Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

14 | 2016
Levrero

Blancura fascinante

Georges Didi-Huberman

Traductor: Carlos Walker

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2295>

DOI: 10.4000/lirico.2295

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Georges Didi-Huberman, « Blancura fascinante », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 14 | 2016, Puesto en línea el 07 junio 2016, consultado el 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/2295> ; DOI : 10.4000/lirico.2295

Este documento fue generado automáticamente el 20 abril 2019.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Blancura fascinante

Georges Didi-Huberman

Traducción : Carlos Walker

NOTA DEL EDITOR

En nombre de *Cuadernos LIRICO* agradecemos el acuerdo del autor para publicar esta traducción. Una primera versión de este texto integra las actas del Coloquio *Un siècle de recherches freudiennes en France*, realizado en París el año 1986. Corregido y revisado por el autor forma parte de su libro *Phasmes. Essais sur l'apparition*. París : Minuit, 1998, pp. 76-98. La presente traducción ha sido realizada a partir de esta última versión, procurando consultar la primera versión cuando fue necesario. Todas las notas de traducción están entre corchetes. Las referencias específicas a la obra de Sigmund Freud han sido contrastadas con la versión castellana de las *Obras Completas* (en adelante *O.C.*), traducida por José Luis Etcheverry (Buenos Aires : Amorrortu, 1978).

¿Freud “no vidente” ?

- 1 Si se quiere adoptar un punto de vista histórico al momento de interrogar la existencia o la no-existencia, el valor o el no-valor de una “estética freudiana”, hay que comenzar interrogando las relaciones de Freud con Charcot. Cuando Freud llegó a París “virgen”, si se puede decir, de toda preocupación estética, Charcot ya había fundado una estética –la primera de todas en su género– utilizando los conceptos de la psicopatología. Esta estética tenía por ambición, no solamente dar cuenta del funcionamiento de las obras de arte, sino también, eventualmente, juzgar el valor de ellas. En 1885, cuando Freud “desembarca” en la Salpêtrière con sus cortes anatómicos de cerebros infantiles bajo el brazo, Charcot dirige desde hace años una voluminosa publicación subtitulada *Iconografía médica y artística*¹, donde hay no menos de mil páginas dedicadas a la pintura. En 1885, Charcot ya trabajaba en la redacción de esa curiosa obra, *Les Démoniaques dans l'art*, que marca el

advenimiento de una verdadera “crítica médica” de las obras de arte –es decir, en efecto, de una *clínica visual*².

- 2 No voy a hacer el relato de las complejas relaciones entre Freud y Charcot. Quisiera, para empezar, resumir simplemente el modo en que, por lo general, es considerado este vínculo. Fue el mismo Freud quien propuso la idea de un “Charcot vidente” (*Seher*)³. La expresión es ambigua: “vidente”, quiere decir que alguien hace uso de su facultad visual para *conocer* lo que lo rodea; pero también quiere decir que alguien es un visionario, un profeta en su género, y así, muy pronto, es alguien capaz de *delirar*. Más allá de esta ambigüedad, lo que permanece incontestable es que Freud comprendió muy bien que Charcot abordaba a la enfermedad mental, a la histeria en particular, a través de *categorías visuales*. En tanto que categorías, estas aspiraban a un más allá de la simple descripción: tenían la ambición filosófica del *eidos*, y Charcot las desarrollaba para constituir una *forma del síntoma*, no solamente en el sentido de una ley de su aspecto (de su apariencia), sino también en el sentido más radical de su ley morfogenética (ley de su aparición), incluso de su etiología, de su causa esencial.
- 3 Freud introdujo, junto a la idea de un Charcot “vidente”, la sospecha –justificada– de una “avidez” epistémica propia de la clínica instaurada por Charcot al interior de la Salpêtrière. Esta avidez la podríamos resumir así: *ver, siempre ver, siempre ver más*. Y siempre, ver, buscando *identificar la forma* de eso que se ve, incluso si eso que se ve es lo fugitivo, lo confuso, lo informe por excelencia⁴. Me viene a la memoria un caso curado por Charcot, aquel de un hombre alcanzado por un rayo. El rayo, más precisamente, había caído muy cerca de él. No obstante, para intentar curar a este hombre, Charcot intentaba primero objetivar aquello que había podido ver: le pedía dibujar la *forma exacta* del destello⁵... Charcot también hizo experiencias sobre sí mismo: manipulándose el ojo esperaba descubrir y reproducir la *forma exacta* de eso que llamaba el “escotoma centellante” [*Scotome scintillant*] (fig. 1). Su meta, cuanto menos, era precisar el aspecto de las cosas vistas, y por ese medio identificarlas para conocer mejor las causas.

Fig. 1. J.-M. Charcot. *Escotoma centelleante*, 1886. Esquema publicado en las *Œuvres complètes*, III, p. 75.

- 4 Ante esta avidez escópica, que parece no provocar dudas, podemos preguntarnos cuál fue, por contraste, la avidez propia del método freudiano. La respuesta clásica dice que Freud habría substituido la visión por la escucha. En otras palabras, éste habría rechazado en lo visual todo valor de verdad, porque lo visual es portador de fascinación, y la fascinación tiene que ver con la ilusión, con lo engañoso. En el mismo sentido, se sostiene que en este punto Freud habría sido coherente con la religión de sus ancestros, que es una religión que “prohíbe la representación”. Por otro lado, simétricamente a este rechazo de la visualidad, se tiene la costumbre de afirmar que Freud inventó un nuevo arte de la interpretación, cuyos criterios no son figurativos, sino simbólicos: no una suerte de estética de las superficies, sino una semiología de las profundidades. Una anamnesis que busca, no las formas, sino los contenidos y, más aún, los contenidos que están más escondidos... Todo esto desemboca en la idea de un Freud que sería, en suma, el ascético practicante de una “no-videncia”.
- 5 Sin embargo, podemos preguntarnos si no es preciso matizar o cuestionar esta idea –esta imagen– de un Freud que “rechaza ver” para así mantenerse mejor, diván mediante, en la dimensión de lo invocante, de la escucha. Y esto, por dos razones fundamentales. Por una parte, esta idea nos impide comprender por qué motivo el desarrollo intrínseco de la teoría freudiana, en un momento crucial de su historia –el año 1910–, pudo exigir un vínculo con las obras de arte –valga el caso de la pintura de Leonardo da Vinci– tal vez para formarse, o en todo caso para evaluarse ante un objeto visual. Hay que preguntarse por qué el libro sobre Leonardo, más allá incluso de su carácter auto-analítico, pudo tomar para Freud esta importancia, heurística o teórica⁶. En la época en que elaboraba este texto, Freud le escribe a Jones algunas palabras de modestia: “Sería bueno que usted no esperara mucho del *Leonardo* –que estará terminado para el mes que viene–, ni el secreto

