

Superficialidad máxima. Superficie como posibilidad de sentido: imagen y síntoma

Carlos CARANCI SÁEZ

Universidad Complutense Madrid
carancisaez@gmail.com

Recibido: 14-12-2014

Aceptado: 30-09-2015

RESUMEN

En estas páginas se pretende proponer un modo de entender lo visto siempre como adaptación inmanente, deseo y simbolización, esto es, entenderlo como imagen. Se hará conforme a un concepto de ‘superficie’ que prolonga la lectura que hiciera Didi-Huberman del concepto de imagen-síntoma de Aby Warburg, y se apoya en textos de teoría psicoanalítica de la mano de Jacques Lacan, en un intento no de arruinar la capacidad de hermenéutica del observador, sino de entender la búsqueda del sentido y de la esencia –del arte por ejemplo– como la investigación sobre un conflicto histórico de pérdidas, crisis y memoria. ‘Superficie’ en tanto que masa átona y sin sentido donde el ojo siempre visiona formas: ver superficie es que el ojo siempre adapte lo visto, deseando *abrirlo* visionariamente en su significado para recabar su verdad oculta, pero paradójicamente *cerrándolo*. Porque mirar imágenes supone siempre perder visión respecto de una supuesta totalidad en la que se darían todos los significados en todas sus ambigüedades y en todas sus posibilidades históricas, pérdida sólo decible en su retorno en tanto que resignificación traumática. Aquí postulamos que la ilusión será creer no que las apariencias son ilusorias, sino que más allá de ellas hay “más realidad”. Este planteamiento no sólo ratifica la posición del sujeto, inserto en una superficie/cuadro dada-a-ver, sino que descubre la brecha constitutiva que le rige y que es un “más en él” que él mismo.

Palabras clave: Superficie. Ojo. Imagen. Síntoma. Historia. Memoria.

Maximum Surface. Surface as Possibility of Meaning: Image and Symptom

ABSTRACT

The attempt of this paper is to propose a way of understanding *what is seen*, always, as immanent adaptation, desire and symbolization, that is, understanding it like an image. It will do so according to a concept of ‘surface’ that extends the Didi-Huberman’s reading of Aby Warburg’s concept of ‘image-symptom’, and is supported by psychoanalytic theory, namely Jacques Lacan, in an attempt not to ruin the hermeneutic capacity of the observer but, rather, to understand the search for meaning and essence -of art, for example- as the investigation of a historical conflict of losses, crisis and memory. ‘Surface’ taken as *mass of what is seen*, atonic and senseless, where the eye always visions forms: seeing surface entails the eye adapting what is seen, willing to *open it* in its significance in a visionary way,

retrieving the hidden truth but, paradoxically, *closing it*. Seeing images always implies losing vision in relation to an alleged totality in which all meanings would be given in all their ambiguities and all their historical possibilities, which will be knowable only in their return as a traumatic re-signification. We here postulate that the illusion will be to believe not that appearances are illusory but, rather, that beyond them there is “more reality”. This approach not only ratifies the subject’s position, inserted in a surface/painting given-to-see, but also discovers the constitutive gap that governs him which is a “more in him” than himself.

Key Words: Surface. Eye. Image. Symptom. History, Memory.

Sumario: 1. Introducción. 2. Superficie es pérdida. 3. Superficie es todo (lo que podría haber sido). 4. Superficie (no) es origen. 5. *Collage* y memoria. 6. La no-imagen 7. Conclusión.

1. Introducción

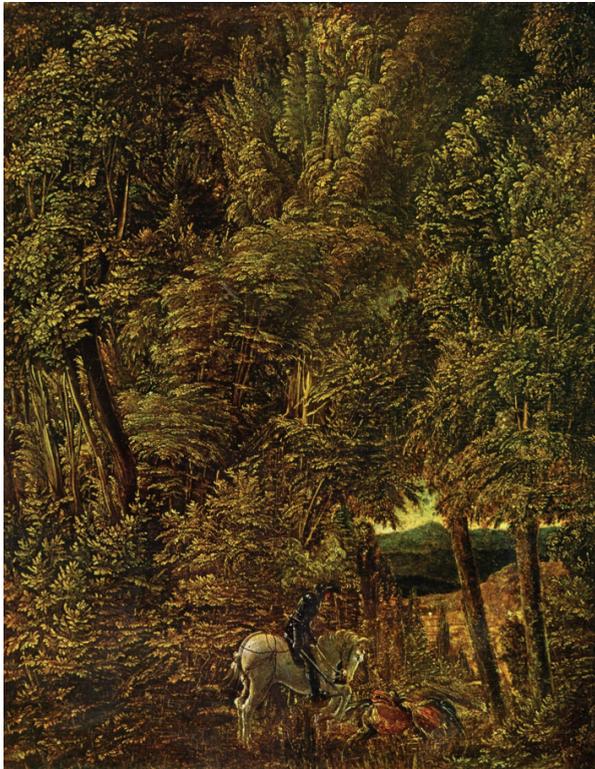


Fig. 1. Albrecht Altdorfer, San Jorge matando al dragón, 1510.

Consideremos el cuadro de Albrecht Altdorfer *San Jorge matando al dragón* (*Laubwald mit dem Heiligen Georg*, 28,5x22,5cm, 1510 –fig. 1–). No es el bosque el

auténtico asunto de la pintura, que podría aprovechar el episodio que le da título para representar el paisaje como motivo autónomo, como se dice sobre el *Ícaro* de Bruegel o el *San Cristóbal* de Patinir: fundantes de escenarios de memoria, hábitats donde edificar una identidad cultural, una encrucijada histórica, y reivindicar así la autoría y el contexto por encima del motivo estándar, propone Simon Schama¹. Lo que nos permite hablar del motivo del cuadro es en cambio la profusión de un follaje que ha sido pintado derivando unos árboles en otros, en un crecimiento de formas exuberante que expande y condensa grumos y cúmulos sobre una extensión impenetrable, excediendo los límites del cuadro. Si se opta por hablar de la integración del episodio iconográfico en un escenario autóctono y un trasfondo (de germanidad en este caso), se encuentra un sentido interpretativo, una verdad más allá de la evidencia que es a la vez su fundamento: sin embargo esa verdad ninguna relación real entabla con los objetos. Guiado por identificaciones simbólicas e imaginarias, el libro de Schama alcanza en su final, irremediamente, la mítica forestal de hojas de roble, hogueras y runas del nazismo, como si en las formas que produjeran estos árboles pintados se hubiera alucinado alguna otra silueta que le revelara la intrínseca verdad. ¿Dónde encontrar Alemania sino en el suelo, la tierra, los bosques de Dürer, Friedrich, Carus, hasta en el apodo mismo de Grönwald?

Como si Schama hubiese visto en los árboles aquella esvástica de alerces caducifolios creciendo en medio de un bosque de pinos en Zernikow, Brandemburgo, unos 60 metros cuadrados visibles por contraste cada otoño, capricho que un rico empresario regaló a Hitler por su 49º cumpleaños en 1938 (fig. 2). Lo interesante es que esa esvástica resultaba inidentificable al nivel del suelo: ¿dónde estaban la oportunidad propagandística y la eficacia retórica en algo así? ¿Se dirigía sólo a quien sobrevolará esa zona en esa época del año? ¿O era un signo para la tierra alemana, a la que se la marcaba como a una res con el símbolo del Tercer Reich? Encontrar esa esvástica dependía en realidad del forzamiento de lo visto bajo el poder del ojo, pues no siempre había estado allí, y sin embargo la terquedad de esas coníferas parece decirnos lo contrario, o eso pensaron las autoridades: no fue hasta 1992 que la Alemania moderna capitalista la descubrió, invirtiendo cuantiosos esfuerzos por eliminarla una vez que supo que siempre la encontraría al mirar en esa dirección. ¿Hasta qué punto la presteza y la violencia con la que fue erradicada –con éxito parcial– no se debió a que se corre el riesgo, en Alemania, de hallar alucinatoriamente una cruz gamada por doquier, sobre cualquier superficie, incluso en la fronda del paisaje de Altdorfer? ¿No es más bien el intervalo de búsqueda de la cruz gamada el que la fabrica, ejerciendo fuerza tanto sobre la idea de Naturaleza, mítica de por sí, como sobre el hecho mismo del paisaje como simbolización del espacio? Es decir, un gesto que cuenta con la pérdida de lo que hubiera habido (¿cómo se podría haber visto esa vegetación alemana antes de que se nos señalara la esvástica de alerces?) para obtener la nueva imagen conforme a modernas valencias de sentido, que añaden un plus a cada adjudicación

¹ SCHAMA, S.: *Landscape and Memory*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1995. Es parte de la tesis recogida en este libro, en donde se dice por ejemplo que la mitología y el relato de origen de éxito en Alemania recupera el bosque frondoso, profundo, enormes hayedos, robles poderosos, conformando una memoria que pretende remontarse a antes de la invasión romana de lo que aún no era Germania.

(un regalo de cumpleaños para el Führer, un irreductible altar nazi donde demostrar la recién adquirida democracia en los 90, ¿un perverso mensaje de que Nazismo y URSS eran el mismo totalitarismo?).



Fig. 2. Esvástica en Zernikow.

Un plus de verdad al que se aferran los fenómenos y que a los fenómenos rompe. La verdad está desprovista de intención, dirá Benjamin², cual fuerza ciega que condiciona la propia empiria colonizando uno u otro grupo de fenómenos. Porque si bien la verdad realmente buscada parece quedar más lejos, sin embargo se la encuentra siempre, ante la imposibilidad de trascender esa superficie contra la que el ojo se estrella. Término erróneo: el ojo nunca se estrella porque no hay muro tras el que algo se esconda, ni velo que nada oculte, sólo el material átono en el que el ojo resbala y fluctúa, compuesto de elementos sin ligar cuya identidad está aparentemente abierta y que ganan en cada articulación de unos con otros. La minuciosidad con la que Altdorfer ejecuta los detalles de los árboles no se debe tanto a que reclame del espectador una contemplación individual, recogida y a corta distancia³, cuanto a que le ofrezca una extensión sobre la que el ojo pueda posarse y recorrerla como la mano el pelaje de un animal. Esa superficie sería a tal efecto in-vista si no se le adjudicara el estatus de imagen; en otros términos, en el *San Jorge* no hay un inclasificable afuera del asunto⁴, a modo de amorfa y brutal acumulación de partículas y manchas a la que

² BENJAMIN, W.: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1925, trad. cast. A. BROTONS MUÑOZ, *El origen del Trauerspiel alemán*, Abada Editores, Madrid, 2012, p. 15.

³ WOOD, C.: *Albrecht Altdorfer and the Origin of Landscape*, Reaktion Books, Londres, 1993.

