

**LA NO-IMAGEN, LA CONSTELACIÓN FANTASMAL Y EL ESCOTOMA:
¿HACIA UN MODELO FANTASMAL DE LA HISTORIA DEL ARTE?**

MARÍA PAULINA ZULETA DE ZUBIRÍA

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
BOGOTÁ D.C., OCTUBRE DE 2021**

**LA NO-IMAGEN, LA CONSTELACIÓN FANTASMAL Y EL ESCOTOMA:
¿HACIA UN MODELO FANTASMAL DE LA HISTORIA DEL ARTE?**

MARÍA PAULINA ZULETA DE ZUBIRÍA

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar por el
Título de Magíster en Historia**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
BOGOTÁ D.C., OCTUBRE DE 2021**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN HISTORIA

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
Jorge Humberto Peláez Piedrahita S.J.

DECANO ACADÉMICO
Germán Mejía Pavony

DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA
Juana M. Marín Leoz

DIRECTORA DE LA CARRERA Y DE LA MAESTRÍA EN HISTORIA
Claudia Silvia Cogollos Amaya

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO
Oscar Guarín Martínez

Artículo 23 de la Resolución No. 13 de julio de 1946: “La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar y la justicia”.

RESUMEN

Este texto tiene una estructura abierta y flexible que no parte de un problema central, sino que aborda un *problema fantasma* compuesto a su vez por varios problemas. Tampoco busca corroborar o desmentir una hipótesis determinada, sino que plantea una especie de *hipótesis fantasmal(es)*. Esta(s) hipótesis se encuentra(n) articulada(s) a la forma del montaje.

A partir del análisis de los fenómenos clínicos del *ojo fantasma* y del *miembro fantasma*, este texto problematiza los alcances de la historia del arte en cuanto a su objeto de estudio. En ese orden de ideas, se propone la *visibilización de lo invisible* como una posible indagación de la historia del arte, a lo cual apela justamente el término *modelo fantasmal de la historia del arte*.

La apertura y flexibilidad de la estructura textual implican que el documento tiene distintos niveles, que a su vez *abren* distintas posibilidades de lectura. Esos distintos niveles pueden hacer aparecer hipótesis diversas.

Palabras claves: Miembro fantasma, Ojo fantasma, Montaje, Modelo fantasmal, Historia del arte.

ABSTRACT

This text has an open and flexible structure that does not start from a central problem but instead addresses a ghost problem made up of several issues. Nor does it seek to corroborate or disprove a particular hypothesis but rather poses a kind of ghostly hypothesis(es). This(these) hypothesis is(are) articulated(s) to the form of the montage.

Given the phantom eye and the phantom limb syndrome, this text questions the scope of art history in terms of its object of study. Hence, the invisible visibility is regarded here as a possible art history approach, to which the ghostly model of art history concept appeals.

The openness and flexibility of the textual structure imply that the document has different levels, which open other reading possibilities. These different levels can lead to different hypotheses.

Keywords: Phantom limb, Phantom eye, Montage, Ghostly model, Art History.

TABLA DE CONTENIDO

PREÁMBULO	7
CAPÍTULO I. LA NO-IMAGEN Y EL OJO FANTASMA	13
1. La <i>no-imagen</i> : ¿hacia un modelo fantasmal de la historia del arte?	13
2. La pregunta formulada por Didi-Huberman a los alcances de la historia del arte	21
3. El <i>Cuadrado negro</i> –la <i>no-imagen</i> – y <i>La colección invisible</i> –el <i>ojo fantasma</i> –	28
ENTREMÉS I. UN PROBLEMA DE MÉTODO EN LA OBRA FRAGMENTARIA E INCONCLUSA DE ABY WARBURG	38
CAPÍTULO II. LA CONSTELACIÓN FANTASMAL: UN MONTAJE ENTRE LA IMAGEN Y LA NO-IMAGEN	41
1. La <i>constelación fantasmal</i> : un montaje entre la imagen y la <i>no-imagen</i>	46
2. El montaje: la constelación desde la imagen y su relación con lo fantasmal	52
3. El nivel microscópico e individual del vínculo pictórico-lingüístico: más allá de la iconología	56
4. La ambivalencia de Aby Warburg y Carlo Ginzburg frente a la icono(grafía)/(logía)	60
ENTREMÉS II. EL MODELO FANTASMAL DE LA HISTORIA DEL ARTE PROPUESTO POR ABY WARBURG	67
CAPÍTULO III. EL ESCOTOMA: UN MONTAJE ENTRE LA NO-IMAGEN Y EL NO-TIEMPO	70
1. Lorena y <i>la manta</i>	76
2. Carlos Tomás y el <i>bulto cortado</i>	84
3. Siscú y Carlos Lázaro: <i>el escotoma suscitado por la no-pierna</i>	89
4. Marta y <i>el brazo por la vida</i>	95
ENTREMÉS III. EL CONCEPTO DE PATHOSFORMEL DE ABY WARBURG Y LA INVERSIÓN ENERGÉTICA	99
(IN)CONCLUSO	109
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
1. Artículos académicos sobre el miembro fantasma	113
2. Artículos académicos sobre estética e historia del arte	113
3. Diccionarios	114
4. Libros	114
5. Medios audiovisuales	116

PREÁMBULO

1. Este texto tiene una estructura abierta y flexible porque no parte de un problema central, sino que aborda un *problema fantasma* compuesto a su vez por varios problemas. Tampoco busca corroborar o desmentir una hipótesis determinada, sino que plantea una especie de *hipótesis fantasmal(es)*. Esta(s) hipótesis se encuentra(n) articulada(s) a la forma del montaje.

La apertura y flexibilidad de la estructura implican que el documento tiene distintos niveles, que a su vez *abren* distintas posibilidades de lectura. Esos niveles corresponden a dos criterios: por un lado, al de la *estructura visible* del texto; y por el otro, al de su *estructura invisible*. La *estructura visible* del texto está organizada en tres capítulos –que, a pesar de su carácter *visible*, se dislocan y se (des)continúan entre sí–, y cuyos títulos son los siguientes: primero, *La no-imagen y el ojo fantasma*; segundo, *La constelación fantasmal: el montaje entre la imagen y la no-imagen*, y tercero, *El escotoma: un montaje entre la no-imagen y el no-tiempo*.

En el primer capítulo, los conceptos *no-imagen* y *ojo fantasma* están relacionados con el *síndrome del ojo fantasma*, que es el síndrome del miembro fantasma que se presenta en los casos de personas cuyo ojo ha sido amputado. De ese síndrome se estudian solamente las alucinaciones visuales que padecen algunas personas cuyo ojo ha sido amputado, y que a su vez pueden ser simples o complejas.

En algunos casos, las alucinaciones complejas están relacionadas con el pasado de la persona; este tipo de alucinación puede pensarse como una *historización del pasado a través de imágenes* y, en esa medida, como una *historización del pasado como un fantasma*, es decir, como una *ausencia presente* que está ahí, que se manifiesta en su intangibilidad.

En el fenómeno del ojo ausente que no ve –pero que aun sin ver es capaz de crear imágenes– hay una problematización sobre los alcances de la historia del arte en cuanto a su objeto de estudio. Así, por medio del diálogo entre la *no-imagen* y *el ojo fantasma*, se propone la *visibilización de lo invisible* como una posible indagación de la historia del arte, a lo cual apela justamente el término *modelo fantasmal de la historia del arte*. El problema planteado en este capítulo desemboca en un debate teórico-creativo relativo a las

vicisitudes del *Cuadrado negro* de Kassimir Malévich y del relato *La colección invisible* de Stefan Zweig.

En el segundo capítulo, la reflexión está basada en la *constelación* y el *montaje* y oscila entre la discusión teórica sobre la imagen como *fuentes históricas* y su potencial como *disparador semántico*.

Por un lado, la constelación es una *imagen de la interrupción* que no supone un desarrollo, “(...) sino una percepción entrecortada que disgrega la ilusión de continuidad” (Cappannini, 2013, p. 45). Por el otro, el montaje es una metodología que consiste en “desarrollar una forma de escritura (...) que sigue la idea de la interrupción del discurso, en el cual (...) [no] ‘hay nada que explicar [,] sólo que mostrar” (Benjamin, citado por Cappannini, 2013, p. 45). El presente texto es, en cierta medida, fragmentado y desarticulado porque su escritura adopta un poco la *interrupción propia del discurso*. Como se verá más adelante, los entremeses son un indicio de eso.

Tomando algunos elementos del nivel microscópico e individual del vínculo pictórico-lingüístico, la *constelación fantasmal* se construye como una posibilidad alternativa al análisis *pre-iconográfico*, *iconográfico* e *iconológico* de la imagen como material historiográfico. Así, a partir de la imagen de las prótesis, la *constelación fantasmal* se construye como un montaje entre la imagen y la no-imagen. Esta es otra manera de historizar el pasado a través de imágenes. Concretamente, esa historización del pasado se hace a partir de dos imágenes que funcionan como objetos disparadores: *Las prótesis de los deportados asesinados en las cámaras de gas de los campos de exterminio Nazis*, por un lado, y la *Incineración de los cuerpos en fosas al aire libre delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz* –que es la cuarta imagen de una serie titulada *Fotografías del Sonderkommando* (El Espectador, 2015, pie de foto)–, por el otro.

En vista de que las imágenes funcionan como disparadores semánticos, hay que construirlas como fuentes en relación con un problema para que proporcionen cierta información en términos historiográficos y de reconstrucción histórica. En otras palabras, para que esas imágenes puedan fungir como fuentes históricas, hay que hacerles otro tipo de preguntas.

En ese sentido, el único dato iconográfico disponible sobre la primera imagen disparadora es su título: *Las prótesis de los deportados asesinados en las cámaras de gas de los campos de exterminio Nazis*. Por lo tanto, lo que se propone aquí es hacer un montaje entre ambas imágenes –la imagen de la incineración y la imagen de las prótesis– a modo de constelación desde una perspectiva visual que conjure *el fantasma de lo invisible en tensión con lo visible*, que conjure la tensión entre la imagen y la no-imagen, entre lo presente y lo fantasmal.

El tercer capítulo es, tal vez, el más diverso en tipos de fuentes; en este caso, la discusión teórica se teje alrededor de algunos testimonios de personas que han sufrido una amputación. A su vez, dichos testimonios son problematizados por y (des)vinculados con poemas y fragmentos de cuentos que no están explícitamente conectados por algún hilo conductor (y que se encuentran en una letra mucho más pequeña). El eje heurístico del capítulo es *Puzzle*, una producción documental barcelonesa realizada por CàmeresiAcció. Se trata de “(...) un documental para dar voz a las personas que por alguna razón en algún momento se han encontrado con un cambio radical en sus vidas debido a la amputación de alguna parte de su cuerpo”, y cuyos productores son los mismos protagonistas.

La *estructura visible* de este capítulo corresponde a las narraciones de los protagonistas. Debido a las limitaciones impuestas por la escritura –por su carácter relativamente lineal y sucesivo–, cada una se analiza por separado. Sin embargo, esta manera de transcribir el libreto no es un intento de organización ni de sistematización del documental. Realmente, busca explorar más a fondo cada una de las figuras retóricas o silencios de cada protagonista para hablar de lo que falta, de lo que no está, de su miembro fantasma: Lorena y *la manta*, Carlos Tomás y *el bulto cortado*, Siscu y Carlos Lázaro: *el escotoma suscitado por la no-pierna*, y Marta y *el brazo por la vida*. Esto último es otro indicio de la *estructura invisible* de este texto.

El problema central aquí es el *escotoma* –un punto ciego en la visión–, que conduce a un *montaje* entre la *no-imagen* y el *no-tiempo*. En su calidad de *rompecabezas*, *Puzzle* es un montaje de piezas sueltas. Por ejemplo, en el documental, las narraciones están fragmentadas en el tiempo –es una narración interrumpida–, lo cual implica que cada una tiene su propia medida del tiempo, así como cada protagonista. Además, la pérdida de la extremidad está enunciada y expresada en lo invisible –de ahí la importancia del escotoma–, en lo que las voces de cada protagonista *no dicen*, o *dicen implícitamente*.

2. Los tres capítulos que conforman la *estructura visible* del texto se encuentran *interrumpidos* por unos *entremeses*, no en el sentido de pieza teatral cómica, sino en el sentido de los alimentos dispuestos para picar mientras se sirven los platos principales. Sin embargo, no existe aquí una jerarquía para clasificar la importancia de estos entremeses con respecto a la de los capítulos del texto –no como funciona con los entremeses y los platos principales en la comida–.

Hay tres capítulos y hay tres entremeses: en esto hay un relativo balance. El hilo conductor de los entremeses es la obra de Aby Warburg, por tratarse de un historiador que propuso un modelo fantasmal de la historia del arte. Es como una especie de *antecedente* de este escrito, pero fragmentario e inconcluso porque lo único sistemático de su obra, como señala Carlo Ginzburg, es que no tiene nada de sistemático. Entonces, existe un hilo conductor que vincula estos entremeses –la obra de Aby Warburg–, pero ese hilo conductor no es el que conecta los tres capítulos de la *estructura visible* del texto. De hecho, el hilo conductor que conecta los entremeses con los capítulos tiende a lo invisible y a lo fantasmal, porque no está enunciado, pero está ahí y puede intuirse. Así, un *indicio* que conecta ambas partes de la *estructura visible* del documento es la ***propuesta de un modelo fantasmal para la historia del arte***. Los entremeses ponen en evidencia que la estructura del texto no es secuencial ni sucesiva.

El primer entremés, ubicado entre el primer y el segundo capítulo, se titula *Un problema de método en la obra fragmentaria e inconclusa de Aby Warburg*; el segundo está ubicado entre el segundo y el tercer capítulo, y se titula *El modelo fantasmal de la historia del arte propuesto por Aby Warburg*; el tercer entremés se encuentra después del último capítulo y se titula *El concepto de Pathosformel de Aby Warburg y la inversión energética*.

3. Frente a la estructura invisible del texto, aquella estructura que no se ve, podemos ir más allá del indicio del *carácter interrumpido* del documento. Y no solo es interrumpido en un sentido literal (y obvio), sino en un sentido de potencializar y multiplicar las posibles conexiones. Para pensar en esta *estructura invisible*, ha sido fundamental aquello que Julio Cortázar dice con respecto a la escritura de *Rayuela*:

Dentro de lo artificial que es toda división en un [texto] que justamente busca abolir lo más posible esas divisiones, por lo menos las convencionales, yo había encontrado de una manera muy general que un [texto] como éste del que estamos hablando presenta tres niveles diferentes. Diría que hay en el fondo una sola intención (...) pero se pueden considerar tres niveles de trabajo (...) por parte del escritor. Son las cosas que uno

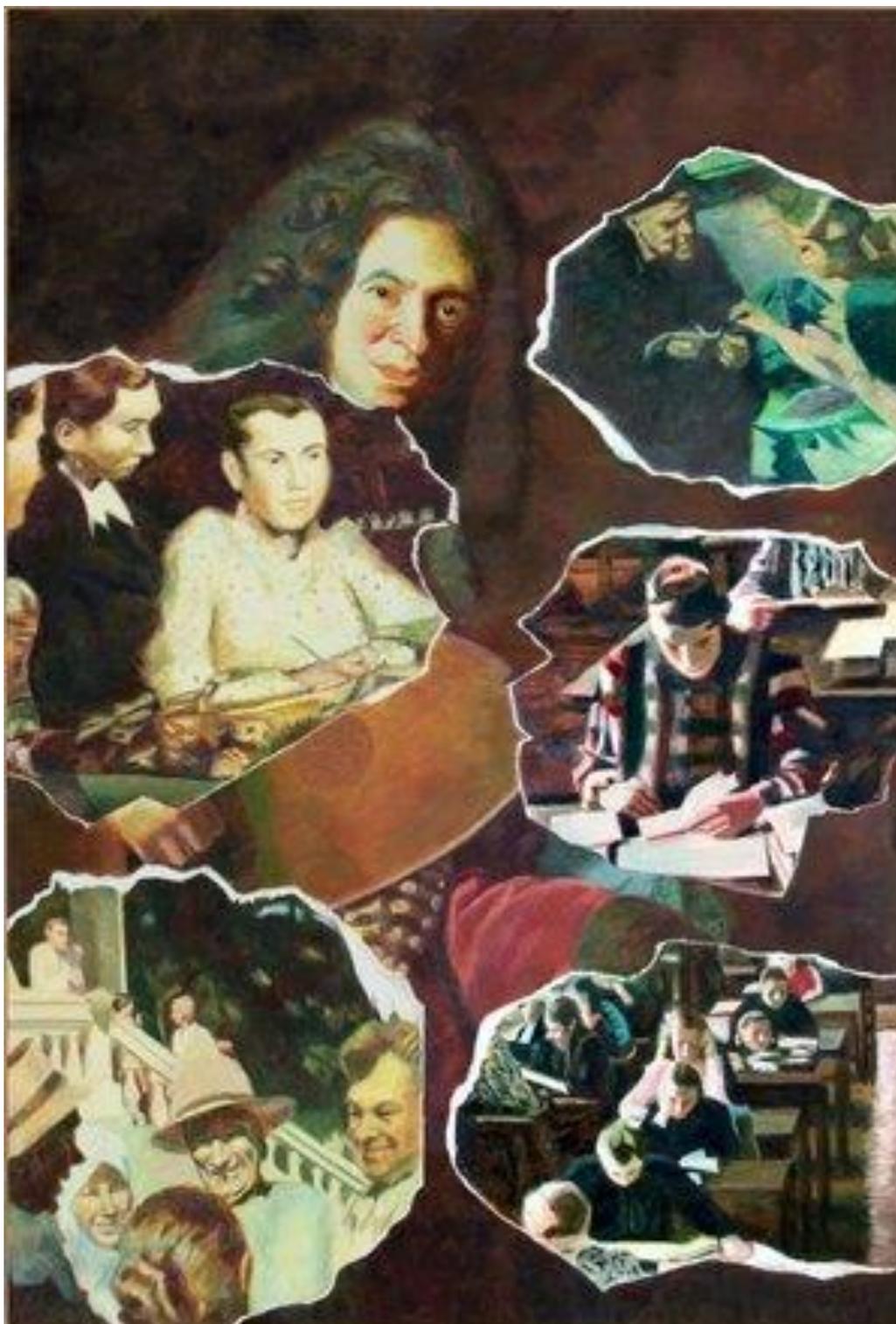
aprende cuando ha terminado de escribir un [texto]. Aquellos de entre ustedes que (...) escriben (...), saben bien que solo más tarde –a veces mucho más tarde–, cuando uno vuelve a leer el trabajo que hizo, descubre elementos, posibles compartimentos que en el momento de escribir (...) no contaban para el autor o por lo menos no figuraban conscientemente en sus intenciones; por eso digo que esto de los tres niveles de *Rayuela* de ninguna manera hay que tomarlo como un propósito preciso que pudo tener el autor, en absoluto: yo no tuve ningún propósito preciso. Creo que el otro día les hablé de cómo ese libro nació por la mitad y luego abandoné la mitad, me fui al principio, empecé a escribir desde mucho más atrás en el tiempo, me encontré con la mitad ya escrita, seguí adelante y finalmente el libro se barajó como un juego de cartas proponiendo por lo menos dos sistemas de lectura: o sea que eso de las tres divisiones en los tres niveles no existía conscientemente en mí [,] pero existía de otra manera, muy vivida y muy necesaria: es esa vivencia que quiero comunicarles hoy porque es en realidad lo único que les puedo decir (Cortázar, 2013, p. 216).

Entonces, en cuanto a la *estructura invisible de este documento*, hay tres niveles que *abren* distintas posibilidades de lectura. En un primer nivel se encuentran los textos de carácter teórico que interpelan al arte, a la historia y a la historia del arte, y que apelan específicamente a un *modelo fantasmal* en la historia del arte. El segundo nivel está compuesto por los textos que se refieren a las amputaciones: los testimonios de los protagonistas de *Puzzle*, las historias clínicas, y los artículos sobre el síndrome del miembro fantasma y sobre el síndrome del ojo fantasma. El tercer nivel está conformado por las reflexiones entrecruzadas que vinculan y desvinculan la *estructura visible* del texto y, en esa medida, ayudan a visibilizar la metodología del montaje. Este último nivel está conectado a toda la estructura por medio de un *hilo conductor fantasma* porque, aunque las conexiones no están enunciadas, están allí, latentes.

En ese orden de ideas, el lector tiene tres posibilidades distintas de lectura: el nivel de la discusión teórica; el nivel reflexivo-analítico sobre las amputaciones; y el nivel de las reflexiones entrecruzadas que vinculan y desvinculan y ayudan a visibilizar la metodología del montaje. Si el lector decide leerlo todo, abordaría una discusión entre los distintos niveles y se movería entre la *estructura visible* y la *estructura invisible* del texto. Esos distintos niveles pueden hacer aparecer hipótesis diversas.

Las imágenes, por sí mismas, no configuran otro nivel de lectura. Efectivamente, funcionan como disparadores semánticos, como disparadores de sentido. Por esta razón –salvo las del *Cuadrado negro*, la de las prótesis, y la de la incineración–, las imágenes no están explícitamente conectadas con la discusión. La relación no explícita entre las imágenes y el texto corresponde a otro hilo conductor fantasma.

A continuación, se encuentra una obra perteneciente a una serie titulada *Ilya & Emilia Kabakov: New Paintings*, que estuvo exhibida desde el 19 de octubre de 2017 hasta el 6 de enero de 2018 en el Museo Thaddaeus Ropac en París, Francia.



CAPÍTULO I. LA NO-IMAGEN Y EL OJO FANTASMA

1. La *no-imagen*: ¿hacia un modelo fantasmal de la historia del arte?

El *síndrome de ojo fantasma* es el síndrome del miembro fantasma que se presenta en los casos de personas cuyo ojo ha sido amputado. La exenteración orbitaria es un procedimiento que consiste en la extracción de todo el contenido de la órbita y la periórbita del ojo, lo cual implica una desfiguración del rostro.

Después de la amputación del ojo, los síntomas más comunes en el posoperatorio inmediato son: “la sensación de movimientos del ojo y la sensación de parpadeo, [lo cual es muy significativo porque] (los párpados fueron retirados en la exenteración), además de dolor de tipo ardor en la superficie del ojo y cefalea” (Sörös *et al.* en Castiblanco-Delgado, Molina-Arteta, y Leal-Arenas, 2021, p. 2). Pareciera irónico –entendiendo aquí la *ironía* como una contradicción entre la realidad y la apariencia– que un ojo ausente conserve su sensación de movimiento e incluso su sensación de parpadeo, aun sin párpados. “Es interesante el hallazgo de que la incidencia de sensaciones fantasma en la cavidad anoftálmica [la cavidad carente del globo ocular] es baja y se manifiesta como comezón alrededor de los ojos, sensación de párpados inexistentes y sensación de apertura de los párpados” (Sörös *et al.* en Castiblanco-Delgado, Molina-Arteta, y Leal-Arenas, 2021, p. 4).

Considerando que las alucinaciones visuales pueden desaparecer al cerrar los ojos, ¿qué implica el cierre de un ojo fantasma, es decir, de un ojo que, no solamente no tiene párpados –y que por lo tanto no tiene posibilidad de abrirse y cerrarse, de parpadear–, sino que además es un ojo ausente? ¿Qué implica, además, que las alucinaciones visuales puedan desaparecer al cerrar los ojos, los ausentes? Si bien todo esto tiene un vestigio de ironía trágica, aparece algo más interesante y complejo aún: ¿qué significa y qué implicaciones tiene que un ojo fantasma pueda dejar de tener alucinaciones visuales si está cerrado? ¿Cómo se cierra el ojo fantasma? ¿En qué consiste ese cierre y qué efectos tiene en términos de las posibilidades perceptivas?

Pocos meses después de la cirugía de amputación, los síntomas más comunes son los siguientes: el “dolor fantasma [cuya intensidad oscila según la escala numérica análoga ENA, que a su vez va del uno al diez: de la ausencia de dolor al dolor más insoportable], urente [un dolor ardiente, que quema], de aparición intermitente, además de aumento de la

intensidad y frecuencia de la cefalea occipital del lado izquierdo [dolor intenso en la parte de atrás de la cabeza, pero del lado izquierdo] que ya manifestaba antes de la cirugía, sumado a disestesias [alteraciones de la sensibilidad] a nivel periorbitario [la periferia de la órbita del ojo]" (Sörös *et al.* en Castiblanco-Delgado, Molina-Arteta, y Leal-Arenas, 2021, p. 2).

Sin perjuicio de lo anterior, uno de los síntomas menos comunes en pacientes que han sido sometidos al procedimiento de exenteración orbitaria es la *visión fantasma*. La visión fantasma es una experiencia sensorial que se traduce en una alucinación visual "que posee el convincente sentido de la realidad de una percepción verdadera, pero que ocurre sin estimulación externa del órgano sensorial relevante" (Rasmussen, 2010).

Las alucinaciones visuales son percepciones ilusorias del ojo ausente que funcionan como percepciones del mundo tangible. Las personas con visión fantasma con frecuencia aseguran haber visto personas, animales, edificios y escenarios complejos. Las imágenes que perciben son descritas como bien definidas, organizadas y claras.

Además, las alucinaciones visuales pueden ser elementales o complejas. Las elementales pueden incluir alucinaciones carentes de significado y forma definida, mientras que las complejas corresponden a contornos determinados, objetos precisos, y escenas y personas definidas que algunas veces están relacionadas con experiencias pasadas de la persona que ha perdido su ojo. Las alucinaciones elementales y complejas son consideradas como verdaderas alucinaciones en la medida en que el sujeto percibe objetos que no están presentes en el mundo externo (Andreotti, A. M. *et al.*, 2014).

En un estudio que hicieron Rasmussen y otros (2009), de 37 pacientes con alucinaciones visuales, el 36% reportó haber tenido alucinaciones elementales, y solo el 1% dijo haber tenido alucinaciones complejas. No es claro qué factores desencadenan esas alucinaciones, cuáles son las condiciones médicas propicias para que se presenten, ni se conocen métodos efectivos para suprimirlas. Sin embargo, "[S]e ha[n] planteado [como hipótesis] la participación de los cambios plásticos en la corteza cerebral inherentes a la visión, la pérdida de la inhibición fisiológica y la hiperexcitación del muñón del nervio óptico" (Sörös *et al.* en Castiblanco-Delgado, Molina-Arteta, y Leal-Arenas, 2021).

Lo que sí es claro es que las alucinaciones se presentan independientemente de factores desencadenantes y que el surgimiento de la imagen no tiene nada que ver con la manifestación de la voluntad de la persona; es decir, la persona no puede alucinar intencionalmente. Sin embargo, la disminución de la capacidad sensorial, el cansancio, el estrés, y la iluminación escasa o excesiva sí pueden convertirse en factores desencadenantes.

Usualmente, las alucinaciones visuales aparecen pocos días después de la intervención quirúrgica y ceden con el paso del tiempo. Sin embargo, una vez se manifiestan, pueden durar segundos, minutos o incluso horas. En un estudio que hicieron Santhouse y otros (2000) en 123 pacientes con alucinaciones visuales, el 68% de ellos afirmaron que las alucinaciones ocurrieron por lo menos una vez al día, y el 23% que las alucinaciones ocurrían una vez cada hora o constantemente. En la mayoría de los casos, las alucinaciones duraban minutos, en vez de segundos o de horas.

Ahora bien, Didi-Huberman plantea una cuestión metodológica fundamental al proponer unos nuevos fines a las imágenes en la historia del arte, fines que resultan relevantes en este contexto. Dichos fines son nuevos justamente porque desplazan dos certezas: primero, *lo visual* no está necesariamente determinado por lo visible; segundo, lo *figurable* no está necesariamente determinado por lo legible. Aquí nos concierne lo visual no necesariamente determinado por lo visible.

Si *lo visual* no está necesariamente determinado por lo visible, ¿cómo acoger lo invisible dentro de lo visual? Ya se dijo que uno de los síntomas menos recurrentes al cabo de una amputación por exenteración orbitaria es la visión fantasma. En este sentido, ¿qué tipo de imágenes son percibidas o creadas por un ojo fantasma, por un ojo ausente?

Para los efectos de esta reflexión, la imagen percibida por un ojo fantasma se ha denominado *no-imagen*. La alucinación visual es un claro ejemplo de que “lo visual no está bajo la tiranía de lo visible” (Didi-Huberman, 1990, pp. 18-19). En este sentido, hay algo muy potente. El *carácter alucinatorio* de la alucinación (valga el pleonasma) tiene dos caras: es alucinatoria porque no hay realmente un ojo presente, sino un ojo ausente que puede ver de cierta manera. También es alucinatoria porque el ojo ausente percibe un objeto que no se encuentra en la realidad tangible. Sin embargo, sigue siendo una

alucinación visual, porque la persona puede verla. Entonces, la imagen percibida por un ojo fantasma, ojo que a su vez experimenta la visión fantasma, es una no-imagen.

Aquí, las imágenes que resultan visibles para el ojo fantasma son no-visibles para el ojo presente: para el ojo ausente, son imágenes; para el ojo presente, son no-imágenes. ¿Cómo explicar esa potencial incongruencia desde el punto de vista de la historia del arte?

El modelo de la conciencia histórica propuesto por Erwin Panofsky¹ –gran estudioso de Aby Warburg–, por ejemplo, no funciona para dar cuenta del anacronismo. Es decir, solo ayuda a constatarlo, a tomar conciencia de que el ojo presente y el ojo ausente parecieran estar ubicados en dimensiones temporales diferentes, puesto que a veces el ojo fantasma alucina imágenes relacionadas con el pasado de la persona.

A continuación, se encuentra el fotograma del filme *Acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein (1925).



¹ Historiador del arte oriundo de Alemania que vivió hacia finales del siglo XIX y murió en 1968.

Por su lado, el modelo fantasmal de Warburg funciona porque explora lo fantasmal, porque aborda un tiempo para los fantasmas. Y aquí hay fantasmas por todas partes: tanto el ojo ausente es fantasmal, como es fantasmal la imagen que ese ojo percibe. Ahora bien, de ese modelo de Warburg, ¿qué concepto específico funcionaría para explicar el *componente visual* de la no-imagen? El *Pathosformel*, y específicamente su potencial de inversión energética entre lo histórico y lo morfológico. Lo que podría explicar esa potencial incongruencia entre la percepción que el ojo fantasma tiene de la no-imagen es, justamente, la inversión energética.

Para explicar este problema se aludirá a la fábula o cuento oriental de los tres hermanos que Carlos Ginzburg (1999, p. 144) evoca para explicar el *origen cinegético del paradigma indicial* en su texto *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales*. Ginzburg parte de que el hombre fue cazador durante milenios, y ahí está una de las claves. “La acumulación de innumerables actos de persecución de la presa le permitió aprender a reconstruir las formas y los movimientos de piezas de caza no visibles, por medio de huellas en el barro, ramas quebradas, estiércol, mechones de pelo, plumas, concentraciones de olores”. Esto es muy importante: el hombre aprendió a olfatear, registrar, interpretar y clasificar rastros infinitesimales –como los hilillos de baba de la presa que acechaba–, todo con el fin de *visualizar las piezas de caza no visibles, de volver visual lo que no podía ver*.

El *patrimonio cognoscitivo*, como dice Ginzburg (1999, p. 144), de estos cazadores está en la tradición oral y en los cuentos de hadas, “que a veces nos transmiten un eco, si bien tardío y deformado, del conocimiento de aquellos remotos cazadores”. La fábula “cuenta que tres hermanos se encuentran con un hombre que ha perdido un camello² (...). Sin vacilar, lo describen: es blanco, tuerto, lleva dos odres en la grupa, uno lleno de vino y el otro lleno de aceite. ¿Quiere decir que lo han visto? No, no lo vieron. Se los acusa de robo y son juzgados; pero los tres hermanos se imponen, pues demuestran al instante que, por medio de indicios mínimos, han podido reconstruir el aspecto de un animal que nunca han visto” (Ginzburg, 1999, p. 144).

Con respecto a la formulación del saber cinegético, Ginzburg (1999, p. 144) hace esta conjetura: “Podemos agregar que tales datos son dispuestos siempre por el observador de manera de dar lugar a una secuencia narrativa, cuya formulación más simple podría ser la

² En ciertas variantes, se trata de un caballo.

de ‘alguien pasó por ahí’. Tal vez la idea misma de narración (...) haya nacido por primera vez en una sociedad de cazadores, de la experiencia del desciframiento de rastros”.

En su capítulo *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales*, Ginzburg (1999, p. 157) sugiere algo muy interesante: lo que tienen en común la historia, la arqueología, la geología, la astronomía física y la paleontología es su *capacidad de hacer profecías retrospectivas*. Dice Ginzburg (1999, p. 157): “[D]isciplinas como éstas, profundamente impregnadas de diacronía, no podían sino estar referidas al paradigma indicial o adivinatorio (...). Cuando las causas no son reproducibles, sólo cabe inferirlas de los efectos”.

Sin duda, las causas de la visión fantasma no son reproducibles; por lo tanto, únicamente es posible inferirlas de sus efectos. Ya se dijo que algunas de las personas con visión fantasma padecen alucinaciones complejas. También se dijo que algunas de las personas que tienen alucinaciones complejas perciben imágenes relacionadas con su pasado. Esto es muy significativo, así sea muy inusual: es un *indicio* de que el ojo fantasma tiene la capacidad de hacer profecías retrospectivas. También es un *indicio* de que la alucinación compleja relacionada con la persona con un ojo fantasma es una profecía retrospectiva. Por su parte, esto último es un indicio de que la no-imagen creada por el ojo fantasma tiene un carácter profético retrospectivo.

Esto mismo ocurre en la fábula de los tres hermanos: “[Y]a hemos recordado, a propósito del remoto origen, presumiblemente cinegético, del paradigma indicial, la fábula o cuento oriental de los tres hermanos que, interpretando una serie de indicios, logran describir el aspecto de un animal que jamás han visto” (Ginzburg, 1999, p. 156). El paradigma indicial conduce a una inversión de la energía en la percepción, porque *implica ver sin haber visto*, e incluso, *ver sin estar viendo*, y eso es fascinante.

