es, mirar y responder al otro en tanto semejante y al mundo en sus acontecimientos.

## ANEXO

### ALGUNAS CONSIDERACIONES ANTROPOLÓGICAS SOBRE EL ORIGEN DE LA IMAGEN VISUAL

El ensayista francés Emil Cioran, un día, para salvarse de una lluvia otoñal, entró al Museo de Historia Natural de París y quedó asombrado al ver la larga fila de esqueletos de diferentes especies. En la entrada, estaba un hombre que era el único de posición erguida; todos los otros animales estaban inclinados, abrumados, aplastados, incluso los monos antropoides, -orangután, gorila y chimpancé-, grotescos en sus deseos de ponerse derechos, “ahí se quedaron miserables, detenidos a medio camino, contrariados en su búsqueda de la verticalidad”<sup>234</sup>. Seríamos como ellos, sin duda, pero tuvimos la suerte de dar un decisivo paso adelante. Este «paso» se extendió por millones de años de evolución, ya que la locomoción erguida, según la opinión unánime de los paleoantropólogos, dio inicio a la nueva línea evolutiva de nuestro antepasado, bastante distinta de las demás ramas de los primates. Y esto, según la datación, basada en el reloj biológico, se remonta a ocho millones de años.

La posición erguida fue la premisa anatómica de la aparición de la vista panorámica, multifacética: flexible y acomodaticia. El paleoantropólogo alemán Josef Reichholf considera que precisamente la posición erguida y la vista nueva convirtió al Australopithecus en un carroñero, en las primeras etapas de la evolución del hombre. Es fácil imaginar, dice el antropólogo, que un animal moribundo (lo que sucede en la

---

<sup>234</sup> Cioran, E.M., *El aciago demiurgo*, (España: Taurus, 1979), p.44.



sabana africana bastante a menudo), -cebra, búfalo o antílope- se tiende y muere en el frescor de la noche y ningún león, ni hiena lo ha descubierto. Dos o tres horas después de la salida del sol, las masas de aire caliente se elevan y llegan los buitres que describen sus círculos y de repente uno de ellos descubre el animal muerto, desciende y reanuda los círculos a menor altitud. De todas partes se acercan volando los otros buitres. Y nuestros antepasados observan atentamente a estas aves de rapiña que guían sus miradas y les muestran el rumbo a donde ellos tienen que correr.

También hay que tomar en consideración que entre los mamíferos depredadores el olfato ocupa un lugar central en comparación con los otros órganos del sentido, mientras que el uso de las imágenes ópticas queda relegado a segundo término. En cuanto el hombre se puso erguido y obtuvo una visión panorámica, su capacidad olfativa y auditiva disminuyeron, y se vio obligado a extraer casi toda la información vital de sus imágenes visuales. El ser humano era, es y seguirá siendo un “ser visual”; ha transmitido y transmite una parte muy significativa de su patrimonio cultural a través de las huellas, síntomas, signos, dibujos, pinturas, lecturas, fotografías, películas, videos, espectáculos teatrales y, sobre todo, por medio de las miradas, miradas atentas, enamoradas, compasivas, rencorosas, malvadas, admiradoras, inquisitivas, curiosas, distraídas, superficiales, etc. El *homo vidente* no sólo recibe impresiones sobre las imágenes exteriores, sino las reelabora y las transforma en opiniones o en los juicios emotivo-valorativos y las comunica a sus congéneres. No podemos descartar ni subestimar las características fundamentales que el hombre adquirió (o adquiere) por herencia cultural, tales como el habla, escritura, capacidad lógica, pensamiento argumentativo y creativo, etc. Pero, por otra parte, tampoco tenemos que ignorar los atributos del “patrimonio biológico” del ser humano que sentaron las bases de su evolución y determinaron la configuración de sus órganos del sentido mucho antes del desarrollo de su gran cerebro. Según ya mencionado Reichholf, “el campo de visión amplio era y es... una

de las condiciones básicas para la orientación del ser humano en su entorno. En él se pone de manifiesto también el hecho de que procedemos de la sabana”<sup>235</sup> .