⁴ Participio del verbo asumir, de *assumere*, tomar bajo el cuidado, de *ad-subere*: escoger, tomar, quitar, estableciéndose así, además, la dimensión temporal.

se espera reflotar por secciones bajo una determinada forma o significado, porque *siempre*, en cualquier región de lo visto, hay asunción de sentido.

Dejémoslo claro: de lo que se habla aquí no es de teoría de la percepción, ni del diálogo forma-fondo; se pretende sugerir en cambio una aproximación a la imagen en tanto que punto traumático de desplome del sentido que es, sin embargo, el hiato estructural que habilita el advenimiento de la identidad de lo visto. En este trabajo no se hablará tanto del trabajo del ojo en su mecánica de ver, cuanto del proceso de formación de la imagen, entendido básicamente como la adjudicación de identidad a una aproximación de fragmentos, a un collage de partículas, pues la imagen, como el síntoma en el psicoanálisis, no es sino un grupo de significantes a los que el ojo del analista debe dotar de la orientación necesaria para que el paciente los desemboque en un significado satisfactorio. Podría llamarse entonces “imagen”, en una definición sin duda defectuosa, a la reunión de cierta región de la superficie de lo visto bajo una significación que emana en su relación con el ojo. En estas páginas nos referiremos principalmente a las imágenes artísticas, y a cómo practicar una historia del arte que atienda antes al proceso de la conformación de su identidad singular y contingente como un valor cerrado e históricamente eficaz, que a escarbar interpretativamente en sus connotaciones simbólicas. Si consideramos la imagen como síntoma, siguiendo desde luego la estela que Georges Didi-Huberman prolonga del (psico)historiador del arte Aby Warburg, habrá que abordarla como un fenómeno de pura actualidad cuyo sentido profundo siempre quede más lejos pero, a la vez, su mera manifestación sea ya la máxima aproximación a esa lejanía. El síntoma es la manifestación fallida de algo que sólo puede ser revelado, como el Inconsciente freudiano, por medio de esos sus subrogados.

Asimismo la imagen es un subrogado de contenidos, asociaciones e identificaciones que el ojo pone en marcha y que no alcanza nunca la definitiva identidad visual absoluta de eso que el ojo espera ver. ¿Ver es desear? Podemos aventurar que ver es siempre desear ver más, ver el más allá de lo visto, como pretende Schama, sin poder en cambio trascenderlo⁵. Desentrañar la verdad del mundo, así las cosas, sería dejar de ver, dejar de tener delante de los ojos la formación sintomática porque se ha llegado a la historia que está detrás, como hace el analista, que, historizándolo, enlaza el síntoma en apariencia sin-sentido con la biografía inconsciente del paciente. Asimismo el ojo historiza lo que rescata de la superficie de lo visto, átona e in-significante: sus fragmentos, detalles, manchas y carnosidades son agrupadas en formas distinguibles a las que se le adjudica un peso metafórico (un añadido lingüístico, un complemento simbólico) para poderlas ver, es decir, para poderlas identificar. Como se hace con los collages de fragmentos que son las formaciones oníricas, o los monstruos de El Bosco. O las imágenes que el ojo del vidente rescata de un muro mohoso y descascarillado. En verdad nada cambiaría, según esta hipótesis, en la superficie del mundo, y sólo la intervención del ojo orientaría la necia presencia de lo visto, esas protuberancias neutras, esos significantes que de inicio nada significan, hacia canales de sentido integrándolos en la historia del sujeto vidente.

⁵ «Mirar una nube desde la tierra es la mejor forma de interrogarse sobre su propio deseo» (BRETON, A.: 1937, *L'amour fou*, trad. cast. de J. MALPARTIDA: *El amor loco*, Alianza editorial, Madrid, 2000, p. 97).

Porque los significados que las formas ganan en cada reedición de su expresión son siempre verdad pero son siempre contingentes⁶, poseen su *verdad histórica* aunque sea aberrante, aunque sea injusta, porque para que pueda imponerse en la realidad histórica, esa imagen será, pese a todas las cosas, verdad. Y si bien la verdad realmente buscada parece siempre quedar más lejos, sin embargo se la encuentra siempre en su superficie, ante la imposibilidad de trascender las imágenes. El ojo causa la verdad de lo que mira en el sentido de que su intervención completa a la imagen, como se completa alucinatoriamente una estatua partida, no sólo porque sin ese añadido lo visto es no-comprensible, no entra en la comprensión, sino porque de ese modo puede empezar a ser algo que antes no era. El ojo la efectúa en virtud de sí mismo, el ojo es causa de la imagen y sin él ésta no puede entenderse autónomamente. La mirada dona así como elide en función de ese don.

Puede afirmarse, tras esta rápida aproximación, que la imagen es siempre un producto fallido del visionar, y que lo puro visto, la cruda presencia de las cosas del mundo, directamente no nos existe. Sin embargo, las imágenes son ya su más directa expresión, son el único modo para conocer las violentas contorsiones que precipitan su revelación y que serían, dicho defectuosamente, un pre-imagen que queda siempre fuera de la representación. Es sobre este vacío sobre el que se construye la identidad de lo visto, una suerte de intervalo inobjetivable e incapaz de relación que necesariamente es excluido para quedar paradójicamente incluido en lo objetivable, lo relacional, los contenidos y las identificaciones; un preludio a la imagen, una crisis, un “paso a”, en sí mismo no susceptible de consciencia pero que reverbera y se retuerce al interior de cada imagen. Podría ser así la manera para entender la propuesta de Didi-Huberman *après* Warburg⁷ que este trabajo aspira a apuntalar conceptualmente. Por ello la cita directa a las obras del autor francés se ha sacrificado en favor de estructurar un camino un tanto más personal, con atención a dos de los fundamentos de su discurso: la imagen como síntoma; el tiempo como anacronismo, como ausencia de pasado que atribuir a la forma, como «olvidos que surgen de la materia misma de las memorias conscientes»⁸.

Una de las fórmulas que, para tratar de definir el concepto de *Nachleben* que forjara Warburg en los años 20, emplea Didi-Huberman en su canónico libro, es la de «algo que persiste y da testimonio de algo desaparecido [...], pero cuya persistencia

⁶ Un ejemplo quizá demasiado claro es el de la *Ninfa* de Warburg, una figura que se repite desde la representación del *thyasos* dionisiaco hasta las tablas piadosas del 400 italiano, perdiendo y ganando identidades a lo largo de numerosas crisis de adjudicación de contenidos.

⁷ Cfr.: DIDI-HUBERMAN, G.: 1990, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, trad. cast., Françoise MAILLER, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Cendeac, Murcia, 2010; 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, trad. cast., PONS, H., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1997; 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, trad. cast., O. A. OVIEDO FUNES, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011; 2001, “Nachleben, o la impronta del tiempo”, en AA.VV.: *La distancia y la huella. Para una antropología de la mirada*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Cuenca; 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, trad. cast., J. Calatrava, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009.

⁸ DIDI-HUBERMAN, 2002, 158.

misma se acompaña de una modificación esencial –cambio de estatus, cambio de significación–⁹. Esa “persistencia” es por un lado supervivencia de algo pasado, y por otro novedad absoluta; es por un lado la latencia de lo antiguo y por otro su olvido, que lo hace así aparecer como *nuevo* porque «aquello de lo que se acuerdan las supervivencias no es el significado –que cambia en cada momento y en cada contexto, en cada relación de fuerzas en la que está incluido– sino el trazo significante mismo»¹⁰.

2. Superficie es pérdida

Volviendo a Altdorfer, es como si dijéramos que el San Jorge y el dragón *son* el follaje, o la modulación de un determinado cúmulo de hojas en la que el ojo soñador fija un motivo. Quizá entonces la concentración contemplativa exigida al posible público de esa tablita, íntimo y secreto trozo de textura en el que elucubrar y construir, se ofrezca como una página densamente escrita para que la vista merodee sin atender a la especificidad de cada letra y sí al conjunto, sin saber qué busca pero hallando conjunciones, coincidencias, acrósticos, mensajes, destino. Algo que no resulta ajeno a la intención del ojo del vidente y lo es en cambio a la morfología e identidad de los objetos así saqueados, como un juego de rebus, un jeroglífico, compuesto por partes que pierden su anterior condición en favor del nuevo sentido. De tal modo, en el instante de obtención de la imagen se produce una simultaneidad de forma y significado, fuertemente imbricados, porque ver es significar conforme siempre al deseo del ojo que mira. Y si un símbolo puede definirse como el lazo irrompible entre la forma y su significado, siempre hay «en la simbolización de algo [...] violencia, lo que equivale a su mortificación. [...] El lenguaje simplifica la cosa designada reduciéndola a una única característica, desmiembra el objeto, destroza su unidad orgánica y trata sus partes y propiedades como autónomas. Inserta la cosa en un campo de sentido que es en última instancia externo a ella»¹¹. El ojo violenta en busca de significado, vacía el contexto, la presencia previa de lo visto, cualquiera que hubiera podido ser, para *poderlo ver*.

En el *San Jorge* el pintor señala un área en la superficie de naturaleza a la que le adjudica una significación, una moraleja, una historia (del arte: el episodio apócrifo del caballero capadocio, santo patrón de arqueros y jinetes, que es parábola de la lucha contra el pecado en nombre de Cristo, etc.). Se estandariza la información para poder así contar con una medida en tanto que uno invariable, unidad primera duplicándose para seriar los siguientes compuestos fenoménicos. No es que ese asunto se vea repetido en la superficie y se nos condene a ver siempre un caballero y un dragón, sino que, para que la concatenación de imágenes tenga efecto, para que pueda verse esa y otras innumerables más, para poderlas integrar en nuestros esquemas ideológicos y de percepción, es necesario que haya algo que gane autonomía respecto a la identidad

⁹ Ibid., 52.

¹⁰ Ibid., 163.

¹¹ ŽIŽEK, S.: *Violence*, 2008, trad. cast. A. J. ANTÓN, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2009, p. 79.

personal de ese asunto, que se desligue de las características descriptibles del santo y el dragón. Es necesario que haya algo que no pertenezca a la seriación de asuntos del cuadro, ni de las imágenes, campos ideológicos o significaciones que se van siguiendo, sino algo de lo que el asunto del cuadro sea metáfora. Una superficie sin-sentido que queda siempre excluida en cada obtención de imagen y que no tiene ninguna relación con ella pero del algún modo la fundamenta: algo que no es idéntico a sí mismo con el fin de que la serie que de ello emane pueda duplicarlo y repetirlo como cifra estructural en una sucesión de unidades que no repita, en cambio, su identidad. Algo entonces carente de identidad para que se represente en la imagen «aboliéndose en seguida como sentido»; de ello la imagen será metonimia. La superficie queda, de tal modo, necesariamente impensable por las imágenes que a partir de ella se recaban; la superficie queda *suturada*¹².