Al igual que en la fábula de los tres hermanos, que son capaces de describir un animal que jamás han visto, el ojo fantasma tiene muchas posibilidades, dentro de las cuales se encuentran las siguientes: percibir una imagen que ha visto en el pasado y traerla al presente, pero *sin verla como la vería un ojo presente, sino como la ve un ojo ausente* –de ahí la profecía retrospectiva, como *anticiparse a lo que ya sucedió*–, o percibir una imagen que no ha visto nunca, que ocurre cuando se presentan alucinaciones elementales o incluso complejas que no están relacionadas con el pasado de la persona.

En el caso del ojo fantasma, la energía propia de la diacronía en la percepción visual – porque no es posible ver varias imágenes simultáneamente– se invierte; el ojo fantasma invierte la carga energética de la percepción diacrónica de la imagen y la vuelve *anacrónica*. Aquí, nuevamente, irrumpe el Pathosformel, específicamente su potencial de inversión energética. En la obra *La ménade bajo la cruz*, el gesto de María Magdalena es ambiguo y puede interpretarse como el gesto de una emoción báquica, y también como una emoción afligida ante la muerte de Cristo. Lo más interesante de esa ambigüedad y de la ambivalencia que produce es que el gesto, pudiendo ser interpretado en uno u otro sentido, puede sustraerse del acontecimiento histórico que representa –la muerte de Cristo– e introducirse en un tiempo mítico en el que María es una bacante que adora a una divinidad completamente distinta.

Ginzburg dice algo muy importante sobre el saber cinegético: que permite remontarse, a partir de datos experimentales aparentemente básicos, a una realidad compleja, pero sobre todo a una realidad *no experimentada en forma directa* (Ginzburg, 1999, p. 144). El ojo fantasma hace exactamente eso: se remonta a una realidad, que puede ser elemental o compleja, que no ha experimentado en forma directa porque el ojo está ausente, entonces no puede experimentar nada directamente, no como lo haría el ojo presente.

Otra manifestación de esa inversión energética está en la imagen misma. A diferencia del ojo presente, que percibe la imagen, el ojo fantasma percibe una no-imagen o, dicho de manera más precisa, *crea* una no-imagen. Su potencial creativo también es altamente factible. Como dice Ginzburg: “(...) la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios– que permiten descifrarla” (Ginzburg, 1999, p. 162).

Sin duda, no es posible tener un conocimiento directo del nexo profundo que explica que un ojo fantasma pueda ver. De hecho, ni siquiera la medicina ha podido explicarlo satisfactoriamente, puesto que las alucinaciones visuales pueden presentarse independientemente de factores desencadenantes. Y aquí volvemos a la inestabilidad de las certezas científicas.

Como ya se dijo, no es claro qué factores desencadenan esas alucinaciones, cuáles son las condiciones médicas propicias para que se presenten, ni se conocen métodos efectivos para suprimirlas –salvo cerrar el ojo fantasma sin párpados, lo cual es bellissimo–. Las hipótesis planteadas –la participación de los cambios plásticos en la corteza cerebral inherentes a la visión, la pérdida de la inhibición fisiológica, y la hiperexcitación del muñón del nervio óptico– no funcionan en todos los casos. En ocasiones, el nervio óptico pierde su funcionalidad, lo cual impediría explicar una eventual hiperexcitación o hipersensorialidad del muñón.

Sin perjuicio de lo anterior, esta reflexión no pretende sustituir ni descalificar las hipótesis científicas ni tampoco plantear una hipótesis *más plausible*; solo pretende formular una interpretación desde la historia del arte, una interpretación que se ocupe de lo *no visible*.

Ya Didi-Huberman había dicho que la imagen no solamente es lo que vemos, sino también su *dimensión espectral*, por decirlo de alguna manera: *lo que no vemos, lo inasible, lo invisible*. Es decir, *la imagen* también es su *no-imagen*. El ojo presente que percibe la imagen también tiene su correlato: el ojo ausente que percibe la no-imagen. El ojo es una unidad en la que convergen la *ausencia y la presencia de la percepción, la videncia y la invidencia*. Y si la historia del arte se ha ocupado de la obra de arte visible, de las imágenes, y de un *receptor que ve*, ¿por qué no podría ocuparse de su correlato, del *receptor que ve de otra manera por medio de un ojo ausente*? En otras palabras, ¿por qué no hacer una historia del arte de lo invisible y así asumir sus *fantasmas clandestinos*?

En esa misma línea, a partir de la cadena de precursores de Warburg rastreada por Ginzburg, es posible llegar a esta conclusión: es curioso constatar, y sin duda es cierto, que los extremos de patrones opuestos son, con pocas excepciones, expresados por la misma acción. Esa conclusión es puesta en evidencia por la fórmula emotiva del Pathosformel, a la cual es inherente la ambivalencia.

En el caso del ojo fantasma ocurre algo parecido, solo que se manifiesta, literalmente, en el *punto de vista*. *El ojo es a la vez presente y ausente, que ve y que no ve; un ojo que, en la medida en que no ve, ve de otra manera*. Esto tiene que ver con la inversión energética de la que habla Ginzburg.

Nuevamente, recapitulemos. La cuestión metodológica tiene que ver con la siguiente pregunta: ¿qué espera la historia del arte de sí misma, es decir, de su propio objeto? Y, en esa medida, ¿cuál es su alcance? La cuestión metodológica en sí consiste en proponer unos nuevos fines a las imágenes de la historia del arte. Esos fines se concretan en dos *reformulaciones*: primero, *lo visual* no está necesariamente determinado por lo visible; segundo, *lo figurable* no está necesariamente determinado por lo legible.

2. La pregunta formulada por Didi-Huberman a los alcances de la historia del arte

¿Qué es la historia del arte? Para algunos historiadores, es una disciplina que busca construir y sistematizar un *conocimiento específico del arte*. Sin embargo, Didi-Huberman pone en duda el “*tono de certeza* que reina tan a menudo en la bella disciplina de la historia del arte”. Ese tono de certeza se refiere a la producción de conocimiento en historia, un tono que parte del supuesto según el cual el procedimiento de verificación es inherente a la historia. Para Didi-Huberman (1990, p. 12), lo realmente inherente a la historia es su carácter extremadamente lagunoso, “en particular en el campo de los elementos figurativos fabricados por el hombre”, como ocurre con la historia del arte.

Con respecto al carácter de la historia del arte, dice lo siguiente: “[Y], cuando es en el elemento del *arte* donde va desarrollando su búsqueda del tiempo perdido, el historiador ya ni siquiera se encuentra ante un objeto circunscrito, sino frente a algo parecido a una exposición líquida o aérea –una nube sin contornos que le pasa por encima cambiando constantemente de forma–. Pero ¿qué podemos conocer de una nube, ¿si no es *adivinándola* y sin nunca terminar de captarla del todo?” (Didi-Huberman, 1990, p. 12).

Es genial cómo el autor pasa de una ironía amarga –en la que cuestiona el *tono de certeza* de los historiadores del arte– a una postura explícitamente humilde (e incluso entrañable) que reconoce el *carácter nebuloso* de la investigación en la historia del arte. Asumir que el objeto de estudio de la historia del arte es nebuloso permite acercarse a la disciplina de otra manera. A diferencia de las pretensiones científicas de algunos libros de historia del arte, Didi-Huberman parte de que el objeto de estudio en este caso no es “verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras, como de un pasado elucidado (...) [f]uera del principio de incertidumbre [otra vez la ironía]” (Didi-Huberman, 1990, p. 13).

Sin embargo, aquí hay algo más complejo: la historia del arte suele concebirse como una ciencia cuyo objeto de estudio es la obra de arte, que a su vez constituye un objeto visible, independientemente de que se trate de una pintura, una escultura, una obra de teatro...

El hecho de que la obra de arte sea visible es una corroboración de esa certeza científica. Sin embargo, ¿no es posible pensar en una historia del arte que se ocupe de lo *no visible*? En ese orden de ideas, en opinión de Didi-Huberman (1990, p. 13), la imagen no solamente es lo que vemos, sino también su *dimensión espectral*, por decirlo de alguna manera: *lo que no vemos, lo inasible, lo invisible*. En conclusión: *la imagen* es también su *no-imagen*. Si la imagen es también su no-imagen, y la imagen es objeto de estudio de la historia del arte, entonces la no-imagen también puede ser objeto de estudio de la historia del arte.

En esa medida, la pregunta central del texto de Didi-Huberman *Ante la imagen* es la siguiente: ¿qué razones han llevado a la historia del arte a adoptar ese tono de certeza? “En resumen, el llamado ‘conocimiento específico del arte’ sencillamente habrá terminado por imponer a su objeto su propia *forma específica de discurso*, a riesgo de inventar fronteras artificiales para su objeto (...). Comprenderemos entonces la evidencia y el tono de certeza que este saber impone: sólo buscaba en el arte las respuestas *ya dadas* por su problemática de discurso” (Didi-Huberman, 1990, p. 14). ¿Cuál sería entonces la forma específica del discurso propia del *conocimiento específico del arte*? Dicho de manera muy sintética, la forma discursiva específica propia de un conocimiento específico del arte sería *lo visible*, y esa forma discursiva específica inevitablemente impone a su objeto una frontera artificial.

Ahora bien, ¿cómo franquear esa frontera artificial auto-impuesta por la historia del arte? La respuesta ofrecida por Didi-Huberman es muy curiosa: pues asumiendo sus *fantasmas clandestinos*. “En resumen, el nudo de lo que ella [la historia del arte] dice, no dice y niega. El nudo de lo que es para ella el pensamiento, lo impensable y lo impensado –todo ello evolucionando, volviendo, mirando atrás en su propia historia–” (Didi-Huberman, 1990, p. 14).

Con respecto al saber histórico aplicado a las obras de arte, Didi-Huberman plantea una cuestión metodológica crucial que “(...) es esencial hoy en día cuando la historia en general utiliza cada vez más las imágenes del arte como documentos, incluso como monumentos u objetos de estudio específicos”. Y es esencial porque “a través de ella podemos

comprender en el fondo *lo que la historia del arte espera de su objeto de estudio*. (...) Volver a cuestionar la 'razón' de la historia del arte es volver a cuestionar su *estatus de conocimiento*" (Didi-Huberman, 1990, pp. 14-15).

¿En qué consistiría entonces esa cuestión metodológica relativa a la historia del arte? En replantear sus propios límites con el fin de entender, hasta donde sea posible, qué espera de su objeto de estudio y de su producción de conocimiento. Así, Didi-Huberman retoma lo que inicialmente se propuso en relación con la historia del arte y lo formula en los siguientes términos: "[Y] nuestra hipótesis viene precisamente del hecho de que la historia del arte, fenómeno 'moderno' por excelencia –puesto que nació en el siglo XVI–, quiso enterrar las viejas problemáticas de lo *visual* y lo *figurable* dando nuevos fines a las imágenes de la historia del arte, fines que colocaban lo visual bajo la tiranía de lo *visible* (y de la imitación), y lo *figurable* bajo la tiranía de lo *legible* (y de la iconología)" (Didi-Huberman, 1990, pp. 18-19).

Concretamente, ¿qué quiere decir esto? La historia del arte, como disciplina, nació en el siglo XVI –por eso puede considerarse como un *fenómeno moderno*–. Ahora, más allá de la precisión en términos del contexto histórico, Didi-Huberman intuyó otra razón por la cual la historia del arte es un fenómeno moderno: lo es porque buscó deshacerse de las viejas problemáticas de lo *visual* y lo *figurable*, que son problemáticas, entre otras razones, porque son *certezas* equiparables a la de asumir que la historia del arte –e incluso la historia en general– es susceptible de ser examinada por procedimientos científicos de verificación, o a que la obra de arte es un objeto visible.

En ese orden de ideas, el problema que aparece aquí es el siguiente: ¿cómo enterrar esas viejas problemáticas, esas tradicionales *certezas*, de lo visual y lo *figurable*? La respuesta de Didi-Huberman es bastante escueta: pues dando nuevos fines a las imágenes de la historia del arte. ¿Qué quiere decir eso? ¿Qué implicaría hacerlo? Aquí está la clave: los *nuevos* fines de las imágenes de la historia del arte ya no pondrían *lo visual bajo la tiranía de lo visible* –y de la imitación– ni *lo figurable bajo la tiranía de lo legible* –y de la iconología–.

Recapitulando, la cuestión metodológica tiene que ver con la siguiente pregunta: ¿qué espera la historia del arte de sí misma, es decir, de su propio objeto? Y, en esa medida, ¿cuál es su alcance? La cuestión metodológica en sí consiste en proponer unos nuevos

fines a las imágenes de la historia del arte –que son nuevos justamente porque desplazan dos certezas que el autor llama *tiranías*–: primero, *lo visual* no está necesariamente determinado por lo visible (ni por la imitación); segundo, lo *figurable*³ no está necesariamente determinado por lo legible (ni por la iconología). Por ahora, nos ocuparemos de *lo visual*, y posteriormente de *lo legible*.

En esos nuevos fines propuestos para la historia del arte aparece la posibilidad de asumir sus fantasmas clandestinos. ¿Cómo? *Acogiendo lo invisible dentro de lo visual y a su vez en su objeto de estudio* porque ahí –en lo invisible– puede estar el silencio de la historia del arte: en sus omisiones selectivas, en aquello que no dice y niega de sí misma.

³ Según Didi-Huberman, el “arte figurativo (...) [es] representativo de un objeto o de una acción del mundo natural”. Entonces, lo *figurable* sería lo representable a partir de un objeto o de una acción del mundo natural (Didi-Huberman, 1990, p. 14).

A continuación, se encuentra una imagen de la película muda *Viaje a la luna* de Georges Méliès (1902).



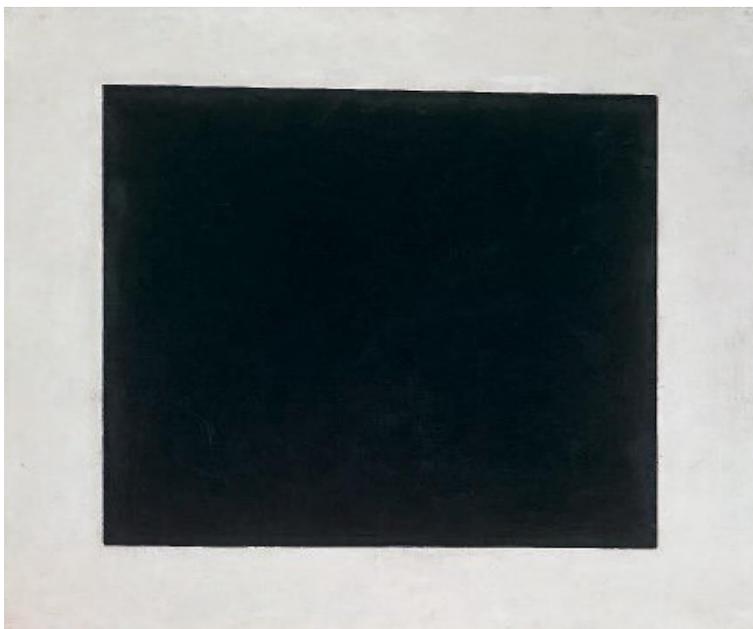
En ese orden de ideas, este ensayo busca analizar historias clínicas y estudios relacionados con el *síndrome de ojo fantasma*, que es el síndrome del miembro fantasma que se presenta en los casos de personas cuyo ojo ha sido amputado por exenteración orbitaria. Uno de los síntomas menos recurrentes⁴ experimentados por pacientes cuyo ojo ha sido amputado por exenteración orbitaria es la *visión fantasma*, que es una experiencia sensorial que se traduce en una alucinación visual “que posee el convincente sentido de la realidad de una percepción verdadera, pero que ocurre sin estimulación externa del órgano sensorial relevante” (Rasmussen, 2010).

Por lo tanto, ¿qué tipo de imágenes son producidas por un ojo fantasma, por un ojo ausente? Para los efectos de esta reflexión, la imagen producida por un ojo fantasma se designará mediante el siguiente oxímoron: la *no-imagen*. La no-imagen es un claro ejemplo de que “lo visual no está bajo la tiranía de lo visible” (Didi-Huberman, 1990, pp. 18-19) porque la persona tiene una *alucinación visual*, que es alucinatoria porque no hay realmente un ojo que pueda ver, pero es igualmente visual porque la persona puede verla. Entonces, la imagen producida por un ojo fantasma, ojo que a su vez experimenta la visión fantasma, es una no-imagen.

Lo que esta reflexión propone es que la historia del arte aborde las no-imágenes producidas por el ojo fantasma como parte de su objeto de estudio; en otras palabras, propone un *modelo fantasmal de la historia del arte*.

⁴ Siendo más frecuente el dolor fantasma y menos frecuente la visión fantasma.

A continuación, hay dos imágenes: la de arriba es el *Cuadrado negro* de Kassimir Malévich propiamente tal, y la de abajo es la radiografía que se hizo del *Cuadrado negro*, que a su vez pone al descubierto un indicio de un trabajo anterior.



3. El Cuadrado negro –la no-imagen– y La colección invisible –el ojo fantasma–

Paralela a la toma de conciencia por parte de Didi-Huberman sobre la *porosidad, inestabilidad, fragilidad y relativa ambigüedad* de las categorías de la historia del arte, hay una propuesta de *antivisualidad extrema y de abstracción*. Se trata de una propuesta artística cuyo punto de partida es el *descrédito de lo visible* y cuyo derrotero es *ver lo invisible*.

Esta crisis de lo visible, que se manifiesta en su reducción e incluso eliminación, "(...) se radicalizará en [el *Cuadrado negro* de] Kassimir Malévich, [quien] presenta un descrédito de lo visible, una especie de desconfianza en los ojos y una insuficiencia de lo óptico" (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 129). En su ensayo *El cero de las formas*, Miguel Ángel Hernández-Navarro se propone constatar cómo ese *Cuadrado negro* "(...) pone en obra una tendencia mayor en los comienzos del arte moderno: el descrédito de lo visual y la desconfianza de la mirada. Una tendencia que tiene que ver con una profunda reordenación de la visión a lo largo del siglo XIX" (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 121).

¿En qué sentido tiene que ver con una reordenación de la visión? En el sentido de que las obras de arte "(...) han de ser entendidas, en este caso, como emplazamientos de regímenes escópicos y archivos visuales que las trascienden, como 'puestas en vista' de conceptos y sistemas culturales mayores que rigen los modos de visión y conocimiento desde principios del siglo XIX" (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 121). Uno de los conceptos que rigió los modos epistemológicos y de visión a principios del siglo XIX es lo que el autor llama el *ocularcentrismo hegemónico*.

La palabra *emplazamiento* significa *dar un plazo*, y en este contexto ese *dar un plazo* se refiere, aparentemente, a la periodización del régimen escópico y del archivo visual. La cita sigue inmediatamente: "[U]n impulso que responde a lo que en otro lugar he denominado el 'régimen escotómico' de la alta modernidad, a saber, el emplazamiento de resistencia ante el ocularcentrismo hegemónico de la modernidad, que se hipertrofia y 'expande' en la alta modernidad, a lo largo del siglo XIX, llegando sus últimos[,] pero más virulentos estertores[,] hasta nuestros días" (Hernández-Navarro, 2007-2008, pp. 121-122). Ese *otro lugar* del que habla el autor es otro ensayo suyo titulado *El archivo escotómico de la modernidad (pequeños pasos para una cartografía de la visión)*.

En ese último ensayo, Hernández-Navarro (2007, p. 28) afirma que “(...) el archivo escópico de la Modernidad está constituido por una crisis en la verdad de lo visible: la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas que vemos no son de fiar”. Aquí hay dos elementos importantes. Primero, lo *escópico*, que es lo que *condiciona las posibilidades de la visión*, paradoja que implica reconocer que hay cosas que no podemos ver y que, para poder ver, tenemos que dejar de ver.

Segundo, “[L]a Modernidad a la que se refiere el título es la que en inglés se ha llamado High Modernism que, más que por Alto Modernismo, tendría que traducirse como Modernidad Avanzada o Segunda Modernidad⁵, a saber, aquella que comienza a desarrollarse a lo largo del siglo XIX con la consolidación de los avances de la ciencia, la industria y la razón” (Hernández-Navarro, 2007, p. 29). En este sentido, el autor plantea que el *archivo escópico de la Modernidad*, es decir, el archivo que condiciona la posibilidad de lo visible durante dicho período, implica *una crisis de lo visible* porque exige tomar conciencia de la existencia de universos invisibles. Aquí está el sentido del *emplazamiento*, de *dar un plazo* para que esa crisis tenga lugar: una crisis de resistencia frente al *ocularcentrismo hegemónico de la modernidad*⁶.

En esa misma línea, el autor encuentra una coincidencia-convergencia entre la crisis de lo visible y el surgimiento del arte moderno: “(...) el arte moderno nace, más que de un impulso visual, (...) de una toma de conciencia de que hay cosas no visibles, y que incluso en las cosas visibles hay universos de invisibilidad imperceptibles por medio de la mirada. Es esta insuficiencia de la imagen (...) la que se encuentra en el origen de la antivisualidad extrema” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 129).

Aquí hay un punto de encuentro inevitable entre Didi-Huberman y Hernández Navarro. El primero intuyó la categoría de lo *visible* como una frontera artificial y potencialmente restrictiva para la historia del arte; el segundo interpretó el surgimiento del arte moderno

⁵ “Desde el punto de vista de las narrativas históricas y artísticas, se podría establecer, sin problema, un corte que daría inicio al tan traído y llevado período de la postmodernidad, o, como otros prefieren llamarlo, la contemporaneidad –término menos connotado, pero más inestable–” (Hernández-Navarro, 2007, p. 29).

⁶ Esa crisis del ocularcentrismo hegemónico se traduce en un *reposicionamiento del observador*, cuyos ojos dejan de ser dóciles para volverse desconfiados en su escrutinio de lo visible. “Desde 1810 a 1840, tiene lugar un ‘reposicionamiento’ del observador en el campo de la visión: el modelo de visión, estable, fijo, inmóvil y descorporalizado de la cámara oscura entra en crisis en los discursos filosóficos, científicos y tecnológicos, que comienzan a dar importancia a una percepción autónoma, fisiológica e insertada en el cuerpo, alejada del referente externo, de modo que la clara distinción exterior/interior se torna ahora borrosa y problemática” (Hernández-Navarro, 2007, p. 102).

La *corporalización de la cámara oscura* “desencadena el nuevo estatuto de la visión en el siglo XIX. Una visión que se corporaliza y se hace física: ‘la subjetividad corpórea del observador, que era a priori excluida del concepto de la cámara oscura, se convierte ahora en el lugar en el que un observador es posible’” (Hernández-Navarro, 2007, p. 102). Entonces, el cambio consiste en incluir en la mirada el cuerpo del observador, su subjetividad corpórea.

como una toma de conciencia de la *insuficiencia de lo visible*, lo cual condujo a la *visibilización de lo invisible* en la historia del arte. A su vez, la visibilización de lo invisible supone tomar conciencia de que, como dice Hernández-Navarro, hay universos que no pueden percibirse a través de la mirada y que, sin embargo, están ahí. ¿No es eso justamente lo *fantasma*? ¿No es esa, precisamente, la perspectiva, el *punto de no-vista* del ojo fantasma?

Esa *reducción o amputación de lo visible* es inherente al *síndrome del miembro fantasma*, que es toda “sensación dolorosa sobre una extremidad amputada”, sensación que incluye varios síntomas conjuntamente denominados como *dolor fantasma* (Nikolajsen y Jensen en Castiblanco-Delgado, Molina-Arteta, y Leal-Arenas, 2021).

De hecho, la no confirmación de los sentidos visuales y propioceptivos⁷ que suscita este síndrome –es decir, que la persona pueda percibir un miembro o un órgano que no tiene y que no puede ver– podría analizarse a partir del concepto de la *reducción de lo visible* “(...) entendida en un sentido amplio, [que] se constató como una de las piedras esenciales de la compleja arquitectura del arte del siglo XX” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 121).

En opinión de Hernández-Navarro (2007-2008, p. 130), la consecuencia última de esa *visibilización de lo invisible* en la historia del arte “(...) fue la pérdida de entidad de la obra en tanto que objeto visible, una purga de lo perceptible por la visión. Una tendencia literal hacia el cero, hacia la reducción de aquello que, en principio, es consustancial al arte, la visualidad”. Según este razonamiento, que la pintura tienda hacia el cero significa que sea de “cero contenido de materia visible”.

Según el autor, desde el principio, la reducción de lo visible en el arte estuvo relacionada con un impulso antivisual, “(...) con una desconfianza de lo visible y, sobre todo, un descrédito casi iconoclasta de la imagen. En algunos casos, la mencionada búsqueda del cero (...) [implicaba] la reducción y virtual eliminación del componente visual de la obra”. Y aquí es donde empata todo con la obra emblemática de Malévich: “[U]na obra como el célebre *Cuadrado negro*, pintado por Kassimir Malévich en 1913 y expuesto por primera vez en 1915, muestra quizá mejor [que] ninguna otra esta reducción y supresión de lo visible” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 121).

⁷ La propiocepción es la percepción de los movimientos del cuerpo y de su posición en el espacio independientemente de la visión.

En el *Cuadrado negro*, “(...) el germen antivisual de la abstracción se pone literalmente en obra y es llevado a sus últimas consecuencias. Se trata de una obra que se expuso “(...) por primera vez en *La última exposición de pintura futurista*, celebrada en diciembre de 1915 en Petrogrado. El cuadrado, pintado a finales de 1913, representa, según las propias palabras del pintor, ‘un desesperado intento por liberar al arte de la rémora de la objetividad’”. A esto último, Hernández-Navarro agrega: “(...) ‘para [Malévich], los fenómenos visuales del mundo objetivo carecen, en sí mismos[,] de sentido’” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 130).

Según Hernández-Navarro, para Malévich, la historia del arte moderno fue una *historia de la reducción* –¿de lo visible?–, de una reducción que se alejaba progresivamente de la mimesis para llegar a la creación pura. Aquí aparece otro problema. *Mimesis* significa *imitación*, pero no necesariamente *imitación de la realidad* ni *imitación del mundo objetivo*, como suele pensarse. Ya dijimos que Malévich se alejó progresivamente de la imitación para llegar a la creación pura. Ahora bien, ¿de qué tipo de imitación quiso apartarse? Aparentemente, de una *imitación*, de una *mimesis de lo visible*. En ese orden de ideas, según Malévich, la posibilidad artística de la *creación pura* pareciera estar en la *imitación de lo invisible*. ¿Cómo sería eso? ¿Es el ojo fantasma la perspectiva de la creación pura? Aquí hay más preguntas que respuestas.

Malévich llamó a esa creación pura el *cero de las formas*, “(...) el grado cero de la pintura, el grado mínimo de la pintura para seguir siendo pintura. Y dicho ‘cero de las formas’ era para el pintor ruso sinónimo de la creación, pura, sin objeto, que contrastaba con la representación del mundo objetivo y la *mimesis*, que reducía el acto artístico al ‘cero de la creación’ (...)” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 132).

Aquí surge un problema adicional. Hernández-Navarro afirma que, para Malévich, el *cero de las formas* era sinónimo de creación pura, es decir, de una creación carente de objeto, creación que hacía un contraste con la representación del mundo objetivo y la mimesis. ¿Se trata realmente de un contraste con la representación del mundo objetivo, o de un contraste con la representación del mundo visible? ¿Es el mundo objetivo el mundo visible? ¿Es la mimesis, per se, la imitación del mundo objetivo-visible?

Hay un dato curioso sobre la obra emblemática de Malévich que permite problematizar esas certezas. “Con motivo de su restauración, en 1990, el *Cuadrado negro* fue sometido a

un estudio radiográfico que desvelaba que debajo de la superficie pintada del cuadrado se encuentra una composición anterior. (...) [e]l cuadrado acontece como una capa opaca de pintura que cancela y oculta las formas y colores presentes en sus obras de 1913” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 137).

Esa capa opaca de pintura que oculta las formas y colores presentes en las obras de Malévich de 1913 –es decir, anteriores al *Cuadrado negro*– prefigura el concepto de *escotoma*, un punto ciego en la visión. Aquí hay algo muy irónico porque, en principio, el *escotoma* no permite ver. Sin embargo, Malévich busca la creación pura en lo invisible. En ese orden de ideas, el *escotoma* no es, per se, un punto ciego en la visión que no deja ver, sino un punto ciego en la visión que nos permite ver en la medida en que dejamos de ver. En esa misma línea, el ojo fantasma es una especie de mirada *escotomizada* que deja de ver para poder ver, para apelar a la creación pura. Entonces, el ojo fantasma sería una especie de *ojo ciego vidente*.

Y sigue el autor: “[A]unque sea metafóricamente, podemos entender entonces el cuadrado como una ocultación más que como una reducción, y, más que como un icono desnudo, como una iconostasis ‘opaca’ que impide la visión: una barrera frena el paso de la mirada, tapiando la visión de la cosa, de lo propio de la representación” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 137). Esa iconostasis –que en las iglesias de distintos ritos funciona como una separación entre el altar o la nave del santuario y todo lo demás– es opaca en este caso e impide la visión; es una opacidad que se convierte en un punto ciego en la visión, en un *escotoma*, pero en un *escotoma que invisibiliza para visibilizar*.

Por lo tanto, así el *Cuadrado negro* haya dejado al descubierto una composición anterior, la invisibilidad funciona en ambos sentidos. Primero, el *Cuadrado negro* como tal es la máxima expresión del *cero de las formas*, de la *no-expresión* o de la *expresión invisible*. Segundo, ocultar la composición anterior sí implica una reducción de lo visible porque crea un telón, una barrera que impide la visión, un *escotoma*. Ahora bien, si impedir la visión significa impedir lo propio de la representación, ¿significaría eso que en lo invisible no es posible la representación?

Hernández-Navarro concibe esa capa que oculta la composición anterior como una “(...) barrera iconostática que cierra la representación [que], más que a la reducción, nos conduce en cierto modo a otra estrategia maestra de la antivisualidad, a saber, aquella que

consiste en quitar de la vista el asunto de la representación”. Esto último se conecta con lo que dice Ginzburg sobre el paradigma de inferencias indiciales.

Según Hernández-Navarro, el asunto de la representación se aparta de la vista, “(...) ya sea por medio de un desplazamiento[,] o por medio de una barrera”. Su punto es que, “(...) en cualquier caso, dejando siempre una huella, un indicio, de lo que ya no está, de tal modo que lo que vemos es sólo una marca de lo que no está: se tiende una distancia entre lo que vemos y lo que deberíamos ver, que se encuentra en otra parte. Así la obra se configura como un resto, un excedente de lo visible, que se encuentra a salvo de la mirada” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 137-138). Lo que deberíamos ver se encuentra en otra parte... ¿pero en dónde? Porque, finalmente, lo que vemos es solo un indicio de la ausencia, de lo que ya no está.

Al principio de esta sección dijimos que el derrotero de la propuesta estética de la antivisualidad extrema y la abstracción es ver lo invisible. Sin embargo, falta algo crucial: ¿qué pasa con la obra de arte en esa visibilización de lo invisible? Según Hernández-Navarro, la obra de arte se convierte en una ruina, en un excedente, en un resto *a salvo de* la mirada.

A continuación, se encuentra la obra *Box with Garbage* de Ilya y Emilia Kabakob (1986).



En este sentido y también para cerrar su reflexión sobre el *Cuadrado negro* de Malévich, Hernández Navarro (2007-2008, p. 133) afirma lo siguiente: “[E]l ojo por sí solo es estéril para captar el significado de la obra. Y esto, que es un hecho a lo largo de la Historia del arte –la percepción siempre es interpretativa y requiere un conocimiento previo de los elementos a interpretar–, parece aún más evidente cuando lo visual pierde la plenitud aparente y la instantaneidad del reconocimiento y exige un proceso de reflexión ‘anestésico’ ante lo visible. En el capítulo II de este documento se verá que Ginzburg tiene una postura diferente. En su opinión, la interpretación de la obra de arte no requiere un conocimiento previo de los elementos que se van a interpretar. Para Ginzburg, la obra es interpretable por sí misma y el referente interpretativo es la obra misma. Ahora bien, ¿es la percepción siempre interpretativa? Posiblemente sí.

Ante esa esterilidad del ojo, Hernández-Navarro (2007-2008, p. 133) añade lo siguiente⁸: “[E]l cuadrado, pues, inaugura la era del arte escrito. Porque el cuadrado se ve, pero sobre todo se lee. Se lee, podríamos decir, casi más que se ve. (...). El cuadrado no se ve, se lee⁹”.

Y aquí viene a cuento el cuento *La colección invisible* de Stefan Zweig. Este relato problematiza, no la obra de arte frente a su propia invisibilidad, sino la perspectiva misma, el *punto de vista de la no-visión*, el *punto de no-vista* de quien no ve, el *punto de vista de la invisibilidad*: el *ojo fantasma*.

En el cuento, un pretencioso coleccionista berlinés se sube a un tren en tiempos de crisis inflacionaria en la Alemania que sobrevivió a la Primera Guerra Mundial y aprovecha su encuentro con un contador de historias para compartir con él lo que acaba de sucederle. Le habla de la infausta situación del arte debido a la volatilidad del valor del dinero y de su anticuario desvalijado por la falta de escrúpulos de los nuevos ricos.

También le cuenta acerca de un antiguo cliente que encargaba exquisitas reliquias a su padre y a su abuelo, quien a su vez era el dueño de una colección original de grabados en cobre. El comerciante entonces confiesa que decidió visitar al dueño de la colección con la intención de obtener su valioso tesoro para venderlo en su tienda. Sin embargo, lo que el comerciante no sabía era lo que habría de ocurrirle cuando tuviese en sus manos las invaluable xilografías:

En el centro de la modesta habitación estaba muy derecho un hombre viejo[,] pero aún recio con abundante bigote, vestido con una chaqueta de casa con cordones, de aire militar, que me ofreció cordialmente ambas manos. Pero a este gesto abierto de bienvenida, inconfundiblemente afable y espontáneo, contradecía una extraña rigidez en su actitud. No dio siquiera un paso hacia mí, y yo tuve que acercarme –un poco extrañado– hasta él para estrechar su mano. Cuando fui a cogerla noté en la posición horizontal inmóvil de esas manos que no buscaban las mías[,] sino que las esperaban. Y al momento comprendí: este hombre era ciego.