Es importante destacar que en el proceso evolutivo se dio la transformación de las extremidades superiores del homo sapiens en brazos y manos que Aristóteles definió como los «instrumentos de los instrumentos». Son mediadores naturales a través de los cuales se realizan todo tipo de actividades y, en primer lugar, la capacidad de fabricar utensilios, y de esta manera el hombre no sólo se adapta al medio ambiente sino adapta éste a sí mismo; las manos y brazos sirven también para comunicarse con sus congéneres a través de señales y gestos para mandar o recibir alguna información de ellos, y de esta manera estrechar los lazos colectivos.

Las manos además pueden servir como armas, y, complementadas por algunos objetos, pueden ser usadas para el ataque o la defensa; como intermediarias entre el cuerpo y el ambiente que satisface nuestras necesidades, las manos y brazos sirven también para proteger a los bebés, llevar comida, y en general, estrechar la cooperación; y por supuesto, se utilizan para expresar diferentes intenciones y deseos, en breve, cumplen funciones informativas, utilitarias, afectivas, estéticas, amorosas etc. Además, los dedos representan el “primer ábaco” y sirven para ejercer nuestras capacidades matemáticas. Los actos no verbales (manuales y faciales) que se orientan a la comprensión son normalmente bien conocidos por los miembros de una comunidad determinada y algunos de ellos pueden tener un carácter universal: gestos de insulto, de amenaza, de invitación, de llamada, de despedida e, incluso, de algún comentario; como suele suceder durante los encuentros de los representantes de diferentes etnias o culturas.

Así que la locomoción vertical llevó a nuestros antepasados a la transformación de sus extremidades superiores en manos y éstas empezaron a realizar tales

---

<sup>235</sup> Reichholf, Josef H., *La aparición del hombre*, (España: Crítica Grijalbo, 2006), p. 238.

acciones y operaciones que luego, con la aparición del aparato de habla y la articulación de los sonidos, se convirtieron en verbos como agarrar, captar, abrazar, llevar, mantener, agitar, tomar, asir, aceptar, sacar, dar, poner, levantar, gesticular, comer, golpear, empujar, acariciar, recoger, hacer, trabajar, apretar, atacar, tocar, escribir, lavar, construir, extender, romper, manejar, mostrar, entregar, arrojar, comer, rezar, etc. A la par aparecieron verbos vinculados con el uso de instrumentos: construir, cortar, perforar, arrojar, utilizar, golpear, serruchar, colocar, instalar, partir, picar, talar, cavar, comprimir, sembrar, enredar, tirar, disparar, herir, matar, apuñalar, etc. También surgieron otros verbos donde el vocablo «mano» se usa en el sentido abstracto, figurado, alegórico, metafórico e irónico: mano abierta, mano derecha, mano dura, manos limpias, mano de oro, manos de sapo, tener a mano, caer a mano, por debajo de la mano, por su propia mano, de primera mano, de mano en mano, con las manos vacías, pedir la mano, poner manos a la obra, con sus propias manos, con las manos cruzadas, estar a mano, por su propia mano, listo de manos, mano rota, como si le llevaron con la mano, etc. En breve, las manos en coordinación con la vista y dirigidos por el pensamiento verbal, les permiten a los seres humanos «captar» el mundo, lo que es imposible hacer con las garras y el olfato de los grandes felinos.

Precisamente la manipulación de los objetos y la gesticulación, como una forma primaria de la comunicación del hombre con el hombre, llegaron a ser un prólogo al surgimiento del «pensamiento manual» y luego, mucho más tarde, del aparato del habla y «del pensamiento vocal», el fundamento de la civilización que apareció hace diez mil años y que se manifestó en la formación de idiomas, domesticación de animales, desarrollo de la agricultura, aparición de la siderurgia, la construcción de viviendas, la invención de la escritura, propagación de las artes, divulgación de las creencias religiosas, el surgimiento del poder estatal, etc.