La alusión a este concepto no es casual: el cuerpo de lo visto se pierde en las adjudicaciones que el ojo imprime, así como el sujeto se elide en la simultaneidad de su ingreso en el lenguaje y la red de relaciones simbólicas que lo conforman como sujeto. Por ello cada imagen debe considerarse simbólicamente, esto es, como «el símbolo originario de la emergencia de la falta en el campo de la verdad»¹³—de lo que falta— “aboliéndose” cada vez que el ojo la ve durante lo que es una progresión metonímica¹⁴. En el instante en que se dice que ahí, en ese rincón—esas figuritas que se estremecen torpes en la inmensidad—, espera el *asunto* pictórico, se habla de algo que es (pero se dice “ha sido”) separado bajo una marca de sentido y un relato. Las imágenes no desvelan el misterio de su composición: se postran ante el ojo en un continuo hormigueo de aglomerados, flujos de manojos y rizos que se conjugan provocando su secreto hacia delante en el espacio y en el tiempo; tanto es así que en otras zonas, desplazando distraídamente el ojo, se ve una calavera, un urogallo, una esvástica...

De hecho es necesaria la presencia del ojo que mira para que el sentido de las conformaciones superficiales, como aglomerados cársticos o protuberancias de coral, adquieran toda su profundidad trasfondística: son las imágenes la manifestación de un pasado in-imaginable que el ojo interpreta, ilusoriamente, como su significado o contenido simbólico. El ojo del analista, por ejemplo, es el que, con su mera presencia *testimonial*, abre la verdad del sujeto del inconsciente de su analizado, pero no desvelando la esencia pulsional oculta tras las formaciones de sus síntomas, que en tanto que exteriorizaciones del inconsciente, son el estadio límite de conocimiento de eso pulsional¹⁵. Por el contrario, se supone que el propio sujeto, gracias a ese apoyo, volcando en la figura del médico su entera relación con las instancias simbólicas de su vida, debe poder “decir” el sentido de sus sin-sentidos, integrar sus síntomas en un

¹² Este periodo parafrasea a MILLER, J.-A.: “La suture. Eléments de la logique du signifiant”, 1965, trad. cast. “La sutura. Elementos de la lógica del signifiante”, en AAVV.: *Significante y sutura en psicoanálisis*, Editorial Siglo XXI, México DF, 1970, pp. 59-61.

¹³ *Ibid.*, 61.

¹⁴ *Ibid.*, 62.

¹⁵ Esa suerte de fuerza orgánico-psíquica que según Freud hay que entender como las exigencias que sufre el yo desde el interior, que le arrastran a la regresión, al retorno, a la destrucción, y entre las que se encuentra la libido. Las pulsiones carecerían de representación, debiendo ocupar (*besetzen*) a contenidos inconscientes (huellas mnémicas, etc.) para que tengan oportunidad de acceder a la consciencia.

panorama coherente de representación, una historia, un pasado, una causación... aunque no tengan que ver, aunque el pretendido trauma determinativo no haya ocurrido nunca. El cuerpo somatizaría contenidos que no residen en lo más profundo, sino que crecen sobre el vacío de sentido que esa caída de lo simbólico (el *síntoma*, el acto fallido, la resistencia o el ritual obsesivo) abre como una herida. Es más, su imagen nacería de los conflictos entre manifestaciones pulsionales y fórmulas simbólicas¹⁶. El *espacio* de ese conflicto es la ‘superficie’ indecible, excluida de las imágenes a las que, sin embargo, íntima: esa superficie, aplicando estos términos, es éxtima.

Es así como hay que entender el concepto de Warburg de *Nachleben*: para la escuela warburgiana oficial de Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Ernst Gombrich y compañía consistía en el contenido simbólico de ciertas representaciones, heredado y acumulado a lo largo de las eras esperando interpretación, cuando la bien distinta pretensión de Warburg era comprender su valor puramente gestual/expresivo. Y tampoco, precisando a Didi-Huberman, debería entenderse esa imagen sintomática tanto como un cuerpo sobredeterminado¹⁷ (un símbolo agotado que se ha vuelto incomprensible al desviarse de su primera identidad por obra, siguiendo a Freud, de la represión¹⁸), cuanto como algo rabiosamente actual que por ello demanda ser cargado de historia. La pujanza de algo inclasificable, impropio, un bolo imposible de integrar en la normatividad consciente de las coordenadas culturales.

Atendiendo a la etimología de síntoma, hay que entenderlo como algo por definición no susceptible de consciencia que *cae* en el campo de lo cognoscible¹⁹: por eso la imagen es algo que, de ser in-visto e i-relacionable, ha caído en el campo de lo clasificable, de lo significable, de lo referencial e histórico. O dicho aún de otro modo, lo que persiste no son los símbolos o los significados profundos de las imágenes (artísticas), no es la memoria inconsciente de un hecho lejano, sino la pura superficialidad de lo visto, agitada no por el eco de las fuerzas que la alimentaron (no es tampoco el molde preciso de lo que una vez tuvo sentido y que hoy recibe nuevas significaciones), sino estremecida con la llama insuflada *durante* la atribución actual de sentido. Su “vida actual” se debate entre por un lado la identidad que ahora soportan, y por otro la apertura de la historia de la instauración de esa identidad como símbolo irreversible. Es un intervalo que cobija la memoria de la imagen, que no está compuesta de recuerdos precisos, sino que se parece más a un relámpago que ilumina la noche oscura del proceso histórico de su formación.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2002, 211.

¹⁷ *Ibíd.*, 265.

¹⁸ *Ibíd.*, 275. Las resistencias no serían sino la ausencia de lenguaje, y así de simbolización, de determinados fragmentos, para lo que el paciente debe apoyarse en la presencia y el comienzo de palabra aportado por el analista para inaugurar el sentido. Un sentido construido para satisfacer la construcción inconsciente a la que se habría anclado la fuerza pulsional. Esto puede leerse ya en el Seminario 1 de 1954: LACAN, J.: 1953-1954, *Livre I. Les écrits techniques de Freud*, trad. cast., R. CEVASCO y V. MIRA PASCUAL, *El seminario I. Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 85.

¹⁹ Del griego σύνπτωμα: σύν-, conjuntamente, a la vez, con; y πτώσις, caída, es decir, algo que cae junto a otro fenómeno, o fenómeno que se da conjuntamente, que acompaña a... Que se manifiesta, que cae en lo manifiesto, que se manifiesta sin manifestarse en sí mismo, y sólo como acompañamiento. Es la manifestación de algo que no llega a manifestarse, y sólo lo consigue mediante el fracaso mismo de su manifestación.

Es lo que las denominadas vanguardias artísticas del siglo pasado postularon: la investigación en el intervalo significativo mediante acciones como el *collage*, *l'objet trouvé* o el *détournement*, y que es la pregunta sobre qué es lo que provoca que, viendo lo que vemos, nuestro ojo siempre busque –desee– un más allá. Siguiendo con la analogía psicoanalítica, el ojo encuentra formas correlativamente al desvanecimiento de lo que pudiera haber habido en su lugar, es decir, la imagen prístina de lo pre-imagen, Superficie como la posibilidad fallida de otras formas, otra realidad, que el ojo siempre busca y siempre encuentra en su fracaso, esto es, como sustituto de lo perdido que nunca se perdió, pues no puede hablarse de una visión absolutamente original, de un absoluto pre-imagen, sin clasificación ni simbolización.

Si sólo la intervención del ojo hace nacer la imagen como entidad simbólica respecto a una pretendida informidad, el ojo es *anterior* a ese nacimiento, y no obstante su ver será retroactivo, cerrando el estatus simbólico de cada forma/significado como si siempre hubiese sido así, es decir escribiendo la identidad de la imagen hacia atrás en el tiempo desde el instante en que se somete a la mirada, lo que la inscribe en el tiempo lineal²⁰ de la historia y la prospecta hacia el futuro. En pocas palabras, es como si dijéramos que la mera irrupción sintomática es ya el trauma en sí, que descontrola los parámetros y coordenadas del sujeto; la historia auténtica no acabaría emergiendo tras retirar paulatinamente los velos de las resistencias, sino que se la construiría para que el sujeto se incorpore sus propios síntomas, ahora pendientes de una causación²¹. De tal manera, la resistencia sería sólo el proceso de hallar un lugar en lo simbólico para su indeterminación y su vacío de sentido (de halar las palabras para decir...). Como se ve, establecemos aquí un paralelismo entre sujeto e imagen gracias a que podemos concebir al propio individuo como un síntoma²² de cómo han influido en él el lenguaje, las pautas simbólicas de la educación, el influjo social, y, si se quiere, la mera disposición constitutiva a recibir tales influjos²³. Como si su yo, parafraseando a Freud, fuera la manifestación fallida, y a la vez la única posible, de las turbulencias pulsionales de su interior, por siempre incapaces de representación. El sujeto, así las cosas, es la *imagen* de su in-imaginable, que se pierde en la simultaneidad de hacerse imagen.

²⁰ MILLER, 64.

²¹ «La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado»; «[...] que el sujeto reviva, rememora, en el sentido intuitivo de la palabra, los acontecimientos formadores de su existencia, no es en sí tan importante. Lo que cuenta es lo que reconstruye de ellos». (LACAN, 1953-1954, p. 27, 28).

²² *Ibid.*, 31.

²³ «El inconsciente es un concepto forjado sobre el rastro de lo que opera para constituir el sujeto» (LACAN, J.: *Position de l'inconscient*, 1960-1964, trad. cast. T. SEGOVIA, «Posición del inconsciente», en *Escritos II*, Editorial Siglo XXI, México D.F., 1975, p. 366).

3. Superficie es todo (lo que podría haber sido)

Si así puede explicarse el paralelismo imagen/síntoma, queda en entredicho entonces una historia del arte que por medio de circunvoluciones interpretativas o conexiones con la biografía del autor, intente desentrañar la verdad oculta tras las imágenes, ya por sí mismas elocuentes como se ve en el deletreo del contenido manifiesto del sueño que lleva a cabo la *Traumdeutung*. Llegados a este punto, es el punto de tensión en el que se articula la estructura del individuo con la mera forma, el instante intercalar entre la imagen que se ve y las condiciones de su existencia: es el punto en el que la vivencia se manifiesta estrechamente imbricada en gestualidades y comportamientos, en los surcos que ribetean el modo, que apuntan el *estilo*.