Siempre, ya de niño, me resultó incómodo tratar con un ciego; no podía evitar cierta turbación y timidez al sentir a una persona como totalmente viva y, al mismo tiempo, saber que ella no me sentía a mí como yo la sentía a ella. También en esta ocasión

⁸ Ver la sección titulada *El nivel microscópico e individual del vínculo pictórico-lingüístico: más allá de la iconología* en el capítulo II de este documento, específicamente los comentarios de Walter Benjamin al respecto.

⁹ “En el cuadrado negro la esencia de la obra reside menos en el objeto a ver que en el objeto descrito por el lenguaje como un objeto a ver. El título, de algún modo, configura la obra, y hace que casi no sea necesario verla. Es la abstracción más radical: propone un visible que no es necesario ver. Para Malévich, lo decible parece aún más importante que lo visible, tanto que llega a afirmar que la pluma es de mayor importancia que el pincel y que el pensamiento se aproxima a lugares negados a la visión: ‘mi obra capital la ejecuto con la pluma y no con el pincel. Porque no se puede alcanzar con el pincel lo que es posible tocar con la pluma’” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 133).

tuve que superar un primer escalofrío cuando vi esos ojos muertos, dirigidos fijamente al vacío, bajo las espesas cejas desordenadas y blancas (Zweig, 2001, pp. 165-166).

Tan pronto como el invidente supo quién era el extraño que lo visitaba, se sintió extasiado de saber que sus láminas habrían de ser examinadas por un experto. Su mujer desesperó porque sabía que, si la excelsa colección era vista por aquel forastero, su esposo perdería lo único que lo aferraba a la vida. Con un gesto doloroso –como quien implora aceptación–, exigió que la revisión se hiciera después del almuerzo. Luego el ciego dijo: “[N]aturalmente –gruñó–, los señores de Berlín nunca tienen tiempo para nada. Pero esta vez tendrá usted que tomarse tiempo, porque no son tres o cuatro piezas, sino veintisiete carpetas, cada una para un artista diferente, y ninguna de ellas está medio llena. Bien, a las tres; pero sea puntual, si no, no acabaremos” (Zweig, 2001, p. 168).

Apartándose del alcance auditivo del hombre ciego, la esposa de este último le ruega al comerciante que hable con la hija del coleccionista antes de regresar. Y así lo hace:

‘Tengo que ser franca con usted... Usted conoce los tiempos que corren, y comprenderá todo... Mi padre perdió la vista al estallar la guerra. Ya antes, su vista fallaba a menudo, la desilusión se la arrebató definitivamente (...). En realidad, aparte de ese achaque, él está muy fuerte, hasta hace poco podía caminar durante horas, incluso iba a su adorada caza. Ahora ya no puede dar sus caminatas y su única alegría es la colección (una colección de grabados en cobre de obras de Rembrandt, Durero, Mantegna, entre otros), que mira cada día...es decir, no la ve, no ve ya nada, pero cada tarde saca todas las carpetas para, al menos, tocar las láminas, una detrás de otra, siempre en el mismo orden que ya se sabe de memoria desde hace lustros... Ya no le interesa más que eso, y yo tengo que leerle lo que dicen los periódicos sobre las subastas, y cuanto más altos los precios que oye, más feliz es... porque... esto es lo terrible, mi padre no sabe nada de los precios y de nuestra época... no sabe que hemos perdido todo y que de su pensión no se puede vivir más que dos días al mes... (...) Primero, ahorramos, aún más que antes, pero era inútil. Entonces empezamos a vender, sin tocar, naturalmente, su amada colección... Vendimos las pocas joyas que teníamos, pero, ¡Dios mío!, qué era aquello, si desde hacía sesenta años mi padre había gastado cada pfennig que podía ahorrar en sus láminas exclusivamente. Y un buen día no quedaba nada para vender... no sabíamos qué hacer... y entonces... entonces mi madre y yo vendimos una pieza. Mi padre nunca lo hubiera permitido, no sabe lo mal que están las cosas (...).

Fue una pieza muy valiosa, la que vendimos, un grabado de Rembrandt. El anticuario nos ofreció por él muchos, muchos miles de marcos, y pensamos que nos sostendrían durante años. Pero usted sabe cómo se derrite el dinero... Pusimos el resto en el banco, y a los dos meses se había gastado todo. (...) Tuvimos que vender otra pieza, y otra, y el anticuario siempre nos mandaba el dinero con tanto retraso que ya había perdido su valor cuando llegaba. (...) Así, poco a poco, fue desapareciendo lo mejor de la colección, exceptuando algunas piezas extraordinarias, sólo para asegurar la vida más elemental y desnuda, y mi padre sin saberlo.

Por eso mi madre se asustó tanto cuando usted apareció hoy... pues si él le enseña sus carpetas hubiera quedado todo al descubierto... porque le hemos colocado en los viejos *passé-partouts*, que conoce uno a uno al simple tacto, reproducciones o láminas

parecidas en lugar de los originales vendidos. Tocarlas y contarlas (guarda en la memoria el orden exacto) le produce la misma alegría que, en su día, mirarlas con los ojos abiertos” (Zweig, 2001, pp. 169-171).

Y así prosiguió este triunfo deslumbrante y locuaz, durante más de dos horas. No, no puedo describirle lo terrible que fue contemplar con él esos cien o doscientos papelotes en blanco y reproducciones baratas, que, sin embargo, en la memoria de este trágico iluso eran tan increíblemente reales que celebraba y describía, sin fallo y en orden impecable, cada uno de ellos con los detalles más precisos: la colección invisible, que ya debía de estar dispersada en todas las direcciones, era para este ciego, para este hombre, conmovedoramente engañado, todavía una realidad tangible y la vehemencia de su visión era tan poderosa que hasta yo empecé a creer en ella (Zweig, 2001, p. 175).

Las dos horas alucinantes implican una dialéctica entre el ciego y el vidente, entre la memoria y lo invisible, entre la visión y el engaño, entre el engaño y el amor... Y esa paradoja del ciego vidente conduce nuevamente al ojo fantasma: al ojo que es capaz de hacer profecías retrospectivas; al ojo que, sin ver, ve.

En el relato, el engaño de los papeles en blanco y las reproducciones baratas permite que el ciego vea su *colección invisible*. Ahora bien, ¿dónde está aquí la capa opaca del *Cuadrado negro* de Malévich que impide la visión? ¿Está en el engaño, o en la ceguera misma? ¿La ceguera enceguece, o posibilita la visión? En el relato, la visibilización de lo invisible, la posibilidad que tiene el ciego de ver su colección invisible radica en *ver con los ojos del recuerdo*. En ese orden de ideas, el engaño funciona, más bien, como el descrédito de lo visible que describe y explica Hernández-Navarro y al que apela Malévich. Aquí, la representación de lo invisible está en la memoria del hombre ciego.

A propósito del ojo fantasma, Hernández-Navarro hace referencia a las investigaciones del fisiólogo Johannes Müller, comenzadas en 1833, sobre la fisiología del ojo y a sus estudios sobre la percepción. Específicamente, destaca dos hallazgos principales: primero, “(...) Müller descubre que existen diferentes nervios para los diferentes sentidos, de modo que es posible distinguir perfectamente entre ellos” (Hernández-Navarro, 2007, p. 104).

Segundo, “[E]l hallazgo determinante de Müller es la constatación de que la estimulación eléctrica del nervio óptico puede producir sensaciones visuales –luz– emancipadas de una referencia externa”. ¿Qué significa esto, qué implica? “Es decir, muestra que existe una relación fundamentalmente arbitraria entre estímulo y sensación, que la experiencia de la luz para un observador no tiene una necesaria conexión con alguna luz real, o lo que es lo mismo, que el referente real puede ser eliminado: ‘la verdadera ausencia de referencialidad

es el marco en el que se construyen las nuevas técnicas para el observador del nuevo mundo real” (Hernández-Navarro, 2007, p. 104).

Esto es muy importante: el ojo puede ver una luz sin que necesariamente haya una luz real. Y esto es justamente lo que ocurre con el *Cuadrado negro*, con el ciego del relato de Zweig, y con el ojo fantasma: *el estímulo de la visión en los tres casos es un estímulo invisible*.

ENTREMÉS I. UN PROBLEMA DE MÉTODO EN LA OBRA FRAGMENTARIA E INCONCLUSA DE ABY WARBURG

En su texto *De A. Warburg a E. H. Gombrich*, Carlo Ginzburg (1999, p. 39) identifica un *problema de método* presente en la obra de Aby Warburg. Se trata de “(...) un problema de método, bastante circunscrito, que ocupó el centro de las investigaciones y motivaciones de Warburg, y sería motivado y resuelto de distintas maneras por sus continuadores: la utilización de los testimonios figurativos (pinturas) como fuentes históricas¹⁰”.

Como aclaración previa, es necesario detenerse en la cita que se encuentra a continuación porque deja ver que, para Ginzburg (1999, p. 13), *testimonios figurativos* e *imágenes* son términos sinónimos. “El intento de ajustar cuentas con la tradición intelectual que a ese instituto [el Instituto Warburg] se halla vinculada, me obligó a reflexionar (...) sobre el uso de los testimonios figurativos (imágenes) [el paréntesis es original de la cita] como fuente histórica (...)”.

Sin duda, una de las preocupaciones centrales de Warburg fue la utilización de la pintura como una fuente histórica. Por ejemplo, para analizar el significado que tuvo el arte de la Antigüedad para la sociedad florentina del siglo XV, Warburg se sirvió de documentación muy diversa y aparentemente heterogénea. En palabras de Gertrud Bing –quien pertenecía al Instituto Warburg–, convencido de que “se pueden hacer sentir voces humanas articuladas, aun en documentos de escasa importancia”, documentos en apariencia irrelevantes “tal vez catalogados entre las ‘curiosidades’ dignas solo de interesar a los historiadores de las costumbres”, Warburg estudiaba, en calidad de fuentes históricas,

¹⁰ Como se dijo en el inicio del capítulo anterior, lo figurable es un objeto o una acción del mundo natural susceptible de representación.

testamentos, cartas de mercaderes, relaciones amorosas, tapices, pinturas famosas y pinturas no tan famosas, entre otros (Ginzburg, 1999, p. 41).

Ahora bien, ¿en qué medida concebía estos documentos como fuentes históricas? En la medida en que buscaba “reconstruir el vínculo entre las representaciones y las exigencias prácticas, los gustos, la mentalidad” de la sociedad florentina de la segunda mitad del siglo XV. En esa misma línea, Warburg acogió uno de los conceptos clave acuñados por Burckhardt para estudiar la historia: la *vida misma*. La vida es una fuente primaria de la historia. En su ensayo *Contribuciones a la historia del arte en Italia*, Burckhardt no desdeñó “el esfuerzo de examinar la obra de arte en su vínculo directo con el trasfondo de la época (...)” (Ginzburg, 1999, pp. 41-42).

En este orden de ideas, el método al que se refiere Ginzburg (1999, p. 63) inicialmente consiste en “el intento [por el que se interesaron Warburg y sus seguidores] de utilizar las obras de arte, y en general los testimonios figurativos considerados desde el punto de vista del estilo, como una fuente para la reconstrucción histórica general”. Sin embargo, al ocuparse de ese método –de la utilización de la pintura como una fuente histórica–, el propio Ginzburg advirtió, a partir de las observaciones de Gertrud Bing, que el problema inherente a las búsquedas histórico-estéticas de Warburg es mucho más complejo.

El problema del método warburguiano no radica solamente en que la pintura pueda concebirse como una fuente histórica, sino en la “relación variable que existe entre expresión figurativa y lenguaje hablado” (Ginzburg, 1999, p. 42). Tanto así que, dice Ginzburg, “[T]odos los demás temas que se consideran característicos de sus investigaciones, su interés por el contenido de las representaciones, su atención hacia la sobrevivencia de la Antigüedad, eran no tanto verdaderos objetivos como medios para llegar a ese fin” (Ginzburg, 1999, pp. 41-42).

En esa potente relación entre la expresión figurativa y el lenguaje emergen, entre otros, dos rasgos potencialmente distintivos de la obra Warburg: su *carácter fragmentario e inconcluso* (palabras de Ginzburg), por un lado, y la *ambivalencia frente a la icono(graffa)/(logía)*, por el otro.

En cuanto al carácter fragmentario e inconcluso de la obra warburguiana, es pertinente remitirse a Edgar Wind, quien intentó dar un orden sistemático a los planteamientos de

Warburg. Sin embargo, en palabras de Ginzburg, “[E]stas exposiciones sistemáticas (...) eran sin duda forzadas, inclusive porque Wind, perteneciente a la generación siguiente, exponía las implicaciones de la obra de Warburg a la luz de intereses diferentes y en una situación cultural modificada”. Sobre este asunto, Ginzburg hace énfasis en que los ensayos de Wind no deben ser tomados como un balance historiográfico, sino “como manifiestos programáticos de un representante calificado de la Biblioteca Warburg, en los años inmediatamente posteriores a la muerte de su fundador” (Ginzburg, 1999, pp. 42-43).

En sus trabajos, Wind contrapone el concepto de *cultura* adoptado por Warburg –que a su vez proviene de las nociones de Burckhardt mencionadas previamente– a dos posturas muy específicas: por un lado, aquellas tendientes a eliminar toda vinculación entre la historia del arte y la historia de la cultura; por el otro, la noción de historia intelectual de Wilhelm Dilthey¹¹ (Ginzburg, 1999, p. 43).

Frente a las tendencias de eliminación del vínculo entre la historia del arte y la historia de la cultura, Wind rechaza la idea de una *historia del arte autónoma* y acoge “la concepción de la cultura como entidad unitaria, que Warburg había deducido de Burckhardt: una ‘cultura’ entendida en un sentido casi antropológico, en la que, al lado del arte, de la literatura, de la filosofía, de la ciencia, encontraban lugar las supersticiones y las actividades manuales” (Ginzburg, 1999, p. 43).

De acuerdo con Ginzburg, esa noción de *cultura como entidad unitaria* había sido abordada en las investigaciones de Dilthey. Frente a la búsqueda de un orden sistemático de los planteamientos de Warburg, Wind objetó la unidad buscada por Dilthey por considerarla un

¹¹ Según Elías Palti, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, el académico alemán Wilhelm Dilthey se propuso hacer una *crítica de la razón histórica*. Así, en lugar de preguntarse cómo son posibles los juicios sintéticos a priori, Dilthey se preguntó –asumiendo la existencia de dichos juicios kantianos– “cómo es posible un saber universalmente válido del mundo histórico” (Koselleck 2001, p. 11).

En primer lugar, Dilthey se preguntó cómo el dato puro –que en principio es presimbólico– entra en el ámbito de los conceptos. Lo complejo aquí es que, a diferencia de lo que ocurre en el campo de las ciencias naturales, el dato en las ciencias sociales no es externo al sujeto. El hecho de que el sujeto y el objeto de conocimiento se identifiquen, es decir, coincidan en un mismo individuo, “define la estructura del mundo histórico” y, por lo tanto, “provee una base para un tipo de conocimiento distinto (...) al propio de las ciencias naturales”. Así el conocimiento producido por las ciencias naturales es distinto del producido por la historia “sólo porque ‘el mismo que investiga la historia es el mismo que la hace son posibles los juicios sintéticos universales de la historia” (Koselleck 2001, p. 11).

Esto es muy importante: según Dilthey, los juicios sintéticos universales de la historia son posibles *solamente* porque quien investiga la historia es el mismo que la hace. En esa medida, el *fenómeno de la vivencia* resulta crucial para Dilthey porque, en la vivencia, el sujeto y el objeto de conocimiento resultan indisolubles, y esto constituye “el dato primario sobre el que se funda la vida histórica” (Koselleck 2001, p. 12).

El hecho de que Dilthey vea el sujeto y el objeto de conocimiento como uno solo conduce a un cierto tipo de historicidad. Concebir el mundo como un objeto que el sujeto a su vez trasciende y condiciona “impide a la historia constituirse como un sistema” (Koselleck 2001, p. 12), y de esto “resulta el carácter esencialmente ‘abierto’, siempre cambiante, de la historia”. Así, [E]l tipo de historicidad que surge de la interconexión de las vivencias desplegadas en el tiempo no seguirá ya ningún diseño ni se dirige a la realización de ningún fin definible *a priori*. En este orden de ideas, para Dilthey, el sujeto entendido así es “el soporte último de la temporalidad” (Koselleck 2001, p. 13).

postulado apriorístico “que en consecuencia corre el riesgo de dar formas concretas a concepciones abstractas del mundo y la vida” (Ginzburg, 1999, pp. 42-43). En opinión de Ginzburg, a pesar de sus potenciales desaciertos –como tratar de insertar los planteamientos warburgianos en una filosofía de la cultura–, Wind descubrió “un aspecto real e importante de la enseñanza de Warburg” (Ginzburg, 1999, p. 43): lo concreto de su investigación y su énfasis en lo simbólico. De hecho, el lema preferido de Warburg era “Dios está en lo peculiar” (Ginzburg, 1999, p. 42).

Además de los intentos de sistematización de Wind, otros estudiosos intentaron organizar los presupuestos teóricos y conceptuales warburgianos con el fin de encontrar su unidad y cohesión.

Por su parte, Fritz Saxl¹² se enfocó en los resultados concretos de la obra de Warburg. En su trabajo *Renacimiento de la Antigüedad. Estudios sobre el trabajo de Aby Warburg*, Saxl “presenta [los trabajos de Warburg] como una exposición orgánica” (Ginzburg, 1999, p. 43). No obstante, en su opinión, la unidad de la obra de Warburg se encuentra, “más que [en] una unidad de tratamiento o de método, [en] una coherencia temática profunda. El núcleo de esos trabajos, dice Saxl, está constituido por el hombre del Renacimiento temprano visto como ‘tipo’ (...) en su polaridad y sus contradicciones, tan bien aclaradas por Warburg: contradicciones entre cristianismo y paganismo (...)” (Ginzburg, 1999, p. 43). Al respecto, la fórmula del Pathosformel puede dar cuenta precisa y profunda de esas contradicciones.

Sin perjuicio de todo lo anterior, la *unidad* de la obra de Warburg pareciera estar, paradójicamente, en sus contradicciones e incoherencias, y no en una cohesión sistemática forzada.

CAPÍTULO II. LA CONSTELACIÓN FANTASMAL: UN MONTAJE ENTRE LA IMAGEN Y LA NO-IMAGEN

El término *miembro fantasma* fue acuñado en 1872 por Silas Weir Mitchell, quien descubrió que algunos pacientes percibían una extremidad amputada como si todavía estuviera presente, y que algunos incluso experimentaban dolor o incomodidad en la extremidad ausente. Probablemente fue denominado *miembro fantasma* porque, incluso estando

¹² Historiador del arte oriundo de Austria que vivió hacia finales del siglo XIX y murió en 1948.

ausente, se manifiesta de muchas maneras –aun cuando las sensaciones del miembro fantasma no se limitan a las extremidades amputadas–. Si bien las sensaciones fantasma y el dolor fantasma han sido reportados en casos de extracción de dientes, busto, ojos, y de muchas otras partes del cuerpo, la vivencia de la extremidad fantasma es más frecuente que la del dolor fantasma (Jerath, Crawford y Jensen, 2021, pp. 153-154).

Algunos pacientes perciben que pueden hacer movimientos voluntarios con su extremidad fantasma; no obstante, con el paso del tiempo, muchos pacientes afirman que su miembro fantasma se ha paralizado. La eventual pérdida de la capacidad de *mover* la extremidad fantasma podría atribuirse a una no confirmación de estos movimientos por parte de los sentidos visuales y propioceptivos. Esto último hace énfasis en la importancia de la visión en el esquema corporal y en cómo una información sensorial en conflicto puede conducir a cambios neuronales.

Una muestra tomada entre veteranos constató que entre el 60% y el 80% de los individuos con amputaciones han experimentado sensaciones del miembro fantasma, la mayoría dolorosas. Según algunas fuentes, hasta un 95% de los pacientes amputados experimentan una sensación de miembro fantasma después de haber perdido un brazo o una pierna. Así, el dolor del miembro fantasma y las sensaciones del miembro fantasma son muy comunes y afectan a la mayoría de los pacientes amputados (Jerath, Crawford y Jensen, 2021, p. 154).

Hay muchos mecanismos propuestos para entender el dolor del miembro fantasma que involucran el sistema nervioso central, el periférico, o ambos. La teoría más comúnmente aceptada para explicar el síndrome del miembro fantasma ha sido atribuir el dolor a la irritación y a las descargas en terminaciones nerviosas amputadas o inflamadas, conocidas como *neuromas*. Sin embargo, los tratamientos basados en esta hipótesis han tenido poco éxito. Por ejemplo, en casos extremos en los que se llevó a cabo una segunda amputación con el fin de acortar el muñón o remover neuromas, el dolor incrementó en la mayoría de los pacientes y en algunos casos condujo a sensaciones de un segundo muñón fantasma con dolor adicional.

También se ha propuesto que las sensaciones del miembro fantasma pueden ser el resultado de una retroalimentación sensorial aferente¹³ que ya no amortigua la actividad cortical motora¹⁴ eferente¹⁵ ni los comandos respectivos, y el dolor del miembro fantasma es probablemente causado por la información sensorial en conflicto que resulta de esto (Jerath, Crawford y Jensen, 2021, pp. 154-155).

En el caso del síndrome del miembro fantasma, la eliminación del componente visual no es virtual, es real. Sin embargo, esa no confirmación de la percepción visual producida por la pérdida de la extremidad no implica, necesariamente, una pérdida de la sensación del miembro ausente. Aún en su ausencia, el miembro se manifiesta por medio de dolor, hormigueo, adormecimiento, sensación de parálisis, entre otros (Jerath, Crawford y Jensen, 2021, pp. 154).

En esa misma línea de la importancia de los sentidos visuales y propioceptivos, un tratamiento exitoso para el dolor del miembro fantasma ha sido el uso de la *terapia de espejo*. Este tipo de terapia consiste en usar un espejo para reflejar la extremidad intacta de tal manera que aparezca en la posición de la extremidad amputada. Durante la terapia, al paciente se le pide que mueva y relaje la extremidad intacta. Esta ilusión hace que parezca que la extremidad faltante se está moviendo. Esto es interesantísimo porque es el mismo efecto del montaje: el espejo subsana la distancia entre el miembro visible e intacto y el miembro invisible y amputado. El espejo permite, a partir de lo visible, percibir lo invisible, y eso ayuda a aliviar el dolor.

No se sabe bien por qué funciona, pero un estudio reciente descubrió que la terapia de espejo revierte la reorganización disfuncional que ocurre en la corteza somatosensorial. El éxito de la terapia de espejo sugiere que la retroalimentación visual puede repercutir en otros sistemas sensoriales y que en efecto puede desencadenar experiencias sensoriales de otros sistemas. Aquí hay una clave importante: el éxito de la terapia en espejo –cuando funciona– radica en la posibilidad de obtener una retroalimentación visual del miembro faltante. Adicionalmente, durante la terapia de espejo, tocar el miembro intacto en el espejo provoca sensaciones táctiles en el miembro fantasma (Jerath, Crawford y Jensen, 2021,

¹³ Estímulo o sustancia que es transmitida desde una parte del cuerpo a otra que se considera central respecto de esta última.

¹⁴ Proviene de la corteza motora, que a su vez corresponde a las áreas de la corteza cerebral responsables de la planificación, el control y la ejecución de las funciones motoras voluntarias.

¹⁵ Estímulo o sustancia que es transmitida desde una parte del cuerpo a otra que se considera periférica respecto de esta última.

pp. 154-155). ¿No es lo dicho, justamente, una forma de hacer historia? ¿Una historia de los fantasmas, de las no-imágenes, de lo que no se ve?

Análogamente, se han hecho estudios utilizando imágenes mentales con el fin de mover y relajar el miembro fantasma.

McGeoch y Ramachandran aluden a un interesante caso de estudio relativo a una mujer que nació con una malformación en la mano derecha: nació con tres dedos y un pulgar rudimentario. Debido a un accidente de tránsito, le tuvieron que amputar la mano malformada. Después de la amputación, la paciente tuvo sensaciones de miembro fantasma: sentía los cinco dedos –uno de los cuales nunca tuvo–, y sentía algunos de ellos acortados (Jerath, Crawford y Jensen, 2021, p. 155).

Según McGeoch y Ramachandran, esto último sugiere que el cerebro puede tener una plantilla innata, como un mapa sensorial de la mano completamente formada, así como de todas las extremidades del cuerpo. Curiosamente, después de la terapia de espejo, la paciente sintió que los dedos de su mano fantasma tenían una longitud normal, lo cual sugiere que la retroalimentación visual que obtuvo durante la terapia de espejo influyó sobre otros sistemas sensoriales no visuales y pudo haber generado cambios neuroplásticos en el cerebro. Los investigadores proponen que la *representación cableada* de su mano intacta fue inhibida por la información sensorial recibida por la mano malformada, y que la subsecuente amputación condujo a la desinhibición de esa representación plena. Estos estudios sugieren que el esquema corporal no es fijo, sino que puede haber un marco innato para el esquema corporal al interior del cerebro que ayuda a formatear y mapear la información sensorial de todo el cuerpo.

Aquí hay muchas paradojas. Se trata de una mujer que nació con tres dedos y un pulgar rudimentario en su mano derecha; la ausencia del quinto dedo ya implica una diferencia en términos de la información sensorial. Cuando tuvo el accidente y su mano fue amputada, sentía los cinco dedos. ¿Por qué sentirlos cuando la mano ya estaba ausente? Eso es muy interesante. ¿Por qué sentía los cinco dedos, si uno de ellos jamás existió? Sin embargo, en este punto, todavía sentía algunos de ellos acortados. Solo después de la terapia de espejo logró sentir sus cinco dedos con una longitud normal (Jerath, Crawford y Jensen, 2021, p. 155).

Una teoría para explicar esto es que la representación sensorial plena se desinhibió, curiosamente, con la amputación y con la terapia de espejo. Otra teoría sería que, al conjurar los fantasmas de los dedos, estos aparecieron, pero de una manera distinta. Ya dijimos que una forma posible de hacer historia consiste en hacer conjeturas sobre lo que no se ve a partir de lo que sí se ve. Aquí pasa lo mismo. En esa tensión entre lo visible y lo invisible, entre la imagen y la no-imagen, está la clave. Y el espejo aquí, paradójicamente, refleja lo que está oculto. ¿Cómo ver lo oculto en un espejo? Reflejando lo que sí se ve. Es como una especie de ironía visual.

Ahora retomemos sumariamente el caso de la mano malformada. Se trata de una mano que, una vez amputada, logró recuperar todo su potencial sensorial. Esto quiere decir que, con la amputación, esa mano malformada se volvió una mano completa porque, en su versión fantasma, recuperó todas sus funciones sensoriales. Y más aún: la sensación de alargamiento de los dedos que apareció después de la amputación mejoró con la terapia en espejo (Jerath, Crawford y Jensen, 2021, pp. 155-156). Entonces: una mano malformada se convirtió en una mano ausente (amputada), pero presente desde el punto de vista sensorial. Con la terapia en espejo, se convirtió en una mano funcional debido a la restauración sensorial, pero en una mano funcional fantasma. ¿No es eso delirante?

McGeoch y Ramachandran atribuyen esa mejoría al hecho de que el mapa sensorial pleno de la mano, es decir, no atrofiado en su sensorialidad, se restauró con la amputación (Jerath, Crawford y Jensen, 2021, pp. 155-156). Así, desde un punto de vista visual, la mano se restauró en su sensorialidad y recuperó su funcionalidad al hacerse invisible, al invocar la mano fantasma.

En ese orden de ideas, lo que se propone aquí como objeto de indagación es partir del nivel microscópico e individual del vínculo pictórico-lingüístico con el fin de analizar, desde una perspectiva visual, el síndrome del miembro fantasma en el cuerpo humano. La tesis incipiente es que, así como el alma, el cuerpo es susceptible de registrar sus propias impresiones. En el cuerpo humano también hay escritura, hay un carácter gráfico trazado muy particular. El cuerpo se escribe a sí mismo y tiene su propia expresión, que es a la vez figurable y lingüística. Mejor dicho: *el cuerpo tiene su propia grafología*, que a su vez oscila entre la imagen y la no-imagen. Sin embargo, antes de llegar allá, es pertinente hablar del concepto de *constelación* desde el punto de vista de la imagen y de su relación con lo fantasmal.

Para atar cabos sueltos, en este apartado analizaremos el síndrome del miembro fantasma en el cuerpo humano desde el nivel microscópico e individual del vínculo pictórico-lingüístico y desde una perspectiva visual. Así como el alma, el cuerpo también es susceptible de registrar sus propias impresiones.

Según los investigadores, la mujer que nació con su mano malformada (solo tenía tres dedos y un pulgar rudimentario) realmente recuperó su mano en términos de funcionalidad y sensorialidad cuando la perdió. ¿Qué explica esto? Esa es la pregunta de las preguntas. Ya dijimos que el cuerpo tiene su propia grafología, que está relacionada con el hecho de que la mujer haya recuperado su mano en términos de funcionalidad y sensorialidad cuando la perdió. Cada cuerpo tiene sus propias impresiones registradas, así como las tiene el alma. El hecho de que la extremidad física sea amputada no quiere decir que esas impresiones que había registradas en el cuerpo desaparezcan. Hay una teoría que explica esto mediante el concepto de la *memoria corporal*, pero, como siempre, va más allá.

En el caso del cuerpo, las extremidades intactas, a su vez visibles –valga el pleonasma–, serían una especie de testimonio figurativo del cuerpo, una imagen de lo que en el cuerpo todavía es figurable. Y lo extraño es que las extremidades ausentes, a su vez invisibles, ya no pueden ser evocadas desde lo visual, pero sí pueden ser invocadas como memoria. Así, se convertirían en dos tipos de testimonios figurativos: uno es la no-imagen del miembro ausente que se manifiesta como un fantasma porque el miembro sigue estando escrito, *inscrito*, en su cuerpo, pero en otro registro. El otro es la prótesis, que es un testimonio figurativo en la medida en que visibiliza lo que está ausente a partir de lo visible y palpable.

De hecho, la prótesis es en sí misma una constelación fantasmal que propicia el montaje entre la imagen y la no-imagen.

1. La constelación fantasmal: un montaje entre la imagen y la no-imagen

Para Walter Benjamin, la imagen del pasado es una *imagen dialéctica*, es decir, una imagen en la que hay una tensión, una oposición de contrarios. Por su parte, Cecilia Cappannini (2013, p. 45) identifica la imagen dialéctica con la *imagen de la interrupción*, puesto que no supone un desarrollo, "(...) sino una percepción entrecortada que disgrega la ilusión de continuidad". Y la constelación es justamente eso: una imagen de la interrupción. En ese orden de ideas, el proyecto *Constelaciones* de Benjamin está

compuesto por una serie de imágenes, algunas de las cuales provienen del *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg.

Por su parte, el *Atlas Mnemosine* de Warburg “(...) propone una reflexión sobre la memoria, elaborada exclusivamente a través de la disposición en grandes paneles de miles de imágenes”. Sin embargo, Cappannini dice algo muy interesante al respecto: “[P]ara Warburg, las imágenes son los ‘engramas’, las marcas físicas de la memoria cultural colectiva que, cuando se colocan en la disposición correcta, se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal” (Cappannini, 2013, n. 3).

Ahora bien, no todos los elementos del proyecto *Constelaciones Walter Benjamin* fueron consignados explícitamente por el propio Benjamin. Según Cappannini, algunas de las imágenes provienen de producciones posteriores a 1940 “—año en el que se suicida¹⁶ Benjamin para escapar de la persecución nazi—” (Cappannini, 2013, n. 3). Ese solo hecho, el hecho de que el proyecto *Constelaciones* incluya producciones posteriores a la muerte de Benjamin, ya pone en evidencia cómo la imagen de la constelación problematiza el tiempo, y también problematiza las conexiones entre las distintas imágenes.

Por ejemplo, Cappannini afirma que la película incluye, entre otras cosas, material anónimo y “una fotografía tomada en forma clandestina en Auschwitz, en 1944, por un miembro no identificado de la resistencia polaca desde el interior de una cámara de gas” (Cappannini, 2013, n. 3). Ahora bien, ¿qué pasa si esa imagen se estudia de forma aislada, sin relacionarla con Benjamin y su *Atlas*? Pues que aparece el concepto de *disparador semántico*. Ya dijimos que, para Warburg, las imágenes son los *engramas*, las marcas físicas de la memoria cultural colectiva que, en la disposición correcta, se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal (Cappannini, 2013, n. 3).

¹⁶ **Exordio.** La tarde del 25 de septiembre de 1940, el escritor judío-alemán Walter Benjamin, de cuarenta y ocho años, después de una agotadora marcha de siete horas a través de los Pirineos, llegó al puesto fronterizo de Port-Bou con el propósito de atravesar España y alcanzar el puerto de Lisboa. En su magro hatillo de fugitivo de Hitler, reducido a una simple cartera, llevaba entre otras cosas un pasaje de barco para Nueva York y un breve manuscrito sobre el sentido real de la idea de progreso que ocupa hoy un destacado lugar en la parte filosófica de sus *Obras completas*.

El grupo que acompañaba a Benjamin estaba compuesto por una mujer y su hijo, que habían salido con él de Banyuls, y por cuatro mujeres que se les unieron en la montaña, ya a la vista de Port-Bou. No están del todo claros los motivos por los que aquel destemplado viernes se les negó la entrada en España a estas siete personas: como el cansancio les impedía regresar en el acto a la ‘Francia libre’ de Petain, se les permitió que pasaran una noche en Port-Bou, para ser devueltos al día siguiente a la frontera. Walter Benjamin, quien a duras penas había aguantado la travesía a pie de los Pirineos, no soportó la navegación de esa larga noche, dentro de un miserable cuarto de hotel, y se quitó la vida al amanecer del día siguiente con una fuerte dosis de morfina.

Este es a grandes rasgos el contexto de una muerte, casi desde el comienzo, ha sido objeto de toda suerte de hipótesis y especulaciones con las que, antes que aminorarlo, se ha incrementado su misterio” (Cano Gaviria, 2000, pp. 9-10).