Todos los fenómenos y acontecimientos, involucrados en la actividad humana, no sólo se conocen como verdaderos o falsos, sino que se experimentan, se

interpretan y se vivencian como buenos, significativos, interesantes, peligrosos, terribles, hermosos, mediocres, vulgares, correctos, útiles, espléndidos, aborrecibles, perfectos, humillantes, honestos, justos, valientes, malignos, atractivos, etc. Estas evaluaciones nacen ya en el nivel sensorial: la mirada, el oído, el olfato, el tacto y el gusto nos informan del mundo externo y al mismo tiempo lo juzgan, son «jueces afectivo-emotivos» cuyos veredictos no coinciden siempre y en todo con la realidad y los juicios racionales. El dolor de dientes; la angustia provocada por la muerte de un pariente; la preocupación por un examen, la alegría por una meta alcanzada; la gratitud por una ayuda desinteresada; el odio a la violencia inmotivada; la admiración por la belleza de un paisaje son sólo algunas manifestaciones de las vivencias afectivas y de los juicios evaluativos (frecuentemente, causados por las primeras) que nos ocasionan impactos y que tienen significados vinculados con la satisfacción de nuestras necesidades, la realización de objetivos, la elaboración de proyectos del trabajo, el ocio y muchos otros actos conductuales, anímicos y espirituales de los que está tejida nuestra existencia.

La percepción de los hechos reales a través de los cinco órganos de sentidos y, sobre todo, a través de la vista, son embriones de información objetiva y, a la vez, gérmenes de las vivencias afectivas que se mezclan en el crisol de nuestra mente y engendran tanto una actitud cognitiva, cuya función es *informar, reflejar, escudriñar o investigar la realidad en sí*, como actitud evaluativa, cuya tarea es *evaluar, apreciar o estimar la realidad a la luz de nuestros fines vitales o existenciales*. Estos dos tipos de estar en el mundo, para acomodarse a él o transformarlo, constituyen la base de nuestras percepciones, vivencias afectivas, conducta y orientación en el mundo. Por eso la respuesta a la pregunta: ¿cómo puede el individuo compartir con el otro una percepción, (visión) que en principio es personal y subjetiva?, consiste en que cada percepción no es enteramente subjetiva, porque refleja en forma de la imagen *algo objetivo* que constituye una realidad que también contiene *algo* que tiene cierto valor o significado para el individuo que lo aprecia o estima tal como lo evalúan o valoran

los demás individuos de su especie, clase social, grupos profesional o confesional, etc.

Cada uno de dos enfoques -*axiológico* y *gnoseológico*- se apoyan en dos diferentes y al mismo tiempo interconectados principios: el *causal* y el *teleológico*. Si, según Kant, la ley de causa - efecto yace en la base de la razón teórica, que determina el conocimiento de los fenómenos que aparecen como presentes y existentes, entonces, el principio teleológico constituye la base de una razón práctica, por medio de la cual el hombre se esfuerza para hacer lo que debe ser, y por consiguiente, este tipo del conocimiento (valorativo) se presenta como una tarea o una obligación a realizar. Hay que agregar que la voluntad a la verdad, en su afán de conocer el mundo, puede llevarse a cabo sin la coacción por parte de alguna necesidad instrumental o algún fin utilitario. Esta «pasión por la verdad» en aras de la verdad, nos hace reconocer que el conocimiento no es sólo una expresión de la voluntad utilitaria o estético-lúdica, sino una actividad autónoma que, aunque tiene valor para nuestro existir, no quiere contentarse con las ficciones ilusorias, por consoladores o seductores que pudieran ser.