En un temprano artículo, Jacques Lacan defiende, tras conocer los estudios de la psiquiatría fenomenológica de Ludwig Binswanger, que no se debería aislar el síntoma como objeto de interpretación ni desprenderlo «de la totalidad de la experiencia vivida del enfermo»²⁴. Si bien las objetivaciones durante los episodios críticos del delirio no pueden en efecto decirse fruto de la racionalización, con todo sugiere que «se presentan particularmente fecundas en modos de expresión simbólicos». En el mundo de los enfermos, deficiente como es su enfrentamiento intuitivo con los objetos exteriores, estos son impregnados de lo que Lacan denomina «significación personal», que anula la, digamos, «neutralidad afectiva» que de entrada poseerían las cosas vistas, así como el tiempo de la reflexión racional y objetiva con el que los sanos miran el mundo para reconducirlo a parámetros de reconocimiento e interpretarlo²⁵. En el delirante ese tiempo se precipita y los objetos son violenta y súbitamente cargados de significación; pero también se puede sostener que es un tiempo que es puesto en duda y postulado como *espacio* para (otra) posibilidad y oportunidad de restauración de la supuesta realidad objetiva, precisamente conforme a las exigencias del presente del sujeto. El enfermo sufre este tiempo en toda la intensidad de una búsqueda desesperada por conocer el por qué de la verdad de lo visto: un requerimiento de respuestas que construye el pasado bajo el aspecto de una nueva adjudicación identitaria (un nuevo trabajo simbolizante sobre lo visto) para que el presente vuelva a tener (un) sentido (otro pasado, una nueva *chance*, un ¿y si...?).

Y si en el delirio psicótico podríamos incluso decir que la percepción del enfermo es *ya* la interpretación, por lo que *interpretar* tiene de *mediar*, *permutar*, interrogando lo visto para reajustarlo y re-simbolizarlo, entonces el tiempo para la reflexión que en él falta, equivaldría en el sano a la toma de consciencia de la ineludibilidad y de la irrevocabilidad histórica de la realidad actual, y aún, sería el apagamiento de la posibilidad de otra opción. Sólo el arte, en una en una iconografía de corte romántico que hiede a tradición bienpensante, podría aproximarse, como muy bien lo vieron los surrealistas pero antes que ellos los fundamentales futuristas, al paranoico manoseo y

²⁴ LACAN, J.: 1933, *Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience*, trad. cast., ALATORRE, A.: "El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia", en *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad: seguido de primeros escritos sobre la paranoia*, Siglo XXI, México D.F., 2000, p. 335.

²⁵ *Ibid.*, 335-336.

repudiación constante de la identidad fijada a los objetos, como un método de prueba y error, de construcción y reconstrucción del símbolo conforme al propio deseo. Como en un sueño, la reclama de necesidad, de reconocimiento, la reclama angustiada ante las exigencias del mundo en cultura, se arregla por medio de la escena de cumplimiento del deseo. El enfermo y el artista visionario sabrían que la verdad de lo visto depende de esa operación de inicio de significación a la que suspender *abriendo* la imagen y denunciando el drama de la árida irrevocabilidad de lo visto.

En cada imagen que el ojo *pone* se estaría delirando la representación corregida de un pasado fallido, o mejor, cada imagen no sería sino la alucinación de un paraíso perdido, previo a la asunción como irreversible de la identidad de la imagen: un “antes” a verse incluida en el orden de la significación. ¿Qué es ese antes? ¿Una superficie informe, absoluta, previa a la irrupción de las identificaciones y las adjudicaciones simbólicas, ese escenario salvaje, bestial, *fauve*, *brut*, no-forma, o no-color?

Sólo por citar a uno de los discípulos (póstumos) de Warburg, el propio Gombrich tiene en cuenta que las imágenes, como tales, no existen: es «probable que al principio [del desarrollo de la percepción humana] no hay más que totalidades desorganizadas y amorfas, que se diferencian progresivamente»²⁶. Es decir, que el orden, el discernimiento y la clasificación caracterizarían a las etapas más evolucionadas de la psique, mientras que a una infantil lo harían lo amorfo y confuso pero también la percepción de las «totalidades», con lo que descifrar implica también pérdida y sólo una regresión podría devolvernos su in-imagen total. Como contrapunto, ver conlleva siempre la persecución de esa estela de pérdida que la entrada en la madurez, y así en la cultura, ha supuesto al individuo. O dicho de otro modo, ver es decepcionarse ante la constatación de que lo visto siempre es la elisión de algo que no obstante habría podido verse pues estaba ya *allí*:

Aun antes de establecer relaciones que sean propiamente humanas, ya se determinan ciertas relaciones. Se las toma de todo lo que la naturaleza ofrece como soportes, y estos soportes se disponen en temas de oposición. La naturaleza proporciona significantes –por llamarlos por su nombre–, y estos significantes organizan de manera inaugural las relaciones humanas, dan las estructuras de estas relaciones y las modelan.

Para nosotros lo importante es que en esto vemos el nivel donde –antes de toda formación del sujeto, de un sujeto que piensa, que se sitúa en él– algo cuenta, es contado, y en ese contado, ya está el contador. Sólo después el sujeto ha de reconocerse en él, y ha de reconocerse como contador²⁷.

Del no ver al ver, de la superficie a la imagen, hay un hiato según el cual el primer término justifica al segundo y en él se pierde.

²⁶ GOMBRICH, E. H.: 1957, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, trad. cast. G. FERRATER, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 16.

²⁷ LACAN, J.: 1964b, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, trad. cast. J. L. DELMONT-MAURI y J. SUCRE, *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1999, 28.

Pensémoslo con ojos de analista, o mejor aun, con ojos de paciente que configura el sentido de sus síntomas en el reflejo de su imagen en la superficie de la retina del analista que (le) asiste. El esfuerzo imaginativo que corregiría la carencia de percepción (en la madurez, respecto al oscuro reino de la edad infantil, allí donde la terapia asegura que se oculta la verdad de las formaciones de la actualidad) construirá lo que hace falta para cubrirla, es decir, re-construirá artificialmente lo perdido: sólo proyectando un modo de percepción concreto sobre las formas reconoceríamos en ellas nuestro recuerdo. El pasado auténtico no es el que les adjudicaría el ojo del hermeneuta, sino que podría encontrarse en el estallido mismo de su eclosión como imagen actual, en su aparición acontecimental, en el intervalo a-relacional en el que, aupándose en el ojo que mira, se manifiestan como forma-con-identidad. Como una alegoría, en la que cada nuevo (original) sentido adviene sobre la pérdida simultánea de lo que no le pertenece, ya puede ser lo previo o lo que nunca pudo devenir. Las imágenes actualmente eficaces remontarían su genealogía “sólo” al proceso que, independientemente de significados previos, les adjudica la valencia contingente que es, con todo, absoluta históricamente.

Es decir, el origen de la imagen no sería otra cosa que el *gesto* que la revela (como un daguerrotipo) separándola de una supuesta totalidad original perdida, gesto cuyo campo de acción es retroactivo. La historia detrás de cada síntoma, una vez obtenida, ata hacia atrás la formación a la que significa (grupo de gestos, rituales, repeticiones), cubriendo su originación y provocando la ilusión de que el sentido estuviera presente en ella desde el principio —se sigue aquí la lógica del “acolchado”, el *point de capiton* lacaniano, que como la puntada del costurero asegura hacia atrás la firmeza de lo ya cosido—. Lo desaparecido, codificado según la teoría de la represión como lo “recuperado de la memoria inconsciente”, es de tal modo sólo *remembrado*, porque sólo puede revelarse mediante los significantes conscientes, es decir lo indecible sólo puede decirse con palabras, y lo inimaginable sólo puede componerse reciclando otras imágenes, como en un sueño, hasta el punto de que se ensambla un monstruo de fragmentos (y de ese modo, re-miembrar, como encajar miembros dispares en un cuerpo completo que nunca existió). Los grumos, partículas, manchas que abundan en la superficie de lo visto asisten a cómo sus relaciones son fijadas en aglomerados que se aíslan visionariamente en formas, obligados a referirse al código simbólico sincrónico²⁸ del ver-que-significa y superponiéndose en cadenas imparables.

Este cierre retroactivo no depende de la experiencia sobre la superficie real de los fenómenos, sino de la intervención de una instancia —el ojo— que garantiza simbólicamente su integridad histórica y su totalidad²⁹. Por lo tanto, existe un tiempo de la simbolización, lineal y progresivo cuya estela se estira hacia el pasado y que es un tiempo que pertenece a la imagen pero que a la vez le es ajeno, por cuanto depende de su conformación pasiva en el campo del ojo. Estrictamente, en lo visto siempre habría armonía, siempre habría, mirando hacia cualquier lugar del mundo, arte (que como en “armonía”, la raíz indoeuropea *ar-* indica el ponerse en marcha hacia, adherirse,

²⁸ ŽIŽEK, S.: 1989, *The Sublime Object of the Ideology*, trad. cast. I. VERICAT, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo veintiuno editores, México D.F., 2001, pp.: 143-145.

²⁹ *Ibid.*, 138.

adaptarse a); arte en tanto que movimiento que adapta el mundo, el cual es siempre, de este modo, artificial (en alemán: *kunst-lich*). Y sólo podría hablarse de “origen” o de “naturaleza” si se entendieran como orientación del sentido, como un rayo de sol, que no tiene relación específica con nada a menos que la correcta orientación de un espejo ustorio produzca su rayo abrasador. Esta orientación no es el sentido como tal pero es indispensable para que éste surja: en la suposición depositada en que en las propensiones de la superficie vaya a haber una imagen, ésta adviene, con su forma y su sentido cerrados. Como espera el paciente que de la relación con el supuesto saber del analista que tiene delante se alce la espita para que él mismo desborde el contenido biográfico que conectar a las ciegas formaciones de su aparato pulsional. En sí misma la instancia que mira no posee un sentido concreto que adjudicar a esos fenómenos, pero se lo hace ganar en el momento en el que los enuncia, manteniendo como punto de horizonte, como cifra de deuda ante la imposibilidad de pertenencia de todo lo visto al ojo, la pérdida, que emana como trascendente en el campo mismo de la inmanencia, como pérdida que abisma a los fenómenos en su propia desaparición. Su enunciación es simultánea a su significación precisamente porque se basa en el error entre lo que parece que va a ser un exceso de significado a descifrar y lo que acaba siendo un vacío a rellenar (desentrañando no se indaga el interior del organismo sino que, ahora a la luz, se escribe su superficie, nominando las entrañas una a una). La única identidad posible de esas formas es su enunciación, por ello existen, como formas y como significados, sólo en el momento en que aluden a una mirada que se impone como autoridad.