Análogamente, una imagen también puede ser un *engrama*, es decir, puede dejar una marca física en la memoria, pero en otro tipo de memoria, no necesariamente en la cultural colectiva. Aquí se conecta todo con la imagen del *miembro fantasma*. Considérese la imagen que se encuentra a continuación, inicialmente como disparador semántico, es decir, sin ninguna explicación verbal:



¿Qué son? Son prótesis apiladas, sueltas, anónimas, huérfanas.

Ahora, atando cabos sueltos, ¿qué tiene que ver esto con el *Atlas Walter Benjamin*? En el proyecto *Constelaciones*, hay una fotografía que fue tomada clandestinamente en Auschwitz en 1944 por un miembro no identificado de la resistencia polaca desde el interior de una cámara de gas; en orden de aparición, es la última imagen que aparece en la película (en el minuto 43:34). Un aspecto muy interesante de esta imagen es que fue tomada desde el interior de la cámara de gas, es decir, se trata de una toma hacia afuera, una toma del campo de exterminio, no del interior de la cámara de gas –lo cual implica un inesperado giro en la perspectiva–. De hecho, lo que capta esa fotografía es la incineración de cuerpos al aire libre.

Por su parte, la imagen que se acaba de mostrar como disparador semántico proviene de un contexto muy similar, y su título es el siguiente: *Las prótesis de los deportados*

asesinados en las cámaras de gas de los campos de exterminio Nazis (The prosthesis of the deportees, murdered in gas chambers in the Nazi lager) (Bhupinder, 2020). Si uno hiciera un montaje entre ambas imágenes, habría una relación semántica que incluso trasciende el contexto histórico.

Sin embargo, no sabemos qué llevó a ambos fotógrafos a tomar esas fotos, ni tampoco se sabe si el fotógrafo de la imagen que aparece en *Constelaciones* murió en esa cámara de gas. En vista de que las imágenes funcionan como disparadores semánticos, hay que construirlas como fuentes en relación con un problema para que proporcionen cierta información en términos de reconstrucción histórica. En otras palabras, para que esos testimonios figurativos puedan fungir como fuentes históricas, hay que hacerles otro tipo de preguntas. Por ahora, lo único que sabemos es la alusión al contexto, lo cual permite superar el estrato pre-iconográfico e incluso el estrato iconográfico –a los que nos referiremos más adelante–; es decir, permite verbalizar ambos testimonios figurativos y ubicarlos en su contexto y así acudir a conocimientos específicos relacionados con el tema.

Una vez superados esos dos estratos, seguiría el iconológico. Aquí el problema no está en que los datos iconográficos disponibles –los títulos de las imágenes– sean indiferentes o marginales, sino que se agotan en eso: en *nombrar* el testimonio figurativo. En ese sentido, habría que ir más allá para pasar a lo iconológico y no quedarse en lo puramente iconográfico.

Con respecto a la posible iconología sobre la foto con la que se cierra el proyecto *Constelaciones*, Didi-Huberman tiene un texto titulado *Imágenes pese a todo. Cuatro trozos de película arrebatados al infierno*. La imagen número cuatro objeto de análisis de ese estudio corresponde precisamente a la fotografía de *Constelaciones* que fue tomada desde el interior de la cámara de gas. El título de la imagen –tomada en agosto de 1944– es el siguiente: *Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz). Incineración de los cuerpos en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz*. De hecho, la imagen se encuentra en el Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau (negativos no⁰⁵ 277-278) (Didi-Huberman, 2004, p. 30).

A continuación, se encuentran dos de las cuatro fotografías que hacen parte de la serie *Fotografías del Sonderkommando*, de la cual hace parte la foto antes mencionada:



Al igual que Warburg, Didi-Huberman pensaba las imágenes a la luz de los documentos y de otras fuentes. El fragmento transcrito a continuación sintetiza su análisis iconológico sobre la imagen:

[T]errible paradoja la de esta *cámara oscura*: para conseguir sacar el aparato del cubo, bajar el visor, acercarlo a la cara y tomar una primera secuencia de imágenes, el fotógrafo tuvo que esconderse en la cámara de gas apenas –quizá todavía no del todo– se habían retirado sus víctimas. Se ha colocado hacia atrás en el espacio sombrío. La oblicuidad y la oscuridad en las que está le protegen. Se envaletona, cambia de eje y avanza unos pasos: la segunda imagen es un poco más frontal y ligeramente más cercana. Por lo tanto, más arriesgada. Pero también, paradójicamente, es menos movida, más nítida. Como si el miedo hubiera desaparecido por un instante ante la necesidad de llevar a cabo ese trabajo, arrancar una imagen. Precisamente, vemos en ella el trabajo cotidiano de los demás miembros del equipo, el de arrancar de los cadáveres, que todavía yacen en el suelo, su última apariencia humana (Didi-Huberman, 2004, pp. 29-32).

Cuando el autor dice que *el fotógrafo tuvo que esconderse en la cámara de gas apenas – quizá todavía no del todo– se habían retirado sus víctimas*, la expresión *quizá todavía no del todo* sugiere dos cosas: primero, que el historiador, a partir de lo que ve en la imagen, hace conjeturas sobre aquello que no tiene a la vista. Segundo, en la duda que expresa ese *todavía no del todo* hay una puesta en perspectiva diegética, hay un desarrollo narrativo que vincula lo visible con lo invisible.

Ahora bien, el único dato iconográfico disponible sobre la imagen disparadora es su título: *Las prótesis de los deportados asesinados en las cámaras de gas de los campos de exterminio Nazis*. Por lo tanto, lo que se propone aquí es hacer un montaje entre ambas imágenes –la imagen de la incineración y la imagen de las prótesis– a modo de constelación, pero por ahora desde una perspectiva visual que conjure *el fantasma de lo invisible en tensión con lo visible*, que conjure la tensión entre la imagen y la no-imagen.

La propuesta consiste en hacer una constelación fantasmal: un montaje entre la imagen y la no-imagen. Eso implicaría, entre otras cosas, inicialmente considerar ambos testimonios figurativos como disparadores semánticos, cuya explicación verbal no sería previa, concomitante ni posterior al montaje, sino diegética –como el catálogo de exposición de *Constelaciones*–. La explicación verbal operaría de conformidad con un tiempo diegético.

Tampoco se trata de establecer una relación de causalidad entre la imagen de *Constelaciones* y la imagen de las prótesis; no hay datos iconográficos suficientes que permitan llegar a esa conclusión. Se trata, más bien, de establecer relaciones de sentido entre lo que ambas imágenes *visibilizan* y lo que ambas *invisibilizan*. Hay algo escotómico en ambas tomas. Un escotoma es un área delimitada de pérdida de visión en un ojo que suele ser generada por una lesión en la retina. Así, es curioso cuando el escotoma está en una mirada de la cámara –lo cual es muy interesante porque el ojo también toma fotos–. Sea como fuere, una fotografía siempre *escotomiza* lo circundante, todo lo que rodea la imagen captada en la foto.

Aquí vuelven a aparecer tanto la imagen de la *interrupción* como su percepción entrecortada, que a su vez ponen en evidencia una tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo presente y lo ausente. Así, la imagen de la interrupción “(...) nos lleva a repensar el montaje como dispositivo productor de lo visible y de aquello que falta, vinculado a un juego de relaciones que pone de manifiesto una diferencia irreductible en la unión” (Cappannini, 2013, p. 47).

Sin perjuicio de todo lo que se ha dicho sobre el montaje, Cappannini dice algo muy importante sobre la paradoja perceptiva –que es justamente lo que problematiza el montaje– entre la distancia y la cercanía, entre las *dos partes montadas* que se encuentran interrumpidas, fuera de lugar. Y esa paradoja hace aparecer la clave del asunto: “[H]ay

algo más allá en ese montaje que estamos viendo, algo que nos dice que lo que importa es lo que falta” (Cappannini, 2013, p. 47).

En ese orden de ideas, en la foto que aparece al final de *Constelaciones* hay un escotoma claro, una pérdida de visión y, por lo tanto, de la percepción. En esa medida, lo que importa en esa imagen es lo que falta, lo que no se ve, lo que la foto y sus datos iconográficos no muestran. En otras palabras, lo que importa es la cámara de gas y lo que está ocurriendo o ha ocurrido en ella, y también importa definitivamente que desde su interior se tome la foto. Lo complejo aquí es que lo que importa se convierte en una conjetura porque, por lo menos a partir del material iconográfico, no puede deducirse mayor cosa con certeza científica; solo se pueden conjurar fantasmas y plantear conjeturas a partir de ellos. Y eso ocurre a veces en las investigaciones relacionadas con la historia del arte, solo que aquí resulta más evidente.

Algo similar ocurre con el disparador semántico presentado aquí. La criminalística parte de un supuesto: el cuerpo *da cuenta* de su propia muerte. Sin embargo, en la imagen disparadora no hay un cuerpo que dé cuenta. Aquí hay prótesis que sustituyen el cuerpo, y eso es lo que da cuenta, esos son los restos de esas personas. La prótesis reclama el cuerpo: la prótesis es una memoria, un rastro, un recuerdo, una constancia de la existencia de las personas que murieron en ese campo de exterminio.

A partir de la metodología del montaje, una línea posible de exploración es la prótesis como imagen correlativa del miembro fantasma, por cuanto es lo que hace presente la ausencia y pone en evidencia el anacronismo. La prótesis se convierte entonces en un *testigo mudo* – nótese el oxímoron– de la atrocidad. En esa medida, la prótesis es la ruina de un cuerpo. Ahora bien, si la prótesis es la ruina del cuerpo, la prótesis es lo que sobrevive, es su *supervivencia*. Y en esa supervivencia de la imagen está lo fantasmagórico, el miembro fantasma, que es lo que da cuenta de lo que falta, *de lo que importa* (como diría Cappannini).

2. El montaje: la constelación desde la imagen y su relación con lo fantasmal

En su texto *La constelación benjaminiana como efecto de montaje*, Cecilia Cappannini¹⁷ (2013, p. 45) problematiza el concepto de *montaje* planteado por Walter Benjamin. A partir

¹⁷ Becaria de iniciación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA).

de una frase de Ernst Bloch –“Benjamin no leía los libros[,] sino más bien a través de ellos”–, Cappannini intuyó en qué consiste el efecto del montaje benjaminiano: en hacer visible la contradicción entre los objetos de estudio y las categorías en construcción. Esto último se confirma con el carácter inasible de los objetos de estudio de la historia del arte y sus categorías en construcción permanente.

El análisis de la autora está basado en el proyecto *Constelaciones Walter Benjamin 2010*, que fue llevado a cabo por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Se trata de una exposición itinerante cuyo hilo conductor no es “la sistematicidad, (...) sino la imagen de la interrupción”. Así, con base en la propuesta del montaje de Benjamin, la autora pone en duda las certezas inherentes a los métodos de lectura, difusión y producción del conocimiento (Cappannini, 2013, p. 45). En ese sentido, el proyecto *Constelaciones* consiste en hacer converger fragmentos de fotografías, películas, pinturas y obras de arte que probablemente influyeron en la propuesta benjaminiana.

Por un lado, el conjunto de esos fragmentos gira alrededor de un eje audiovisual: la película *Constelaciones*, producida y guionada por los curadores Ana Useros y César Rendueles. Según Cappannini (2013, p. 46), con base en el “(...) análisis de una serie de citas audiovisuales que estructuran la película *Constelaciones*, se puntualizan los efectos que genera el montaje (...). Cada uno de los seis capítulos del film está referido a un concepto central en la teoría del autor: 1. Iluminación profana. Una teoría del conocimiento. 2. Ciudad. La experiencia de la vida moderna. 3. Pasajes. Los laberintos de la mercancía. 4. Reproductibilidad técnica. Sobre la destrucción del aura. 5. El autor como productor. Estetización de la política y politización del arte. 6. Tesis sobre la filosofía de la historia”.

Por otro lado, ese conjunto de fragmentos se mueve en torno a un eje conceptual: “(...) el *Atlas Walter Benjamin*, una herramienta informática que permite navegar por una selección de sus textos unidos por hipervínculos; y los *Modelos de Audición*, locuciones de guiones elaboradas entre 1929 y 1933 para la Radio del Sudoeste de Alemania en Frankfurt” (Cappannini, 2013, p. 46). Por su parte, el *Atlas Walter Benjamin* es un sistema complejo de referencia y archivo, a su vez inspirado en el *Atlas Mnemosine* (1924-1929) de Aby Warburg. El *Atlas* [de Benjamin]¹⁸ se estructura mediante dos buscadores: uno de

¹⁸ Algunas imágenes pertenecen al siglo XIX, otras son contemporáneas al autor, especialmente las del constructivismo ruso, el surrealismo y el dadaísmo. Encontramos, también, fotografías y postales de su archivo personal, esquemas que él mismo dibujó, documentos históricos e imágenes tomadas del *Atlas Mnemosine* (1924-1929) de Aby Warburg (Cappannini, 2013, p. 46).

conceptos y otro de obras. Las herramientas hipertextuales resultan particularmente adecuadas para el análisis de la obra benjaminiana (...)” (Cappannini, 2013, p. 46).

Por su parte, los escritos de Benjamin conforman un *corpus de citas*. A su vez, ese corpus de citas conforma, al igual que la obra de Aby Warburg, una *obra abierta*. *Obra abierta* de Umberto Eco es un compendio de ensayos sobre la historia de la cultura, y más específicamente sobre la historia de las poéticas. El objeto de su indagación fue la *obra de arte*, entendida como un “mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (Eco, 1992, p. 34).

Teniendo en cuenta esa definición, una obra abierta¹⁹ es aquella que admite múltiples interpretaciones, que solo es coherente con respecto a sí misma, y cuya apertura, entre otras cosas, la convierte en objeto de múltiples indagaciones, relaciones y significados. Aquí aparece el concepto de *constelación*. La constelación, en cuanto que selección de imágenes, constituye una obra abierta.

Para Benjamin, la *constelación* es una selección de imágenes. Es el “efecto que el montaje genera en los dos sentidos de unión de aquello que estaba aparentemente muy alejado, y de separación concebida aquí como un modo de conjurar la presencia de una distancia irreductible” (Cappannini, 2013, p. 45). En esa medida, dice la autora, es un *montaje literario o interpretativo* que implica una *metodología crítica*. ¿En qué sentido? El montaje es una metodología que consiste en “desarrollar una forma de escritura y de pensamiento que no responde a un sistema filosófico [,] sino que sigue la idea de la interrupción del

¹⁹ Eco menciona la *teoría del alegorismo* –fundamento de la poética medieval– como ejemplo de la apertura de la obra de arte en materia interpretativa. Durante el medioevo se desarrolló una teoría que permite leer las Sagradas Escrituras –así como la poesía y otras manifestaciones del arte– en cuatro sentidos distintos: el literal, el moral, el alegórico y el anagógico (o sentido místico). En otras palabras, la teoría del alegorismo admite cierta apertura de la obra de arte, pero no en el sentido en que lo entendió Eco. Según este razonamiento, la obra es abierta porque puede interpretarse de cuatro maneras posibles. Pero es también cerrada porque su interpretación está condicionada por el contexto en el que emerge la obra: una sociedad cimentada sobre lo imperial y lo teocrático. En palabras de Paul Ricoeur: “El significado de las figuras alegóricas y de los emblemas que el medieval encontrará en sus lecturas está fijado por las enciclopedias, los bestiarios y los lapidarios de la época; el simbolismo es objetivo e institucional”. Realmente existe un *único modo justo posible* de interpretar las Sagradas Escrituras y la poesía en el medioevo (Eco, 1992, pp. 34-39).

Eco dijo que el surgimiento de una “poética consciente de la obra abierta” coincidió con el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX concretamente con la *Art Poétique* de Verlaine, por ejemplo¹⁹-. Posteriormente, Eco afirmó que sin duda la obra de Kafka es una *obra abierta* porque no es susceptible de interpretarse de forma unívoca ni según su significado literal inmediato, es decir, es inherentemente ambigua.

A diferencia de la *teoría del alegorismo medieval*, las imágenes kafkianas “no están garantizadas por ninguna enciclopedia, no reposan sobre ningún orden del mundo”. Según Eco, las múltiples interpretaciones de la simbología kafkiana “no agotan las posibilidades de la obra: en efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto ‘ambigua’”. Tanto el carácter inagotable como la apertura de la obra se deben a una sustitución de un *mundo cuyo orden está sujeto a leyes universales* por otro *mundo basado en la ambigüedad*. Dicha ambigüedad tiene un sentido tanto negativo –la falta de referentes de orientación– como positivo –un permanente replanteamiento de lo que se asume como cierto e inamovible– (Eco, 1992, pp. 34-39).

discurso, en el cual [como dice el mismo Benjamin] [no] ‘hay nada que explicar [,] sólo que mostrar’ (Cappannini, 2013, p. 45).

A pesar de que no haya nada que explicar, el catálogo de la exposición del proyecto *Constelaciones*, titulado *Instrucciones de uso*, constituye una paradoja curiosa. Se trata de un libro que acompaña la película y que a su vez identifica los textos y las imágenes en cuestión. Sin perjuicio de esto, también “(...) justifica la procedencia de los materiales y el sentido de su inclusión, lo que permite saber cómo se construye el tiempo diegético, al indicarnos el momento de la película en que aparece cada imagen” (Cappannini, 2013, p. 46).

Aquí emergen varios asuntos. Primero, la relación variable –y problemática– entre lo figurable y el lenguaje. Aun cuando se trata de una exposición que no busca explicar, sino solo mostrar, existe un catálogo de exposición que la acompaña, la explica y en cierta medida la interpreta. El catálogo de exposición *justifica la procedencia de los materiales y el sentido de su inclusión* y, en esa medida, verbaliza las imágenes, verbaliza lo figurable, e incluso lo justifica. Además, la justificación de la procedencia e inclusión de los materiales *permite saber cómo se construye el tiempo diegético*.

Por su parte, el *tiempo diegético* permite vincular lo figurable con lo lingüístico. En una obra literaria o cinematográfica, la *diégesis* es un desarrollo narrativo, es la verbalización de lo figurable. ¿Cuál sería, entonces, el *tiempo diegético*? ¿En qué consistiría la *diégesis temporal*? ¿En un *desarrollo narrativo del tiempo*, tal vez? ¿En una puesta *en narrativa* –no en escena– del tiempo? Quizás tenga que ver con lo que dijo Ernst Bloch: *Benjamin no leía los libros, sino más bien a través de ellos*. Y es un poco eso: la diégesis del tiempo significa, no *leer el tiempo en el tiempo*, sino *leer el tiempo a través del tiempo mismo*.

Ahora bien, ¿cómo funcionaría eso? Ni idea; lo que sí tenemos es una herramienta: el montaje, “un procedimiento de elaboración de la imagen en movimiento, sustentado en el recorte y en el engranaje (...)”. A su vez, el “montaje genera una constelación de sentido: se establecen conexiones significativas –no mediadas por ninguna explicación / interpretación teórica– a partir de un conjunto de elementos independientes y distantes” (Cappannini, 2013, p. 47). Esa constelación de sentido, cuyas conexiones significativas se establecen sin explicación ni interpretación teórica alguna, es clarísima en las propuestas del *Atlas* de Benjamin y Warburg.

Al respecto, Cappannini dice algo muy importante, que también tiene que ver con el tiempo diegético: el *sentido de la constelación* “se abre en dos vías: hacia el significado, mediante la lectura de la imagen, y hacia el pasado, por reconstitución de la memoria, en [donde] la imagen aparece como apertura, como pasado abierto hacia el futuro, en términos de despliegue de sentido” (Cappannini, 2013, p. 47). Entonces, el sentido de la constelación es doble: el de la imagen en sí, y el de su potencial para problematizar la relación con el tiempo y, por lo tanto, con la memoria.

Aquí aparece otro problema fascinante: la *constelación es fantasmal* (por lo menos) en dos sentidos: primero, desde un punto de vista visual, porque oscila entre lo visible y lo invisible; segundo, desde un punto de vista temporal, porque invoca la presencia de otros tiempos distintos al tiempo presente, es decir, porque invoca tiempos fantasmales. Así, en cuanto a lo visual, la constelación *conjura el fantasma de lo invisible en tensión con lo visible*; en cuanto a lo temporal, *conjura una diégesis temporal en un montaje de anacronismos*.

Esa diégesis temporal con base en anacronismos, de la que hablaremos en el último capítulo, coincide con la *Tesis V* del propio Benjamin sobre la *imagen del pasado*: “[L]a verdadera imagen del pasado se escabulle *con presteza*. Al pasado solo puede retenérsele como imagen que relampaguea, para no ser vista nunca más, en el instante mismo en que se vuelve cognoscible (...)” (Benjamin, 2018, p. 309).

3. El nivel microscópico e individual del vínculo pictórico-lingüístico: más allá de la iconología

En su análisis de la obra *Resurrección* de Grünewald, Panofsky define el estrato pre-iconográfico como la *verbalización de lo figurable* y el estrato iconográfico como unos *conocimientos literarios específicos relacionados con lo figurable*. Hasta aquí, la interpretación iconográfica de la obra de Grünewald podría sintetizarse así: Cristo está suspendido en el aire con sus extremidades horadadas, y el correlato documental de esa verbalización de lo figurable se encuentra en los respectivos pasajes del Evangelio. Lo problemático pareciera estar entonces en el estrato iconológico, que a su vez supone la consolidación de lo pre-iconográfico y de lo iconográfico.

En ese orden de ideas, ¿en qué consistiría la argumentación del tercer nivel, la del estrato iconológico? La argumentación del nivel iconológico consistiría, entonces, en analizar los matices de la relación variable entre la expresión figurativa y el lenguaje. En esa medida, en su texto titulado *Sobre la pintura, o: el signo y la mancha*, Walter Benjamin plantea una alternativa peculiar (“Dios está en lo peculiar”) que va más allá del análisis iconológico. Así, Benjamin se pregunta por la relación entre el lenguaje pictórico y la palabra lingüística, entre la *mancha* y el *signo*.

En el *fragmento estético* citado, Benjamin (2009, p. 214) afirma que “(...) la pintura es un medio, es una mancha, al no tener fondo ni línea de dibujo”. Y no tiene fondo ni línea de dibujo porque el pintor no pinta y después colorea –con cierta reticencia, Benjamin afirma que esto solo sucede en el caso de la pintura a la aguada–. En esa medida, un color nunca se encuentra sobre, detrás o delante de otro. Así, al constatar la imposibilidad de que las superficies de color se auto delimiten en la pintura, el autor propone el concepto de *composición*, que es la “recíproca limitación de las superficies de color en un cuadro” (Benjamin, 2009, p. 214), que a su vez aparece al dar nombre a ese cuadro.

En ese sentido, para Benjamin, “[E]l auténtico problema de la pintura se encuentra así en la frase de que el cuadro es sin duda, ciertamente, una mancha y que, a la inversa, la mancha, en su sentido estricto, solo existe en un cuadro (...) pero, por otra parte (al darle nombre), el cuadro es relacionado *con algo que, sin duda, no es él mismo*, es decir, con algo que no es mancha” (Benjamin, 2009, p. 215). Eso con lo cual el cuadro está relacionado y que no es mancha –que no es lenguaje pictórico– es la palabra lingüística, el signo.

Entonces, el cuadro es una mancha que solo existe en ese cuadro. Ahora bien, ¿qué determina la relación entre el cuadro y su nombre? En otras palabras, para Benjamin, ¿qué determina la relación entre la expresión figurativa y el lenguaje? La determina la composición: “[A] cuadro se le da nombre, en efecto, de acuerdo con su composición”. Así, “[L]a composición es la entrada de una fuerza superior que se da en el medio de la mancha (...). Y esa fuerza es la palabra lingüística, que se instala en medio del lenguaje pictórico, invisible ahí en tanto que tal, [pero] manifiesta en la composición”. “Para el conocimiento de la conexión del cuadro con la palabra es determinante la composición, es decir, al dar nombre (...)” (Benjamin, 2009, p. 215).

En el análisis iconológico, la relación variable entre la expresión figurativa y el lenguaje es “sugerido en principio a escala macroscópica (‘sus tiempos’, ‘el siglo’)” (Ginzburg, 1999, p. 150) y, por lo tanto, con pretensiones de reconstrucción histórica. Esto último, debido a que el estrato iconológico tiene dos matices: “(...) primero, la autorrevelación inconsciente “del creador como individuo de una determinada época, de un determinado pueblo, de una determinada comunidad cultural (...)” (Ginzburg, 1999, p. 150).

No obstante, el vínculo analógico propuesto por Benjamin entre la pintura y su nombre, entre el lenguaje pictórico y la palabra lingüística, ha sido “(...) repropuesto, en consecuencia, a escala microscópica, individual” (Ginzburg, 1999, p. 150). Esta manera de plantear el vínculo pictórico-lingüístico es *un indicio* de que, como ya había dicho Didi-Huberman, lo figurable no se encuentra necesariamente bajo la tiranía de la iconología.

Para Benjamin, el auténtico problema de la pintura es que *un cuadro es autocontenido* por cuanto es una mancha que solo existe en ese cuadro –de ahí que Roland Barthes hubiera dicho que la interpretación de la obra deba hacerse al nivel de la obra–. En esa misma línea, la problematización entre un cuadro y su nombre implica pensar ese vínculo analógico entre la pintura y la escritura a nivel microscópico, individual.

Por su parte, en su indagación relativa a la datación de las obras pictóricas, el médico Mancini partía de indicios específicos. Un indicio muy importante que tuvo presente fueron los caracteres, tanto en la pintura como en la escritura. Según Mancini, para determinar la fecha de las obras pictóricas, “(...) hay que adquirir ‘cierta práctica en el conocimiento de la variedad de la pintura en cuanto a sus tiempos, como el que estos anticuarios y bibliotecarios poseen de los caracteres, por los cuales reconocen la época de la escritura” (Ginzburg, 1999, p. 150). Al respecto, Ginzburg hace el siguiente comentario: “[L]a alusión al ‘conocimiento... de los caracteres’ debe ser relacionada casi con seguridad con los métodos elaborados por los mismos años por Leone Allacci, bibliotecario de la gran Biblioteca Vaticana, para la datación de manuscritos griegos y latinos, métodos que medio siglo más tarde serían retomados y desarrollados por Mabillon, el fundador de la ciencia paleográfica” (Ginzburg, 1999, p. 150).

Si bien el método prepaleográfico de Allacci en principio no funciona para la escala microscópica individual, Mancini logró analizar los escritos individuales, como dice Ginzburg, “desde un punto de vista no habitual”. Citando a Hipócrates, “observaba que es

posible remontarse de las ‘operaciones’ a las ‘impresiones’ del alma, que a su vez tienen raíces en la ‘propiedad’ de los cuerpos aislados: ‘por cuya suposición, y con la cual, como yo creo, algunos buenos ingenios de este nuestro siglo han escrito y querido dar regla de conocer el intelecto e ingenio ajeno con el modo de escribir y de la escritura de este o aquel hombre’” (Ginzburg, 1999, p. 151).

Así, la hipótesis de Hipócrates es que las operaciones del alma quedan *impresas*, dejan impresiones en el alma y que dichas impresiones están arraigadas en *la propiedad* de los cuerpos aislados. ¿Qué quiere decir eso? Que cada cuerpo aislado es propio –de ahí su propiedad– y que, en esa medida, el alma es susceptible de registrar sus propias impresiones. Pero la hipótesis hipocrática va más allá: en busca de esas impresiones, algunos estudiosos han querido conocer el intelecto e ingenio del ser humano a partir del estudio de su escritura. Aquí, Hipócrates sugiere que hay una relación entre los caracteres escritos de un hombre y las impresiones que hay en su alma.

Ginzburg afirma que uno de esos estudiosos de este tema fue muy probablemente el médico boloñés Camillo Baldi, quien, en su *Tratado de cómo por una carta misiva autógrafa se pueden conocer la naturaleza y cualidad del escritor*, escribió “(...) un capítulo que puede ser considerado el más antiguo texto de grafología que haya visto la luz en Europa”. El título del capítulo es el siguiente: *Cuáles son las significaciones que de la figura del carácter se pueden tomar*. Aquí, el término *carácter* se refiere al *carácter gráfico trazado* “con la pluma sobre el papel” (Ginzburg, 1999, p. 151).

Sin embargo, Mancini se apartó del “(...) objetivo declarado de la naciente grafología, la reconstrucción de la personalidad del que escribía por medio de un análisis que partiera del ‘carácter’ gráfico trazado” y se interesó, más bien, por el *carácter psicológico*. Con el fin de abordar ese carácter psicológico, Mancini partió de una premisa: “(...) las distintas grafías individuales son diferentes y, más aún, inimitables”. Ahora bien, no se quedó ahí. Mancini llevó esta premisa a las obras pictóricas: “[S]i se aislaban en las obras pictóricas elementos igualmente inimitables, sería posible alcanzar el fin que Mancini se había prefijado: la elaboración de un método que permitiera distinguir las obras originales de las falsificaciones, los trabajos de los maestros de las copias, o de los productos de la misma escuela” (Ginzburg, 1999, pp. 150-151).

La relación entre la expresión figurativa y el lenguaje es más que variable. Específicamente, la escala microscópica e individual del análisis del vínculo pictórico-lingüístico –abordada por Benjamin y por Mancini, cada uno a su manera– es interesante porque trasciende las pretensiones de reconstrucción histórica y constituye una especie de método que parte de “(...) una analogía entre el acto de pintar y el de escribir” (Ginzburg, 1999, p. 150).

4. La ambivalencia de Aby Warburg y Carlo Ginzburg frente a la icono(grafía)/(logía)

En cuanto a la ambivalencia frente a la icono(grafía)/(logía), resulta interesante resaltar un aspecto metodológico importante de la obra warburguiana. Warburg pensaba las imágenes a la luz de documentos. La remisión a un documento como correlato de una imagen con el fin de contribuir a su interpretación y esclarecer su significado pone en tensión esa relación variable entre la expresión figurativa y el lenguaje. En esa relación variable están presentes la iconografía y la iconología, que a veces se emplean como términos sinónimos y a veces se confunden entre sí.

En opinión de Ginzburg (1999, p. 54), el método iconológico puede llevar a una circularidad interpretativa entre lo figurativo (la imagen) y lo verbal (el lenguaje). En este sentido, Ginzburg cita el ensayo de Edgar Wind titulado *Some Points of Contact between History and Natural Science*, ensayo en el que habla de este asunto: “(...) la dialéctica inherente a los documentos históricos es tal que ‘las informaciones que se trata de obtener con la ayuda del documento deberían constituir premisas para interpretar este último de manera adecuada’ (...)”. Aquí, por ejemplo, no importa tanto si es la iconografía o la iconología la que conduce a esa circularidad interpretativa, sino la dialéctica entre los testimonios figurativos y los documentos históricos, la dialéctica entre la imagen y el lenguaje.

Ahora bien, Ginzburg se pregunta: ¿qué ocurre cuando el documento correlato de la imagen no constituye premisas que permitan interpretar la imagen adecuadamente? Aquí irrumpe la ambivalencia, primero de Warburg, luego de Ginzburg, con la iconología. Debido a esa ambivalencia, Ginzburg llega a una conclusión muy importante: *la obra de arte es interpretable sin la mediación de otro documento, es decir, la obra de arte, como fuente primaria, es interpretable sin la mediación de una fuente secundaria. La obra de arte es interpretable por sí misma.*

A continuación, con base en la evolución del estilo del pintor Alberto Durero²⁰, se explicará qué quiere decir que la obra de arte sea interpretable por sí misma. Ginzburg afirma que, alrededor de 1514, Durero convirtió ciertos temas de la mitología clásica –como el rapto de Proserpina– y de los Evangelios –como la agonía de Jesús en el monte de los Olivos– en expresiones figurativas (Ginzburg utiliza el término *forma artística*). Al respecto, Fritz Saxl propone una hipótesis muy interesante para explicar el cambio de estilo del artista. Según Saxl, ese cambio estilístico es atribuible a que, entre 1519 y 1521, el pintor adoptó las doctrinas luteranas.

Dice Saxl: si bien hay una expresión figurativa de “(...) una Virgen con el Niño, de 1518, [que] nos revela un Durero pleno de serenidad y de gracia” (Ginzburg, 1999, p. 52), el trabajo de los grabados del período inmediatamente siguiente (entre 1519 y 1521) “capta enseguida el reflejo de esta crisis religiosa en la obra de Durero. En un grabado de 1520, la Virgen con el Niño es representada inmóvil, sobre el fondo de un dramático cielo oscuro: ‘este cambio del estilo de Durero se verifica en el año de sus contactos con Lutero’” (Ginzburg, 1999, p. 53). En esa misma línea, sobre un dibujo de 1521, “Saxl se muestra más explícito: la escena es sombría, el paisaje desierto; el cuerpo de Cristo [en el monte de los Olivos], postrado en el suelo, forma una cruz. ‘El dibujo expresa el estado de ánimo de Durero [dice Saxl, citado por Ginzburg]: la salvación consiste en una sumisión total a la fe. La crisis ha pasado, y el dibujo posee una lucidez, una plenitud, un vigor perfectos’” (Ginzburg, 1999, p. 53).

Sin duda, el análisis de Saxl supera lo eminentemente iconográfico porque va más allá de la temática de la imagen. Aquí, su forma de historizar el arte consiste en “considerar a la obra de arte como una compleja y activa reacción (*sui generis*, por supuesto) a los acontecimientos de la historia presente” (Ginzburg, 1999, p. 53). Sin embargo, Ginzburg no encuentra muy convincente el método de Saxl, por lo menos no por fuera de los resultados logrados. Lo que hace Saxl se acerca más a lo iconológico: al situar las imágenes de Durero en el contexto de su propio itinerario religioso y biográfico, explica la evolución de su estilo haciendo una analogía con la crisis de su fe, a su vez desencadenada por sus lecturas de Lutero.