El lenguaje es una capacidad del cerebro y, por lo tanto, guarda estrecha relación con el trabajo de este super-órgano que se duplicó cuatro veces durante el proceso evolutivo de nuestro ancestro. No obstante, hay que tener en cuenta el hecho de que, para hablar, el cerebro se sirve de un órgano especial, el *aparato del habla*, que incluye la laringe, la faringe, el hueso hioides, la epiglotis, las cuerdas vocales, etc. Con la laringe el hombre articula, esto es, convierte en tonos y sonidos la información del cerebro. A través de la laringe, nosotros (igual que nuestro prójimo), constatamos lo que intenta expresar nuestro cerebro, y al mismo tiempo, a través de los oídos, que actúan como receptores, nuestro interlocutor oye lo que le decimos. Las palabras se emplean y pronuncian con o sin expresión emotiva y pueden significar cosas diferentes. “Con el desarrollo de la capacidad del habla”,

escribe el antropólogo alemán Josef Reichholf, “el ser humano superó la última gran barrera de su evolución. Desde el momento en que sabe hablar es un ser humano completo”<sup>236</sup>.

Es interesante destacar que varias veces se ha intentado enseñar a hablar al famoso chimpancé, Washoe, (una hembra quien creció en la familia de los psicólogos Allen y Beatrice Gardner de la Universidad de Nevada y a quien le enseñaron el lenguaje norteamericano de sordomudos) y, en particular, a comprender y a pronunciar la palabra inglesa *cup* (la escudilla). El chimpancé, mediante señas, indicaba que había comprendido de qué se trataba, pero era incapaz de pronunciar esta palabra. A propósito, esta misma Washoe que aprendió a extraer conclusiones lógicas, distinguir números y hacer muchas otras operaciones mentales que hacen los niños de cuatro años, ni siquiera ha podido pronunciar una sílaba tan sencilla como *cup*. La razón de esta paradoja reside en la ubicación anatómica de su laringe, (igual que la del Neanderthal). El lingüista norteamericano Philip Liebermann sugirió que la verdadera comunicación lingüística verbal sólo se produjo cuando el tracto vocal del *homo sapiens* desarrolló, como resultado de su bipedalismo, una forma particular de emisión de una gran gama de vocales, a diferencia del *homo neandertal* quien no poseía una plena capacidad de articular los sonidos, lo que finalmente causó su extinción. El gran cerebro del Neanderthal, que superaba al nuestro en más de cien centímetros cúbicos, no podía rendir tanto como el de hombre moderno, ya que carecía de la reacción necesaria a través del lenguaje. La gran cantidad de formas de expresión de las que, indudablemente, también era capaz, se limitaban a la mímica, gestos y a las habilidades manuales, tal vez incluso a una especial habilidad para la caza.

---

<sup>236</sup> Reichholf, Josef H, *Op. Cit.*, p. 150.

Se puede suponer que en el transcurso de varios millones de años de evolución de nuestros antepasados, la gesticulación de las manos, el movimiento del cuerpo, la mímica y los sonidos guturales crearon las premisas para el surgimiento de la comunicación preverbal que, indudablemente, es (en los aspectos filo y ontogenéticos) la forma más arcaica y originaria de la comunicación humana y la cual nosotros la utilizamos hasta ahora en las interrelaciones cotidianas y en la actividad común con nuestros congéneres. Este tipo de comunicación, a veces, puede darnos una información más segura y verídica que la conducta verbal. Por ejemplo, nuestra mirada puede leer el respeto o el desprecio, la superioridad o la sumisión, la indiferencia o la amabilidad, la compasión o la arrogancia mediante la mímica, los movimientos de labios, la expresión de la cara, la inclinación de la cabeza, el modo de andar, las exclamaciones y, por supuesto, por las gesticulaciones de nuestro locutor antes de que pronuncie alguna frase. Los movimientos corporales que acompañan el habla también pueden reforzar las palabras que se emiten o mostrar una postura actitudinal contradictoria, irónica o sarcástica respecto al mensaje verbal. Se puede suponer que si el cinematógrafo mudo con su énfasis en las posibilidades expresivas de los movimientos corporales, la mímica y la gesticulación (que acompañaron las intenciones mentales y vivencias afectivas de los personajes de la pantalla) es un análogo del *pensamiento manual* como el principal modo comunicativo de los antecesores del *homo sapiens*, el cine sonoro es el despliegue del *pensamiento verbal* que incluye en sí, en forma mitigada, la expresividad visual, inherente al «Gran Mudo».