4. Superficie (no) es origen

Si lo informe y desconcertante, el sin-sentido ¿original? sólo adquiere un estatus (que le es ajeno) una vez ha sido vuelto imagen, de-vuelto a la imagen, podríamos decir que todo es imaginable porque se anula siempre, en principio, la posibilidad de desconocimiento. A su vez, nada se ajusta a lo que verdaderamente se busca ver³⁰, no porque ubicado eternamente más lejos, sino porque esa pretendida esencia se consume aun antes de caer en la imagen. Hay en las imágenes tanto una palabrería de certezas como un desesperante silencio. De nuevo Lacan:

La aparición evanescente sucede entre los dos puntos, el inicial, el terminal, de ese tiempo lógico: entre ese instante del ver donde algo se elide siempre, se pierde incluso, en la intuición misma, y ese momento elusivo en que, precisamente, la aprehensión del inconsciente no concluye, en que se trata siempre de una recuperación engañosa³¹.

³⁰ «[D]e la confiada e irreflexiva creencia en que, cuando hablamos, *decimos lo que vemos* (creencia que presupone una cierta “armonía preestablecida” por la cual lo visible se adaptaría feliz y mansamente a las “categorías” que el lenguaje vehicula), es posible que pasemos a la inquietante sospecha de que acaso sucede más bien que, cuando miramos, *vemos lo que decimos*, o sea, que toda nuestra experiencia perceptiva estaría *estructurada por el lenguaje*», en PARDO, J. L.: *Estructuralismo y ciencias humanas*, Akal, Madrid, 2001, p. 22.

³¹ LACAN, 1964b, 40.

Si la imagen es la sincronía significante/forma, y si se considera su causación como la diacronía entre lo que hay y lo que pudo haber habido, podemos afirmar que hay un rastro que queda y que es el motor del *ver* del ojo que mira. El ojo-vidente sólo se impone en el mundo si en él hay significantes que no quieren decir nada y que han de descifrarse³². Es decir, el sujeto deseante se afirma en el intersticio de vacilación entre la imagen y su por-qué. Como si dijéramos que el ojo se hace haciendo superficie y coagulándose en la lectura de esas estructuras, así que, simultáneamente a la pregunta de si no se hubiesen podido ver otras cosas, surge la pregunta por el estatus que el ojo podría haber llegado a tener en vez del que efectivamente tiene (es el registro de lo no-realizado que es, o tiene que ver con, el concepto del inconsciente³³). Por lo tanto, cada lectura de imágenes instauro la dimensión de la pérdida, no ya de lo que hemos llamado aquí superficie, sino de la entidad misma del ojo como sujeto vidente³⁴. Porque cada imagen encarna la pregunta por la realidad fallida, que podría ser aquella por el lugar físico que el ojo hubiese podido ocupar con el fin de ver otras imágenes, como sucede con esos paisajes parastáticos en los que aparece o no un rostro según la distancia y el enfoque, como el que encontró el sabio del barroco Athanasius Kircher en el monte del Escileo en un lapso del camino que conduce al puerto de Messina (fig. 3).

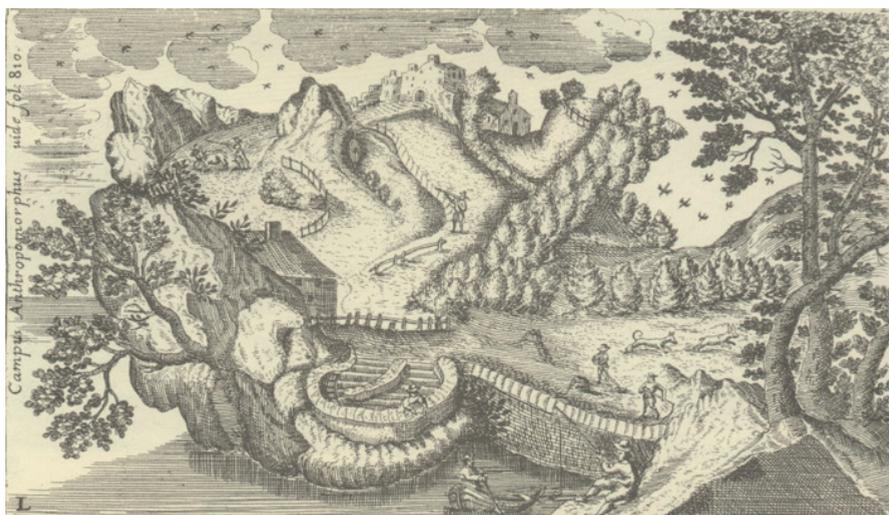


Fig. 3. Monte antropomorfo (en Gómez de Liaño, I.: Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal, Siruela, Madrid, 1980, vol. I, p. 163).

³² LACAN, 1964, 376.

³³ LACAN, 1964b, 30, 38.

³⁴ «[...]E]l sujeto es ese surgimiento que, justo antes, como sujeto, no era nada, y que apenas aparece queda fijado en significante», *Ibíd.*, 207.

Las visiones son, pues, homenajes a la realidad fallida a la que ya sólo puede tenderse repitiendo su fallo indefinidamente³⁵, y que nos alcanza bajo la forma de un desfase histórico, en tanto que tiempo anacrónico que descontrola el progresivo y cronológico avanzar del ojo que hace superficie. Porque no es la gran memoria hegemónica la que está detrás de la historia de las imágenes, sino el pasado nimio, porque fue cubierto y elidido, que está al nivel de la instauración significante, que recoge la estructura de la superficie sin sentido que *ya estaría allí*, rememorándola en su misma materialidad, precedente a la configuración de símbolos y a la lengua hablada³⁶. De cara al posicionamiento del ojo en el mundo al que mira, de sus leyes de percepción y de sus montajes representacionales, esa pequeña memoria es lo que la formación de imágenes (la simultaneidad forma/significado) va dejando como “eso” perdido, y que es lo que se denomina la función del deseo³⁷, determinando por ejemplo la posibilidad de distinguir o no la esvástica en los árboles de Zernikow.

Si la realidad ya es fallida e irreversible, ¿de qué depende entonces que el ojo pueda llegar a cuestionarse una alternativa de perspectiva? ¿Es como sostiene Lacan, que hay intervalos en los que irrumpe lo que no puede ser cubierto con palabras, y que él denomina *real*? ¿Actos fallidos donde se da el encuentro con eso real, momentos de enfoque en los que la forma no acompaña a la vista, como en un trampantojo³⁸? Siguiendo esta idea, siempre se mira en trampantojo, y «lo que miro nunca es lo que quiero ver»³⁹, encontrando en su lugar el llamado *objeto a*. El *objeto a* es lo que vendría a funcionar respecto de la pérdida⁴⁰. En el campo del sujeto sería lo que ocuparía el lugar que éste ha dejado de haber podido ser (otra cosa), o sea aquello que ha perdido para ser lo que es, considerándolo como un objeto separable o un órgano perdido; es más, como la falta misma de eso que falta, como el propio agujero dejado por lo que ya no es, o sea, el lugar del desfase significante, el lugar de lo real, sobre el que se ha almohadillado lo que sí es (la identidad actual, la única que hay). Como una bisagra, que pasa del no-ser al ser y que es codificado a un nivel imaginario como algo que hubo y se perdió: esto es, un fantasma⁴¹ en torno al cual se da vueltas y que es invocado en cualquier superficie, en las volutas de las nubes o las formaciones rocosas. Es decir, lo que aparece en las visiones no es el éxito de la forma, sino la falla⁴². Atañendo a la misma unidad del sujeto, su desarrollo histórico como auto-formulación es entonces una suerte de elección obligada, un forzamiento ontológico que condena al destino y, lo que es más radical, a la lucha contra el mismo, que es entonces la persecución de esa falta: la historia, como reencuentro no de lo que hubo sino de la fantasía que lo sostiene, posiciona al sujeto en la trampa de que el *objeto a*

³⁵ Ibid., 66.

³⁶ Y que LACAN, de nuevo, acerca a las matemáticas (Ibid., 56).

³⁷ Ibid., 160.

³⁸ Ibid., 118.

³⁹ Ibid., 109.

⁴⁰ LACAN, J.: 1972-1973, *Encore*, trad. cast. : D. RABINOVICH, DELMONT-MAURi y J. SUCRE, *Seminario 20. Aun*, Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 40. Puede definirse también como la objetivación de lo inobjetivable.

⁴¹ Ibid., 78.

⁴² «[E]l objeto es una falla. La esencia del objeto es el fallar» (Ibid., 73).

es lo buscado, cuando en verdad es lo eternamente encontrado: «la historia es el más grande de los fantasmas»⁴³.

¿Es entonces la falta algo siempre rellenado? Cada imagen es el fantasma de un deseo cumplido, afianzado sobre lo que habría podido haber y que es borrado históricamente, reensamblando sus elementos al adjudicarles sentidos que nunca tuvieron: en las formas/significaciones está ya la ambigüedad que no percibimos, que no es sino la adecuación a lo que sí podemos ver. ¿Es la falla lo que impulsa a la formación de imágenes y así a una constante simbolización? De ser así, habría siempre experiencia de superficie, si la entendemos como el comodín estructural de una simbolización cuyo campo de acción alcanza por *capitonnage* antes incluso de enfrentarse a aquello por simbolizar, porque mirar es ya simbolizar: en el hacer imágenes se experimentaría ya la naturaleza de la superficie cuya experiencia genuina se persigue, porque la superficie es la materia prima inexperimentable de lo que sí es susceptible de experiencia.

La clave nos la da de nuevo el psicoanálisis. El ojo que mira, el cuerpo que soporta ese ojo, es asimismo una aglomeración grumosa en la superficie para una Mirada siempre exterior a nosotros, la de un Otro que con ella nos reclama en el espejo en el que nos reflejaríamos (suponiendo una escena primitiva, en nuestra infancia, de inauguración del 'yo'), sobre cuya superficie sólo *veríamos* nuestra imagen una vez hubiésemos obtenido la confirmación, por parte de esa instancia de autoridad, de que ese reflejo es efectivamente el 'yo' con el que *debemos* identificarnos⁴⁴. Y es más, es una Mirada que literalmente nos compone sobre la superficie del espejo, combinando las percepciones hasta entonces fragmentarias que nuestros ojos de *infans* recibían, adaptándolas y estableciendo desde ese momento en adelante (destino) el punto de vista sin fisuras de la proyección unificada de nuestro cuerpo en un plano, como en un cuadro de Paolo Uccello, que es la que vehicula y satisface nuestro deseo de reconocimiento para con ella (la Mirada). Qué hay antes de la intervención de ese Otro, esa superficie in-decible, es algo deudor, se dice, de «ciertas remanencias humorales del organismo materno»⁴⁵, algo que sólo cabría cifrar, siguiendo a Kristeva, como «abyecto»⁴⁶, con sus consecuencias. Porque al devenir tal, el sujeto pierde algo que sólo puede cifrarse como mítico tal y como se lo denomina en el texto del *Estadio del Espejo*, y que es en cambio la efectiva enajenación sufrida en el campo del significante, es decir, sin que importe la significación intrínseca supuesta que pudiera poseer antes de esa operación simbolizante, enajenación que le hará interrogarse por el deseo del Otro: ¿por qué me dices que yo soy esto? ¿Por qué a mí? Ese «ser superficie» para un Ojo-Autoridad, es un

⁴³ LACAN, J.: 1975-1976, *Le sinthome*, trad. cast.: Nora A. GONZÁLEZ. *Seminario 23, El sinthome*, Paidós, Buenos Aires, 2006/1976, p. 122.