de *La Virgen de las Rocas*, ni la solución al problema de la *Gioconda*⁷. Sin embargo, nueve años más tarde, en una carta a Ferenczi, sostenía que ese libro fue a pesar de todo “la única cosa bella que había escrito jamás”⁸.

- 6 Por otra parte, si se omite la interrogación sobre el vínculo de Freud con una actividad de *videncia*, o al menos de mirada, se nos impide comprender cómo los conceptos analíticos pueden ser, para nosotros, operatorios o “turbulentos” –para retomar la expresión utilizada en este coloquio por Pierre Fédida⁹– en cuanto a nuestras maneras de considerar un cuadro, por ejemplo un cuadro de Leonardo da Vinci. Finalmente, me parece necesario interrogar el *tipo de freudismo*, implícito o explícito, que hoy en día atraviesa –trabaja– una gran parte de la actividad de los historiadores y de los críticos de arte. Por supuesto, no abordaré todos los aspectos de la cuestión (por falta de tiempo, dejaré de lado, entre otros, el problema de la psicobiografía). El punto principal sobre el cual quisiera interrogarme, con respecto a este *supuesto* medio freudiano en el cual la historia del arte viviría o no viviría, gracias a su método iconológico “renovado”, es la extrema atención, la ávida pasión que este método pone en los detalles cuando de pintura se trata.

Más allá del principio del detalle

- 7 La cuestión no es simple. De un lado, la atención a los detalles es una cosa extremadamente positiva, en la medida que permite interrogar con mayor fineza los elementos más discretos de un cuadro, haciendo vacilar incluso la idea que, en un comienzo, nos hacíamos del “sujeto” del cuadro. Así fue como un historiador del arte, que algo había leído de Freud, descubrió este detalle en la *Natividad* de Lorenzo Lotto, en Siena : el niño Jesús tiene aún su cordón umbilical. Y la presencia de ese cordón umbilical nos señala algo, sin duda : algo más sobre la puesta en obra pictórica de la maternidad divina o de la encarnación ; algo más sobre el mismo Lorenzo Lotto¹⁰. De la misma manera, es gracias a la mediación o al aval del psicoanálisis que ciertos métodos de atribución justificadamente olvidados, como el de Morelli –quien atribuía tal cuadro a tal pintor en virtud de criterios de detalle : la manera en que se dibujan las uñas, o se pintan los párpados, o se representan los lóbulos de las orejas¹¹–, han podido ser reevaluados, o al menos puestos a la orden del día¹².
- 8 Todo esto se asemeja, efectivamente, a un método “freudiano”, un método que sigue la vía regia abierta por *La interpretación de los sueños*, donde podemos leer que el trabajo de anamnesis “debe proceder en detalle, y no en masa”¹³. Por lo demás, es bien sabido que las dos grandes reglas clásicas de la situación analítica subrayan la importancia de “decir todo” (sobre todo los detalles) y de “no omitir nada en la interpretación” (sobre todo los detalles). El detalle, sin embargo, permanece siendo un objeto de conocimiento extraordinariamente engañoso y peligroso. Ahí donde los historiadores del arte se precipitan sobre el detalle y lo consideran rápidamente como el *fin*, como la punta del movimiento interpretativo –imaginándose liberados de las generalidades propias de los “fundamentos” wölfflineanos–, Freud, al contrario, orientaba el análisis *a partir* del detalle. Este sería un primer malentendido desde el cual la iconología, hoy, habría considerado su propia adhesión al “freudismo”.
- 9 Freud interpretaba el detalle en una cadena, en un “desfile”, incluso diría en una *red* de significantes. Sin embargo, eso que leemos en varios textos ligados al método iconológico heredado de Panofsky, es la búsqueda –por entero diferente, si no opuesta– de algo así

como una *palabra final*, o como un significado último : la solución de un enigma que la obra de arte supuestamente habría propuesto. Desde que estamos advertidos de la presencia, en el *Retrato de los esposos Arnolfini*, de Van Eyck, de esa especie de marca subjetiva, dejada en la imagen del espejo convexo –con la puerta entreabierta, las dos siluetas y la inscripción del pintor firmando su testimonio en la misma escena–, nos ponemos a buscar, en el abismo de los juegos de la representación (de la representación de la representación, etc.), un detalle que nos hable, que nos diga exactamente el espacio del “sujeto” o del “yo” [moi] en el dispositivo del cuadro. De este modo, tenemos la impresión que ser “freudiano”, ante un cuadro, sería identificar ese espacio en cuestión, lo que es confundir *sujeto* e identidad nombrable, *lugar* y espacio asignable. Hablamos así de la jarra en la esquina del cuadro : en la jarra hay un reflejo, en el reflejo una puerta, entre los dos batientes de la puerta hay un personaje y ahí está el lugar del “sujeto”, y nos precipitamos a buscar aquello que dice, en qué momento lo dice, qué ha hecho para decirlo, por qué no lo dice más claramente, en suma, *cuál es su crimen inconfesado...* ¡Como si la pintura fuese una actividad criminal ! (Después de todo es posible... pero, si la pintura es una actividad criminal, convengamos que sus crímenes son múltiples : no son reductibles a un solo punto y a un solo sujeto).