El *homo sapiens* surgió, en el sentido genético y morfo-fisiológico, hace 200 mil años en África y, por lo tanto, su cerebro, según su forma, tamaño y peso, es igual que el del hombre contemporáneo. Pero ¿poseía las mismas capacidades mentales y formas de actividades que las nuestras? Parece que no. Porque la predisposición a la articulación de los sonidos no significa que nuestro ancestro ya haya elaborado un sistema de lenguaje verbal, como base de su comunicación

pública, ni un pensamiento lógico, ni que haya creado una organización de la actividad del trabajo, y por consiguiente, no tenía ninguna ventaja ante el *homo neandertal* quien vivió en aquel entonces en Europa. Cuando algunos grupos del *homo sapiens*, hace cien mil años, se trasladaron a la costa mediterránea en el Levante, un territorio apropiado por los Neandertales, no lograron ni conquistar ni retener ese espacio. Quizá, los nativos se resistieron, el clima fue severo o hubo otra causa, el caso es que nuestros ancestros se retiraron. Este fracaso, sostiene el historiador israelí Harrari, nos permite suponer que en aquella época la estructura interna de la masa encefálica de nuestro ancestro fue bastante distinta de nuestro cerebro; sus capacidades cognitivas, la memoria, el pensamiento lógico y el modo de comunicación no fueron tan desarrollados. Pero hace 70 mil años nuestros antepasados salieron por segunda vez de África y en el transcurso de 40 mil años muchas cosas se cambiaron: ellos no sólo desalojaron a los grupos del *homo neanderthal* del Cercano Oriente, también los aniquilaron o los asimilaron. Durante un periodo relativamente corto, nuestros congéneres alcanzaron Europa y Asia Oriental; y hace unos 45 mil años desembarcaron en la costa de Australia. Los seres humanos inventaron la balsa, la lancha, el arco con flechas y agujas, empezaron a coser ropas y a construir viviendas al principio usando el cuero de los animales y luego la madera. Los primeros artefactos que se puede identificar como objetos de arte o del culto religioso aparecieron en esta época, la del paleolítico superior.

La revolución cognitiva, que se remonta al periodo que va de 70 a 30 milenios condujo a la aparición de nuevas formas del pensamiento, de comunicación y del trabajo. Y en la base de todos estos cambios está el surgimiento del lenguaje verbal, proceso que, según afirman algunos neurofisiólogos, empezó en los neandertales tardíos: en ellos se observa la tendencia al descenso de la laringe, que nos da elementos para suponer que los últimos representantes de esta subespecie del género *homo sapiens* ya podían emitir los sonidos consonantes y comunicarse entre sí. Si las faringes y las laringes del *neanderthal* se hubieran bajado un centímetro



más y él hubiera obtenido la capacidad de hablar y, por consiguiente, la disposición al simbolismo, al pensamiento lógico desarrollado, a la autoconciencia y a la imaginación creativa, entonces la historia de nuestra civilización se hubiera desarrollado bajo el signo de la competencia de dos subespecies del género *homo sapiens*. Sin embargo, “si los neandertales hubieran sobrevivido, ¿nos imaginaríamos todavía que somos una criatura diferente? Quizá esto sea exactamente la razón por la que nuestros antepasados eliminaron a los neandertales. Eran demasiado familiares para ignorarlos, pero demasiado diferentes para tolerarlos”<sup>237</sup>.