⁴⁴ LACAN, J.: 1949, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, trad. cast., SEGOVIA, T.: "El estadio del espejo como formador de la función del yo", *Escritos I*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1988.

⁴⁵ *Ibid.*, 69.

⁴⁶ Cfr.: KRISTEVA, J.: 1980, *Pouvoirs de l'horreur*, trad. cast., *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI, México DF, 1988.

drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad, y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental⁴⁷.

«Ese cuerpo fragmentado [...] parece entonces bajo la forma de miembros desunidos y de esos órganos figurados en exoscopia, que adquieren alas y armas para las persecuciones intestinas, los cuales fijó para siempre por la pintura el visionario Jerónimo Bosco»⁴⁸. Como si dijéramos que el sentido del sujeto emerge mágicamente, sin su propia participación, por aproximación de los fragmentos entre sí, como un cuadro de Srcimboldo, y que podemos asimilar, siguiendo a Lacan, a una cadena de significantes que sólo tras su cierre por *capitonnage* son reunidos bajo una identidad que los destaca como sujeto, integrándolos en el orden de lo simbólico a partir de en teoría una superficie (aun) sin significado y alienándolos en un sentido que parecen portar desde siempre. Esto nos desvela, y es la enseñanza del psicoanálisis, que un sujeto no es más que un (grupo de) significante(s), y sólo *es* en la mirada (en el mirar) de autoridad de otro significante que lo hace ingresar en la red simbólica de relaciones e identificaciones.

La nominación es sincrónica, sigue Lacan, del *fading* del sujeto en el instante de su identificación⁴⁹. La diacronía de esa sincronía, o sea, el contra-tiempo de la nominación que constituye al sujeto hacia atrás, es lo que rompe el tiempo natural, por así llamarlo, de lo que el sujeto era, cubriéndolo con «un tiempo reversivo, muy necesario de introducir en toda eficacia del discurso; bastante sensible ya en la retroacción [...] del efecto de sentido en la frase, el cual exige para cerrar su círculo su última palabra»⁵⁰. Esa diacronía puede ser llamada “historia”, y la reclama por esa desaparición en pos de la identidad histórica, puede ser llamada “anhelo inconsciente”⁵¹.

5. Collage y memoria

Si es una máxima lacaniana que «un significante representa a un sujeto para otro significante»⁵², se reduce el “sujeto” casi a un ejercicio de interpretación por parte siempre de otro que a su vez le mira, o sea, su estar en el mundo se reduce a que otro pueda interpretar un significado en el conjunto de fenómenos que su ojo ha salvado bajo un contorno/forma⁵³. Y como sujeto-de-interpretación, su ser es definido por la pérdida de todas las demás, infinitas, identidades potenciales; dicho con rigor, esto

⁴⁷ LACAN, 1949, 69.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ LACAN, 1960-1964, 794.

⁵⁰ Ibid., 798.

⁵¹ Ibid., 795.

⁵² LACAN, 1960-1964, 799.

⁵³ «Un sujeto sólo se impone [...] por la circunstancia de que haya en el mundo significantes que no quieren decir nada y que han de descifrarse» (Ibid., 799).

significa *destino*. El sujeto, como las imágenes que su propio ojo ilumina, nace en ese intervalo del *había*, del podría haber habido pero hay... Pero para ser más exactos y no caer en ensueños, la única dialéctica es la que se da entre el ser y su aun-no, que se deshace como si nunca hubiese sido posible en el momento de la irrupción de la historia: es la im-posibilidad de no ser. El deseo se enfocará, pues, hacia ese hiato de su formación como imagen. Reobtener el cuerpo primigenio aún-no-dicho, in-visto, es cómo el sujeto opera con su propia pérdida, y es así cómo rellena y calza el deseo que desea su deseo, el de la Mirada, porque el único destino al que le empujan las fuerzas del destino es el de reintegrarse en la (aún-)no-identidad, dejar de buscar la imagen definitiva de uno mismo que colme de una vez por todas la demanda ideal que ese Otro nos lanzó cuando nos dio forma como imagen-en-superficie.

Como velo, la Superficie a la cual pertenece el ojo queda siempre vista desde fuera —*yo soy mancha* dirá Lacan⁵⁴— por esa Mirada que nosotros no podemos ver y que sin embargo aquí defendemos que se la ve siempre, fracasando al mismo tiempo, en la superficie que somos y que habitamos, bajo la forma de montaje. O sea, el chispazo de origen del yo, decimos de nuevo aquí, se encuentra ya en cada una de las imágenes que conseguimos identificar porque, nuestro ojo trabaja sobre la superficie del mundo del mismo modo en el que el Ojo del Otro trabajó para hacernos como sujetos (aislando, unificando y nombrando grupos de significantes, haciendo *collage*). Buscando origen producimos origen: en cada simbolización de las cosas vistas, en cada imagen, se reproduce el mismo proceso de identificación que supuso nuestro origen en el lenguaje y la cultura. En cada imagen encuentra el ojo el fuego de su propio nacimiento, porque esas imágenes *representan* la historia del sujeto que las mira. Como en terapia: las palabras y los gestos a lo que se les inspira un sentido se integran en la historia del sujeto reproduciendo, por así decir, lo que para él es susceptible de albergar un significado en función de su deseo (el creador de imágenes imita a su propio creador: lo que ocurre es que aquí no se defiende al artista como demiurgo, sino que se concede a todos los ojos un inmenso poder).

Al final, el camino hacia el origen es algo puramente artesanal. Y es más, en la masa de aglomerados, de partículas, de vetas, de pliegues, que conforman por acumulación y espesura las superficies del mundo, se ve *origen*⁵⁵. El constante visionado de imágenes encajándose unas en otras, es en verdad la ofrenda de sentido que el ojo entrega a la superficie a la que pertenece. En tal caso, ¿No tiene más sentido preguntarse si podemos suspender la mirada en la causación de lo visto? ¿Preguntarnos por qué los términos de nuestro destino son tales? ¿Qué ha hecho que sólo podamos ver lo que vemos? Es decir, ¿queda lugar para la resistencia ante esta cerrazón simbólica? Por ejemplo, una idea anti-reduccionista y anti-esencialista que se oponga a la cristalización de significados, a la imposición de etiquetas que someten a los fenómenos al discurso hegemónico del que sin embargo no pueden escapar, por lo que es pertinente una actitud móvil, de tácticas posicionales constantes, quedaría casi reducida

⁵⁴ LACAN, 1964b, 105.

⁵⁵ Salvando las distancias podemos citar a CIRLOT: «toda experiencia visionaria es cosmológica porque se asiste al principio» (CIRLOT, V.: 2010, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Siruela, Madrid, 2010, p. 83).

a su opuesto, es decir, a un aliado de la hegemonía, descargando de efectividad toda posición identitaria ganada en pos de una licuefacción por los meandros que surcan la superficie de lo visto, que inevitablemente se posan en otras fijaciones que deben ser de nuevo desestabilizadas, etc. La línea del destino entra en discusión en estos casos, se intenta suspender manteniendo fresco y vivo el proceso de simbolización y de escritura de historia.

Por el contrario, quizás, lo que rompería esa inevitabilidad, paradójicamente, sería su consciente asunción, la aceptación responsable de lo irrevocable de la realidad, del destino, el muro implacable de lo que es... de lo que desde fuera, desde la Mirada se dice que *eso es*. La consciencia de que el lazo forma/significado es lo que unifica y hace única a una determinada composición en tanto que símbolo (por cuanto lo simbólico tiene de pacto en el que se pierden matices y se sacrifican reivindicaciones y poder consensuar una imagen estable en el tiempo), es lo que otorga la posibilidad del chispazo de la memoria, pues *memoria* es el nombre que puede darse a lo que llega bajo la forma de intemporalidad, de incongruencia (siniestra) en cada imagen, lo que nos conmueve, lo que nos irrita, lo que desenfoca la vista que se posa sobre ella (el requerido instante de enfoque y comprensión es un tiempo pero es también una textura, una superficie que se recorre con la mirada).

Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. [...] Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo⁵⁶.

Esto es, memoria no de lo que eso fue antes de devenir la imagen actual, que puede resbalar, entre otros, hacia la nostalgia, la tradición y/o el primitivismo, sino de cómo se instauró lo que hay en tanto que verdad; memoria que es la des-composición del proceso histórico de su disposición (des-combinación de las piezas ensambladas en *collage*). Abrir ese pacto, esa burbuja, significa suspender el proceso histórico y delatar las ausencias, las ganancias y los sacrificios, las omisiones, los derrotados y los vencedores, en pocas palabras, la proyección hacia el pasado que hace parecer que ella, la verdad, allí se cobija desde siempre y de forma natural. Abrir lo visto es delatar que la verdad está en el ojo del intérprete, ese ojo que desea la verdad, porque desear es interpretar. El ojo-sin-deseo, que algunos artistas imitaron del delirio, es en cambio el que abre la historia y despliega el mundo como un recortable desarmado indagando, digamos, sobre la mejor forma de organizar ese deseo (que tan impaciente como es por verse cumplido, descubre que nada de este mundo lo cumplirá, así que se procede a reestructurar la composición lingüística de sus, desbaratando el proceso simbolizante y reordenando los pedazos al tiempo que se pregunta ¿y si...?).

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, G.: 2000, 60.

6. La no-imagen

Si lo que manejamos es una superficie-mosaico, por su extensión, por su ensamblaje de piezas formando áreas de verdad sin importar su procedencia, estamos hablando de superficies sin profundidad, sin pasado y sin responsabilidad histórica, sin que se conozca el instante en el que el ojo enfoca el revoltijo de partículas y lo refiere a la palabra que la reconoce en su unidad⁵⁷ contextual. La combinación y re-combinación de esas partículas crea, como oleajes de detritus, mosaicos efímeros fruto de su descomposición-en-movimiento. Llamando ambigüedad al *passo* a la imagen, a la transición no registrada por nuestro sistema de certezas, todo lo que en éste no encaje, estrictamente hablando, es mera ilusión. Es con la certeza de eso ilusorio con lo que jugaron las vanguardias del s. XX europeo.