En esa misma línea, Ginzburg dice: “(...) leer sin más ni más, en estas imágenes, agitadas o plácidas, las distintas alternativas del itinerario religioso de Durero, es arbitrario, y sólo

²⁰ Artista alemán que vivió en el siglo XVI.

quedará legitimado por la presencia, o no, de documentos de otro tipo, introducidos algo arteramente. Cuando esos documentos existen, las imágenes son leídas en clave psicologizante y 'biográfica'; cuando faltan, o no son lo bastante elocuentes, hay un repliegue a un tipo de 'lectura' más descriptiva y menos interpretativa" (Ginzburg, 1999, p. 53).

Sin perjuicio de lo anterior y con respecto a la lectura *en clave psicologizante y biográfica*, "[en 1885], Warburg había lamentado que la historia del arte no hubiese conseguido todavía 'poner sus materiales a disposición de la 'psicología histórica de la expresión humana', que en verdad aún no ha sido escrita" (Ginzburg, 1999, p. 41). Si bien, dice Ginzburg, "(...) esta última frase se encuentr[a] en un contexto en el cual Warburg subraya la importancia de la 'iconología' como antídoto contra los peligros opuestos del determinismo fácil (...), no se puede decir que el método de Warburg se agote en el análisis iconológico, ni que esté último asuma para él un valor de excepción" (Ginzburg, 1999, p. 42).

En conclusión, ¿cuál es, de acuerdo con Ginzburg, el método warburgiano de interpretación de la obra de arte? Partiendo de esa relación variable entre la expresión figurativa y el lenguaje, que es el *gran problema* de la obra de Warburg, "[L]a premisa más o menos consciente de esta actitud interpretativa es, por supuesto, la fe en que las obras de arte, en sentido amplio, proporcionen una mina de informaciones de primera mano, e interpretables *sin mediaciones* [ahí está la clave], sobre la mentalidad y la vida afectiva [la *psicología histórica de la expresión humana*] de una manera tal vez remota" (Ginzburg, 1999, p. 53). La clave está, entonces, en que la obra de arte se interprete sin mediación alguna.

En consecuencia, para Warburg, el análisis iconográfico era simplemente una aproximación posible a los problemas que le interesaban y, por lo tanto, "una investigación puramente iconográfica carecía de sentido" (Ginzburg, 1999, p. 55). ¿En qué consistiría entonces una investigación *puramente iconográfica*? Una investigación puramente iconográfica sería aquella que no pueda trascender los datos iconográficos para alcanzar la comprensión histórica general. Según Ginzburg, esto último ocurre "cuando el dato iconográfico resulta indiferente o marginal, y los elementos de estilo aparecen en primer

plano” (Ginzburg, 1999, p. 54). Así, este tipo de análisis es solo una manera de lidiar con esa relación variable entre la expresión figurativa y el lenguaje²¹.

Ahora bien, ¿cuáles son esos *elementos de estilo* a los que alude Ginzburg? No se refieren a una valoración: “(...) cuando decimos ‘estilo’ prescindimos, por supuesto, de cualquier problema de valoración. Sólo queremos decir que, para quien quiera considerar a las obras de arte y, en general a los testimonios figurativos como una fuente histórica *sui generis*, en muchos casos el análisis iconográfico puede resultar insuficiente; se impone, entonces, el problema de la relación entre los datos iconográficos y los datos estilísticos, y de la importancia de estos últimos para los fines de una reconstrucción histórica general” (Ginzburg, 1999, p. 54). En últimas, si el estilo del artista sobresale con respecto a la posibilidad de hacer una reconstrucción histórica a partir de la pintura, la investigación sería puramente iconográfica, no *historiográfica*.

Un ejemplo de una investigación puramente iconográfica es la *correspondencia* constatada por Panofsky entre la iconografía de la Última Cena y el Evangelio de San Juan. Para referirse a los “principios fundamentales que presiden la elección (...) así como la creación e interpretación de imágenes”, Ginzburg cita a Panofsky. En ese sentido, afirma: “no podemos esperar encontrar otro texto que responda a dichos principios con la misma pertinencia con que el Evangelio de San Juan (XIII, 21 y sigs.) responde a la iconografía de la Última Cena” (Ginzburg, 1999, pp. 57-58).

Así entonces, ¿cómo se analiza esa relación entre los datos iconográficos y los datos estilísticos? Se analiza con base en una habilidad que Ginzburg denomina *intuición sintética*, que es “una facultad mental comparable con la del diagnóstico”. Ese diagnóstico implicaría poder reconocer, en el estudio de la pintura e incluso de la imagen en general, un vínculo estrecho entre forma y contenido (Ginzburg, 1999, p. 55), y también ser capaz de reconocer si ese vínculo entre forma y contenido puede conducir o no a una reconstrucción histórica.

De acuerdo con Panofsky, ese vínculo entre forma y contenido supone problematizar “la pretensión puro-visualista de ofrecer descripciones ‘puras’ de las obras de arte figurativo”. ¿En qué sentido se problematizaría esa pretensión? En el sentido de que, “en toda descripción, aun la más elemental, de una pintura, los datos de fondo y los formales se

²¹ Por ejemplo, en su intento de reconstrucción de la mentalidad de la sociedad florentina del siglo XV, Warburg les dio la misma importancia tanto la elección de ciertos temas como la adopción de determinado estilo.

hallan fundidos de manera inextricable. Al indicar la imposibilidad de una descripción ‘puramente formal’, Panofsky rozaba un problema –el de la ambigüedad de toda figuración– (...)” (Ginzburg, 1999, p. 55).

A pesar de haberse aproximado a la ambigüedad en toda figuración, a Panofsky realmente le interesaba otro problema: justificar teóricamente sus investigaciones iconográficas. Aquí aparece la famosa distinción entre *estrato pre-iconográfico*, *estrato iconográfico* y *estrato iconológico*, distinción a la cual subyace la diferenciación entre *iconografía* e *iconología*. Como ya veremos, lo iconológico supone lo pre-iconográfico y lo iconográfico y de cierta manera es su desembocadura, como dos ríos que se derraman en el mar.

En esa línea, Panofsky considera que la *Resurrección* de Grünewald corresponde a un estrato pre-iconográfico: la verbalización de lo figurable como “un hombre que se eleva en el aire, con manos y pies horadados”. Esa descripción verbal de la expresión figurativa –de la pintura– remite, por lo menos inicialmente, a simples experiencias sensibles. Luego aparece un estrato iconográfico que remite a conocimientos literarios específicos – conocimientos que, en el ejemplo de Grünewald, son los respectivos pasajes del Evangelio–. Y, por último, aparece un estrato posterior que Panofsky define como “religión del sentido de la ‘esencia’”, que es lo que posteriormente llamará *estrato iconológico* (Ginzburg, 1999, p. 55).

Una vez planteada la distinción, Panofsky sugiere algo muy interesante: “(...) en cada uno de esos niveles, la descripción presupone la interpretación; aun en el nivel más elemental y en apariencia inmediato, la posibilidad de describir al Cristo de Grünewald como un ‘hombre en el aire’ presupone el reconocimiento de determinadas coordenadas estilísticas (en una miniatura medieval, una figura situada en un espacio vacío podría no aludir para nada a una violación de las leyes naturales)” (Ginzburg, 1999, p. 55).

Ahora bien, si en los dos primeros niveles –el pre-iconográfico y el iconográfico– el problema de la interpretación se resuelve con relativa facilidad, “otra deberá ser la argumentación en el caso del tercer nivel, el del ‘sentido de la esencia’ o iconológico, que presupone a los otros dos y que en cierto modo es la coronación de ellos” (Ginzburg, 1999, p. 55).

Aquí aparece un atributo muy importante de lo iconológico, que a su vez supone un análisis virtualmente más elevado que el iconográfico. Frente a un análisis puramente iconográfico, lo iconológico va más allá del sentido fenoménico y semántico de la pintura, e incluso más allá de su potencial estilístico. Con lo iconológico “se sitúa un *contenido último y esencial*: la involuntaria e inconsciente *autorrevelación de una actitud de fondo hacia el mundo*, que es característica, en igual medida, del creador como individuo, de una determinada época, de un determinado pueblo, de una determinada comunidad cultural” (Ginzburg, 1999, pp. 55-56).

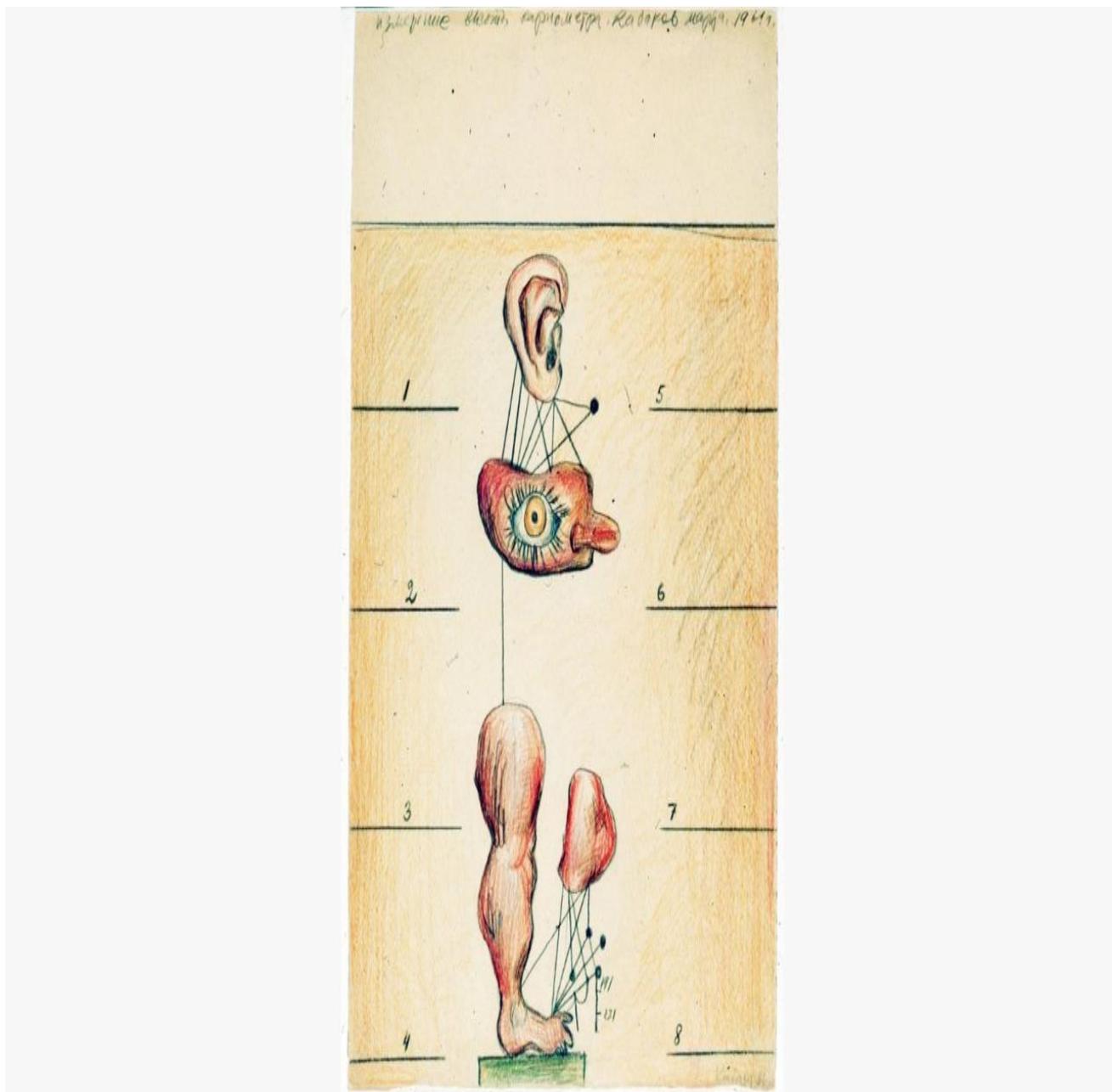
Aquí, la importancia conferida por Panofsky al estrato iconológico tiene dos matices: primero, la autorrevelación inconsciente “del creador como individuo de una determinada época, de un determinado pueblo, de una determinada comunidad cultural”, lo cual permite una reconstrucción histórica porque la pintura se estudia, precisamente, como una fuente de ese contexto histórico. Segundo, y esto es clave, la iconología permite concebir las imágenes como “‘documentos’ del sentido unitario de la concepción del mundo contenida en la obra” (Ginzburg, 1999, pp. 55-56).

Así entonces, volvemos al hallazgo de Ginzburg: precisamente porque la obra de arte expresa o deja ver una concepción del mundo, la concepción del mundo contenida en la obra –así sea una concepción desarticulada, contradictoria e inconexa, como la de Warburg–, la obra es interpretable por sí misma. Ahora, si se asume en toda su dimensión que la obra es interpretable por sí misma, incluso como una fuente primaria sin la mediación de una fuente secundaria –la fuente secundaria sería el documento que funciona como correlato de la imagen–, la iconología se caería de su propio peso. Sin embargo, esto no quiere decir que la obra pueda interpretarse de cualquier manera.

En términos de Roland Barthes (2006, p. 37), “la lectura de la obra debe hacerse al nivel de la obra”. Luigi Pareyson, filósofo italiano y uno de los grandes maestros de Umberto Eco, dijo lo siguiente: “todas las interpretaciones son definitivas en el sentido de que cada una de ellas es, para el intérprete, la obra misma, y provisionales en el sentido de que cada intérprete sabe que debe siempre profundizar la propia. En cuanto definitivas, las interpretaciones son paralelas, de modo que una excluye las otras, aun sin negarlas” (Eco, 1992, p. 99).

En cualquier caso, no estamos conjurando certezas y verdades apodícticas; estamos conjurando otro tipo de fantasmas.

A continuación, se encuentra *Measuring the Weight of Varnometer* de Ilya Kabakob (1961).



ENTREMÉS II. EL MODELO FANTASMAL DE LA HISTORIA DEL ARTE PROPUESTO POR ABY WARBURG

En su reflexión titulada *Warburg, nuestro fantasma*, Didi-Huberman (2009) cita la conferencia *Durero y la Antigüedad italiana*, que fue publicada por Aby Warburg en 1906. Aby Warburg fue un historiador del arte que nació en Hamburgo en 1866.

En su reflexión, Warburg descompuso y deconstruyó lo que la historia del arte había considerado como su *momento iniciático*. ¿En qué sentido? Warburg no abrió su discurso con la imagen de la resurrección cristiana –como en el caso de Vasari– ni con la imagen de la gloria del Olimpo –como en el caso de Winckelmann–. Lo abrió con la imagen de “un despedazamiento humano, pasional, violento, fijado en su momento de intensidad física. La disimetría entre estos momentos del pensamiento sobre la historia, sobre el arte y sobre la Antigüedad parece bien radical” (Didi-Huberman, 2009, p. 24). Dicho de otra manera, desde la perspectiva de Warburg, las imágenes arquetípicas –arquetipo significa *imagen desde el origen o desde el principio*– no constituyen el momento en el que inicia la historia del arte. El momento iniciático de la historia del arte lo constituye, más bien, una imagen de ruptura y desgarramiento.

Todo esto parece un poco complejo. ¿Qué significa que Warburg haya descompuesto y deconstruido lo que la historia del arte todavía considera como su momento iniciático? Quiere decir que sustituyó el modelo natural de los *ciclos de vida y muerte* y de *grandeza y decadencia* propios de las representaciones de la Antigüedad Clásica por “un modelo resueltamente no natural y simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el que los tiempos (...) se expresaban por estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados” (Didi-Huberman, 2009, p. 25). En otras palabras, Warburg sustituyó el modelo ideal de los *renacimientos*, de las *buenas imitaciones* y de las *serenas bellezas* antiguas por un *modelo fantasmal* de la historia. En ese modelo fantasmal, los tiempos se expresan por irrupciones, obsesiones, supervivencias, remanentes y reapariciones. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo.

Con el modelo fantasmal de Warburg, la noción del ideal de la Antigüedad se desvanece, así como la noción de la imitación en el arte. Curiosamente, el nudo de la historia también se deshace cuando los historiadores del arte intentan definir la noción de Renacimiento.

Sin embargo, Warburg se pregunta si no hay otras formas posibles de historia, sobre todo de historia del arte. ¿No hay una forma posible de historia del arte que no esté cimentada sobre el ideal estético de la Antigüedad, sobre la noción de la imitación de las grandes obras y las serenas bellezas, y que no se preocupe por delimitar el alcance de las épocas históricas?

En cuanto al análisis de los tiempos, a Warburg le interesa el tiempo de las imágenes, un tiempo que no sea *ni vida ni muerte, ni grandeza ni decadencia*, ni un *Renacimiento ideal* “cuyos valores de uso no cesan de transformar los historiadores para sus propios fines” (Didi-Huberman, 2009, pp. 22-23). Y ese tiempo de las imágenes no es otra cosa que un *tiempo para los fantasmas*: “un retorno de las imágenes, una ‘supervivencia’ (...) que no esté sometida al modelo de transmisión que supone la imitación (...) de las obras antiguas por obras más recientes²²”. En esa *memoria de las imágenes* propuesta por Warburg hay “un oscuro juego de lo rechazado y de su eterno retorno”, un relato que no es “el propuesto por [la] historia del arte [más tradicional]” (Didi-Huberman, 2009, pp. 22-23). De hecho, tan no está sometido al modelo de transmisión de la imitación, que el término *Nachleben* significa vivir después.

Con respecto al Renacimiento estudiado por Warburg, Carlo Ginzburg afirmó que la herencia clásica es lo que *renace* durante los siglos XV y XVI. Sin embargo, luego se preguntó: ¿qué significa este *renacimiento* que caracteriza, desde el punto de vista de la periodización, a la civilización de Europa Occidental? Al respecto, Warburg había dicho que la adopción del (o de los) *Pathosformel(n)* de la Antigüedad por parte de los artistas renacentistas “implicaba una ruptura, no sólo con el arte, sino con toda la mentalidad medieval” (Ginzburg, 1999, pp. 44-45).

A pesar de la claridad que tenía Warburg frente a este problema, autores como Erwin Panofsky y Fritz Saxl concluyeron que el redescubrimiento de las formas de la Antigüedad clásica “implica la conciencia precisa de la ‘distancia cultural entre el presente y el pasado’, es decir, en pocas palabras, la fundación de la conciencia histórica moderna” (Ginzburg, 1999, pp. 44-45). A diferencia del modelo fantasmal de Warburg, el modelo de la conciencia histórica moderna “aproxima al descubrimiento renacentista de la perspectiva lineal, que afronta científicamente el problema de la ‘distancia entre el ojo y el objeto’” (Ginzburg, 1999, pp. 44-45).

²² Ibid., p. 22-23.

En opinión de Warburg, el problema de la distancia entre el ojo y el objeto no se resuelve científicamente, sino asumiendo los fantasmas clandestinos de la historia del arte. Ahora bien, ¿cómo se puede resolver ese problema de la distancia entre el ojo y el objeto cuando el ojo es un fantasma que se reclama a sí mismo, y el objeto que ese ojo fantasma ve desde su no-visión es, además, una visión fantasma? Se puede resolver mediante la inversión energética producida por el Pathosformel.

El Pathosformel es una *fórmula emotiva* propuesta por el modelo fantasmal warburgiano de la historia del arte, que a su vez da cuenta de las posturas y gestos de la antigüedad, posturas y gestos que muchos siglos después han sido utilizados para representar estados específicos de acción y exaltación psicológica (Forster, 1999, p. 15) independientemente del contexto histórico en el que hayan surgido.

En este sentido, Ginzburg (1999, p. 55) ha ido más allá: “[E]l propio concepto de *Pathosformeln* –fórmulas estilísticas copiadas de la Antigüedad, e impuestas, por así decirlo, por temas y situaciones especialmente emotivos– vinculaba estrechamente, en el análisis, forma y contenido”. Así, esas *fórmulas estilísticas* se convierten en *imágenes fantasmales anímicas* de otras épocas. El Pathosformel, que se abordará en el último entremés, es una manifestación muy clara del modelo fantasmal de Warburg porque muestra cómo los gestos y las posturas de la Antigüedad Clásica no solo sobreviven, reaparecen, irrumpen en otros tiempos, sino que pueden producir *inversiones energéticas*.

En esa misma línea, el lenguaje empleado por Warburg también es fantasmático. Al respecto, Ernst Gombrich²³ destacó el hecho de que muchas de las palabras empleadas por Warburg en sus múltiples obras, originalmente escritas en alemán, son difícilmente traducibles al inglés (que es una especie de *lingua franca*). Eso hace que sus planteamientos resulten más inasibles. Por ejemplo, el término *Nachleben*, que podría traducirse como *supervivencia* y que es un “concepto crucial de toda empresa warburgiana” ha “caído completamente en desuso y, si por azar se le cita, no [es] objeto de ninguna crítica epistemológica consecuente”. Sobre este punto, Gombrich atribuye ese *desuso* al hecho de que la historia del arte anglosajona de la posguerra, “esa historia del arte fuertemente deudora de los alemanes emigrados [Warburg tuvo que emigrar a Londres al verse exiliado por la amenaza nazi] ha ejercido sobre sí misma un trabajo de renuncia a la lengua filosófica alemana” (Didi-Huberman, 2009, p. 29).

²³ Historiador del arte oriundo de Austria que nació en 1909 y murió en 2001.

Por último, la obra de Warburg puede leerse como un texto profético. En 1964, Robert Klein escribió a propósito de Warburg: “[H]a creado una disciplina que, a la inversa de tantas otras, existe[,] pero no tiene nombre” (Didi-Huberman, 2009, p. 29). En sus escritos, el propio Warburg procuró dar un nombre a la infinita amalgama histórica de experiencias que creía haber encontrado en las imágenes. El *Atlas de Mnemosine* fue, quizás, un intento de nombrar un teatro destinado a almacenar la memoria de la experiencia humana en toda su inabarcabilidad e indeterminación (Forster, 1999, pp. 52-54). De ahí su modelo fantasmal no del todo reivindicado.

CAPÍTULO III. EL ESCOTOMA: UN MONTAJE ENTRE LA NO-IMAGEN Y EL NO-TIEMPO

“Deixa que el teu somriure canviï el món, però no permetis que el món canviï el teu somriure” (*Deja que tu sonrisa cambie el mundo, pero no permitas que el mundo cambie tu sonrisa*) (Puzzle, 2015).

“¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia” (Cortázar, 2007, p. 537).

En el capítulo anterior dijimos que la constelación es *fantasmal* –por lo menos– en dos sentidos: primero, desde un punto de vista visual, porque oscila entre lo visible y lo invisible; segundo, desde un punto de vista temporal, porque invoca la presencia de otros tiempos distintos al tiempo presente, es decir, porque invoca tiempos fantasmales.

Desde el punto de vista temporal, la imagen de la constelación a su vez se opone a la visión lineal de la historia en un sentido visual y semántico. En la imagen de la constelación, si bien los acontecimientos pasados están conectados entre sí y también vinculados al presente, su relación es de *irrupción* y *discontinuidad*, no de causalidad ni de orden cronológico. En esa línea, la indudable *imperfección* de la memoria –que no es nada distinto a su particular manera de establecer conexiones y desconexiones– es coherente con el hecho de pensar la historia de otra manera. Mejor dicho, exige *pensar la historia en el tiempo* de otra manera. En palabras de Benjamin: “no en un tiempo homogéneo y vacío, sino [en] el tiempo lleno con la presencia del ahora” (Mutchinick, 2014, p. 63).

La constelación permite visualizar y entender la historia sin que el pasado y el presente estén vinculados por la causalidad, y así deja ver la convergencia entre la imagen y la historia. Esta convergencia entre la imagen y la historia conduce al anacronismo. Didi-Huberman lo expresa así: “¿cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen?” (Mutchinick, 2014, p. 63). Así lo explica Mutchinick (2014, p. 63): “[E]s a partir de esta pregunta que va a sostener la noción de anacronismo desde su ‘virtud dialéctica’, tomando en consideración que es a partir del pliegue exacto de la relación entre imagen e historia donde parece surgir el anacronismo”.

Aquí, el término *virtud dialéctica* de la imagen pareciera referirse a una oposición de contrarios, a una tensión entre el *elemento histórico* que produce la imagen y el *elemento anacrónico* que la atraviesa. Es decir, hay una paradoja: la imagen es histórica, pero también es anacrónica. La imagen puede ser de otro tiempo, o incluso *anterior* al tiempo, *ahistórica*. En esa medida, Didi-Huberman entiende el *anacronismo* como un modelo de temporalidad que no acepta la linealidad en el relato histórico, que problematiza el tiempo histórico al considerarlo discontinuo y fracturado, y que reivindica lo anacrónico como un hecho de la memoria.

Así, en cuanto a lo visual, la constelación *conjura el fantasma de lo invisible en tensión con lo visible*; en cuanto a lo temporal, *conjura una diégesis temporal en un montaje de anacronismos*. Esa conjunción de lo invisible con el anacronismo conduce a una dimensión distinta, casi cuántica, de la imagen y del tiempo: a un montaje entre la no-imagen y el no-tiempo.

A continuación, veremos cómo la constelación conjura una diégesis temporal en un montaje de anacronismos. Se trata de algo que tiene más sentido mostrar que explicar. Por lo tanto, para mostrar la diégesis temporal, por un lado, y el montaje de anacronismos, por el otro, se *disecionarán* –sí, como un cuerpo, como un cadáver– fragmentos del libreto de un documental hecho en Barcelona, titulado *Puzzle*. La elección de esta fuente no es del todo arbitraria, pero tampoco corresponde a una *selección* en la acepción que suele dársele en el contexto de la heurística histórica.

De acuerdo con sus autores, “*Puzzle* es un documental para dar voz a las personas que por alguna razón en algún momento se han encontrado con un cambio radical en sus vidas debido a la amputación de alguna parte de su cuerpo²⁴”.

Como su nombre lo expresa, *Puzzle* es eso: un rompecabezas. Sin embargo, se trata de un rompecabezas cuyas piezas están sueltas, y en esa medida conjuran la constelación. ¿En qué sentido? En varios. Desde el punto de vista de la producción, hay varios ejes interesantes: por ejemplo, los productores son los mismos protagonistas del documental. Aquí ya hay una primera problematización. Así, en la misma medida en que cada protagonista va contando su historia –que a veces tiene que ver con la amputación y con lo que la causó, pero a veces no–, entre todos van escribiendo y tejiendo el guion del documental. Aquí hay una segunda problematización.

Desde el punto de vista del síndrome del miembro fantasma, que es lo que aquí nos interesa especialmente, hay algo fascinante. Ninguno de los protagonistas habla explícitamente de su miembro ausente; todos lo abordan por medio de figuras retóricas o silencios. Sí hablan de la amputación, pero no del miembro fantasma. Aquí hay una tercera problematización. Es posible que ninguno de ellos se haya visto realmente afectado por ese síndrome –esta es una posibilidad real desde la perspectiva estadística–. En cualquier caso, ese no es el punto porque los protagonistas del documental no conforman una muestra poblacional con el fin de sacar conclusiones en un estudio científico.

Se trata de otro tipo de análisis que parte del hecho de que el documental *Puzzle* es un montaje, y también del hecho de que no hablar directa y explícitamente de lo que falta –el miembro fantasma– es toda una declaración. Es, más que hablar, conjurar el miembro fantasma como esa presencia ausente, ese sí, pero no, esa imagen de lo que no está, esa no-imagen que se manifiesta en otro tiempo, ese fantasma del pasado. Si el pasado es historia, y el pasado es un fantasma, ¿con qué nos quedamos?

Ahora bien, no es muy claro si el guion del documental es un guion en sentido estricto. Por la naturalidad y espontaneidad de las narraciones, incluso aquellas relativas a la producción en sí misma, pareciera que el libreto se hubiera ido haciendo sobre la marcha

²⁴ “Siguiendo con la metodología empleada para CàmeresiAcció, el documental ha sido íntegramente realizado por los mismos protagonistas de la historia. En abril de 2015 se forma el equipo audiovisual encargado de decidir cómo tratar la situación, desarrollando un guion participativo donde todos(as) se sientan identificados(as). De esta manera, no solo se realiza una formación técnica para (...) el rodaje, sino que mediante dinámicas se trata la realidad en torno a la vida diaria de cada uno(a) de los(as) participantes y se genera un proceso de empoderamiento colectivo” (Puzzle, 2015).

por medio de la improvisación, sobre todo frente a las preguntas de las distintas entrevistas. Esto tiene por lo menos dos implicaciones: primero, no hay actores, solo personas sin la máscara de la actuación –o con la máscara, porque *máscara* significa persona²⁵–. Son personas personificándose a sí mismas, encarnando sus propios personajes vitales y sus miembros fantasmas, siendo testigos de sus propias vidas fragmentadas y desarticuladas. Además, parecieran sentirse cómodos, como si nadie los estuviera filmando.

Segundo, el libreto pareciera corresponder a un discurso en asociación libre, no a un guion previamente puesto por escrito; al libreto de este documento es inherente la interrupción propia del montaje. Como dice Cappannini: el montaje es una metodología que consiste en “desarrollar una forma de escritura y de pensamiento (...) que sigue la idea de la interrupción del discurso, en el cual [como dice el mismo Benjamin] [no] ‘hay nada que explicar [,] sólo que mostrar” (Cappannini, 2013, p. 45).

Así lo expresa Siscu, que es el *productor en jefe* y uno de los protagonistas:

(...) de qué manera lo queremos hacer, con quién queremos ir a hablar, si queremos coger un par de personas como hilo conductor, quien podría ser... todas esas son las cosas que decidimos ahora. Diversidad de situaciones, después humanidad, la trayectoria, el camino. Sí. De hecho, ahora toda esta información se tendría que pasar a un guion.

Empezar a buscar nexos entre aquello que queremos grabar, o que podemos grabar. Porque a veces no es tanto lo que quieres grabar, sino lo que podemos. Las propuestas de valor y los problemas a resolver. El día que hacíamos los listados y elegimos un poco, que creíamos que era más... ¿os acordáis? Sí. ¿El día que hacíamos las votaciones e íbamos eliminando? Sí, ¿no? No solo... grabarlo, sino construirlo. Es decir, nosotros con las grabaciones que tenemos de las entrevistas, ya se puede contestar a estas cuestiones a la hora de construir (Puzzle, 2015, m. 1:00-2:16).

Y es exactamente eso lo que se logra por medio del montaje: *no es solo grabarlo, sino construirlo*. Por supuesto que hay guion y que hay edición, pero eso no es tan importante. Sin embargo, se trata de un guion que da cuenta de las bifurcaciones narrativas, y también de la diégesis temporal.

²⁵ “El injerto excesivo es pues como el grotesco neroniano, o como esos gestos de locura grandilocuente que llevaron a algunos emperadores a injertar sus rostros de mortales sobre el cuerpo de los dioses. Es una *semejanza consagrada a la muerte*, dado que es una semejanza sin huella, sin memoria, sin tradición, sin transmisión genealógica. Es una semejanza que toca a todo y luego se dispersa, se agota, aun cuando el lazo genealógico suponga un contacto sustancial y subsistente con el origen. De allí que las máscaras de ancestros, más allá de sus usos funerarios, *dan vida a la semejanza*, al perpetuar, de generación en generación, el rostro de los que darán a la *gente* su honor y su dignidad cívicas” (Didi-Huberman, 2011, p. 126).

Algo genial es que cada intervención se va tejiendo con las demás, pero se van intercalando unas con otras. Por ejemplo, a partir del minuto 10:08, Carlos Tomás narra lo que ocurre antes del accidente que causó la pérdida de su extremidad. Sin embargo, en el minuto 15:06, es interrumpido por la narración de Siscu, quien habla hasta el minuto 23:57. Luego habla Carlos Lázaro más o menos hasta el minuto 27:08, y solo hasta el minuto 27:30 Carlos Tomás retoma el hilo de su historia. Esta disposición de los discursos, de irrupciones e interrupciones, pareciera seguir la dinámica de una conversación –aunque a veces sí los muestran conversando a todos juntos en un mismo sitio–.

Es interesante pensar esta metodología del documental en términos del hilo conductor. Puede ser una manera de generar suspenso, pero también puede ser una manera de, consciente o inconscientemente, problematizar el tiempo y la memoria. Análogamente, las metáforas utilizadas por los protagonistas del documental para referirse al miembro ausente ponen en evidencia un tiempo distinto, una especie de *no-tiempo*, que es el tiempo del miembro fantasma.

Es un tiempo que a veces irrumpe en *Sobre héroes y tumbas*: “‘Pero si no es así’, le diría dos años después la muchacha que en ese momento estaba a sus espaldas; un tiempo enorme –pensaba Bruno–, porque no se medía por meses y ni siquiera por años, sino, como es propio de esa clase de seres, por catástrofes espirituales y por días de absoluta soledad y de inenarrable tristeza; días que se alargan en las paredes del tiempo” (Sábato, 2007, pp. 14-15).

Entonces, si hay seres que miden el tiempo, no en términos de segundos, minutos, horas, días, meses y años, sino en términos de catástrofes espirituales y de vivencias (temporales) de absoluta soledad y de inenarrable tristeza, debe ser que, como dijo Reinhart Koselleck (2001, p. 36), citando a Herder: *cada ser vivo tiene su propio tiempo y lleva en sí mismo la medida del tiempo*. Esto ya plantea otro problema: el de los *tiempos múltiples*.

Asumir que cada ser vivo tiene su propio tiempo y que lleva en sí la medida del tiempo es una afirmación que está directamente relacionada con la metáfora de los *estratos del tiempo*²⁶ de Koselleck, que a su vez supone reconocer la existencia de distintos tiempos, es

²⁶ De acuerdo con Elías José Palti, hacia el año 2001 –año en el que la Editorial Pensamiento Contemporáneo 66 publicó el texto *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*–, el nombre de Reinhart Koselleck se relacionaba estrechamente con

decir, de diversos niveles de *temporalidades relativas* –en su acepción de relatividad– de la realidad social y sus interacciones. Ya veremos qué quiere decir esto. Mejor dicho, los protagonistas de *Puzzle* nos lo mostrarán.