- 10 En estos casos, el descubrimiento del detalle que “significa” –pongamos las comillas– resulta menos una prueba de perspicacia analítica de parte de quien mira el cuadro, que una presentación probatoria de la eficacia propia de la pintura, donde el detalle, con frecuencia, se traza como un *anzuelo para la mirada*, como un punto de captación. La potencia de este tipo de anzuelo se mide, principalmente, en la fijación sobre el detalle, cuyo empuje compromete a la mirada del historiador a buscar algo más que lo que el cuadro muestra. De este modo, creemos ser “freudianos” siendo curiosos sobre lo que no se ve en el cuadro : ¿qué hay más allá del marco ? ¿Quién mira por debajo del plano de representación ? ¿Qué es lo que hay detrás ?... Panofsky, en un texto célebre sobre la *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano ha dado, sin quererlo, el modelo de este género de investigación al buscar una solución del cuadro –del enigma del cuadro– detrás del cuadro mismo, allí donde suponía algo oculto : un tesoro, claro. De esta manera, Panofsky no dice mucho sobre la pintura misma (su color, su textura, su trabajo), aunque sí dice bastante sobre la representación que esta pintura instaura¹⁴. En el libro más reciente de Carlo Ginzburg sobre Piero della Francesca, el modelo “freudiano” –entendido de modo incorrecto– es más explícito¹⁵. Como si Freud, a instancias de Sherlock Holmes, no buscara más que identificar culpables¹⁶. Como si el cuadro tuviera fatalmente su significación más justa en la significación más escondida, en la menos visible, en la más “fuera-de-cuadro”. Pienso que en un nivel teórico podríamos comprender esta equivocación como una especie de *escotomización de lo material*, redoblada por una confusión entre representaciones de palabras y representaciones de cosas.
- 11 Finalmente, ahí donde Freud percibía el detalle como un “*residuo de la observación*”, la interpretación iconológica o, mejor, “neoiconológica”, suele concebir el detalle como resultante de una *fineza* de la observación que, de entrada, se precipita sobre los detalles más identificables : el engarce de un anillo, una inscripción, un reflejo... Pero la fineza de observación, ante un cuadro, no tiene otro sentido que el relativo a la fineza de la pincelada. Aproximarse a un cuadro para “detallar” sus partes, constituye quizá la operación más problemática que exista. No hablo solamente de los pintores, para quienes este hecho es bien conocido, Tiziano o Chardin, por ejemplo. Algunos textos célebres subrayan que, cuando nos aproximamos a los obras de estos pintores, el detalle

desaparece, “todo se nubla”; y que todo se reconstituye cuando nos alejamos del cuadro –paradoja interesante¹⁷. Pero este problema existe incluso en los pintores en quienes reconocemos la más grande y la más soberana propensión a los detalles. Pienso sobre todo en Vermeer, cuya *Vista de Delft* muestra bien la parte fantasmática de la experiencia que ella propone: el famoso “pequeño trozo de muro amarrillo” no es ni un trozo de muro –porque es más bien un techo– ni tampoco, exactamente, un techo amarillo –porque es, en realidad, una especie de “capa sobre capa” de dos colores diferentes donde el amarillo no es para nada predominante. Vemos sobre todo un rosa licuado, por abajo, y además, por encima, hay momentos de un amarillo granuloso. Lo que es seguro, por el contrario, es que se trata de un pequeño trozo, de un trozo de *pintura* (es decir, una materia indistinta), más que de un detalle de *representación* (es decir, algo que hace visible objetos distintos e identificables)¹⁸.

- 12 La práctica del detalle a la que me refiero se autoriza en efecto desde el psicoanálisis –lo hace con frecuencia más implícita que explícitamente– sobre la base de dos ideas, de dos ideales que están en contradicción flagrante con el punto de vista freudiano en lo que éste tiene de más pertinente, según lo entiendo, para el historiador del arte. En primer lugar, hay un ideal de la descripción exhaustiva que cree, o querría creer, que se puede “hacer el detalle” de un cuadro, tal y como sabemos hacer el detalle de una frase escrita, en la que trabajamos todas sus partes (las proposiciones, luego las palabras, luego las letras). Este ideal es un modelo epistémico que exige la estabilidad lógica de los objetos representados. En otros términos, es un ideal que quisiera, en la pintura, poder decir “sí” o “no”, “es” o “no es”. Se trata aquí de un ideal positivista apenas disfrazado.
- 13 En segundo lugar, hay un ideal del sentido escondido: sentido que espera, detrás del detalle, que se descubre –que se arranca– como un tesoro. Esto es un ideal que cree poder excavar íntegramente lo visible, tal y como se trabajaría en un campo de ruinas hasta agotarlo; más aún, cree que podríamos, cavando sistemáticamente, sacar a la luz del día algo así como el tesoro de la significación. Este ideal es, en sí mismo, un modelo de exégesis. Anhela, por sobre todo, la estabilidad semántica de los objetos representados por la pintura. Por ejemplo, todo personaje barbudo que tenga una llave en alguna lugar de su túnica, será declarado “San Pedro”, y no se hablará más del asunto. Este ideal es muy antiguo: es, justamente, un ideal “iconológico”. En el sentido que le daba Cesare Ripa, en 1593, desde el comienzo de su *Iconología*, diccionario “bilingüe” de palabras y de imágenes: imágenes que estaban hechas, decía éste, justamente para traducir, para “significar una cosa diferente de la que el ojo ve”¹⁹. En definitiva, nos damos cuenta, que al precipitarnos mucho sobre el detalle corremos el doble riesgo –nos exponemos al doble malentendido– de restaurar un antiguo positivismo y una antigua retórica.