Por ejemplo, según el sistema de perspectiva pictórica clásica, a causa de la deformación del escorzo, de la sucesión de planos que se solapan, a causa incluso de la difuminación atmosférica, ver un cierto objeto conlleva perder información acerca de su supuesta auténtica integridad corporal. Lo que vemos, en definitiva, es todo lo que hay, aquello que exceda esos límites, no existe. Son límites falsos para nuestro ojo en el sentido de que nada los extralimita. La insatisfacción para con la instancia que nos enseña el mundo se refiere no a que nos muestre tan poco, sino a la falsa promesa de más realidad y de verdad latente. Promesa de trascendencia que expone, en su evidencia insípida, la cosa esencial que conjuga las dos dimensiones, lo visto y lo in-visto, que permite la cópula entre los antónimos y el balanceo dialéctico (algo transicional que por un lado es pérdida y por otro garantía de cohesión racional). La proverbial ilusión que anima a la pintura europea, entonces, permite mayor intervención por parte del espectador, no ya para hacer de un cuadro la ventana al mundo, sino en función de una búsqueda de significado que acepta el juego de lo inexistente fabricándolo. Sólo de esta manera lo que el escorzo en perspectiva no muestra podrá ser solventado. Si la falta es ilusoria, ¿es más ilusorio aún desear rellenarla?

Aceptando que no hay experiencia de lo que podría haber habido antes de mirar/significar, lo pre-orden sólo puede ser dicho en cuanto se le oponen las fuerzas constitutivas del orden. Como el explorador en tierra incógnita, que a medida que avanza dibuja su mapa y fija los hitos a los que ha adjudicado un topónimo, una descripción física y una latitud, alrededor de los cuales se despliega el resto del territorio como un espacio en blanco: lo que el mapa no narra queda incluido, sobre una linealidad temporal, gracias a su excepción. ¿Lo no-imagen es lo a-cultural?

Pintar es hacer historia –del arte– como escribe Schama⁵⁸, y hacer historia es producir naturaleza al incluirla en los dominios del ser humano; al mismo tiempo, al tratarse del movimiento que caracteriza a su vida biológica, es autoproducción de sí mismo, voluntad que quiere alcanzar sólo a sí misma como un apetito⁵⁹. Trabajar así

⁵⁷ ŽIŽEK, 1989, 136.

⁵⁸ La premisa del libro de Simon Schama antes mencionado, con todo, era acertada: desde el momento en el que se la mira, la Naturaleza es paisaje, observable/habitable, que es otra forma de decir que siempre hay paisaje como adaptación de lo sensible en la Naturaleza al sistema del ojo.

⁵⁹ AGAMBEN, G.: *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 2005, p. 114.

es asegurar el dominio del ser humano sobre la tierra porque expresa la verdadera naturaleza de aquel, es además la manifestación de su voluntad como especie y no es, en cambio, el desvelamiento de la verdad previa a su irrupción: consciente de este su trabajo sobre la superficie del mundo, el sujeto produce origen pues conlleva una reunión, en cada instante, con su cuerpo pulsional en tanto que refundación constante que le contiene en su género (*Gattungswesen*), como humano, pero también en su imbricación con el mundo natural como ser vivo. Puede decirse que a medida que el sujeto avanza en la naturaleza la origina en un gesto que es en sí el origen: del sí mismo y de la naturaleza⁶⁰. Agamben cita a Marx al decir que la historia, como auto-producción constante del ser humano, abole la naturaleza que la precedería, absoluta extranjería y tiempo pre-histórico que, como tal, «no existe ya más en nuestros días en ninguna parte, salvo en algún atolón australiano de formación reciente»⁶¹, el cual, en verdad, para nosotros no existe.



Fig. 4. René Magritte, La Cascade, 1961.

Como si dijéramos que la naturaleza, según se la escribe, es útil sólo para la expresión de su significado como “naturaleza” dentro del espacio lingüístico (fig. 4). A medida que se avanza en su desciframiento se afianzan hitos en referencia a una palabra –histórica– que les otorga unidad, coordenadas y trasfondo, operación sin fisuras e irreversible que re-inicia lo visto en cada mapeado: ya hemos dicho que no

⁶⁰ Ibid., 124-125.

⁶¹ Ibid., 125.

es la llamada “realidad objetiva” la que garantiza la experiencia de su identidad, sino que ésta es producida por irrupción de un significante, de tal modo, *original*. Citando a Harley, el mapa podrá presentarse literalmente como «ciencia natural»⁶², una codificación de lo in-culto en el lenguaje científico como el único medio para que el sujeto-en-la-cultura lo pueda experimentar⁶³. ¿Qué pasaría si se revirtiera idealmente el trabajo de mapeado? ¿Se alcanzaría un mundo en estado salvaje? Pero ¿no dijo ya Lévi-Strauss que nunca asistiremos a un paraje en verdad *original*, desde el momento en que *estamos mirándolo*⁶⁴?

Sabemos que el mapa que vemos no es la tierra original, que el mapa «se ha purgado a sí mismo de ambigüedades y posibilidad de alternativa»⁶⁵, como un mito⁶⁶, porque ambos ofrecen una imagen simbólica del mundo *posterior* a una criba primordial; y con todo, se trata de la forma genuina en la que vemos la tierra, porque para llegar a poder hablar de un cierto origen se volvería a recurrir a artificios como el mapa. Es otra forma de decir que el origen no está perdido, que está en cambio, actual y fresco, en el originarse de las cosas mismas. El mapa es un artefacto dialéctico que hace posible avanzar *antes* de toda posibilidad de desconocimiento, o sea, cubrir el pre-territorio, dar *significado* al viaje mientras se atraviesa lo que todavía es un pre-mapa, y experimentarlo en función de relaciones binomiales de presencia/ausencia, altitud/depresión, etc., que «permiten establecer opuestos como verdadero y falso, objetivo y subjetivo, literal y simbólico», «un conjunto de unidades iguales que están o llenas o vacías»⁶⁷ como un damero.

Es el intervalo de esta relación binomial el que se constituiría como el hogar de lo que el mapa no puede representar, que es lo que por un lado añade el plus de verdad a lo visto para que devenga imagen, y por otro delata a la imagen como una incongruencia respecto de la pretendida realidad preexistente de la que ha sido destacada. Operación carente en sí misma de sentido, meramente estructural, en la que cada marca implica un efecto de perspectiva sobre lo visto –un efecto anamórfico– que es destacado de lo in-visto y percibido por el ojo como una identidad. Como hemos ya adelantado, el sujeto nota esa vacilación que llamamos desfase *a posteriori*, al tiempo que se pregunta, iluso, ¿y si hubiese sido de otra manera? Actuando así, se pretende interpelar lo visto, preguntándole por qué se aparece en esa imagen y no en otra, que es la pregunta del vidente por su mismo estatus⁶⁸, por su relación con la falta y sus

⁶² HARLEY, J. B.: «Deconstructing the map», *Cartographica*, vol. 26, num. 2, verano 1989, p. 7.

⁶³ El mapa teje la imagen-límite de todo lo que hay; es un modelo análogo y congruente de creación de una similitud con la realidad (Harley, 4).

⁶⁴ Cfr.: LÉVI-STRAUSS, C.: *Tristes Tropiques*, 1955, trad. cast. de N. Bastard, *Tristes Trópicos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.

⁶⁵ HARLEY, 10.

⁶⁶ El mapa «se ha convertido en un instrumento de soberanía», lo cual, continúa, «constituye una geografía mítica, un paisaje lleno de “puntos de interés”», HARLEY, 9.

⁶⁷ HARLEY, 5.

⁶⁸ «[E]l contenido de los mapas nos habla de valores como etnicidad, política, religión, o clases sociales», sistemas visuales que «han ayudado a codificar, legitimar y promover las visiones del mundo que han prevalecido en diferentes lugares y periodos». Un recurso retórico es el mapa que apela a un lector al cual define con sus colores, tipografía y en general con unas reglas para representar su capacidad/límite de conocimiento que condicionan ulteriores visiones sobre el mundo para mejor ordenarlas. Así pues, quien escribe el mapa

posibilidades de aspirar a esa mirada incólume que nuestras herramientas representacionales, como el mapa, anulan. Se hace así patente el quiasmo intrínseco al sujeto entre cómo ve en su limitación y la hipótesis de cómo se vería el mundo desde una supuesta totalidad perceptiva, objetiva y ajena a su articulación en sentidos que dicen lo que *es* en vez de abrirse a lo que *podiera haber sido*. “Mirar” es ya mirar el futuro al completar formas cerradas que eliminan toda ambigüedad y exigen su nominación como si siempre hubiese sido así; el enigma reside en por qué esa peculiar disposición *se dice* que significa algo, pasiva impersonal que soporta una autoridad significativa. Aunque ¿no habita el enigma de la superficie, más bien, en la misma pregunta que exige la respuesta tranquilizadora? Es decir, ¿no existen las fugas en la realidad de lo visto sólo en la medida en que se pregunta por ellas? En la medida en que se empieza a deambular en busca de grietas que no hay, pues esa superficie es también hermética.

Sobre el deambular, con el psicoanálisis podemos decir que es «decepcionante», pues con él «el sujeto está condenado a errar, pero [...] este mismo yerro revela»⁶⁹. Y es que sólo hay certeza y a la vez duda sobre el mundo en su enunciación, que no es sino la lectura de los significantes –decir formas en las protuberancias y cuajos según el ojo las ve– cuya estructura estaba ya allí, in-existente hasta que la incidencia del ojo la convoque en imágenes; de esta manera, «el mapa ya está trazado, en él están inscriptos los puntos de referencias significantes, y la solución no podrá nunca rebasarlos»⁷⁰. En donde *eso* previo estaba, se coloca el ojo en el momento de verlo; conforme a esto, «la verdad» de la naturaleza «sólo se funda en lo que la palabra, incluso mentirosa, allí apela y allí suscita»⁷¹. Mentirosa nunca, empero, pues el mapa, como todo símbolo, implica una unidad de significante y significado en la que el segundo no quiere decir nada, basado únicamente en la intervención del significante sobre otro significante y quedando sólo como un signo de arbitraje entre ambos⁷². En otras palabras, no hay más que significados en las imágenes, que con la forma nacen apelando a un in-visto. En función de esto debemos considerar lo que no vemos como la *consistencia* de las imágenes, «lo que mantiene junto, y por eso aquí se la simboliza con la superficie»⁷³.