Y cada una de esas metáforas es, a la vez, un testimonio de cada protagonista y de su propia medida del tiempo. En su obra *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Georges Didi-Huberman problematiza la relación entre la historia del arte y el tiempo. En su análisis, el autor concibe la imagen como “portadora de una memoria [que] da cabida a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interpenetran” (Oviedo 2011, 11). En ese orden de ideas, el autor plantea dos preguntas (...) [, y una de esas preguntas es la siguiente]: “¿qué relación de la historia con el tiempo nos impone la imagen?” (Oviedo 2011, 11). Con respecto al documental *Puzzle*, la pregunta sería: ¿qué relación de la historia con el tiempo nos impone la no-imagen?

Por ahora, la estructura de este capítulo corresponde a las narraciones de los protagonistas. Debido a las limitaciones impuestas por la escritura –por su carácter relativamente lineal y sucesivo–, cada una se analiza por separado. Sin embargo, esta manera de transcribir el libreto no es un intento de organización ni sistematización, porque de hecho rompe por completo el orden cronológico del documental. Realmente, busca explorar más a fondo cada una de las metáforas creadas por cada protagonista para hablar de lo que falta, de lo que no está, de su miembro fantasma: Lorena y *la manta*, Carlos Tomás y *el bulto cortado*, Siscu y Carlos Lázaro: *el escotoma suscitado por la no-pierna*, y Marta y *el brazo por la vida*.

la escuela de la *historia de los conceptos*, a su vez iniciada por él a finales de la década de los setenta con Otto Brunner y Werner Conze, sus antiguos maestros.

La inauguración de esta escuela se concretó en la producción de tres grandes diccionarios²⁶: el de *Conceptos básicos de historia. Un diccionario sobre los principios del lenguaje político-social en Alemania*, el *Diccionario de filosofía de principios históricos*, y el *Manual de conceptos político-sociales en Francia*. Sobre este asunto, Palti había dicho que “el objeto más específico en torno al cual giró la confección de los diccionarios de historia de los conceptos era arrojar nueva luz sobre las mutaciones culturales” producidas entre 1750 y 1850”, periodo que Koselleck identifica con la modernidad.

De acuerdo con este historiador, a los tres diccionarios subyace una teoría de la historia definida como una “doctrina de las condiciones de posibilidad de las historias”. Ahora bien, ¿en qué sentido es una doctrina *que condiciona la posibilidad de las historias*? En el sentido de que “determina dónde buscar las posibles continuidades y rupturas en la historia conceptual; permite, en fin, discriminar los diversos niveles de temporalidades relativas de la realidad social y sus interrelaciones” (Koselleck 2001, pp. 9-10). Esa discriminación de diversos niveles de temporalidades “contiene ya implícita una cierta teoría general de la temporalidad histórica, una hipótesis respecto de los modos de interrelación de las temporalidades relativas a los diversos niveles de la realidad social” (Koselleck 2001, p. 19).

1. Lorena y *la manta*

Lorena: “Yo sabía tres semanas antes que me iban a amputar, entonces me dio tiempo de pensar y de, bueno, de hacerme a la idea, pero el tema de la sábana lo llevaba muy mal y no quería que me lo tocasen, y a parte cogí fiebre después de la operación. Me querían sacar la manta y yo no quería porque entonces se notaba más la falta de” (Puzzle, 2015, m. 2:43-3:03). Aquí empieza a prefigurarse la metáfora de *la manta* de Lorena, que es su manera de nombrar, de referirse a su amputación. Ya nos ocuparemos de esto.

Por ahora, preguntémosnos esto: ¿qué puede significar para un ser humano el hecho de *saber*, tres semanas antes, que le van a amputar una pierna? Es decir, ¿no solo el hecho de que se la vayan a amputar, sino de *saber* que eso va a ocurrir con una inmisericorde inminencia, en tres semanas? Aquí, la expresión *medir el tiempo en términos de catástrofes espirituales* cobra un sentido literal, porque perder una extremidad implica experimentar el *decurso del tiempo* de otra manera²⁷: implica experimentar el *decurso del tiempo* desde la perspectiva de la no-imagen. Es decir, el *miembro fantasma es la no-imagen en el no-tiempo*.

Ese tiempo que tuvo Lorena para pensar, adaptarse y hacerse a la idea de la pérdida de la pierna se transformó en un tiempo febril posterior a la amputación que la obligaba, por la fiebre, a remover la manta. *La manta*, o el hecho de no querérsela quitar o de no permitir que se la quitaran, es una manera de *nombrar no innombrable*, de *decir lo inefable*, de decir: *si me la quito, entonces se nota más la falta*; entonces, si no me la quito, es como si la pierna estuviera ahí, como si la manta fuera una extensión de mi extremidad ausente. La manta se convierte entonces en una especie de intermediario entre el miembro fantasma y la prótesis, como una extensión visible de una pierna invisible.

Sigue entonces la narración de Lorena.

Entrevistadora: ¿Hay muchos taxis adaptados accesibles?

²⁷ Para Reinhart Koselleck (2001, p. 9), la modernidad –cuyo surgimiento transcurre, según él, entre 1750 y 1850– supone “una forma inédita de experimentar el *decurso del tiempo* (...)” (Koselleck 2001, p. 19). Sin embargo, según Koselleck, el hecho fundamental que aceleró la crisis del concepto pedagógico de la historia fue la Revolución Francesa de 1789. ¿Por qué? Porque con dicha revolución surgió una nueva perspectiva histórica que Koselleck denominó la *idea de constructibilidad de la historia*. “El acontecimiento revolucionario generó una nueva conciencia respecto del carácter agencial subjetivo de la historia. La temporalidad devenía, de este modo, una dimensión inmanente, algo que los sujetos desencadenan con su mismo accionar” (Koselleck 2001, p. 20). Ese cambio en la manera de experimentar el *decurso del tiempo* tiene que ver con la toma de conciencia de que el tiempo no necesariamente tiene una direccionalidad.

Conductor del taxi: Hay poquitos aún, no te puedo decir el número exacto, pero sí es la minoría.

Entrevistadora: ¿Entonces buscas el transporte público?

Lorena: El bus. Yo el metro por ejemplo no lo cojo nunca porque no está bien adaptado. Es difícil la adaptación y más si vas sola. A mí no me gusta depender de ver si hay alguna persona que me pueda echar una mano para poder subir y demás, y entonces prefiero ir en bus. Y bueno, hay personas que es eso: que intentan ser mucho más protectores o te intentan parar. 'No lo hagas, no, eso no, ya te llevo yo, ya te hago yo las cosas, tú quieta. Y no, no, yo quieta no, yo quiero probar hacerlo.

Ir a la playa es un rollo porque con la herida no me puedo bañar, no puedo tocar la arena, aún no la puedo disfrutar. Hay unas playas aquí en Barcelona [que tienen una] adaptación de madera [para poderse mover con la silla de ruedas dentro del agua]. Yo quiero hacer como el que está nadando.

Entrevistadora: ¿Qué harías con veinticuatro horas sin amputación?

Lorena: Bailar, bailar como una loca. Me encantaría el hecho de poder volver a bailar. Yo hacía zumba, me gusta mucho hacer zumba. Yo sé que es algo que dentro de un tiempo podré volver a hacer, o creo que podré hacerlo, o intentaré por lo menos, pero por ahora no puedo. Entonces, bailar. O sea, irme a hacer una juerga loca y bailar con los colegas, con las amigas (...).

Las rampas, las rampas me cuestan más. Vas sacando ideas también. Si hay una rampa que no la puedes subir a la primera, puedes intentar hacerlo de espaldas. Tengo la ventaja también de que yo apoyo mucho el pie izquierdo. Entonces, cuando no puedo hacerlo tirando sola, me doy la vuelta y con el pie me empujo y con las manos (Puzzle, 2015, m. 3:06-5:53).

¿Puede la *rampa* convertirse en una metáfora de la regresión del tiempo, de un tiempo que lleva a Lorena a su vida anterior a la amputación? Esto es interesante porque, intentando moverse hacia atrás, Lorena utiliza las extremidades disponibles, visibles y presentes –los brazos y la pierna– para moverse, apoyarse, desplazarse, sustituir e incluso darle fuerza a una extremidad fantasma. Así, las extremidades intactas hacen aparecer la extremidad ausente.

Por su parte, la pregunta que hace la entrevistadora *¿qué harías con veinticuatro horas sin amputación?* podría ir en la línea de romper la maldición durante veinticuatro horas, o podría pensarse como un anacronismo. En su texto *Imagen, historia y anacronismo*, Melissa Mutchinick (2014, p. 62) intuye una conexión entre pensar la imagen en relación con la historia –y como hecho de la memoria– y la noción de anacronismo propuesta por Didi-Huberman en su obra *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Dicha conexión no consiste solamente en concebir la imagen como un objeto de estudio de la historia como disciplina. También consiste en hacer una revisión crítica y arqueológica –

en el sentido de una *revisión del pasado*– de ciertos modelos de tiempo y de su correspondiente asimilación de la disciplina histórica.

Para Melissa Mutchinick (2014, p. 62) es claro que Didi-Huberman acogió las posturas, entre otras, de Walter Benjamin y Aby Warburg por considerar que “han puesto la imagen en el centro de su práctica histórica y de su teoría de la historicidad, y [por haber construido] una concepción del tiempo animada por la noción operatoria del anacronismo”.

En ese orden de ideas, ¿cuál es, en opinión de Didi-Huberman, uno de los grandes aportes de Benjamin y otros pensadores con respecto al objeto de estudio de la historia? Pues haber replanteado, entre otros, los paradigmas relativos a la historicidad y al lugar que la imagen ocupa en esa historicidad. Así, es muy interesante que, al recuperar las intuiciones de Didi-Huberman, Melissa Mutchinick (2014, p. 62) no haya querido centrarse en la historia del arte como tal, sino en la *idea misma de historia –historia con minúscula–* y en su relación con la imagen.

Al respecto, Melissa Mutchinick (2014, p. 62) relata una anécdota muy interesante. Ella cuenta que Benjamin no pudo formar parte del Instituto Warburg por la antipatía que Panofsky sentía hacia él. Didi-Huberman interpretó este rechazo como algo que va más allá de un desacuerdo sobre los fundamentos y la metodología: más bien, como un desacuerdo arraigado en el concepto mismo de historicidad. En opinión de Panofsky, el tiempo histórico está dotado de una *unidad de sentido*. Por el contrario, en *Sobre el concepto de historia* (y en otras obras), Benjamin constató el desmoronamiento de esa unidad de sentido del tiempo histórico, así como de la continuidad del devenir histórico.

En últimas, a Panofsky no le gustó que Benjamin hiciera estallar en mil pedazos la presunta continuidad histórica que tantos teóricos han dado por sentada. Ahora bien, ¿qué implica problematizar la unidad de sentido del tiempo histórico, así como la continuidad del devenir histórico? Mutchinick lo expresa de una manera muy sencilla y clara: “[A]l tomar la historia a contrapelo, lo que Benjamin pretendía era hacer estallar el continuo de la historia y, de tal modo, poner el saber histórico en movimiento. Pues, en su concepción, el pasado ya no es tomado como un punto fijo dentro de una línea temporal; Benjamin rechaza por completo la idea de un desarrollo lineal a través del concepto de progreso dado que, según él, ‘el concepto del progreso histórico de la humanidad no puede ser separado de su progresión a través de un tiempo homogéneo, vacío’ (Mutchinick 2014, p. 62).

Retomando a Aby Warburg como un tronco común, Didi-Huberman identifica dos posturas, es decir, dos perspectivas para pensar la historia del arte y el lugar de la imagen en la historia del arte. El precursor de la primera fue Erwin Panofsky, quien en su escrito titulado *La historia del arte es un discurso humanista* dejó ver un modelo basado en la iconología y el símbolo. El precursor de la segunda fue Walter Benjamin, quien promovió una postura antropológica que él denominó la *historia a contrapelo* –precisamente porque es una concepción que va en contra de lo que podría entenderse como el *curso natural* de la historia, de su *continuidad* o *trascorrir natural*–²⁸.

El síndrome del miembro fantasma pone en evidencia ese desmoronamiento de esa unidad de sentido del tiempo histórico, y ya veremos por qué. En el síndrome del miembro fantasma no hay un continuo del tiempo, y por lo tanto tampoco de la historia. El pasado no es un punto en una línea temporal, lo cual impide un desarrollo temporal lineal, así como una direccionalidad. El miembro fantasma no está en el pasado porque se manifiesta en el presente, y se manifiesta de maneras similares a aquellas como se manifiesta el miembro intacto, solo que se manifiesta como un fantasma. No es visible, pero duele, se adormece, se entumece, se paraliza, tiene repercusiones de todo tipo en el resto del cuerpo...

Ahora bien, ¿qué sucede con la imagen del miembro fantasma, que es una no-imagen? Es decir, ¿en qué tiempo se encuentra ubicada la no-imagen del miembro fantasma? ¿Es un anacronismo? Sí y no porque, por lo menos en principio, un anacronismo se manifiesta en dos dimensiones: la visual y la temporal, en el espacio y en el tiempo. ¿Sería posible pensar el anacronismo donde no hay imagen ni hay tiempo?

En un sentido, las manifestaciones del miembro fantasma son anacrónicas: se trata de una extremidad ausente que en buena medida se comporta como si estuviera presente, como si todavía estuviera ahí. Y esto puede llegar hasta tal punto que el miembro fantasma crea una resistencia: se resiste a irse, y entonces viene el dolor y la sensación de movimiento y la parálisis... Hay un anacronismo en el hecho de que el miembro ausente se resista a ser un fantasma y se siga manifestando como si estuviera intacto, como si el tiempo hubiera retrocedido al momento anterior a la amputación.

²⁸ La historia a contrapelo está planteada en *Sobre el concepto de historia* y busca pensar y problematizar nociones tales como *historia*, *progreso*, *modernidad*, *posmodernidad*, entre otras.

Sin embargo, el problema es más complejo: aquí aparece un tipo de historicidad en la que hay conexiones atemporales²⁹. ¿Pero es esto un anacronismo en sentido estricto? Sí y no. Tal vez trasciende lo anacrónico porque no se trata solamente de invertir la linealidad cronológica del tiempo; no se trata solamente de que el miembro ausente se comporte como si se encontrara en el momento anterior a la amputación, como si el miembro ausente estuviera intacto y no fuera un fantasma.

En opinión de Didi-Huberman, el problema de la propuesta de Bloch para entender lo anacrónico –el film pasado invertido– es que no contempla los tiempos heterogéneos y que el anacronismo, así entendido, “no designaría más que una ‘vertiente de su oscilación’, es decir, su contracara” (Mutchinick 2014, p. 63). En ese sentido, para Didi-Huberman la anacronía permite escapar a toda contemporaneidad, a toda posibilidad de que el tiempo sea idéntico a sí mismo, y en esa problematización del tiempo emergen múltiples líneas temporales, “(...) duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas” (Mutchinick 2014, p. 63). Y aquí nos ayuda la metáfora de Koselleck sobre los estratos tiempo.

Desde el principio de su estudio, Koselleck advierte que la expresión *estratos del tiempo* corresponde a una metáfora relativa a “formaciones geológicas que alcanzan distintas dimensiones y profundidades, y que se han modificado y diferenciado en el curso de la llamada historia geológica con distintas velocidades³⁰” (Koselleck 2001, p. 35).

Koselleck descubrió que las formaciones geológicas se desarrollan a distintas velocidades, que tienen distintos ritmos: unas alcanzan una dimensión y profundidad mayor que otras en un decurso temporal menor. En otras palabras, hay formaciones geológicas que crecen más rápido que otras; de ahí la teoría de los estratos del tiempo, que es otra forma de referirse a los tiempos múltiples. En el documental de *Puzzle* se concreta esa teoría de los estratos del tiempo. Las narraciones interrumpidas constantemente y desarrollándose a

²⁹ Al respecto, Mutchinick (2014, p. 63) rescata algo muy importante: si bien Benjamin concibe la historia a contrapelo –y reivindica así el punto de vista ahistórico–, no niega la *historicidad de la historia*, sino que apela a “a una ‘historicidad específica’ [con el fin de] entablar ‘conexiones atemporales’ [y así] recurrir a una temporalidad más fundamental, susceptible de descubrir o de construir. Se genera, así, un movimiento dialéctico, indispensable según Benjamin, para una recuperación y para una reestructuración de la historicidad”.

A partir de esta reflexión, Mutchinick (2014, p. 63) articula los planteamientos de Marc Bloch y Didi-Huberman al afirmar que hay que partir del presente para plantear preguntas convenientes para la reconstrucción del pasado. Sin embargo, esto no quiere decir simplemente –como dice Didi-Huberman con base en Bloch– que el conocimiento histórico es un proceso que transcurre en sentido opuesto al del orden cronológico, “un retroceso en el tiempo, [...] un anacronismo”.

³⁰ “Utilizamos, por tanto, una metáfora que únicamente tiene sentido a partir del siglo XVIII, una vez que la vieja *historia naturalis* fue temporalizada y, de este modo, historicada” (Koselleck 2001, p. 35).

ritmos y velocidades distintas hace aparecer la cuestión de los tiempos múltiples, así como la ruptura de la unidad de sentido del tiempo.

Sigue la narración de Lorena.

Lorena: No, la verdad es que nunca me lo había planteado, ¿sabes? O sea, fue todo como muy nuevo. Aparte recuerdo cuando entré a urgencias, yo le discutía a la doctora lo que ella me decía. Ella me decía desde el primer momento: 'te tendremos que amputar', y yo le decía 'no, no, te equivocas. Esto que tú ves es de apoyar, no es gangrena, ¿sabes?'

Entonces, al revés, no me lo había planteado, nunca.

Lorena: Está bastante amarillo otra vez, del Prontosan [un gel para sanar la herida del muñón].

Enfermera de atención primaria: ¿Duele? [la enfermera se está refiriendo al muñón].

Lorena: Un poco, pero siempre en el mismo lado, este y el de la esquina. Este es el lado que más me cuesta limpiar con la esponja también. Yo creo que esta parte es la que siempre me duele más. Se pone más rojo también por las gasas. ¿Sabes qué? Siempre se hincha ahí.

Enfermera de atención primaria: ¿Salen mojadas? [la enfermera se está refiriendo a las gasas].

Lorena: Sí.

Enfermera de atención primaria: Bueno, Lorena llegó aquí hace justo un año porque ella cambió de domicilio por el tema de las barreras arquitectónicas, porque nos explica que ella, allí donde estaba, pues no tenía ascensor, y entonces cambió de domicilio, y la conocemos justo en octubre del año pasado. Y ella le quitaba importancia a todo: 'no, la herida no es nada, no, ya me curo, me llevan aquí y allá'. Allí donde le hacían el seguimiento.

Ella tenía una herida, una herida que el primer día no me enseña porque dice que no hace falta, y que después, gracias al equipo en que estamos, la doctora insiste y la ayudamos. Intentamos situarnos en su lugar, pero también la ayudamos a orientar la situación clínica porque no estaba, desde nuestro punto de vista, suficientemente bien recogida.

Enfermera de atención primaria: ¿Qué tal?

Lorena: Bien. Este es el mejor momento.

Enfermera de atención primaria: Entonces, pues es una situación clínica compleja, muy compleja; una situación social también compleja y que, bueno, que tiene un año de evolución en este momento. El alma mater de la situación es la herida; para nosotros [el equipo de apoyo] es nuestro vehículo de contacto.

Lorena: Tengo mucho calor. Cuando rasca, sí duele, pero me muero de calor.

Enfermera de atención primaria: Son heridas que van muy lento, muy lento. Que vaya a positivo, yo diría que seis meses, que vaya mejor en este momento. Tal vez puede tardar seis meses más. Ahora parece que sí, que está evolucionando hacia la curación.

A ella la veo con mucha fuerza, lo que pasa es que es una fuerza que en algún momento... pues las resistencias son difíciles de trabajar, porque ella al principio ocultaba la herida, ¿no? No la podías ni tocar, no se la podías curar. Para mí es un logro cuando dice: 'este es mi mejor momento'. Porque era ni mirarla, era ni mirarla ¿no? Entonces ella tiene una fuerza extraordinaria para superar, aunque también tiene algunas resistencias para cuidarse (Puzzle, 2015, m. 5:45-9:59).

Aquí hay varias cosas. Es posible establecer una analogía entre los ritmos de evolución de la herida de amputación y los estratos del tiempo. Así como las formaciones geológicas crecen a ritmos distintos, las heridas de amputación evolucionan a ritmos diferentes en cada paciente (seis meses, un año...), y son heridas de larga duración y de lenta evolución.

Algo que tal vez esté relacionado con ese ritmo de sanación es que Lorena inicialmente no quería que nadie *viera* su herida –lo cual constituye un oxímoron porque es tratar de *impedir que alguien vea lo invisible*–. Esto es muy importante. No solo no quería que le quitaran la manta –y poner así en evidencia la ausencia–, sino que no quería que nadie *tocara* su herida, no quería que nadie la mirara siquiera. La enfermera de atención primaria dijo: *el alma mater de la situación es la herida; para nosotros es nuestro vehículo de contacto*. En este caso, la herida funciona como una frontera entre lo visible y lo invisible, y además es una *frontera histórica* entre el pasado y el presente, entre lo que fue y lo que ya no es, o es de otra manera.

POEMA METAFÍSICO

Por: Francisco Quevedo

‘¡Ah de la vida!’... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.
¡Que sin poder saber cómo ni adónde,
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto³¹.

³¹ ¿Por qué no hay una respuesta a una exclamación que añora la vida? ¿Acaso los *antaños* vividos pertenecen a la vida? ¿Es la vida *anterior* a la Fortuna mordida por los tiempos? Quizá la locura se encargue de esconder las Horas porque intuye que no puede asir el presente, y por lo tanto tiene que negar el transcurrir del tiempo para prorrogar la muerte. Quevedo se refiere a los *antaños que ha vivido*, no a los *años que vive* o que *está viviendo*. Son los tiempos de antaño los que *han mordido* la Fortuna, no los del presente los que *están mordiendo*. La locura debe esconder las Horas porque intuye que la salud y la edad se le han escapado, escurridizas. La locura intuye que falta la vida y que ronda la calamidad, e intuye, en últimas, que *el transcurrir del tiempo se traduce en el morir*.

Esta mordaz usurpación de la muerte por la vida se torna más clara a medida que el poema transcurre, al igual que lo hace la conciencia que el poeta tiene del tiempo: él se sitúa de pronto en medio del *ayer que se fue* y del *mañana que no ha*

Esa frontera histórica –entre el pasado y el presente– trazada por la herida de amputación es desdibujada por el miembro fantasma. Es extraño, porque en lo fantasmagórico confluyen lo histórico y lo ahistórico –lo histórico y lo morfológico, como decía Ginzburg–. Y esa frontera histórica tan tajante se desdibuja porque el miembro ausente se manifiesta en un estrato de tiempo, mientras que el miembro presente e intacto se manifiesta en otro.

Para explicar dicha categoría –la de los estratos del tiempo–, Koselleck afirma que los historiadores suelen abordar el tiempo a partir de dos modelos. De acuerdo con el primer modelo, el tiempo es representado linealmente, “algo así como un hilo temporal, ya sea teleológicamente o con un futuro abierto”. Por su parte, el segundo modelo concibe el tiempo como “algo recurrente y circular” (Koselleck 2001, p. 35). En opinión de este autor, es posible afirmar que “ambos modelos (...) son insuficientes pues toda secuencia histórica contiene tanto elementos lineales como elementos recurrentes. Pero lo más destacable es que la misma circularidad también puede pensarse teleológicamente, puesto que el final del movimiento es el fin previsto en el principio, por lo que el círculo resulta ser una línea que vuelve sobre sí misma” (Koselleck 2001, p. 35-36).

Lineal y teleológicamente, la herida de la amputación ha de sanar o no –de ahí su posibilidad de futuro abierto–. Sin embargo, el tiempo de la herida también es recurrente y circular. Inicialmente, mientras cicatriza, la herida se irrita, se inflama, y renueva constantemente su condición de herida. Ahora, una vez cicatriza, siempre vuelve sobre sí misma porque su sanación corrobora la ausencia de la extremidad. El hecho de que una herida de amputación sane implica que hay un muñón; el hecho de que la herida de la amputación no sane implica que puede haber un segundo muñón. En ese sentido, la herida siempre vuelve sobre sí misma; la misma enfermera de Lorena dijo que el alma mater de la situación es la herida, no el miembro fantasma. Eso es muy interesante: una herida de amputación sana impide que el miembro fantasma reclame más tejido para sí, que reclame más tejido presente para gangrenarlo y volverlo tejido ausente.

llegado. En el poema metafísico confluyen, inevitablemente, el pasado y el porvenir. Tal vez por esta razón el español se refiere al *hoy* como aquello que *se está yendo sin parar un punto*, porque el presente puede pensarse en términos de extensión finita pero no puede asirse como tal, porque no es una noción espacial.

La concurrencia del pasado y del porvenir, que por lo demás niega el presente, se condensa en una imagen bellísima: *‘soy un fue, y un será, y un es cansado’*. En parte somos lo que nos ha ocurrido; en parte somos lo que anhelamos y lo que tememos; *somos seres cansados que se empeñan en asir el presente*. Así entonces la muerte refuta la vida en la medida en que la mortaja no solamente sustituye, sino que sucede a los pañales. Este punto, el de la defunción, es inasible porque el ser se anula en el espacio y deja de ser cronométrico.

Hasta ahora hemos llegado a una conclusión: el tiempo, en términos de la metafísica de Quevedo, es la muerte misma (Quevedo, 2009, p. 324-325).

En esa misma línea, una de las premisas más interesantes de Koselleck es la siguiente: su propósito es “descifrar los resultados históricos mediante la oferta teórica de los estratos del tiempo [, que a su vez] se debe al interés por superar la oposición de lo lineal y lo circular. Y es que los tiempos históricos constan de varios estratos que remiten unos a otros y sin que se puedan separar del conjunto. Antes que nada, una referencia: ya Herder afirmó decididamente (...) que todo ser vivo tiene su propio tiempo y lleva en sí mismo la medida del tiempo” (Koselleck 2001, p. 36). Esto es importantísimo: cada ser vivo está regido por su propio tiempo y además lleva inscrito, en su propio cuerpo, la medida del tiempo.

2. Carlos Tomás y el *bulto cortado*

A continuación, se encuentra la narración de Carlos Tomás, al final interceptada por un poema de Francisco Quevedo.

Una de las cosas que pensamos, sobre todo relacionado con el tema del tráfico, básicamente es que somos inmortales, que nunca nos pasa nada, todo le pasa a los demás, controlamos todo, somos los número uno, y ya les cuento si vamos bebidos, o si vamos drogados, o si vamos bebidos y drogados (...), así que no hay dios que se nos acerque.

Esto pasó un cuatro de julio a las seis de la tarde. Yo venía de vuelta hacia Barcelona. Después del peaje hay el túnel más largo que hay, que es el túnel del Castellet; son unos 1700 metros de túnel, más o menos. Pago el peaje, llego a la altura del túnel, me meto dentro; es un túnel que es una recta larguísima. Empiezo a coger la curva, y cuando empiezo a girar, veo que en el ambiente hay como un polvo negro ahí flotando, que hay algo negro ahí flotando, una cosa extraña. La cabeza ya piensa automáticamente: aquí pasa algo. (...) y sigo la curva y de repente me encuentro: un Mercedes descapotable completamente cruzado en el carril de la izquierda, en el carril rápido. Pongo intermitentes de emergencia, sobrepaso el coche, paro a la derecha, bajo, la chica estaba un poco en estado de shock; no se había hecho nada, estaba en estado de shock. Le digo que salga del coche porque en cualquier momento puede venir otro coche, y además en plena curva, imaginaros. Se puede montar el festival en cualquier momento.

¿Si añoro algo? Una de las cosas que siempre digo es que, por ejemplo, y que tampoco lo hacía antes, que esto es cojonudo también, tampoco lo hacía antes, era, o no lo hacía mucho, era caminar por la playa. (...) Y esto es una cosa que siempre (...) me preguntan: ¿qué te gustaría hacer? Una cosa sería caminar por la playa y sentir la arena. Fíjate tú qué cosas.

Yo nunca había llegado a pensar si algún día me pasase algo, ¿no? Nunca realmente había llegado a pensarlo. Pero claro, el día que te pasa, te planteas lo frágiles que somos. Que a veces nos creemos que somos todos inmortales y que somos los reyes, los número uno, y que nunca nos pasará nada, y la línea es tan fina, ¿no? La línea es tan fina como la que junta dos baldosas, ¿no? A veces para poder estar al otro lado (Puzzle, 2015, m. 10:20-15:12).

EL RELOX DE ARENA Por: Francisco Quevedo

¿Qué tienes que contar, reloj molesto,
en un soplo de vida desdichada
que se pasa tan presto;
en un camino que es una jornada
breve y estrecha de este al otro polo,
siendo jornada que es un paso solo?
Que si son mis trabajos y mis penas,
no alcanzaras allá, si capaz vaso
fueses de las arenas,
en donde el alto mar detiene el paso.
Deja pasar las horas sin sentirlas,
que no quiero medirlas,
ni que me notifiqués de esa suerte
los términos forzosos de la muerte.
No me hagas más guerra,
déjame y nombre de piadosa cobra
que harto tiempo me sobra
para dormir debajo de la tierra.

Pero si acaso por oficio tienes
el contarme la vida,
presto descansarás, que los cuidados
mal acondicionados
que alimenta lloroso
y corazón cuitado y lastimoso,
y la llama atrevida
que amor, ¡triste de mí!, arde en mis venas
(menos de sangre que de fuego llenas),
no sólo me apresura
la muerte, pero abrévame el camino;
pues con pie doloroso,
miserable peregrino,
doy cercos a la negra sepultura.
Bien sé que soy aliento fugitivo;
ya sé, ya temo, ya espero
que he de ser polvo, como tú, si muero;
y que soy vidrio, como tú, si vivo³².

³² La molestia sólo se predica de los seres humanos, y el reloj resulta molesto precisamente porque *tiene que contar* la humanidad, es decir, lo desdichado del soplo de la vida que transcurre con prontitud y que se reduce a una jornada breve y estrecha entre dos polos: el nacer y el morir. Esta jornada es un solo paso que se llama tiempo, es la jornada misma de la muerte. Es así como el reloj se configura como un símbolo de la Parca.

A pesar de lo que se piensa, el reloj no ha sido creado para contar la vida: si fuese así, ¿por qué el alto mar habría de detenerse ante el vaso que alberga las arenas, ante *el reloj de arena*, ante la imagen de la muerte? El reloj puede detener el paso del Ponto y el del naufrago, pero no puede llevar la cuenta de sus trabajos y sus penas.

Nuevamente el poeta le ruega al reloj que deje pasar las horas sin sentirlas, que no las mida, que *se detenga*. El artefacto ha de detenerse porque su oficio cronométrico implica la irrevocable notificación de la negra y forzada suerte humana. ¿Para qué *cobrar* las horas que vaticinan la muerte, si no habrá nada que *contar* cuando el hombre yace bajo la tierra? Las horas sepulcrales pasan desapercibidas.

Contar la vida de un corazón herido y lastimero conduce también a la negación del tiempo. El hombre invadido por el amor se aproxima presto al ocaso, porque el amor le abrevia el camino como a un peregrino miserable que flaquea en su andar porque sabe que va a cavar su propia tumba. Es también aliento fugitivo porque se muere, y *la muerte es la esencia temporal*: pasa, transcurre como la vida de los hombres.

Si el hombre muere será polvo arenoso, como un reloj de arena. Si el hombre vive, será un vidrio frágil que alberga las arenas del tiempo, como un reloj de arena.

En este orden de ideas es posible afirmar lo siguiente: la identificación del hombre con el reloj de Quevedo conduce, indefectiblemente, a la anulación temporal.

A propósito del barroco, cabe decir que *quizá no exista una expresión más contundente de la ruptura del orden simétrico del mundo que la negación del tiempo*. La simetría se traduce en una estética de correspondencias que se rigen por un principio de continuidad, y ésta se rompe justamente porque negar el tiempo significa negar la eternidad. El tiempo y la muerte, de acuerdo con las nociones de Quevedo, son pura discontinuidad.

(Quevedo, 1960, p. 497-498).

Que la pierna fue, sí, lo más aparatoso de todo, ¿vale? De todo, lo más aparatoso, porque tal vez visualmente y todo es lo más aparatoso para todos, e incluso para mí, ¿no? [lo dice mientras lo meten al agua en una silla con ruedas y flotadores] (Puzzle, 2015, m. 12:34-12:43).

Para Carlos Tomás, *la pierna fue lo más aparatoso de todo*, e incluso *visualmente*. La pierna fue lo más aparatoso de todo para todos y para él. Esto es muy curioso. Él no dice que es aparatoso haber perdido la pierna, que es aparatoso tener que vivir sin ella, sino que es aparatoso *visualmente*. De acuerdo con Hernández-Navarro (2007-2008, p. 122), “uno de los tropos de la teoría y la crítica del arte de vanguardia es la afirmación de que el arte moderno nace de un impulso reductivo y simplificador”.

En su declaración *visualmente, tal vez la pierna fue lo más aparatoso de todo*, Carlos Tomás plantea las dos maneras esenciales como la historiografía del arte moderno ha abordado la abstracción: “una visible y otra invisible; ambas, curiosamente, surgidas de un intento de justificar uno de los movimientos más relevantes y contradictorios del arte del siglo XX, el Expresionismo Abstracto. Estas dos lecturas podrían ejemplificarse en dos figuras esenciales de la crítica de arte del siglo XX: Clement Greenberg y Robert Rosenblum” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 122).

Sigue la narración de Carlos Tomás:

Pero fue tal vez de las cosas menos graves en este caso que sufra a raíz de este accidente, ¿no? (...) Claro, el primer flash es importante, ¿no? Porque entonces ves que de repente *pam*, te das cuentas que donde tenías tu pierna tan mona, tan bonita, de repente allí no hay nada, hay un espacio vacío, que de repente tu sábana aquí en el lado de la pierna que sí tienes continúa el bulto hasta delante y aquí de repente queda cortado y baja a raíz del colchón, ¿no? (Puzzle, 2015, m. 12:44-13:29).