La “mujer flotante”, o la cuestión del lugar

- 14 ¿Qué nos queda entonces, en la relación visual, si nos falta toda certeza sobre el estatuto del detalle? Esta dificultad, me parece, ya está presente en la obra de Freud en el contraste que, algunas veces, opone exigencias teóricas y exigencias prácticas: exigencias metapsicológicas de un lado, y del otro, eso que Pierre Fédida llamó “exigencias de verificación”, cuyo centro concierne al “éxito” de un análisis –es decir, a su clausura– ante objetos como la pintura o la literatura. En otros términos, habría en el mismo Freud una divergencia entre la radicalidad del cuestionamiento metapsicológico y la relatividad de su “psicoanálisis aplicado”.

- 15 ¿Cuál es entonces la clave metapsicológica de la posición –de la puesta en cuestión– freudiana sobre el detalle? Ya la he nombrado: es la noción de un “anzuelo para la mirada” que, en Freud, hace de exacto contrapié a la posición de Charcot, para quien todo aquello que era borroso e impreciso exigía “hacer el detalle”, costase lo que costase. Freud propone esto, que es simplemente lo inverso: todo lo que está detallado, cueste lo que cueste, hay que *levantarlo*, en el sentido hegeliano del término²⁰ –o más bien hay que *derrumbarlo* para *deconstruirlo* mejor. Este idea se encuentra en un cierto número de textos, principalmente en el que trata sobre los recuerdos encubridores, donde el detalle aparece ante todo como un efecto de desplazamiento, de compromiso, de re-elaboración; un lugar donde, escribe Freud, “la representación cambia de carril”²¹. Y agrega luego que representar algo en detalle es, psíquicamente hablando, el equivalente de la fórmula: “dígalo con flores”²². El ejemplo que da aquí es el de una *escena irrepresentable*: una escena de desfloración, justamente, que viene a concretizarse en el *detalle muy preciso* de una flor –diente de león amarilla– que surge en medio de un recuerdo de infancia. Y es Freud quien concluye que, en este caso, no se puede decir que el detalle “emerge”: hay que decir que el detalle *se forma*, lo que es por entero diferente²³. De igual modo, se pueden encontrar indicaciones de esta puesta en cuestión del detalle a lo largo de toda la teoría de la fantasía. Cuando, por ejemplo, Freud vuelve a poner en cuestión la realidad de la escena de seducción histórica, se trata al mismo tiempo de una puesta en cuestión de la validez del detalle que está en juego. Finalmente, en el texto sobre el fetichismo, encontramos esta idea de que la cualidad esencial del fetiche sería, justamente, su cualidad de detalle; que, por consecuencia, sería la cosa que mejor se presta a la manipulación²⁴.
- 16 Es muy importante, para el historiador del arte, aprender en qué el detalle se presta eminentemente a las fantasías y a las manipulaciones perversas: con frecuencia *constituimos* el detalle en el mismo momento en que creemos *observarlo*. Con frecuencia el detalle es *preciso* en el mismo punto en que se constituye como elaboración *secundaria*. Esto es más o menos aquello que designo como una función de anzuelo para la mirada: una función de pantalla, incluso de fetiche. Todo el problema es que Freud, a pesar de este fondo de consideraciones metapsicológicas, se comporta, al considerar los cuadros de Leonardo da Vinci, como alguien que se deja sin dificultad “atraer” por el detalle. El ejemplo más célebre de dicha atracción es la manera como, ante la *Gioconda*, Freud focaliza toda su atención en esa discreta abertura llamada, por lo general, “la sonrisa de la *Gioconda*”. De este modo, Freud atribuye todo el efecto de inquietante extrañeza que emana del cuadro a esta sola sonrisa²⁵. En un sentido, por supuesto, Freud no se equivoca; salvo que busque detallar este efecto. ¿Y cómo es que Freud busca detallarlo? Lo localiza por una parte y, por otra, busca darle un nombre. Busca una identificación, o una serie de identificaciones: Caterina, la madre, pero también la suegra, Donna Albiera... Quiere hacerse Sherlock Holmes por medio de razones, por medio de “exigencias de verificación”.
- 17 En este punto –sobre este plano de identificación, es decir, de conocimiento positivo–, los historiadores del arte, fatídicamente, han extenuado a Freud: errores de identificación, errores biográficos, errores factuales. Más aún, eso que parece más grave para un analista, errores de interpretación simbólica²⁶. Pero el problema... es que ese no es el problema, si se quiere seguir a Freud en sus exigencias metapsicológicas y metodológicas más que en sus vagas esperanzas de resolver un enigma histórico. El problema de un cuadro no se resuelve cuando se ha identificado tal o cual personaje; el problema de la

Gioconda no es fundamentalmente el de saber si “eso es” o “eso no es” la sonrisa de la primera mamá ; el problema de una estética psicoanalítica no es el de saber si “eso es” o “eso no es” un buitre, un águila, o quién sabe qué más. Toda la ambigüedad del “psicoanálisis aplicado” aparece aquí a cielo abierto : éste no hace otra cosa que adoptar los defectos metodológicos de la historia del arte tradicional, puesto que en última instancia se hace de la obra –en la mejor tradición positivista– un problema de clínica psicopatológica. Esto es retornar al síntoma tal y como lo concebía Charcot. La clínica tiene, por supuesto, toda su importancia en la cura ; pero la palabra *síntoma* suena muy diferente si nos encontramos en el infierno hospitalario, en el gabinete del analista o ante los cimacios de un museo...