Sea como sea, pero la coexistencia y el cruzamiento de nuestros antepasados con los *neanderthales* continuó casi 6 mil años y terminó hace 28 mil años, ya que desaparecieron. Esto explica porque los euroasiáticos y sus descendientes de los otros continentes tienen en su genoma de 1 hasta 3% de ADN de la configuración *neanderthal*, mientras que, en los africanos nativos, el ADN de origen *neanderthal* está ausente. Las causas de la desaparición del nuestro ancestro colateral son diferentes: desaparición de la fauna, objeto de su alimentación; enfermedades epidémicas que le contagiaron los cromañones; las asimilaciones por parte de grupos más numerosos de los *sapiens sapiens* y, según la afirmación de algunos especialistas por exterminio directo que el antropólogo norteamericano Richard Klein denominó holocausto *neanderthal*. En nuestra opinión, los *neandertales* no han tenido ningunas posibilidades de co-existir con nuestros antepasados, aunque hayan reconocido su atraso y voluntariamente se hayan convertido en seres de segunda categoría, ellos no hubieran podido integrarse a la sociedad humana ni como esclavos, puesto que no podrían ser instrumentos parlantes. La ausencia (aunque no total) del habla y lenguaje es la causa principal de la desaparición del nuestro «primo», *homo sapiens neanderthal*.

---

<sup>237</sup> Harari, Yuval Noah, *De animales a dioses*, (México: Debate, 2017). p. 32.

Martin Heidegger una vez dijo que para el hombre el habla es la «casa de su ser». Pero esta casa, como lo demuestra la historia vista desde la altura de un pájaro, no es en todo hospitalaria y se percibe como una sucesión ininterrumpida de guerras y opresiones, de persecuciones y crueldades contra los seres humanos de aspecto, cultura, habla y mentalidad distintos. Por una parte, el lenguaje lleva al acuerdo, al consentimiento, a la comprensión, al triunfo de la argumentación lógica, al comportamiento racional, pero, por otra parte, el fantástico desarrollo del habla y de la escritura ha conducido y conduce, a la terquedad dogmática, a la tergiversación del sentido de los enunciados, a la sofistiquería, a la calumnia, a las mentiras, a las falsas alarmas o las amenazas, a la lucha por las creencias, por los ídolos sagrados, por las doctrinas que los proclaman y los afirman. Todo esto hizo a Kant declarar que “con una madera tan retorcida como es el hombre no se puede conseguir nada completamente derecho”. Esta metáfora significa que la cultura, basada en el pensamiento lingüístico, no es capaz de superar totalmente la herencia biológica que junto con la razón están en el fundamento de nuestra existencia. Más que eso, la cultura no sólo puede elevarnos a las cumbres de la moralidad, sino empujarnos al exterminio de nuestros próximos: no hay que olvidar que el primer instrumento lítico fue también la primera arma que nuestro antepasado utilizó, sin pensarlo mucho, para matar a su congénere.

Si la razón teórica nos parece que está libre de candados que le impidan su desarrollo intrínseco, la razón práctica, agravada por la carga antropológica, no tiene las mismas perspectivas en su desenvolvimiento. Más que eso, está llegando el tiempo en que la razón práctica ya no puede soportar este peso, y ningún logro de la razón teórica es capaz de aliviar su destino. A pesar de todos los esfuerzos del ser humano para enderezar la madera retorcida de su naturaleza y elevarla al nivel de los alcances de la razón teórica, esa madera se retuerce y se corroe cada vez más. Y parece que ni la ética, ni el derecho, ni los mandamientos religiosos tienen suficientes fuerzas para contraponerse al impacto nocivo de las necesidades

voraces, deseos insaciables, prestigios falsos, amores propios hinchados, orgullos desmesurados e intereses egoístas que impregnan con su veneno egocéntrico todos los poros de la sociedad contemporánea sobrecargada de las imágenes visuales y palabras escritas o sonoras.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRA DIRECTA

- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, España: Paidós Ibérica.
- \_\_\_\_\_. 2007. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, España: Cátedra.
- \_\_\_\_\_, 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, España: Abada Editores.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. España: CENDEAC.
- \_\_\_\_\_, 2011. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. España: Museo Nacional Centro Cultural Reina Sofía.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Supervivencia de las luciérnagas*, España: Abada Editores.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. España: Círculo de Bellas Artes.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Manantial.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Argentina: Manantial.
- \_\_\_\_\_. 2015. *En la cuerda floja*. España: Shangrila.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. España: Shangrila.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*. España: Shangrila.
- \_\_\_\_\_, Georges, 2015. *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*. Argentina: Biblios-Universidad del Cine.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. España: Sans Solei.