Para Carlos Tomás, que la pierna haya sido lo más aparatoso de todo no significa que haya sido lo más grave –sin duda, él valora su vida por la vida misma–. Él dice que fue tal vez de las cosas menos graves que le ocurrieron por el accidente. Sin embargo, sí alude a un *primer flash*, a una *primera impresión* después de la amputación, y además con una interjección como expresando un golpe: *¡pam!* Donde había una pierna tan mona, tan bonita, ahora no hay nada, hay un espacio vacío. Y aquí viene la figura del *bulto cortado*. Y es alucinante porque cuando él dice *bulto cortado* no solamente está hablando de la pierna amputada que se ve como un bulto cortado debajo de la sábana, sino también de la pierna amputada que se ve como un bulto cortado *junto a la pierna intacta*, estando ambas debajo de la sábana, porque un bulto baja a raíz del colchón y el otro no.

En esa misma línea de Carlos Tomás, Clement Greenberg –el crítico de arte antes mencionado– hace énfasis en la reducción esencial en la abstracción y en el arte moderno. Según él, esa reducción “se produjo como un proceso de reflexión formal sobre las disciplinas, un proceso de atrincheramiento del arte en sus límites de reflexión sobre las fronteras del arte”. Aquí hay una conexión con las consideraciones de Didi-Huberman sobre las fronteras del arte como disciplina. “Una reflexión que va unida a una apoteosis de lo visible, a un dispositivo de glorificación de la mirada, de la revelación y el ‘estar presente’ (*presentness*) (...)” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 122).

Ahora bien, Carlos Tomás sugiere que su miembro fantasma puede ser visualmente aparatoso o incómodo. Esto último implica controvertir esa *apoteosis de lo visible* y asumir su insuficiencia: “[S]in embargo, si acudimos al principio de la historia, encontraremos indicios de que, desde un primer momento, el impulso que movió a la abstracción no sólo fue el triunfo de la forma y del color, el triunfo de la opticalidad pura, sino también –y esta es la clave de la argumentación– una creencia en la insuficiencia de lo visible, un descrédito de lo visual en tanto que lo aparente ante los ojos” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 123). En la metáfora del bulto cortado de Carlos Tomás, el *estar presente* cobra otro sentido; el miembro fantasma está presente en su invisibilidad.

Sigue la narración de Carlos Tomás:

Espero pensar que no, o sea, yo al menos interiormente espero pensar que no. No sé cómo me pueden ver los demás en este caso, pero por la manera que ven que actúan y que actúo, o sea, la gente que realmente son amigos y conocidos, son bastante conocidos, la manera que tienen de actuar, yo no veo que sea diferente a como era antes. Al menos quiero pensarlo. (...)

Y cuando estás en aquel momento que estás en tu cuarto, y entonces es cuando te ves y te miras bien y dices, bueno, a partir de aquí, este es el cambio, ¿no? Un poco para mí.

Bueno, los niños lo típico que te dicen cuando son pequeños es eso: que si eres un pirata, que si te ha mordido un tiburón, que si esto vuelve a crecer, son las típicas preguntas que te hacen. Te tocan, te preguntan que si aquí, si te duele, pican, pican así y te preguntan si te duele y dices: ‘no, no, tranquilo que aquí puede pasar el metro que no pasa nada’ (Puzzle, 2015, m. 13:34-14:47).

Ahora bien, ¿cómo es percibido ese bulto cortado? Carlos Tomás dice que los demás no lo ven diferente, o que al menos quiere pensar eso. Y él no se percibe como alguien diferente, a pesar del cambio. A diferencia de lo que resaltó Greenberg, quien fue citado arriba, “[E]l argumento de Rosenblum es clave en la introducción de la importancia del componente

espiritual, invisible, y no puramente formal o aparente, en la reflexión sobre el arte moderno. Y esto es algo que la lectura cerebral y 'científica' del arte del siglo XX habitualmente ha dejado de lado" (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 123).

Esa importancia del componente espiritual permite ver lo invisible (como en *El Principito*). En esa misma línea, "el filósofo Michel Henry propone una interpretación de Kandinsky cuya base, sin embargo, radica de nuevo en la invisibilidad: *ver lo invisible*. Para Henry, el arte de Kandinsky, 'que trastocaría las concepciones tradicionales de la representación estética y definiría en este mismo terreno una nueva era', se encuentra en la tradición de Schopenhauer respecto a la interioridad, provocando movimientos del alma a través de estructuras invisibles, y manifestando una experiencia espiritual que 'comienza en los límites del silencio'" (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 128). Tal vez en el caso de Carlos Tomás, su miembro fantasma o su bulto cortado, en cuanto que estructura invisible, provocó movimientos en su alma que impidieron que se percibiera a sí mismo como disminuido después de la amputación.

Y los niños... los niños son lo mejor. Los niños son testigos de la amputación, la pérdida, el desgarramiento, la ruptura, el dolor, la ausencia... Lo interesante es que ellos ven más allá: ven un fantasma, pero lo transforman en algo que les permita entender y nombrar. ¿Eres un pirata? ¿Te mordió un tiburón? ¿Te va a crecer otra vez la pierna? Perciben la estructura visible –el muñón–, pero le ponen más atención a la estructura invisible y esta última pareciera ser la que suscita su curiosidad. Lo mejor de todo es que quieran saber si le duele. Si en el caso de Lorena la herida de la amputación funge como frontera histórica – *soy un fue, y un será, y un es cansado*, como dice Quevedo–, en Carlos Tomás es una frontera entre la sensibilidad y la indolencia –*no, no, tranquilo que aquí puede pasar el metro que no pasa nada*–.

La capacidad del alma humana, incluso potencialmente superior a la del cuerpo, de recuperarse, de replantear, es asombrosa. Tal vez en el caso de Carlos Tomás el síndrome del miembro fantasma funciona al revés: la pierna ausente es totalmente insensible. Frente a la total vulnerabilidad y susceptibilidad de la pierna presente, está la invulnerabilidad e insensibilidad del miembro ausente porque puede pasarle el metro por encima y no pasa nada.

Análogamente, el filósofo Henry alude a la *visibilización de lo invisible*, lo cual implica prescindir de la percepción: “Henry habla de una pintura de lo invisible que sería la lógica evolución de las teorías románticas no esotéricas que caminaban desde Goethe hacia una pintura de lo invisible y de la vida interior: mediante una doble abstracción, Kandinsky representa lo ‘invisible interior como ‘interiores’ en su significado y como ‘invisibles’ en su realidad verdadera’ (...)” (Hernández-Navarro, 2007-2008, p. 128). Y el salto a su última parte de la historia:

Saco a la chica del coche. El carril de la derecha seguía libre, pasa una furgoneta, sale fuera del túnel (ahí hay un espacio justo al salir del túnel, a la derecha hay un espacio). El tío aparca ahí y entra bien. El hombre se acerca. Y de repente aquellas cosas que pasan en la vida que no sabes si son unos segundos, unos minutos o unas horas, el tiempo no sabes calcular(lo) bien: se produjo un choque en cadena, todos en el carril de la izquierda, un coche detrás de otro, de diez a once coches, íbamos mirando a la gente, la gente... algún corte, algún golpe, nada grave hasta entonces.

De repente, viene una furgoneta con un remolque, que venía por la derecha. El tío se encuentra el pastel y frena; el tío hizo el tapón. De repente, cuando estamos por ahí se oye un frenazo, y un ruido como si el túnel se hundiera, y esto fue otro coche que venía enfilado de la recta, ¿sabes? Somos los reyes, controlamos todo. Cogió la curva y se encontró el pastel de golpe, picó contra la parte de atrás del remolque, ¿vale? De la velocidad que llevaba, desplazó la furgoneta con remolque y todo hacia adelante.

La furgoneta pisó al hombre de la primera furgoneta que había bajado a echar una mano, aquel lo pisó. Tuvieron que sacarlo de debajo de la furgoneta con cuatro gatos, porque quedó fusionado con los bajos de la furgoneta, y yo tuve tanta mala suerte que el remolque hizo tijera y me enganchó, o sea, me quedé ahí aprisionado (...) (Puzzle, 2015, m. 27:30-28:40).

3. Siscú y Carlos Lázaro: *el escotoma suscitado por la no-pierna*

Siscu es un arquitecto que dedica su vida a trabajar en la construcción de obras arquitectónicas. Una de sus piernas fue amputada.

Yo estuve cuatro meses hospitalizado, y un poco la sensación que tienes es que allí es como un microclima, un mundo aparte donde, bueno, es todo más o menos accesible, lo tienes todo muy fácil. Y a partir de aquí yo recuerdo que, al principio de salir del hospital, es cuando te das cuenta un poco de la situación, que, o sea, a nivel físico, de todo lo que te encontrarás habitualmente. Y eso me acuerda que fue un poco como decir, hostia, esto es más serio de lo que parece, ¿no? (...) (Puzzle, 2015, m. 15:14-15:42).

Yo no sabía que me habían amputado. Yo estaba en la cama y estaba en la UCI y me vino a ver el médico, y aquel hombre me empezó a explicar el proceso de aquellos quince días que había pasado allí hasta que me llegaron a amputar. Iba paso a paso: ‘llegaste así, te hicimos tal cosa, vimos que tenías una gangrena, no sé qué, no sé cuántos’. Y entonces, mientras me lo explicaban, bueno, entonces al final tuvimos, como dicen, ‘que cortar por lo sano’. Y me levantó la sábana y aquel fue el momento en que yo me vi sin pierna (Puzzle, 2015, m. 16:07-16:43).

Aquí hay algo muy interesante. Cuando el médico levanta la sábana para mostrarle la amputación, Siscu no dice: *ya no tenía pierna*, sino *yo me vi sin pierna*, como si la amputación fuera un problema de percepción. De pronto es un problema de percepción porque el miembro fantasma problematiza precisamente eso: *ver lo invisible, verse sin pierna, ver la no-pierna*. La no-pierna es un concepto que evoca e incluso invoca –conjura, llama– al cuerpo fantasma, al no-cuerpo. Sigue Siscu con su narración, con su diégesis:

Soy arquitecto, entonces tengo que hacer trabajo visitando obras, y las obras es un ambiente muy desordenado, y normalmente no es ni plano, ni es limpio, ni nada de lo que nos encontramos habitualmente, y esa es una de las cosas que más me cuesta. Pero es una de las cosas que no quiero perder porque me hace estar, bueno, es como... cada vez que voy a una obra y es como... bueno, pues, esto es la realidad de la vida, ¿no? Y, y me gusta mucho la faena que hago, y me esfuerzo mucho en hacerlo, pero sí, me cuesta bastante.

Cuando voy a las obras (...) yo soy como otra persona. Vosotros id haciendo, y si yo necesito ayuda, os la pido. Como aquello de que esa inercia que tiene mucha gente, o sea, de entrada, ¿no?

Le pregunta a Lorena: ‘¿No te ha pasado alguna vez que te suben a la acera cuando tu aún no has decidido si quieres subir?’ (...)

Al principio evitas muchas cosas, pero al final acabas haciendo todo, ¿no? Yo qué sé, te parece que no podrás hacer nada o que te tendrás que enclaustrar en casa, y al final ves que no: te pones una prótesis, o si no, con muletas, o con una silla lo acabas haciendo todo. Vamos a una obra. (...)

‘Perdona, ¿tienes la tarjeta de discapacitado? Que quería aparcar aquí y es para reservado. Gracias’.

Eso también pasa, eh, a menudo. Después de tanto tiempo, ya conozco muchos de los lugares donde puedo aparcar así en espacios reservados. Que me va bastante bien el tema de tener la tarjeta de discapacitado en este sentido por Barcelona; si no, aparcar es complicado y eso, pero estar siempre medio peleando con la gente para que te dejen. En este caso no ha habido (...) problemas, pero a veces el tono es un poquito más elevado. (...)

El hecho de si accedo o no accedo a la obra y cómo me desenvuelvo pues depende más de cómo está la obra, del tipo de obra, pero en principio acabo haciendo la misma faena, ¿no?

A veces tienes que pedir ayuda. A veces necesitas que alguien te [ayude] un poquito para llegar a un sitio u otro, pero por lo general me muevo bastante bien, entonces es intentar llegar allí donde tienes que llegar para ver las cosas (Puzzle, 2015, m. 17:23-22:10).

A partir del minuto 22:31 hasta el minuto 22:45 del documental, Siscu es grabado subiendo las escaleras de una de sus obras en construcción, sin flexionar su rodilla-prótesis.

Instrucciones para subir una escalera

Por: Julio Cortázar

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se situó un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido a la escalera, ya que cualquiera otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso.

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuídese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie).

Llegando en esta forma al segundo peldaño, basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio, del que no se moverá hasta el momento del descenso (Cortázar, 2008, p. 27).

Instrucciones para subir una escalera cuando se tiene una prótesis por amputación de la pierna desde arriba de la rodilla en alguna de las dos piernas (escrito por María Paulina Zuleta)

Este método tiene una ventaja: el pie y el pie no se confunden fácilmente. Uno es una prótesis, que encarna el miembro fantasma, y el otro es un pie sin más.

En este caso, el suelo se pliega igualmente: al doblarse, crea un ángulo recto respecto del suelo, y el siguiente escalón se ubica paralelamente al plano del piso antes mencionado, también para formar una nueva perpendicular, y así sucesivamente. La altura de la escalera sí podría variar. Como en el caso antes citado, cada peldaño va situándose más arriba y más adelante que el anterior.

La mano izquierda puede apoyarse en uno de los elementos verticales circundantes, y la derecha en el horizontal, preferiblemente en un pasamos que permita aferrarse y asegure la estabilidad –hasta donde sea posible– de quien sube la escalera.

En este caso, las escaleras también se suben de pie y con la cabeza erguida, pero sin descuidar el plano de visión y procurando que los brazos puedan asirse a algo que produzca una sensación de confianza y seguridad.

Aquí está la clave: el pie que debe subir primero es el pie sin más, por ser el pie que va a asumir la descarga de peso inicial y porque su rodilla correspondiente puede flexionarse para impulsar el resto del cuerpo cuesta arriba; es como una carrera de relevos. Ese pie, que todavía sigue con nosotros, de este lado del mundo, el lado de lo mortal y lo visible, hace una carrera de relevos con ese pie que, incluso encarnado por la prótesis, se encuentra del otro lado, el lado de lo inmortal y lo invisible.

Ahora, es el turno del pie del miembro fantasma, que en este caso se manifiesta por medio de la prótesis. Ahora es su turno de llevar la carga, de soportar la descarga de peso de todo el cuerpo mientras el otro pie, el intacto, encuentra su camino hacia arriba. Y esto lo hace sin flexionar la rodilla –o su mecanismo sustituto, si lo tiene–. Entonces, hay un relevo entre la flexión de la rodilla del miembro intacto y la inflexión de la rodilla de la prótesis, porque, con la amputación, la rodilla se ha convertido en una rodilla fantasma, al igual que su capacidad de flexionarse.

La valentía, la entereza y la humanidad necesarias para completar esta tarea, sin amargura y sin odio –que estarían más que justificados–, solo se han visto en héroes que incluso se acercan a la divinidad. Una épica debería escribirse en su honor.

Sigue Siscu con su narración:

(...). Y al final acabas encontrando tus propias herramientas. ‘Pues mira, hazme una foto con el móvil y así yo lo puedo ver’. Sube el constructor, hace la foto de lo que yo no puedo acceder por alguna y otra razón, y entonces lo analizamos con una foto e intento traspasar cuáles son mis preocupaciones a nivel de seguridad, o de ejecución de la obra, o lo que sea (Puzzle, 2015, m. 22:45-23:04).

Como Siscu a veces tiene dificultades para subir escaleras y desplazarse en algunos puntos de sus obras, le pide a su constructor (o a alguien) que tome una foto de ese lugar al que él no puede llegar. Aquí, la cámara se convierte en una especie de prótesis. De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, una *prótesis* es una “pieza o aparato empleados para sustituir un órgano o un miembro del cuerpo”. Sin embargo, en el caso de

Siscu, la cámara no está reemplazando su pierna, sino *el escotoma suscitado por su no-pierna*.

Como dijimos en el primer capítulo, en su texto *El archivo escotómico de la modernidad (pequeños pasos para una cartografía de la visión)*, Miguel Ángel Hernández-Navarro (2007, p. 28) afirma que "(...) el archivo escópico de la Modernidad –la condición de posibilidad de lo visible– está constituido por una crisis en la verdad de lo visible: la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas que vemos no son de fiar". Hasta aquí, el autor sostiene que la *condición de posibilidad de lo visible* implica reconocer que hay cosas que no podemos ver.

En ese orden de ideas, el autor dice: "[S]e trata de la presencia de un escotoma –de ahí el término ‘escotómico’–, un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible. Ante dicha crisis en la episteme escópica, es posible identificar al menos dos modos básicos de reacción: la ocultación de las fallas del ojo para poder dominarlo; o la puesta en evidencia de éstas para hacerlo consciente de su insuficiencia" (Hernández-Navarro, 2007, p. 28). Al pedirle a su constructor que tome una foto de aquello que no puede ver –porque su no-pierna no logra llevarlo hasta allá–, Siscu reconoce la existencia de un escotoma y lo resuelve fácilmente, pero el escotoma lo atribuye a la estructura del edificio en construcción, no a sí mismo.

Así, el asunto se vuelve más interesante y complejo. En ese sentido, Hernández-Navarro (2007, p. 29) afirma lo siguiente desde una perspectiva de una *historia de la visión*: "[A] pesar de que el siglo XX ha sido el siglo del cine y posteriormente de la televisión, el archivo visual que ha configurado los modos de ser ha sido, sustancialmente, el que aquí he llamado escotómico y cuya mejor metáfora sigue siendo la de la fotografía". La mejor metáfora de lo escotómico es la fotografía porque la toma misma circunscribe la visión y excluye todo lo demás; todo lo que no salga en la foto se convierte en un escotoma, en un punto ciego de la visión. Lo irónico en el caso de Siscu es que la fotografía le permite salir del escotoma.

Todo esto se une con el testimonio de Carlos Lázaro, quien es técnico de prótesis y a la vez fotógrafo –lo cual constata y corrobora la ironía del escotoma de la que venimos hablando–.

Estuve hoy viendo a ocho o nueve personas con amputación, una de ellas es una mujer que viene de una amputación (...) derivada de un problema oncológico. A veces parece que, en este mundo, actualmente, las personas con amputación necesitan conquistar no sé qué tipo de metas, y yo creo que cada uno, hay que dar lugar a que cada uno viva su proceso de la mejor forma posible, o que asimile de la mejor forma posible, de la forma en que cada uno pueda. En el fondo, cada uno vivimos esta vida como podemos, no como queremos.

Yo estoy muy a favor de dar lugar a la gente que tiene dificultades en sobreponerse y dar ese lugar, aceptarlo tal cual, no intentar que sea de otra manera. (...)

Tenía dieciséis años, era muy rebelde. (...) Esto me ocurrió en un accidente haciendo un autostop a las seis de la mañana, cuando yo venía de una fiesta. Yo creo que esto, si no me hubiese parado en ese momento, hubiese acabado en la cárcel, por ejemplo, o algo así.

(...) resuelve dos cosas que son para mí fundamentales en esta vida, y es tener una prótesis adecuada para poder desarrollar la vida, y otra es poder trabajar ayudando a los demás. Antes de trabajar (...) como técnico en prótesis, yo trabajaba con enfermos terminales, y mi trabajo consistía en facilitar el tránsito.

Yo siempre digo que uno toma la amputación como se toma la vida, no de otra manera, no es algo ajeno a uno lo que está percibiendo en ese momento en que le ocurre la amputación. Siempre he considerado que puedo hacer aquello que pienso que quiero hacer, y que al final lo monto para hacerlo (Puzzle, 2015, m. 24:49-27:08).

Yo creo que uno se va a tomar ese ámbito del cuerpo mutilado, y digo estas palabras porque el cuerpo es un concepto realmente que es más amplio que lo físico, es el cuerpo como nos vivimos nosotros, el cuerpo, pues este cuerpo mutilado también tiene que ver mucho con cómo nos percibimos previamente a la amputación (Puzzle, 2015, m. 33:11-33:36).

Corpus ambiguum

Mientras que muchas aflicciones producen desarreglos sensoriales fijos y predecibles, los delirios del *Corpus ambiguum* son siempre cambiantes. Es con gran esfuerzo que las víctimas reconocen su piel como el límite de su propio cuerpo. La menor distracción les hace perder la noción de dónde termina su cuerpo y dónde comienza el mundo que los rodea. Cuando se les pide que se dibujen, quienes padecen esta enfermedad suelen bocetar versiones incompletas de su propio cuerpo, rodeadas de auras amorfas y nubes de apéndices inconexos. O tal vez se atribuyen rasgos tomados de quienes los rodean: lunares secretos, erupciones ocultas (...) (Parakar, 2016, p. 46).

Como dice Carlos Lázaro, la noción de *cuerpo mutilado* realmente es una percepción que incluso es anterior a la amputación. Esto es fascinante: la percepción del cuerpo mutilado es un escotoma, es un punto ciego en la visión. Y lo más curioso es que ese escotoma puede ser anterior a la amputación, es decir, puede recaer sobre un cuerpo íntegro. La amputación en sí es literalmente un escotoma; sin embargo, concebir un cuerpo íntegro como mutilado es otra posibilidad desde el punto de vista visual. Simplemente, nos obliga a tomar conciencia, como dice Hernández-Navarro, de “algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible”. En el caso de un cuerpo íntegro, podría ser incluso la intuición del miembro fantasma.

4. Marta y el brazo por la vida

La figura de Marta, *el cambio*, como ella lo llama, oscila entre la metonimia y la sinécdoque. En ambas figuras retóricas se designa una cosa con el nombre de otra. En la metonimia, se toma el efecto por la causa; en la sinécdoque, se toma el todo por la parte. ¿Es el *todo* la vida y la *parte* el brazo? ¿Es el *efecto* el brazo y la *causa* la vida? *El-brazo-por-la-vida. Des-mem-bra-mien-to. Des-ar-ti-cu-la-ción. Doy-un-brazo-a-cambio-de-mi-vida.*

Esta es la esencia de la amputación: *cortar por lo sano* para detener la gangrena, es decir, la muerte de los tejidos por falta de irrigación sanguínea.

A continuación, se transcribe la narración de Marta, que va desde el minuto 28:59 hasta el minuto 31:12. En ese momento, su relato es interrumpido por el de otro protagonista hasta el minuto 31:41, para así retomar su hilo hasta el minuto 33:11. Por último, Marta retoma el hilo de su historia entre el minuto 33:47 y el minuto 34:03. Aquí se ve claramente la metodología del montaje: su irrupción e interrupción características.

Sí que te impacta un poco, pero yo ya partía de esta... bueno, no está mal el cambio, ¿no? ¿Un brazo por la vida? Pues acepto. Para mí la palabra que define mi situación es incomodidad. Todo es más incómodo. Claro, el mundo está pensado para dos manos, la mayoría de las cosas lógicamente. Y hacerlo con una mano... pues coges un periódico, y a mí, los periódicos que no están grapados, para mí es un drama porque no hay quien lo pase. Y cómo estas cosas pequeñas y anecdóticas y tontas se pueden trasladar a la vida en general. Todo es mucho más difícil de lo que aparentemente podría ser. La relación que digo que realmente ha cambiado más es (...) conmigo misma. Porque tú te miras de otra manera, te ves de otra forma. Cuando tú ves que sales de una situación dolorosa, dura, diferente, nueva, complicada, y lo haces, lo haces bien e incluso lo haces riendo, sonriendo y con alegría, pues, hostia, te sientes muy orgulloso de decir, eh, pues estoy aquí y con todas las dificultades, con todos esos momentos duros que habrá y, con todo, yo seguiré con mi vida.

Poder coger a mi hija de formas que no la he podido coger y hacer juegos con ella. Lo que pasa es que ella con el muñón ha establecido una relación muy divertida. Para ella el muñón es súper importante: le llama *Pequeñín*, es como uno aparte. Se lo explicaba a Carlos el otro día: a veces, cuando estamos en la casa y hacemos un juego, hacemos equipos. Ella me dice: 'vale mamá, tú vas con el papá y yo voy con el Pequeñín'. Y lo separa de mí porque para ella... y juega mucho y cuando hacemos juegos de manos, pues ella juega de una manera diferente. Pero bueno, sí que me gustaría poder hacer cosas que no he podido hacer con ella (...) (Puzzle, 2015, m. 28:59-31:12)

No sé si esto se llega a superar nunca o no. Vives con esto y vas haciendo lo mejor que puedes, bueno, pero como todos, no solo los amputados. Evidentemente te planteas que en un segundo tu vida da una vuelta de 180 grados. Para mí fue muy importante la ayuda de la familia y de todo mi entorno.

La primera prótesis que tuve era mio-eléctrica, que se movía, abría y cerraba. Pero en algún momento, si no lo hacías bien, se podía descontrolar y no se qué pasó, si se

bloqueó o qué, pero no podía y tenía los pantalones y las bragas de mi madre enganchadas y no las pude soltar. Y mi madre, claro, tuvo que cambiarse de ropa y todo. Tuvimos que sacar la batería. O si pasabas mucho rato y se movía un poco, que aquello se volvía un poco loco, me empezaba a dar vueltas la mano, así como rollo túrmix, ¿sabes? Y un día de fiesta por la noche, se puso así. Sacas una fuerza interior y una lucha que también en parte te sientes aún más fuerte de haber podido superar una situación de entrada tan difícil.

Siempre hay aquel punto, que, claro, no lo explicarás, no conocerás a alguien y le dirás: 'mira, es que tengo una prótesis', porque a veces no viene al caso. Y siempre tienes aquel punto de cuando se descubre. Entonces sí que no tienes la misma confianza de ir a alguien a abrazarte y que note que tienes una mano más dura. Siempre hay aquel punto de 'lo notará, no lo notará' (Puzzle, 2015, m. 31:41-33:11).

El tema de barreras arquitectónicas, conmigo es muy diferente porque, claro, yo al ser de brazo y no de piernas, todo cambia muchísimo. Quiero decir, yo las adaptaciones más normales que hay en todos lados no son precisamente para mí (Puzzle, 2015, m. 33:47-34:03).

¿Y la niña? La niña percibe la ausencia, sin duda, pero alude a la presencia, el Pequeñín – sí, con mayúscula porque es nombre propio–. Confrontada por el no-brazo, la niña no alude a la prótesis ni al miembro faltante: alude al muñón. Sin embargo, no lo designa como una parte de un todo, ni como el efecto de una causa. La niña tampoco ve el cuerpo incompleto, *mutilado*, sino que percibe el brazo como una integridad en sí misma: la de Pequeñín. Tan entero es que puede conformar un equipo con ella, la niña, para jugar contra los padres y para quedar dos contra dos. El Pequeñín es *uno aparte*.

Y no es que la niña no perciba el no-brazo; claro que sí lo percibe. Como en el caso de la no-pierna, también evoca e incluso invoca –conjura, llama– al cuerpo fantasma, al no-cuerpo.

Al percibir el muñón, la niña *escotomiza* el resto del cuerpo de su madre. Ve a su madre, y ve el muñón desarticulado, que para ella son dos *integridades*, dos *unidades* independientes. Aquí hay otro escotoma, otro punto ciego en la visión: el-brazo-sin-el-cuerpo. Y es hermoso porque el escotoma funciona para que la niña pueda darle integridad a su madre –una integridad que la ciencia no puede darle, pero el amor sí–, así como a su brazo.

En ese orden de ideas, la niña conjura dos unidades en las que lo fantasmal y lo presente convergen y se entretajan: *el-brazo-sin-el-cuerpo*, y *el cuerpo-sin-el brazo*. Eso solo puede verlo la genialidad y el corazón bondadoso de un niño. La niña ve el cuerpo fantasma de

Pequeñín, al cual está sujeto el muñón, y por eso lo personifica: porque ella ve la persona-fantasma que nosotros no vemos.

Análogamente, la niña también ve el brazo fantasma que conformaría un todo con Pequeñín. Pequeñín se articula con un cuerpo fantasma que la niña sí puede ver, por eso lo ve como una integridad, como *uno*. Es tal el amor de una niña por su madre que es capaz de hacer converger lo visible con lo invisible. ¿Y en qué tiempo se encuentra Pequeñín? En el extraño tiempo escotómico del amor. Para ver, hay que dejar de ver³³.

³³ **Desarticulaciones.** Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva, mientras no haya muerte o clausura, para tratar de entender el estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos. Tengo que hacerlo así para salir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste, aunque apenas queden palabras (Molloy, 2009, p. 97).

A continuación, se encuentra el *David* de Miguel Ángel Rojas (2009).



ENTREMÉS III. EL CONCEPTO DE PATHOSFORMEL DE ABY WARBURG Y LA INVERSIÓN ENERGÉTICA

En su conferencia titulada *Aby Warburg: Morphology and/or History*, Carlo Ginzburg se enfocó en la tensión entre la morfología y la historia propia de la obra de Aby Warburg, tanto la publicada como la inédita. La noción de *Pathosformel* tiene un rol clave en esa tensión, que Ginzburg ya había abordado en una conferencia que dio en el Courtauld Institute.

Para introducir el tema, Ginzburg retoma este fragmento de *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckhardt³⁴, obra que estudia el rol de los festivales de carnaval en Roma en el siglo XV: “whenever pathos emerged, it took an ancient form” (Ginzburg, 2016). Es decir, cuandoquiera que surge el pathos, adopta una forma antigua (traducción nuestra). De acuerdo con Ernst Gombrich, estas palabras fueron la prefiguración del concepto *Pathosformel* (Ginzburg, 2016), una *fórmula emotiva* –porque *pathos* significa *sufrir, padecer*– que da cuenta de las posturas y gestos de la antigüedad, posturas y gestos que muchos siglos después han sido utilizados para representar estados específicos de acción y exaltación psicológica (Forster, 1999, p. 15) independientemente del contexto histórico en el que surgen.

En opinión de Ginzburg (2016), lo que sugiere Gombrich en este sentido –que es un apunte efímero proveniente de una nota al pie de página de su biografía sobre Aby Warburg– debe tomarse muy en serio. Sin embargo, Ginzburg sostiene que esa prefiguración escuetamente sugerida por Gombrich se nutrió de experiencias intelectuales de otro tipo: los posibles precursores de Warburg.

En sus ensayos publicados, Warburg empleó el término *Pathosformel* de maneras diversas y posiblemente discontinuas. Por el contrario, dice Ginzburg (2016), en su gran cantidad de apuntes inéditos, Warburg fue haciendo anotaciones durante los años y el concepto de *Pathosformel* emergió una y otra vez, casi obsesivamente. En esa medida, Warburg empezó a comparar los gestos humanos con los superlativos verbales, que a su vez consideró como *palabras primordiales de la gesticulación de las pasiones humanas*.

³⁴ Historiador suizo que vivió en el siglo XVII.

Una de las características de esas palabras primordiales es la *ambivalencia*, un atributo que Warburg extendió a su concepto de Pathosformel. Durante el Renacimiento, algunas imágenes en las que estaba presente el Pathosformel reemergieron con un significado opuesto, como la *María Magdalena* que el pintor florentino Bertoldo di Giovanni³⁵ representó en su *Crucifixión*. ¿Por qué un significado opuesto? Porque la expresión del rostro de María Magdalena frente a Cristo crucificado es un gesto ambiguo, ambivalente, que puede interpretarse en más de un sentido. Por lo tanto, en su *Atlas Mnemosine* –el proyecto que ocupó los últimos años de su vida–, Warburg representó la *Crucifixión* de Bertoldo di Giovanni dos veces: como una totalidad, por un lado, y haciendo énfasis en sus detalles, por el otro (Ginzburg, 2016). En los detalles está esa *ambigüedad* del Pathosformel. El punto aquí –que es lo que le interesa a Ginzburg– es que en esa ambigüedad hay un ejemplo de inversión energética. Ya se verá en qué medida.

³⁵ Escultor florentino que fue discípulo de Donatello y vivió en el siglo XV.

A continuación, se encuentra una obra titulada *Ilya & Emilia Kabakov: New Paintings*, que estuvo exhibida desde el 19 de octubre de 2017 hasta el 6 de enero de 2018 en el Museo Thaddaeus Ropac en París, Francia.



Diez años más tarde, después de su exilio forzoso a Londres, se publicó el primer número de la revista del Warburg Institute. En una nota bastante densa de dos páginas, Edgar Wind escribió un comentario titulado *La ménade bajo la cruz: comentarios sobre una observación de Reynolds –ménade*³⁶ es sinónimo de *bacante*–. Los comentarios de Wind analizan un fragmento de los discursos de Reynolds³⁷, quien a su vez plantea algo muy interesante sobre la gesticulación humana en la pintura: “It is curious to observe, and it is certainly true that the extremes of contrary patterns are, with very little variations, expressed by the same action” (Ginzburg, 2016).

Es decir, es curioso constatar, y sin duda es cierto, que los extremos de patrones opuestos son, con pocas excepciones, expresados por la misma acción (traducción nuestra). Por su parte, Ginzburg cita los comentarios de Wind sobre Reynolds: “Warburg collected images (...) that tended to show that similar gestures can assume opposite meaning without knowing of this passage in Reynolds’ discourses”. En otras palabras, sin conocer este fragmento de los discursos de Reynolds, Warburg coleccionó imágenes que tendían a mostrar que gestos similares pueden tener un significado opuesto (traducción nuestra).

Sin embargo, dice Ginzburg, Wind estaba equivocado. Warburg sí conocía este fragmento de la obra de Reynolds, incluso en un contexto que aclara cuál es el origen de la noción de Pathosformel, y también algunos elementos de su historia posterior. La cadena de precursores descubierta por Ginzburg era, en opinión de este último, bastante obvia. Sin embargo, parecía haber sido pasada por alto.

En 1888, a sus veintidós años, Warburg estaba preparándose para un seminario. Fue entonces cuando se topó con una copia del famoso libro de Charles Darwin³⁸ titulado *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. El comentario que hizo Warburg con respecto a su hallazgo del libro es bastante conocido: “at last, a book which can help me”. Es decir, por fin, un libro que puede ayudarme (traducción nuestra). *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, publicado en 1872, se

³⁶ Mujer que participaba en las fiestas paganas dedicadas al dios Baco de la mitología romana –Dionisio en la griega–, de ahí el término *bacantes*.