- 18 En cuanto a la inquietante extrañeza de la *Gioconda* y a su poder maternal de fascinación –tal y como Freud lo dice tan justamente : entre un amor y un presagio funesto, entre próximo y lejano–, ella no tiene, a fin de cuentas, necesidad de los nombres propios, de Caterina, de Donna Albiera, o de Mona Lisa del Giocondo, para funcionar, para *aparecer*. Freud logra poner en juego la “turbulencia de su pensamiento” simplemente cuando sugiere que esta inquietante extrañeza no es solamente localizable en el detalle de su sonrisa : ella esta en la relación de esa sonrisa con el resto del cuadro. Para conformar dicho poder de extrañeza, no se trata tan solo de la discreta *abertura* de la sonrisa de Mona Lisa. Miremos simplemente la *situación* del retrato : justo atrás de la mujer, ¿qué hay ? Un *abismo*. Y esto no se ve a menudo en los retratos. ¿Una mujer por encima de gigantescas montañas ? Está entonces en el cielo. Es, digamos, una *mujer flotante*. La relación de inquietante extrañeza, el juego de lo próximo y lo lejano, nos son dados inmediatamente, sin considerar el nombre propio del personaje. Están dados en la simple –pero *inidentificable*– situación de la figura en el espacio –en el *lugar imposible*– donde ésta aparece.

Figurabilidad, I : la tautología de lo visible

- 19 En su libro sobre Leonardo da Vinci, Freud dio algunas valiosas indicaciones para que sea repensada una intervención más justa del psicoanálisis –más precisamente, de la metapsicología– en el campo de la historia del arte. Todas estas vías delimitan, a mi entender, un movimiento que podría definirse como un *más allá del principio del detalle*. Puesto que todas ellas conciernen, no a la cuestión de eso que llamaré la *figura figurada* –la forma, el aspecto, el *eidós*, en resumen, todo aquello que constituía el objeto de la investigación de Charcot– , sino a la de una figura en acto, eso que llamaré la *figura figurante* : figura en suspenso, en vía de hacerse, en vía de aparecer. En vía de “presentarse”, y no en vía de “representar”. Precisamente en este punto, Freud se refiere a la situación del sueño y a la del *trabajo de la figurabilidad*. Señalo al pasar que los textos relevantes para todas estas cuestiones presentan, con frecuencia, una conjunción de la cuestión del sueño con la de la histeria : dos dominios donde, en realidad, Freud no dejó nunca de ser un “vidente”, interrogándose sin tregua sobre el estatuto de aquello que designaré la *visualidad sintomal*²⁷. En cuanto a las indicaciones que se encuentran en el *Leonardo* señalaré, brevemente, tres.
- 20 A la primera la designaré la *tautología de lo visible*, la evidencia de lo visible. Una vez recorridos dos tercios de su libro, Freud considera –finalmente– la cuestión de la eficacia pictural. Se dedica entonces, declara, “a pensar en el cuadro de Leonardo”²⁸. A partir de ahí produce un texto plagado de evidencias abruptas y decepcionantes. Como si no

pudiese “decir” la pintura de Leonardo más que a través de una especie de debilidad de la lengua donde se acumulan los adjetivos: es “singular”, es “cautivadora”, es “enigmática”... Y unas líneas más adelante, es “encantadora”, es “extrañamente bella”. Finalmente, no hay nada que decir. Entonces, Freud concluirá que es “leonardesca”. Muy consciente de haber producido una tautología, concluye que ninguna explicación parece satisfactoria²⁹. De este modo, la eficacia del cuadro –la fascinación que suscita– permanece tanto más enigmática cuanto que ella resulta evidente.

- 21 Sin embargo, no sabríamos quedarnos allí. Puesto que Freud ya se ha enfrentado a los problemas de la fascinación y de la tautología. Los ha *analizado*, y es esto lo que, para nosotros, deviene realmente interesante y rico en enseñanzas. Estos análisis están por todas partes en la clínica freudiana de la histeria. Retomaré solamente dos ejemplos. El primero se remonta a la estadía de Freud en París. Dicha estadía –toda la correspondencia con Marta lo muestra bien– puede ser interpretada como una suerte de viaje iniciático, como una entrada en el problema de la fascinación. Fascinación visual, fascinación femenina: Sarah Bernhardt en el teatro, y en el Louvre la *Gioconda*, pero también la *Venus de Milo* y su bella “palidez”³⁰. Pensemos también en todo aquello que Freud no le escribe a Marta, podemos imaginar que eso no fue menos inquietante para él, a saber, la seducción histérica de las enfermas de Charcot, a las que Freud, día tras día, frecuentaba irremediabilmente. Sus encantos, claro, y eso que más tarde llamó su “bella indiferencia”. Pero también su terrible obscenidad. O bien, el juego entre las dos³¹.
- 22 Otro ejemplo (siempre en el campo de la histeria): la observación de Dora, capital en nuestro contexto, porque aquí Freud se encuentra de verdad con la cuestión y debe, de alguna manera, responderla. Recordemos el momento en que, hablando de su rival –la señora K.–, Dora evoca de pronto, como un punto de fascinación extrema, eso que llama la “blancura fascinante de su cuerpo”³². En ese momento Freud queda impasible ante el enigma de una fascinación que se asemeja bastante a una fascinación amorosa, que *aparece* como una fuerte atracción por la “blancura fascinante” de un cuerpo femenino. El trabajo de interpretación, primero, se despliega sobre la base de esta evidencia, de este enigma. Después interviene otro elemento de la observación, cuando Dora evoca sus dos horas de fascinación –es ella la que se refiere a este episodio como “dos horas de admiración calma y ensoñadora”– ante la *Madonna Sixtina* de Rafael³³. Subrayemos de entrada un punto en común que une fuertemente a la *Gioconda* con la *Madonna Sixtina*: ambos cuadros hacen aparecer dos versiones de la *mujer flotante*. La de Rafael avanza por los aires sobre una suerte de jardín de nubes. En este punto, es el propio Freud quien interroga a su paciente: “Cuando le pregunté –escribe éste– qué le había gustado tanto en el cuadro, no supo responder nada claro. Al final dijo: « la Madonna »”³⁴.
- 23 Estamos pues, ante aquello que de ningún modo constituye el detalle. Los dos elementos evocados –“fascinante blancura”, “la Madonna”– forman, al contrario, un conjunto de cosas confusas, lógicamente replegadas sobre sí mismas, aporéticas, como en suspenso. Sin embargo, ellas abren pistas fundamentales para la interpretación del caso. ¿Por qué? Porque esta especie de *clausura lógica* ante el objeto visual entrega la clave de una *apertura fenomenológica* que el análisis debe tener en cuenta. Más aún, ella da una salida fundamental a la interpretación, incluso si, en un principio, esta pareciera vacía de sentido. La “turbulencia” del pensamiento freudiano nos alcanza aquí verdaderamente, y lo hace a partir de algo así como una fenomenología de lo sensible, antes incluso de soportar una significación –una iconografía– cualquiera.