- \_\_\_\_\_. 2016. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. España: Shangrila.
- \_\_\_\_\_. 2016. *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?*. Argentina: Capital Intelectual.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*. México: Canta Mares.
- Didi-Huberman, Georges y Giannari, Niki. 2017. *Pasar, Cueste lo que cueste*. España: Shangrila.
- Didi-Huberman, Georges y Mizrahi, Eliza. 2018. *Sublevaciones*. México: MUAC.

## ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS

- Ara, Martín Alejandro. 2018. *Sublevaciones: Memoria, montaje y política en Didi-Huberman*. En: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa\\_2/ara\\_mesa\\_2.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_2/ara_mesa_2.pdf)
- Balcázar Moreno, Melina. 2018. Georges Didi-Huberman: «Para hacer una revolución se necesita mucha memoria». *Milenio*, 24 de febrero. En: <https://www.milenio.com/cultura/georges-didi-huberman-revolucion-necesita-memoria>
- Biscia, Rodolfo. 2017. Georges Didi-Huberman y la sublevación de una mirada. *Infobae*, 1 de julio. En: <http://www.infobae.com/cultura/2017/07/01/georges-didi-huberman-y-la-sublevacion-de-una-mirada-2/>
- Camarzana, Saioa. 2018. Georges Didi-Huberman: «Toda imagen es una manipulación». Entrevista a Georges Didi-Huberman. *El Cultural*, 13 de marzo. En: <https://elcultural.com/Georges-Didi-Huberman-Toda-imagen-es-una-manipulacion>
- Cerezo, Matías. 2017. Cuando las imágenes se sublevan. *Haroldo*, 12 de julio. En: <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=229>
- Didi-Huberman, George. 2008. El gesto fantasma. *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*: 281-291. En: [http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/9.4%20Didi\\_Huberman%20el%20gesto%20fantasma.pdf](http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/9.4%20Didi_Huberman%20el%20gesto%20fantasma.pdf)

- \_\_\_\_\_. 2016. El pasó de la alegría a la violencia y la rebelión ¿Dónde va la cólera?. *Le monde diplomatique*. En: <https://www.eldiplo.org/203-jueces-contra-politicos/donde-va-la-colera/>
- \_\_\_\_\_. 2017. La imagen y las signaturas de lo político. *Fractal*, 16 de junio. En: <https://mxfractal.org/articulos/RevistaFractal82Didi-huberman.php>
- \_\_\_\_\_. 2016. Imagen (de la) crítica. *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, 5 de noviembre. En: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1133/pdf> .
- \_\_\_\_\_. 2018. Sublevaciones. *Nexos*, 12 de marzo. En: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=15300>
- Engler, Verónica. 2017. Las imágenes no son sólo cosas para representar. *Página 12*, 19 de junio. En: <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar> .
- Fernández Savater, Amador. 2010. Las imágenes son un espacio de lucha, *Público*, 18 de diciembre. En: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha> .
- Fernández Polanco, Aurora. 2017. Hoy en Europa no son los intelectuales sino los migrantes, los que lanzan los mensajes en una botella al mar. Entrevista a Georges Didi-Huberman. *Contexto y Acción*, 14 de marzo. En: <https://ctxt.es/es/20170307/Culturas/11570/Georges-Didi-Huberman-Arte-Insurrecciones-Cultura-MNAC.htm>
- Fisgativa, Carlos Mario. 2015. Quien dice imagen, dice sujeto escindido. George Didi-Huberman y la dialéctica de lo visual. *Disertaciones*: 69-78. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5891586> .
- García, Luis Ignacio, (), La «actualidad» de Walter Benjamin. Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman y el problema de la temporalidad, <http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/la-actualidad-de-walter-benjamin-giorgio-agamben-georges-didi-huberman-y-el-p> .
- Lesmes, Daniel. 2008. Un pensamiento por alegrías. Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*: 20-25. En: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=742>