“The Maenads or Bacchantes were the female followers of Dionysus. They were depicted as being naked or dressed in thin veils; they wore wreaths of ivy on their heads and carried a thyrsus or sometimes a cantharus (two-handled urn) in their hands. They were also depicted as playing the double flute or striking the tambourine as they performed a hectic dance. The first Maenads were the Nymphs who nurtured Dionysus. Possessed by the god, they roamed about the countryside, drinking at springs and imagining that they drank milk or honey. Female followers of the cult of Dionysus sought to imitate their frenetic conduct. They had power over wild animals: they were depicted as riding panthers and holding wolf-cubs in their arms. The Maenads appear in a number of legends (...)” (Grimal, 1991, p. 255).

³⁷ Pintor británico que vivió en el siglo XVIII y primer presidente de la Royal Academy.

³⁸ Científico naturalista, biólogo y geólogo inglés que vivió en el siglo XIX.

remonta a unos cuadernos escritos en 1838, cuando Darwin tenía 29 años (Ginzburg, 2016).

En sus observaciones finales de ese libro, Darwin constató el origen animal de la gestualidad expresiva humana, así como el principio de *expresión antitética*. Según Darwin, hasta que los seres humanos no dominaron la postura erguida y el ejercicio intencional de la fuerza corporal, no pudieron evolucionar respecto de ciertos gestos, como por ejemplo el gesto antitético de encogerse de hombros como signo de impotencia o de impaciencia. Justamente por esa misma razón, el asombro no se habría expresado entonces levantando los brazos con las manos abiertas y los dedos extendidos (Forster, 1999, p. 38).

Ahora bien, Ginzburg se pregunta si este comentario también puede estar relacionado con la noción de Pathosformel. La posibilidad de que así sea ha sido planteada en términos más o menos vagos. Sin embargo, dice Ginzburg, toda futura interpretación tendrá que mencionar un fragmento del capítulo 8 del libro de Darwin, a su vez titulado *Gozo, alegría, amor, sentimientos tiernos, piedad*.

En relación con la continuidad entre las actitudes emocionales extremas, Darwin afirmó que es posible percibir una evolución gradual entre una risa violenta a moderada, una sonrisa amplia o suave, y la expresión de mera alegría. Durante la risa excesiva, el cuerpo entero suele echarse hacia atrás y sacudirse, o incluso casi convulsionar. La respiración se altera mucho; la cabeza y la cara se llenan de sangre y las venas se dilatan. Los músculos orbiculares se contraen espasmódicamente para proteger los ojos y las lágrimas se derraman libremente³⁹. Por lo tanto, con frecuencia es posible asociar el rostro enrojecido de una persona, tanto con un paroxismo de risa excesiva, como con un ataque de llanto amargo.

Darwin le agregó a este pasaje una nota al pie en el sentido de que, con pocas excepciones, las pasiones opuestas pueden ser expresadas por la misma acción: “[Sir Joshua Reynolds] gives as an instance the frantic joy of a Bacchante and the grief of a

³⁹ “A graduated series can be followed from violent to moderate laughter, to a broad smile, to a gentle smile, and to the expression of mere cheerfulness. During excessive laughter, the full body is often thrown backwards and shakes, or is almost convulsed. The respiration is much disturbed, the head and face become gorged with blood, with the veins distended. And the orbicular muscles are spasmodically contracted in order to protect the eyes. Tears are freely shed. Hence, as formally remarked, it is constantly possible to point out any difference between a stained face of a person, after a paroxysm of excessive laughter, and after a bitter crying fit” (Ginzburg, 2016).

Mary Magdalene”. En otras palabras, Sir Joshua Reynolds pone como ejemplo la alegría frenética de una bacante y el dolor de María Magdalena (traducción nuestra).

En ese orden de ideas, la cadena intuida por Ginzburg es la siguiente: Warburg leyó a Darwin, quien había leído a Reynolds. El primer eslabón de esta cadena retrospectiva, la lectura que Warburg hizo de Darwin, ha sido lúcidamente abordada por Edgar Wind en su conferencia. Sin embargo, el segundo eslabón no es tan claro: ¿Warburg leyó a Reynolds?

A pesar de que en los primeros cuadernos no hay rastro alguno del duodécimo discurso de Reynolds –en el que la alegría frenética de las bacantes es comparada con la agonía, también frenética, de María Magdalena ante la muerte de Cristo–, según Ginzburg, en 1838, Darwin ya estaba reflexionando sobre la desconcertante contigüidad entre las expresiones –los gestos– de dos emociones opuestas. Un fragmento sobre el miedo y el llanto en los niños y en los adultos lo llevó a hacerse dos preguntas: ¿por qué la alegría y otras emociones hacen llorar a los adultos? ¿Qué es la emoción? Con el fin de responder estas preguntas, Ginzburg alude a unas notas que se encuentran en la parte final del ensayo *De lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke⁴⁰ y que son una disertación sobre la poesía.

Paralelamente, en un famoso fragmento de su autobiografía, Darwin escribió lo siguiente: “many of the pictures in the National Gallery in London gave me much pleasure; that of Sebastiano del Piombo⁴¹, (...) [in which there is a] humble meaning [in] the raising of Lazarus, exciting in me a sense of sublimity. Sebastiano del Piombo was an example of sublimity”. Es decir, muchas de las pinturas en la National Gallery de Londres me dieron mucho placer; la de Sebastiano del Piombo, [en la cual hay] un significado humilde [en] la resurrección de Lázaro, que produjo en mí un sentido de sublimidad. Sebastiano del Piombo fue un ejemplo de sublimidad (traducción nuestra).

Por su parte, Reynolds escribió lo siguiente sobre lo sublime en la poesía y en la pintura: “The sublime in painting, as in poetry (...) so overpowers and takes such a possession of the whole mind, that no room is left for attention (...)” (Ginzburg, 2016). Es decir, al igual que en la poesía, lo sublime en la pintura sobrepasa y toma tal posesión de la mente en su totalidad que la atención se agota en eso (traducción nuestra).

⁴⁰ Escritor, filósofo y político inglés que vivió en el siglo XVIII.

⁴¹ Pintor veneciano que vivió en el siglo XVI.

Según Ginzburg, esta es una referencia implícita a Pseudo-Longino⁴², que a su vez se vuelve explícita en otro fragmento en el cual se encuentra la clave del asunto. A la pregunta sobre quién es un artista superior, Rafael o Miguel Ángel, Ginzburg dice varias cosas. En su opinión, no hay duda de que Rafael es superior en cuanto a la combinación de las cualidades elevadas del arte. Sin embargo, siguiendo a Pseudo-Longino –quien afirma que lo sublime es la cualidad por excelencia a la que puede llegar la composición humana y que compensa en abundancia la ausencia de cualquier otra belleza y expía todas sus deficiencias–, Miguel Ángel es más sublime. La reflexión que hizo Pseudo-Longino en *De lo sublime* tuvo un gran impacto en Reynolds, y aquí está el punto de encuentro con el concepto de Pathosformel.

En síntesis, el planteamiento de Ginzburg es el siguiente: Reynolds afirmó que, con pocas excepciones, las pasiones opuestas pueden ser expresadas por la misma acción. Según Ginzburg, esta es una respuesta ingeniosa a *De lo sublime* de Pseudo-Longino. Antes de su propia traducción de la obra *De lo sublime*, Nicolas Boileau-Despreaux⁴³ escribió *L'art poétique*, a su vez publicada en 1673 (Ginzburg, 2016).

Según Ginzburg, la *compasión encantadora* –*charming compassion* en inglés–, una característica fundamental de lo sublime y de su recepción desde Boileau, es un oxímoron. Por ejemplo, la *terribilitá* de Miguel Ángel es, sin duda, un oxímoron. Curiosamente, el término *terribilitá* fue utilizado por primera vez por Sebastiano del Piombo en una carta dirigida al propio Miguel Ángel, con fecha del 9 de noviembre de 1520: “You seem to be terrible only as far as art is concerned, since you are the greatest master who has ever existed” (Ginzburg, 2016). En otras palabras, *pareces terrible solo en lo que al arte se refiere, puesto que eres el maestro más grande que jamás haya existido* (traducción nuestra).

Al respecto, Ginzburg hace una aclaración: el término *terrible*, que aquí es un término ambivalente, sería transmitido por la palabra en inglés *awesome* (que en español significa *impresionante* o *imponente*), no por la palabra *awful* (que en español significa *horrible* o *espantoso*). Sin embargo, dice Ginzburg, a la larga, la *terribilitá* de Miguel Ángel fue filtrada y reforzada por el éxito de la obra *De lo sublime* de Pseudo-Longino. Ginzburg asocia esta

⁴² La obra *De lo sublime* se ocupa de la estética y de los efectos propios de la buena escritura. Aun cuando su autor es desconocido, su autoría normalmente se atribuye a Pseudo-Longino, quien parece haber sido un crítico literario que vivió entre el siglo I y el siglo III.

⁴³ Escritor francés que vivió entre los siglos XVII y XVIII y traductor al francés la obra de Pseudo-Longino en 1673. Según Ginzburg, fue Boileau quien difundió la obra de Pseudo-Longino por toda Europa.

ambivalencia –tan presente en el Pathosformel– inherente al término *terrible* que emerge en la carta que Sebastiano del Piombo escribió a Miguel Ángel con una descripción que hizo Safo de Lesbos⁴⁴ sobre el sufrimiento y su relación con el amor: “cool sweat covers me, and the trembling takes hold of me all over (...) and appears to myself to be little short of dying” (Ginzburg, 2016). En otras palabras: un sudor frío me cubre, y el temblor se apodera de mí por todas partes (...), y me parece que estoy a punto de morir (traducción nuestra).

Para Ginzburg, es posible medir el impacto generado por este poema, así como la distancia con respecto a su recepción posterior, a partir de un comentario que hizo Francesco Anguilla⁴⁵ en 1572.

Anguilla hizo énfasis en que las emociones contradictorias no pueden coexistir al mismo tiempo en el mismo individuo, sino solamente en una secuencia emotiva que puede oscilar rápidamente. Poco más de un siglo más tarde, en 1698, un traductor anónimo tradujo el ensayo de Anguilla al inglés y lo comparó con la traducción al francés de Boileau publicada por Oxford. El traductor anónimo hizo los siguientes comentarios sobre la oda de Safo⁴⁶: uno se embelesa de ver cómo ella –que puede ser Safo, un *alter-ella*, o ninguno de los anteriores– padece humores, cosas, un alma, un cuerpo, una lengua, realza una belleza; pareciera que tiene muchas personas distintas adentro y a punto de expirar.

Lo que más llama la atención de Ginzburg (2016) es la constatación de las pasiones contrarias, con qué pasiones contrarias se *conmueve*: se congela, arde, está loca, es muy sabia y pareciera que su corazón está a punto de estallar. Ante todas esas pasiones contrarias, dice el traductor anónimo, uno pensaría que no fue poseída por un solo patrón de emociones, sino que todo el conjunto de esas emociones la sacudió por todas partes. Estos son los verdaderos síntomas de los que están muy enamorados. Esa coexistencia simultánea de patrones opuestos en un mismo individuo –que en este caso es una coexistencia simultánea de pasiones contrarias e incluso de personas irreconciliables– puede analizarse mediante el Pathosformel, y en toda su ambigüedad, que es donde todo converge.

⁴⁴ Poetisa griega que vivió entre los siglos VII y VI a.C.

⁴⁵ Un poeta italiano por lo demás desconocido que tradujo y comentó los poemas de Safo.

⁴⁶ “Are you not raptured to see how she suffers humors or things, a soul, a body, a tongue, rears a beauty (...) [she] has so many different persons just at the point of expiring. And with what contrary passions is [she] moved: she freezes, she burns, she’s mad, she’s very wise (...) [whose] heart is just bursting that one would think that she was not possessed by only one pattern, but that the whole circle of them made a general jarring around (...) all true symptoms of those are far gone in love” (Ginzburg, 2016).

La descripción de patrones opuestos convergentes en un solo individuo concebido como muchas personas distintas pudo haber allanado el camino para que Reynolds reconociera ese potencial de las pasiones contrarias frecuentemente expresadas por una misma acción. En esta medida, Ginzburg (2016) sostiene que es razonable asumir que Warburg, al encontrarse con la nota al pie en la obra de Darwin *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* –nota al pie relativa a la comparación de Reynolds entre la María Magdalena bacante y la María Magdalena afligida–, debió haber buscado la fuente de la cita, es decir, los *Discursos sobre arte* del propio Joshua Reynolds.

Ahora bien, incluso si no se encuentra una prueba directa de que Warburg leyó a Reynolds, la cadena de precursores es irrefutable. Ginzburg la afirma según su orden cronológico: primero, Pseudo-Longino y su recepción; segundo, los *Discursos sobre arte* de Joshua Reynolds; tercero, *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* de Darwin; y cuarto, Aby Warburg.

En su texto *Kafka y sus precursores*, Jorge Luis Borges identificó tres filiaciones entre la *singularidad kafkiana* y otras piezas de la literatura: primero, la paradoja de Zenón contra el movimiento; segundo, un párrafo sobre el desconocimiento que se tiene del unicornio que se encuentra en una antología de literatura china; tercero, los escritos de Kierkegaard. También trazó una filiación entre Kafka y dos cuentos: el primero es sobre unas personas muy preparadas para salir de viaje que jamás salen de casa; el segundo, sobre un ejército de guerreros que parte de un castillo infinito, pero jamás llega a su destino. Así las vincula Borges:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (...) **El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres** (subrayado fuera de texto; Borges, 2007, p. 109).

Análogamente, las heterogéneas piezas que enumera Ginzburg en su conferencia se parecen a Warburg, aunque no todas se parezcan entre sí. Es curioso: en cada una de las obras citadas está la idiosincrasia de Warburg, e incluso está prefigurado el Pathosformel, en mayor o menor medida. Sin embargo, si Ginzburg no hubiera identificado y puesto en evidencia esa correlación, de pronto no podríamos verla, y, por lo tanto, no existiría. Sin

perjuicio de esto último, Warburg es el precursor de todos ellos, así como ellos son sus precursores. El punto es que solo Ginzburg parece haber tenido esa visión de conjunto. Al finalizar su conferencia, Ginzburg afirma que Warburg descubrió, o, como se diría en latín, *inventó* –porque es algo nuevo que viene de uno, de adentro– el Pathosformel cuando leyó el libro de Darwin (Ginzburg, 2016).

Al leer a Darwin, Warburg intuyó que las posturas y gestos de la antigüedad han sido utilizados para representar y analizar estados específicos de acción, incluso sin tener en cuenta su contexto histórico. Un claro ejemplo de esto es *La ménade bajo la cruz*, la pintura de Bertoldo di Giovanni en la que, independientemente del contexto de la representación, el gesto de María Magdalena puede interpretarse como el de una ménade que honra al dios Baco y que por lo tanto se encuentra en una especie de trance, o como el de una mujer afligida y adolorida. Esa ambigüedad en los gestos es la inversión energética de la que habla Ginzburg, que es una pieza crucial para entender el Pathosformel planteado por Warburg.

La inversión energética se da, sobre todo, entre la historia y la morfología, y de ahí el título de la conferencia de Ginzburg. Si el intérprete de *La ménade bajo la cruz* de Bertoldo di Giovanni se queda con la María Magdalena bacante, la ménade que honra a Baco, la relación histórica –e incluso la conciencia histórica– entre la obra de arte y la figura histórica de Cristo desaparece; ya no habría una analogía entre la crucifixión de Cristo y la imagen. Si se acoge la interpretación del gesto bacante, predomina lo morfológico –que es lo estructural–, no lo histórico, y en eso consiste la inversión energética descubierta –o *inventada*– por Warburg. En esa conjunción de símbolos, la ménade y la cruz, hay una prevalencia de la energía morfológica en la misma medida en que se desdibuja la conciencia histórica.

Como dice Ginzburg: “What makes Aby Warburg’s intellectual legacy so impressive is this energy in looking at the two sides of the relationship between morphology and history, sometimes as distinct, sometimes as interacting forces” (Ginzburg, 2016). En síntesis: lo que hace que el legado intelectual de Aby Warburg sea tan impresionante es esta energía que mira a los dos lados de la relación entre la morfología y la historia, a veces como fuerzas distintas, a veces como fuerzas en interacción (traducción nuestra).

(IM)CONCLUSO

La estructura abierta, flexible e invisible de este trabajo se manifiesta, entre otras cosas, en el hecho de que las conclusiones desencadenadas por su hilo conductor son *fantasmales*. A su vez, lo fantasmal de las conclusiones conduce a la inconclusión.

Dichas conclusiones fantasmales tienen que ver, más que con una solución contundente a un problema, con la *exploración de lo invisible*: exploración de aquello que un texto *no* nos muestra literal ni visualmente, aquello respecto de lo cual guarda silencio, aquello que sugiere, aquello que no expresa con explicitud, aquello que –voluntaria o involuntariamente– omite, aparta, marginaliza, o *escotomiza* por alguna razón. Y ahí, en esa exploración de lo invisible, hemos querido potencializar y multiplicar las posibles conexiones –y, por lo tanto, las posibles conclusiones–.

Las conexiones se fueron construyendo entre lo *textual*, la *imagen*, la *no-imagen*, la *constelación*, el *no-tiempo* y el *escotoma*, y se fueron tejiendo alrededor de un eje: el *miembro fantasma*. Una conclusión fantasmal que podría intuirse aquí es la del *miembro fantasma* como una metáfora –una *metáfora verdadera*, término que ya explicaremos– de una pérdida que conduce a otros lugares, de una pérdida que permite *entrever* otras dimensiones de la realidad, pero más allá de su propio acontecimiento.

En este sentido, con la intención de esbozar el transcurrir de las letras americanas a partir de la historia de la metáfora que vincula íntimamente los sueños con una función de teatro, Jorge Luis Borges hizo una distinción entre las metáforas verdaderas y las falsas. Las verdaderas son formulaciones de una conexión íntima entre una imagen y otra y, como siempre han existido, nadie ha tenido que inventarlas. Las falsas metáforas son aquellas que se inventan sin que valga la pena hacerlo (Borges, 2007, p. 58).

Esa *metáfora verdadera* –por decirlo de alguna manera– del *miembro fantasma* expresa y deja ver una conexión íntima entre *la ausencia y la presencia*, entre *el pasado y el presente*, entre *la homogeneidad y la heterogeneidad*, entre *la continuidad y la interrupción*, entre *lo visible y lo invisible*. En su texto *Cristal con una rosa adentro*, Julio Cortázar expresa algo muy similar:

El estado que definimos como **distracción** podría ser de alguna manera una forma diferente de la atención, su manifestación simétrica más profunda situándose en otro

plano de la psiquis; una atención dirigida **desde** o **a través** e incluso **hacia** ese plano profundo. No es infrecuente que el sujeto dado a ese tipo de distracciones (...) [, frente a] la presentación sucesiva de varios fenómenos heterogéneos[,] cree instantáneamente una aprehensión de homogeneidad deslumbradora. En mi condición habitual (...) puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga –en ese instante fulgural e irrepitable y ya pasado y oscurecido– la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación (Cortázar, 2010, Piso 0, pp. 100-101).

El miembro fantasma se configura como una *imagen/no-imagen* que “precede y se superpone [a sí misma] (...), que desencaden[a] una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y propon[e] –en ese instante fulgural e irrepitable y ya pasado y oscurecido– la entrevisión de otra realidad en la que [sus elementos constitutivos: el cuerpo en su integridad, la memoria, la percepción, la visión...] constituye[n] algo por completo diferente en esencia y significación (Cortázar, 2010, Piso 0, pp. 98-99).

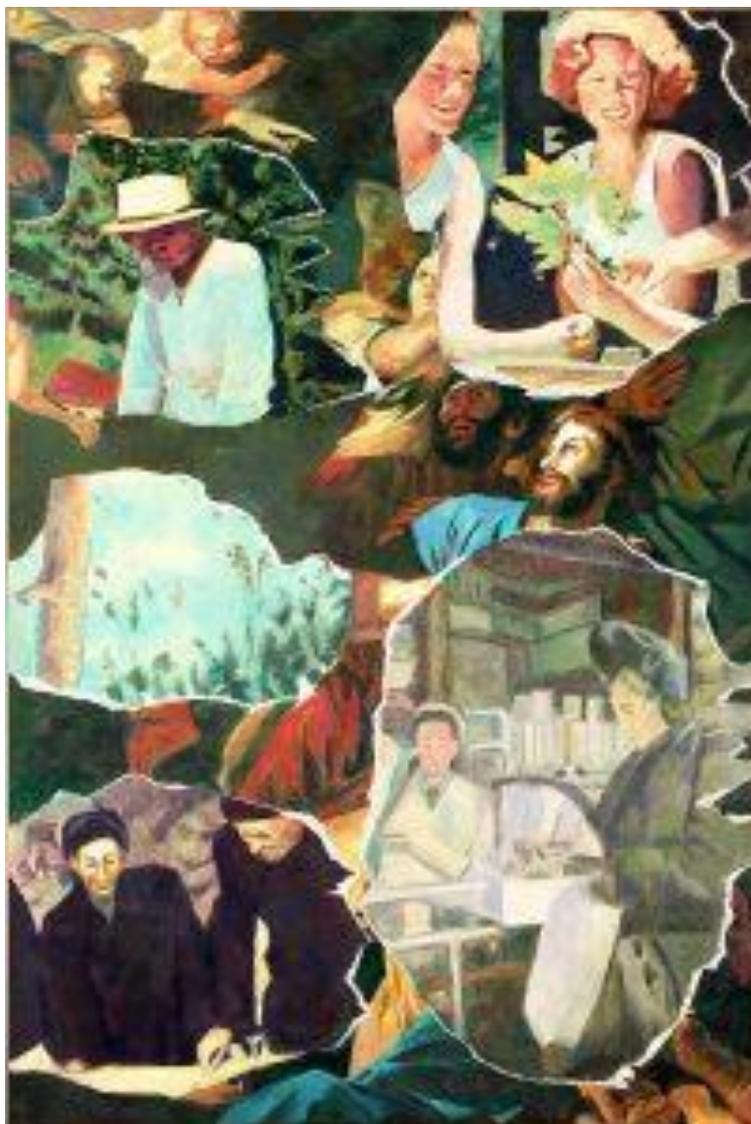
A señalar que en el ejemplo, los elementos de la serie: puerta que se golpea-sonrisa-Antibes-rosa-, cesan de ser o que connotan los términos respectivos, sin que pueda saberse **qué** pasan a ser. El deslizamiento ocurre un poco como en el fenómeno del **déjà-vu**: apenas iniciada la serie, digamos: puerta-sonrisa-lo que sigue (Antibes-rosa-) pasa a ser parte de la figura total y cesa de valer en tanto que ‘Antibes’ y ‘rosa’, a la vez que los elementos desencadenantes (puerta-sonrisa) se integran en la figura cumplida. Se está como ante una cristalización fulgurante, y si la sentimos desarrollarse temporalmente: 1) puerta, 2) sonrisa, algo nos asegura irrefutablemente que es sólo por razones de condicionamiento psicológico o mediatización en el continuo espacio-tiempo. En realidad **todo ocurre (es) a la vez**: la ‘puerta’, la ‘sonrisa’, y el resto de los elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer sin tiempo. Imposible que eso **dure**, porque no está en la duración. Imposible que lo retengamos, puesto que no sabemos des-plazarnos. Queda una ansiedad, un temblor, una vaga nostalgia. Algo estaba ahí, quizá tan cerca. Y ya no hay más que una rosa en su vaso, en este lado donde **a rose is a rose is a rose** y nada más (Cortázar, 2010, Piso 0, pp. 100-101).

En el miembro fantasma hay un extrañamiento, una *entrevisión* –bien de otra realidad, bien de otra dimensión de la realidad, no sabemos⁴⁷–, hay una percepción de algo que se encuentra entre *lo real* y *lo virtual*, y esa percepción se encuentra en algún punto entre *la visión* y *la no-visión* –por eso es una *entrevisión*–. Así, la persona puede *entre-ver* su miembro ausente, así como puede *entre-ver* alucinaciones complejas por medio de su ojo fantasma.

⁴⁷ Aquí, tal vez habría que acudir a otras disciplinas que funcionen como complemento, tales como la psicología, la antropología, la medicina, entre otras. ¿No es eso lo que venimos haciendo en este trabajo?

Y esa *entre-visión* irrumpe e interrumpe la escritura, el análisis, e incluso la asimilación del amor y la ambivalencia que pueden suscitar las fuentes en la historia, sobre todo en la historia del arte como una *historia fantasmal de lo figurativo*.

A continuación, se encuentra una obra titulada *Ilya & Emilia Kabakov: New Paintings*, que estuvo exhibida desde el 19 de octubre de 2017 hasta el 6 de enero de 2018 en el Museo Thaddaeus Ropac en París, Francia.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Artículos académicos sobre el miembro fantasma

- Andreotti, A. M. *et al.* (2014). Visual Hallucinations. Phantom Eye Syndrome: A Review of the Literature. *The Scientific World Journal*.
<https://www.hindawi.com/journals/tswj/2014/686493/>
- Castiblanco-Delgado, D. S., Molina-Arteta, B. M. y Leal-Arenas, F. A. (2021). Síndrome de ojo fantasma. Reporte de caso. *Revista Colombiana de Anestesiología*, 49(1).
<https://doi.org/10.5554/22562087.e914>.
- Jerath, R., Crawford, M. W., y Jensen, M. (2015). Etiology of phantom limb syndrome: Insights from a 3D default space consciousness model. *Medical Hypotheses*, 85, 153-159.
- Nikolajsen, L. y Jensen, T. S. Miembro fantasma en Castiblanco-Delgado, D. S., Molina-Arteta, B. M. y Leal-Arenas, F. A. (2021). Síndrome de ojo fantasma. Reporte de caso. *Revista Colombiana de Anestesiología*, 49(1). <https://doi.org/10.5554/22562087.e914>.
- Rasmussen, M. L. R. (2010). The eye amputated. Consequences of eye amputation with emphasis on clinical aspects, phantom eye syndrome and quality of life. *Acta Ophthalmologica*, 88(2), 1-26.
- Rasmussen, M.L.R., *et al.* (2009). Phantom eye syndrome: types of visual hallucinations and related phenomena. *Ophthalmic Plastic & Reconstructive Surgery* 25(5), 390-393.
- Santhouse, A. M., Howard, R. J. y Ffytche, D. H. (2000). Visual hallucinatory syndromes and the anatomy of the visual brain. *Brain*, 123(10), 2055–2064.
- Sörös, P. V. O., Husstedt, I. W., Evers, S. y Gerding, H. Phantom eye syndrome: Its prevalence, phenomenology, and putative mechanisms en Castiblanco-Delgado, D. S., Molina-Arteta, B. M. y Leal-Arenas, F. A. (2021). Síndrome de ojo fantasma. Reporte de caso. *Revista Colombiana de Anestesiología*, 49(1).
<https://doi.org/10.5554/22562087.e914>.

2. Artículos académicos sobre estética e historia del arte

- Cappannini, C. (2013). La constelación benjaminiana como efecto de montaje. *Arte e investigación Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes*, 9, 45-49.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2007-2008). El cero de las formas. El *Cuadrado negro* y la reducción de lo visible. *Imafronte*, 19-20, 119-140.

Mutchinick, M. (2014). Imagen, historia y anacronismos. Un abordaje a Georges Didi-Huberman. *Arte e Investigación* 10.

3. Diccionarios

Grimal, P. (1991). *The Penguin Dictionary of Classical Mythology*. London, Penguin Books.
Real Academia Española. (2021). Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/pr%C3%B3tesis?m=form>

4. Libros

- Barthes, R. (2006). *La asimbolía en Crítica y verdad*. México D.F., Siglo Veintiuno Editores.
- Benjamin, W. (2009). *Sobre la pintura, o: el signo y la mancha en Fragmentos estéticos*. Madrid, Abada Editores.
- Benjamin, W. (2018). *Tesis V en Tesis sobre el concepto de historia (1940)*. Bogotá, Editorial Taurus.
- Borges, J. L. (2007). *Kafka y sus precursores en Otras inquisiciones (1952). Obras completas*. Bogotá, Editorial Emecé.
- Borges, J. L. (2007). *Nathaniel Hawthorne en Otras inquisiciones (1952)*. Buenos Aires, Editorial Emecé.
- Cano Gaviria, R. (2000). *Exordio en El pasajero Walter Benjamin*. Pamplona, Editorial Igitur.
- Cortázar, J. (2007). *71 en Rayuela*. Madrid, Editorial Cátedra.
- Cortázar, J. (2007). *Instrucciones para subir una escalera en Cuentos completos 2*. Bogotá, Editorial Punto de Lectura.
- Cortázar, J. (2010). *Cristal con una rosa adentro en Último round, Piso 0*. Barcelona, Editorial RM.
- Cortázar, J. (2013). *Séptima clase. De Rayuela, Libro de Manuel y Fantomas contra los vampiros multinacionales en Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Bogotá, Editorial Alfuaguara.
- Didi-Huberman, D. (2011). *Nota preliminar en Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (O. A. Oviedo Funes, Trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Pregunta formulada en Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia, Imprenta Regional de Murcia.

- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona, Editorial Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Warburg, nuestro fantasma en La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2011). *La imagen matriz. Historia del arte y genealogía de la semejanza en Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (O. A. Oviedo Funes, Trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Eco, U. (1992). *Poética de la obra abierta en Obra abierta*. Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A.
- Forster, K. W. (1999). *Introduction en Warburg, A. (1999). The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Ginzburg, C. (1999). *De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método en Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- Ginzburg, C. (1999). *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales en Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- Ginzburg, C. (1999). *Prefacio en Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2007). *El archivo escotómico de la modernidad (pequeños pasos para una cartografía de la visión)*. Madrid, Ayuntamiento de Alcobendas. Patronato Sociocultural.
- Koselleck, R. (2001). *Introducción, José Elías Palti en Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- Koselleck, R. (2001). *Sobre la antropología de las experiencias del tiempo histórico. Estratos del tiempo en Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- Molloy, S. (2009). *Desarticulaciones en Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina* (J. Guerrero y N. Bouzaglo, Comp.). Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Paralkar, V. (2016). *Corpus ambiguum en Las aflicciones*. Buenos Aires, Editorial La Bestia Equilátera.
- Quevedo, F. (1960). *El reloj de arena en Obras en verso: poesías sueltas –satíricas, poesías varias–*. Madrid, Editorial Aguilar.
- Quevedo, F. (2009). *Poemas metafísicos en Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- Sábato, E. (2007). *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona, Editorial Seix Barral.

Zweig, S. (2001). *La colección invisible en Sueños olvidados y otros relatos*. Barcelona, Alba Editorial.

5. Medios audiovisuales

Càmeres i Acció y Amputats Saint Jordi. (prods). (2015). *Puzzle* [documental]. Càmeres i Acció. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=1V2gwH2dsN4>

Eisenstein, S. (1925). *Acorazado Potemkin* [fotograma del filme]. <https://www.filmin.es/blog/15-claves-que-quiza-no-conozcas-sobre-el-acorazado-potemkin>

Ginzburg, C. (conferencista). *Aby Warburg: Morphology and/or History* [conferencia], 4 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=6jzvt13xgrk>

Kabakob, I. (1961). *Measuring the Weight of a Varnometer* [imagen]. Kolodzei Art Foundation. <https://www.artsy.net/artwork/ilya-kabakov-measuring-the-weight-of-varnometer>

Kabakob, I. (2017). *Ilya & Emilia Kabakov: New Paintings* [imágenes cambiantes]. Museo Thaddaeus Ropac. <http://www.kabakov.net/exhibitions-master/2017/10/19/ilya-amp-emilia-kabakov-new-paintings>

Kabakob, I. y E. (1986). *Box with Garbage* [imagen]. Ilya & Emilia Kabakov. First realized 1986 in the Moscow Studio. Collection Museum für Moderne Kunst <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/box-with-garbage>

Malévich, K. (1913). *Cuadrado negro* [imagen]. <https://www.bing.com/images/search?q=malevich%2c+el+cuadrado+negro%2c+imagen&id=DFB054E2F4111A7D8367D7DC10BC7EFB4F37FED5&form=IQFRBA&first=1&tsc=ImageHoverTitle&disoverlay=1>

Méliès, G. (1902). *Viaje a la luna* [imagen de la película muda]. https://www.google.com/search?q=viaje+a+la+luna+de+melies&rlz=1C1CHZN_esCO926CO926&sxsrf=AOaemvKPBDQ7ZoGo2IIETR_e59IsiM2pwA:1634424860871&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=nAaMb2v4002p3M%252CyJ_3kbOg4qhvpM%252C_%253B-MnVsKsXJdStOM%252CLwrNTdpDCWgwbM%252C_%253Bis5Te6E219yuXM%252CGfeFhsgDC1ReJM%252C_%253ByqkwEkYuYNXdQM%252Cj70qDYTGov6CiM%252C_%253BIEd_qOtb_UX88M%252CyJ_3kbOg4qhvpM%252C_%253BxgFI1u2qiNnqpM%252Ct9co-FYdHabVIM%252C_&vet=1&usq=AI4_-kRrHU27UOfL5EgP11nzwPPQY7SFEA&sa=X&sqj=2&ved=2ahUKEwikyPmJq9DzAhU_XxzgGHZFVBkgQ_h16BAg6EAE#imgrc=-MnVsKsXJdStOM

- Miembro anónimo del Sonderkommando de Auschwitz (fotógrafo). (1944). *Incineración de los cuerpos en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz* [fotografía] en *El Holocausto: el problema de su representación*. (2015). El Espectador. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-holocausto-el-problema-de-su-representacion-article-540097/>
- Rojas, M. Á. (artista). (2000). *David* [imagen]. Red cultural del Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/david-12-ap4938>
- Singh, B. (2020). *Holocaust Memorial Day: These Haunting Images Tell The Story Of Humanity's Darkest Period* [fotografía]. <https://www.indiatimes.com/news/world/holocaust-memorial-day-the-huantiing-images-that-tell-the-story-of-darkest-period-in-history-of-humankind-505123.html>
- Useros, A. y Rendueles, C. (prods). (2011). *Walter Benjamin. Constelaciones* [película]. Círculo de Bellas Artes de Madrid. <https://www.youtube.com/watch?v=pcPwIG5gHQM&t=71s>