Figurabilidad, 2 : la contradicción de las figuras

- 24 La segunda indicación es dada por Freud al poner en consideración algo que llamaré la *contradicción de las figuras*. Una simple nota al pie nos indica esta vía cuando, en el libro sobre Leonardo, se afirma que el cuadro que representa *La Virgen y Santa Ana*, en el Louvre, se asemeja a “figuras oníricas mal condensadas”, de suerte que resulta difícil decir dónde termina Ana y dónde comienza María³⁵. Freud insiste aquí sobre un punto capital, que ya había señalado en referencia al sueño y al síntoma histérico : se trata, muy precisamente, de sus capacidades comunes para poner en marcha una metamorfosis, pero también una “simultaneidad contradictoria” de las figuras. En el sueño, la posibilidad que una camelia tiene de ser *roja* en tanto que camelia, pero de presentarse como siendo *blanca* en la visualidad del sueño, permite ligar las características contradictorias del pecado y de la virginidad³⁶. Sucede lo mismo en la crisis histérica. Dos años antes de la publicación del libro sobre Leonardo, Freud había escrito un artículo sobre “Las fantasías histéricas y su relación a la bisexualidad”. Allí analizaba con extraordinaria agudeza – teórica, pero también visual– ese hecho sintomático calificado al comienzo de “incomprensible”, cuya presentación había sido espectacular : se trata de la identificación contradictoria *de dos imágenes* dentro de un mismo cuerpo y de un mismo momento³⁷. Como si el cuerpo de la histérica pudiera ser –tal y como la camelia en el sueño– al mismo tiempo rojo y blanco, al mismo tiempo hombre y mujer, al mismo tiempo portador y mártir de una misma violencia.
- 25 En el caso Dora encontramos exactamente ese momento, ese nudo de contradicción, cuando Freud llega a la idea que el efecto de seducción producido por la “blancura fascinante” del cuerpo de la Señora K. puede manifestar, o encarnar visualmente, el nudo inextricable de un amor y de una rivalidad. La “turbulencia” del pensamiento freudiano puede, incluso aquí, alcanzar al historiador del arte, en ese segundo sentido que debemos tener en cuenta –en cierta medida, de un modo sublógico o paralógico– de esto que designaré *figuras figurantes*. Las figuras figurantes, las que siempre figuran de manera contradictoria. Las que admiten, e incluso exigen, que su antítesis sea constantemente sostenida. Las que no han decidido aún a qué se van a identificar.
- 26 La pintura pone en juego con facilidad este tipo de “figuras figurantes” – estamos, aquí también, “más allá del principio del detalle”– por el simple hecho de que los cuerpos, en pintura, jamás están materialmente aislados, jamás son identificables del todo, o detallables del todo, como los cuerpos reales en el espacio, o como las palabras escritas negro sobre blanco en una frase. Esto, por una razón muy tonta, a saber, que es una *misma materia* –la materia pintura– la que soporta la representación de una cosa y la de su opuesto. Así es como sucede con la mano de la Virgen en el cuadro que le interesa a Freud : una mano que supuestamente ofrece un “detalle” del cuerpo de María, y que por lo mismo se supone que le “pertenece” a ese cuerpo... y sin embargo, ese cuerpo no está allí. La mano de María ya no le pertenece más, pues ella se pierde en un halo, en alguna parte del cuerpo de Cristo. En este punto preciso, enfrentamos algo que no es del todo una “representación” de la mano propiamente dicha, sino la *figurabilidad* de una mano, *entre* la Madonna y Cristo.