- Muntchinick, Melissa. 2014. Imagen, historia y anacronismos . Un abordaje a Georges Didi-Huberman. *Arte e investigación*, noviembre. En [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53485/Documento\\_completo\\_\\_\\_.pdf-PDFA.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53485/Documento_completo___.pdf-PDFA.pdf?sequence=1)
- Pita, Elena. 22 de octubre 2018. El filósofo Didi-Huberman: “El capitalismo acepta la crítica con la condición de hacerla ineficaz”. *El Mundo*,. En: <https://www.elmundo.es/cultura/la-esfera-de-papel/2018/10/22/5bc9f150e2704e54958b463f.html>
- Rodríguez, Mariana. 2018. La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de la imágenes supervivientes, *Estudios De Filosofía*: 52-71. En: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/20484>
- Romero, Pedro G. 2007. Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Didi-Huberman, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. En: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>.
- Rubío, Jorge Michell. 2009. Visible, invisible, indicial, visual (Notas sobre Georges Didi-Huberman). *Centro de Estudios Visuales*. En: [https://www.academia.edu/4164960/visible\\_invisible\\_indicial\\_visual](https://www.academia.edu/4164960/visible_invisible_indicial_visual)
- Sánchez Martínez, José Alberto. 2013. Las identidades de la imagen en Georges Didi-Huberman, *Metapolítica*, enero-marzo. En: <https://reiniciar.files.wordpress.com/2016/03/las-identidades-de-la-imagen-didi-huberman-metapolitica-80.pdf>.

## **OBRA COMPLEMENTARIA**

- Adorno, Theodor. 1962 . *Notas de literatura*. España: Ariel.
- Benjamin, Walter. 2018. *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*. Argentina: La marca editora.
- Bergson, Henri. 1972. *El pensamiento y lo moviente*. Argentina: La pléyade.

- \_\_\_\_\_. 2006. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, España,: Ediciones Sígueme.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Historia de la idea del tiempo* México: Paidós.
- Debord, Guy, 1995. *La sociedad del espectáculo*. Chile: Naufragio.
- Deleuze, Guilles. 1984. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. España: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. España: Paidós.
- Deleuze, Guilles y Guattari, F. 1999. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*, Argentina: Tusquets Editores.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund. 2004. *Conferencias de introducción al psicoanálisis (parte III), Obras Completas*, vol. XVI. Argentina: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Más allá del principio de placer. Obras completas, Vol. XVIII*. Argentina: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Recordar, repetir y reelaborar (nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II), Obras completas*, vol. XII. Argentina: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_. 2010. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. España: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. 2011. *La interpretación de los sueños, vol. 1*. España: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Inhibición, síntoma y angustia*. Argentina: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Tótem y Tabú*. España: Alianza Editorial.
- Gubern, Román. 2007. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. España: Anagrama
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. España: Akal.
- Kant, Immanuel. 2005. *Prolegómenos a toda metafísica del futuro. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Argentina: Losada.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Crítica del Juicio*. España: Tecnos.
- Rancière, Jacques. 2002. *El maestro ignorante*. España: Laertes.
- \_\_\_\_\_. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Chile: LOM Ediciones.



- \_\_\_\_\_. 2010. *El espectador emancipado*. España: Ellago Ediciones.
- \_\_\_\_\_. 2011. *El destino de las imágenes*. Argentina: Prometeo Libros.
- Rosset, Clément. 2007. *El objeto singular*. España: Sexto piso.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Fantasmagorías, seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. España: Abada Editores.