Figurabilidad, 3 : la virtualidad de las figuras

- 27 La tercera indicación la designaré la *virtualidad de las figuras*. ¿No es acaso aquello que Pierre Fédida llamó la “imagen visual”? Esta tercera vía fue abierta por Freud desde las primeras páginas del libro sobre Leonardo. Allí formula una pregunta en aras de saber por qué las obras de Leonardo son *infinitas*³⁸... Pensemos en la expresión freudiana de “análisis infinito”³⁹: obras o interpretaciones sin fin, es decir, aún en potencia, aún virtuales. Sin actos definitivos, jamás cerradas sobre resultados o sobre “figuras figuradas”. Antes incluso de buscar aquí una respuesta biográfica o clínica –respuesta improbable y, sin duda, difícilmente verificable–, esta pregunta formulada a propósito de la pintura de Leonardo, nos permite advertir en qué medida la figurabilidad, con sus compromisos y sus contradicciones, gira alrededor de una figura siempre virtual. La eficacia misma de lo *visual* demostraría sus poderes más decisivos al darnos acceso a figuras *virtuales* en lugar de a figuras figuradas o, lo que es igual, a detalles. Sin figurar nada, sin detallar nada, ellas *prefiguran* algo. Su consistencia suspensiva pasa a primer plano, da a la imagen su propia consistencia, su peso temporal.
- 28 Esto es exactamente lo que pasa en las famosas “dos horas de admiración calma y ensoñadora” de Dora ante la *Madonna Sixtina*. Esta “admiración calma y ensoñadora” ante una *mujer flotante* apunta a aquello que es preciso designar como *visibilidad flotante* –la cual no “se figura”, ni busca siquiera identificar algo cualquiera. Freud tiene mucha razón en descubrir allí una imagen, una *prefigura* de la misma Dora. De todas maneras, si se tiene en cuenta esta función no es posible considerar azaroso el cuadro elegido por Dora (tal y como había sido elegido por Lisa en *Los demonios*, entre otros ejemplos)⁴⁰. En su movimiento y en su estructura, el cuadro de Rafael responde exactamente a esta visualidad flotante que exigía Dora, en suma, para poder *situar su deseo*. ¿Cómo es que el cuadro de Rafael representa la “fascinante blancura” de la Virgen flotante? Agitando los vientos, es decir, a partir de cosas virtuales, contradictorias (tal y como ese viento que solo alcanza los cabellos del niño en el centro del cuadro). Ante todo, nos damos cuenta que el cielo –verdadero fondo del cuadro, y medio en el cual aparece y avanza la Madonna– está hecho de nubes, donde pronto descubriremos que ellas mismas están hechas de rostros: rostros apenas legibles, rostros virtuales de ángeles. Sus poderes de *mirada* –quiero decir, sus poderes de “mirar” a Dora mirando el cuadro– están hechos de esa misma virtualidad. Esta virtualidad presenta aquí el índice y el movimiento soberano de lo *visual*.
- 29 Entendemos ahora que si la obra de Freud en un momento de su desarrollo pudo exigir un encuentro de esta índole con la pintura de Leonardo, fue porque el trabajo específico de esta pintura implica ejemplarmente eso que llamaré una *heurística de la figurabilidad*. Con esto quiero decir una experimentación, y también una teoría, no solamente del modo en que las figuras “representan”, sino además de cómo “se presentan”, nacen, se combinan y se contradicen para contar varias historias a la vez, para describir varios objetos a la vez. Se desbarata así, constantemente, la “puesta en detalle” del mundo visible.
- 30 Finalmente, esta puesta en consideración del trabajo de la figurabilidad tiene la virtud de situarnos ante una dificultad mayor para toda estética, sea esta “freudiana” o no. De un lado, tenemos la necesidad de un punto de vista estructural para abordar la pertinencia teórica de la pintura, que es de una extraordinaria fineza, y donde el método iconológico de Panofsky ha abierto, de algún modo, la comprensión; de allí surge la exigencia de una

dimensión “detallada” del *ver*, de una posición despierta, *lúcida* ante el cuadro y sus dispositivos de representación. Pero, del otro lado, la “admiración calma y ensoñadora” de Dora nos enseña hasta qué punto la pintura es tomada, en lo más íntimo de ella misma, en algo que es preciso llamar la dimensión de la *mirada*. Esto se corresponde con la “visibilidad flotante”, *casi adormecida*, de Dora. ¿Y esto por qué? Lacan insistió mucho sobre la “elisión de la mirada en el estado de vigilia”⁴¹: en el estado de vigilia, la mirada nos es perpetuamente sustraída, puesta entre paréntesis. Si la pintura es un asunto de cosas para la mirada –y no solamente de cosas para ver–, habremos pues de convenir en una dificultad mayor, incluso en una aporía. Para mirar verdaderamente un cuadro, habría que poder mirarlo durmiendo... lo que, por supuesto, es imposible.

NOTAS

1. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. París : Progrès médical, 1876-1880. Seguido por *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*. París : Delahaye et Lecrosnier, 1888-1918.
2. Charcot, Jean-Martin y Richier, Paul. *Les Démoniaques dans l'art* (1887), edición y presentación de Didi-Huberman, Georges, prefacio de Fédida, Pierre. París : Macula, 1984. [Versión castellana : *Los endemoniados en el arte*, Madrid : Del Lunar, 2000].
3. Freud, Sigmund. “Charcot” (1893). Trad. dirigida por Laplanche, Jean. *Résultats, idées, problèmes*, I. 1890-1920. París : PUF, 1984, p. 62. [Versión castellana : O. C., vol. III, p. 14]
4. Cf. Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. París : Macula, 1982. [Versión castellana : *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid : Cátedra, 2007].
5. Cf. Charcot, Jean-Martin. *Leçons du mardi à la Salpêtrière, 1888-1889*. París : Progrès médical, 1888-1889, pp. 438-442 [Versión castellana : *Histeria*, Madrid : Del Lunar, 2003]
6. Freud, Sigmund. *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910). Trad. Altounian, Janine et al. París : Gallimard, 1987. [Versión castellana : O.C., vol. XI].
7. Citado en Jones, Ernst. *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud II* (1953). Trad. Berman, Anne. París : PUF, 1970, p. 369. [Versión castellana : *Vida y obra de Sigmund Freud. II. Los años de madurez, 1901-1919*. Trad. Carlisky, Mario. Buenos Aires : Nova, 1962, pp. 365-366]
8. *Ibíd.*
9. Lamentablemente la ponencia de Pierre Fédida no aparece en las actas del coloquio *Un Siècle de recherches freudiennes en France, 1885/86-1985/86*. Toulouse : Erès, 1986.
10. Cf. Arasse, Daniel. “Lorenzo Lotto dans ses bizarreries : le peintre et l'iconographie”. Zampetti, Pietro y Sgarbi, Vittorio (comps.). *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno internazionale di studi per il V Centenario della nascita*. Treviso, 1981, pp. 365-382.
11. Cf. Morelli, Giovanni (seudónimo Lermolieff, Ivan). *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig : Brockhaus, 1890-1891.
12. Cf. Damisch, Hubert. “Le gardien de l'interprétation”. *Tel Quel*, n° 44-45. París : Seuil, 1971, pp. 70-84, 82-96.
13. Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves* (1900). Trad. Meyerson. Ignace, revisada por Berger, Denise. [Versión castellana : O.C., vol. IV, p. 125].

14. Cf. Panofsky, Erwin. *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »* (1955). Trad. Marthe y Bernard Teyssèdre. París : Gallimard, 1969, pp. 257-277. [Versión castellana : *El significado en las artes visuales*. Madrid : Alianza, 1983, pp. 171-194].
15. Ginzburg, Carlo. *Enquête sur Piero della Francesca* (1981). Trad. Aymard, Monique. París : Flammarion, 1983.
16. Ginzburg, Carlo. "Traces. Racines d'un paradigme indiciaire" (1979). Trad. Aymard, Monique. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. París : Flammarion, 1989, pp. 139-180. [Versión castellana : "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona : Gedisa, 1994, pp. 138-175].
17. Cf. Didi-Huberman, Georges. *La Peinture incarnée*. París : Minuit, 1985, pp. 28-62. [Versión castellana : *La pintura encarnada*. Valencia : Pre-textos, pp. 34-76].
18. Cf. Didi-Huberman, Georges. "L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer". *La Part de l'Œil*, n° 2, 1986, pp. 102-119 (retomado en *Devant l'image. Questions posée aux fins de l'histoire de l'art*. París : Minuit, 1990, pp. 271-318). [Versión castellana *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Trad. Mallier, Françoise. Murcia : 2010, pp. 292-339].
19. Ripa, Cesare. *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione* (1593-1603). Nueva York : Olms, 1970.
20. [La referencia a Hegel alude al término *Aufhebung*, cuya complejidad acaso pueda ser entrevista en la definición propuesta por Jean Hyppolite : "quiere decir a la vez negar, suprimir y conservar, y en el fondo levantar". Hyppolite, Jean. "Comentario hablado sobre la *Verneinung* de Freud". Lacan, Jacques, *Escritos 2*. Buenos Aires : Siglo XXI, 2009, p. 839]
21. Freud, Sigmund. "Sur les souvenirs-écrans" (1899). Trad. dirigida por Laplanche, Jean. *Névrose, psychose et perversion*. París : PUF, 1973, pp. 113-119, 126. [Versión castellana : "Sobre los recuerdos encubridores", O.C., vol. III, pp. 297-303, p. 310].
22. *Ibid.*, p. 126. [Versión castellana : *Ibid.*, p. 310, donde dice : "como alusión en forma metafórica { *Verblümti*, « floral »}"].
23. *Ibid.*, p. 132. [Versión castellana : *Ibid.*, p. 315].
24. Freud, Sigmund. "Le fétichisme" (1927). Trad. dirigida por Laplanche, Jean. *La Vie sexuelle*. París : PUF, 1977, p. 133-138. [Versión castellana : O.C. vol. XXI, pp. 141-152].
25. ["Inquietante extrañeza" : fórmula utilizada por las traducciones francesas para el *Unheimlich* freudiano. En las versiones en castellano aparece como lo ominoso o lo siniestro.]
26. Cf. Schapiro, Meyer. "Léonard et Freud : une étude d'histoire de l'art" (1956). Trad. Lebensztejn, Jean-Claude. *Style, artiste et société*. París : Gallimard, 1982, pp. 93-138.
27. Cf. Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie, op.cit.*
28. Freud, Sigmund. *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, op. cit.*, p. 132, [p. 100].
29. *Ibid.*, p. 132, [p. 100].
30. Freud, Sigmund. *Correspondance 1873-1939*. Trad. Berman, Anne y Grossein, Jean-Pierre. París : Gallimard, 1966, pp. 184, 186, 191, 199, etc.
31. Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie, op. cit.*, pp. 173-272 [pp. 235-370].
32. Freud, Sigmund. "Fragment d'une analyse d'hystérie" (1905). Trad. Bonaparte, Marie y Lowenstein, Rudolph. *Cinq psychanalyses*, París : PUF, 1954, p. 44. [Versión castellana : O.C., vol. VII, p. 55].
33. *Ibid.*, p. 71 [p. 85].
34. *Ibid.*, p. 71 [p. 85].
35. Freud, Sigmund. *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, op. cit.*, pp. 299, 322-324 [pp. 106, 142-143].
36. Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves, op. cit.*, pp. 299, 322-324 [pp. 125 (vol. IV), 353-354 (vol. V)].
37. Freud, Sigmund. "Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité". Trad. dirigida por Laplanche, Jean. *Névrose, psychose et perversion, op. cit.*, p. 155. [Versión castellana : O. C.,

pp. 146-147. A continuación transcribimos, directamente de esta versión, el pasaje citado por el autor en esta nota]. “{Un ejemplo de esta contradicción está dado por} ciertos ataques histéricos en que la enferma juega al mismo tiempo los dos papeles de la fantasía sexual que está en la base. Por ejemplo, como en un caso observado por mí, con una mano aprieta el vestido contra el vientre (en papel de mujer), y con la otra intenta arrancarlo (en papel de varón). Esta simultaneidad contradictoria da razón, en buena parte, del carácter incomprensible de la situación, empero tan plásticamente figurada en el ataque, y es por eso adecuadísima para ocultar la fantasía inconciente eficaz”.

38. Freud, Sigmund. *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, op. cit., pp. 60-61 [pp. 61-62]

39. Freud, Sigmund. “L'analyse avec fin et l'analyse sans fin” (1937). Trad. dirigida por Laplanche, Jean. *Résultats, idées, problèmes II. 1921-1938*. París : PUF, 1985, pp. 231-268. [Versión castellana : O. C. , vol. XXIII, pp. 211-254].

40. Cf. Dostoievski, Fiodor. *Les Démons* (1872). Trad. Schloezer, Boris y Luneau, Sylvie. París : Gallimard, 1955, pp. 135-136.

41. Lacan, Jacques. *Le Séminaire, XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). París : Seuil, 1973, pp. 70-71. [Versión castellana : Buenos Aires : Paidós, 2000, pp. 81-82].