Pero no es que la experiencia perceptiva lleve, tras los descartes y privilegios pertinentes, a una ley de interpretación cultural, es que la propia experiencia sobre los fenómenos es simultánea a esas leyes culturales –la irrupción de la palabra, que es ley–, porque el ojo se identificaría con alguna particularidad o articulación de los

configura un mundo exterior en el que él, al *decir* lo que ve, ya se incluye como vidente, pudiendo ya no viajar nunca, aunque se desplace, y también viajar sin desplazarse. (HARLEY, 6, 11); y «Los pasos para hacer un mapa –selección, omisión, simplificación, clasificación, creación de jerarquías, y simbolización– son todos inherentemente retóricos». «La metáfora es inseparable de la generación de significado, del lenguaje y pensamiento. [...] las metáforas trabajan invocando un sistema de significados para explicar o clarificar a otro. [...] La metáfora ayuda reduciendo lo no-familiar a lo familiar», SMITH, N. y KATZ, C.: “Grounding Metaphor. Towards a Spatialized Politics”, en KEITH, M. y PILE, S. (eds.): *Place and the Politics of Identity*, Routledge, Nueva York, 1993, pp. 68-69.

⁶⁹ Lacan, 1964b, 47.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid., 139.

⁷² LACAN, 1975-1976, 19.

⁷³ Ibid., 63.

significantes naturales. Como se dijo antes, viendo la imagen, el ojo cubre fantasmáticamente el intervalo que la separa de la superficie in-imaginable; la imagen es también fantasma (Ninfa, San Jorge o esvástica), entonces, no porque sea el recuerdo espectral de una experiencia original, sino porque cumple el rol de ajustar lo invisible a lo visible y salva la brecha diacrónica entre lo que supuestamente hubo y lo que se pierde mediante la sincronía forma/identidad. Las imágenes son lo antiguo (se persigue la ilusión de que reproduzcan contenidos soterrados) y son lo nuevo (la imagen nace en cada adjudicación de ese contenido sobre las cenizas de lo que ya no es); como un caleidoscopio, juegan siempre con los mismos elementos, y si son algo que *reaparece*, es sólo porque pueden ser reconducidas a un acervo. Como el síntoma, de nuevo, en el que lo antiguo retorna porque su irrupción puede ser reconducida a contenidos históricos significativos para el enfermo. Peculiares conformaciones, depresiones, resaltes, como las pareidolias en piedras o en nubes (fig. 5), son referidos en seguida por el lenguaje a otras secciones de la misma naturaleza que hayan sido ya codificadas por la historia del sujeto -rostros conocidos, motivos de cuadros, escenas relatadas-. Y esa referencialidad, como metalenguaje del lenguaje de conectividades y soportes naturales reales, aunque se trate de un desfase dado por la significación, es ya lenguaje in-mediato, porque hablándola es como sólo la naturaleza puede hablarse.

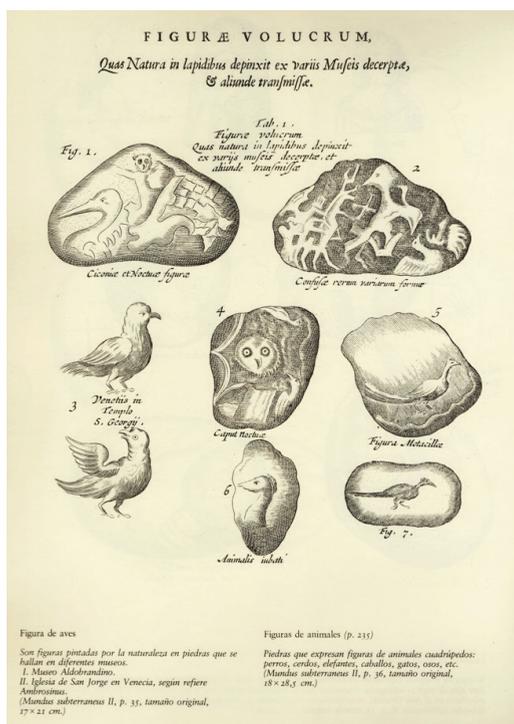


Fig. 4. Imágenes de animales aparecidas en piedras, recogidas en Gómez de Liaño, I.: Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal, Siruela, Madrid, 1980, vol. II, p. 162.

7. Conclusión

¿Se ha establecido en estas páginas una equivalencia entre eso que llamamos el *paso a* la imagen y lo que se dice lo real lacaniano? El intervalo transicional que funda los significados ostenta la misma condición de i-relato que lo real⁷⁴; ambos ya *no son* en cuanto se dice que *son*, son ausencia de orden y ley porque representan el instante de la instauración de estos valores, ausencia que surge sólo una vez se habla/ve⁷⁵, es decir, en cuanto se funda históricamente el orden y se presume el desorden previo, que aparece como un *après-coup*. Además suponen los dos lo no-verdad: algo buscado en cada imagen como base fundacional de lo conocido y nunca hallado, algo que, en tanto que origen estructural de lo visto, ya no puede decirse en cuanto se lo nombra⁷⁶. Lo real es lo que designa el acuerdo sincrónico entre la forma y su significado, entre el cuerpo y el lenguaje, entre lo simbólico y lo imaginario⁷⁷: una presencia ausente para que pueda funcionar el sistema de lo visto. Para el psicoanálisis pretender revertir este escenario sería excluir formas y certezas, intentar romper las expectativas que el desplazamiento depara al ojo, como si se pudiera sorprender a lo visto en un descuido, en un *déjà vu* por ejemplo, un error de perspectiva, un trampantojo, un lapsus, que revelaran lo que consigue escapar al campo de acción de la intervención que fabrica cada identidad (del sujeto, de la imagen)⁷⁸. Sin embargo podría proponerse aquí un matiz: si lo real es el desfase, anudado a la función simbólica, entre el enunciado y la forma a la que convoca nombrándola sobre lo informe, habría experiencia de lo real en cada simbolización, porque si siempre habría simbolización, ésta agotaría simultáneamente en su eclosionar la emergencia de ese real. La naturaleza de lo real es no manifestarse en lo simbólico, con lo que si el símbolo se almohadilla en lo real, nunca y siempre tendrá lugar su experiencia por exclusión. En un intento de evitar este escenario, reduciéndose a la materialidad estricta de la superficie, propuso Lacan sus matemas. Pero con todo, estos también son ya simbolización. En la pura materialidad de la textura, en la simple carcasa fenoménica neutra, se da ya un encuentro con lo in-visto por cuanto es su bisagra necesaria: el encuentro es entonces implícito, y el desconcierto que provocaría viene siempre *a posteriori* como memoria.

Siempre que vemos, vemos superficie. Como extensión, como abundancia, acumulación, como textura y plano último, impenetrable, de lo visto. Todo está en la superficie porque no hay más allá de la misma, o mejor, el más allá es el fracaso de su eventual representación en superficie, que es, sin embargo, el modo único en que puede ser experimentado. Ese más allá, presencia fantasmática, es la ausencia necesaria para que simultáneamente podamos decir que *vemos*; y con todo, ¿qué autoridad asegura históricamente los modos en los que nos enfrentamos a lo visto en su relación con lo in-visible? Trabajar en la superficie conlleva leer lo visto atentos al detalle, a la

⁷⁴ Ibid., 121.

⁷⁵ Ibid., 135.

⁷⁶ Ibid., 129.

⁷⁷ Ibid., 41.

⁷⁸ Lacan llama a esa inauguración el trazo unario, al cual se engancha el sujeto integrándose automáticamente en el campo del deseo, «el cual de todos modos sólo podrá constituirse en el reino del significante, en el nivel donde existe relación del sujeto con el Otro» (LACAN, 1964b, 264).

riqueza y espesura de una masa átona carente en sí misma de identidad donde el ojo husmea y no para de encontrar; ver superficie no es descifrar contenidos o desentrañar el simbolismo de lo visto, ver superficie es permanecer en la apariencia dejándose engañar por ella porque es ya lo más profundo. Suponen las manifestaciones llamadas *artísticas* en Europa, desde sus inicios, un estricto trabajo sobre la superficie si se observa cómo una pintura rupestre aprovecha los bucles de la roca: no es el genio creativo el que acoge una sugerencia a partir del soporte, sino que el soporte es ya la imagen por *capitonnage*.

El aspecto más inmediato de plantear semejante *lectura* –también– del arte es que se asume que el soporte de la identidad de cada experiencia es algo que queda siempre fuera de las características descriptibles de la explicitud de los fenómenos vistos. El canon del arte como mimesis de la naturaleza impone que haya habido un “antes” imitado que el arte exige anhelar, verdad secreta de la producción artística. Si el ojo *hace* lo visto pero se le exige que lo trascienda, sólo le queda un eterno avanzar encadenando formas sin poder hacer otra cosa que fabricar más y más superficie, por lo que nunca habría vacíos ni experiencia de desorden: únicamente de la operación de la superficie sobre el ojo emanará eso que *no* puede verse, ese “antes” lo producimos en el acto de ver. Se fantasearán formas en las nubes, en las rocas, en los espejismos de la lejanía, al microscopio, sobre los muros como Leonardo, en masas de desperdicios o en una superficie pictórica, el *asunto del cuadro*, ejerciéndose violencia sobre la evidencia de la misma y causando la integridad histórica de dicho asunto al ser destacado de su afuera, estableciéndose entonces la dimensión temporal.

Esta situación hace que lo visto parezca causado por el ojo que ve cuando en verdad se trata de que eso visto (superficie), debiendo ser interpretado por el ojo, introduce y justifica la causa de su ver: en el progreso del ensamblaje del mosaico de formas opera la función del ojo⁷⁹, que no puede decirse que exista *antes* de esa intervención⁸⁰ sino que es hecho a medida que hace lo visto. Y sin embargo esa superficie estaría ya allí como inexperimentable preexistencia. La reciprocidad se rompe cuando el ojo irrumpe y otorga identidad a lo visto retroactivamente –como la metáfora, como la metonimia– como si siempre hubiese sido así, determinando contra toda memoria sus formas hacia atrás, hacia su origen, negando cualquier posibilidad de desconocimiento. *Ver* es añadir un peso que hace nacer la forma parasitando un área de la superficie al conectar entre sí los fenómenos y relacionarlos con un determinado campo ideológico. Se da por una parte una discontinuidad entre lo que se fija como trascendencia, y que es lo que pudo haberse visto, y lo que ahora es, hecho posible por el deseo de nominación del ojo que ve; por otra, adquiere lo visto algo que no le pertenece pero que le permite integrarse en lo simbólico, un sentido que rellena el agujero dejado por lo que supuestamente hubo y fue eyectado. Es lo que hay en lo visto más que lo visto⁸¹. Ese nuevo estatus de las imágenes es el que siempre tuvieron, si aceptamos el juego de la nominación, y es que su origen se ubica en el instante en el que caen bajo

⁷⁹ MILLER, 56.

⁸⁰ LACAN, 1964, 371.

⁸¹ Parafraseando a ŽIŽEK, 1989, 137: «lo que está en el nombre más que el nombre».

la mirada, ya que ver es cifrar lo visto conforme a pautas de percepción, conceptualización y metaforización por el lenguaje –ver es hablar de lo que se ve–.

La pregunta es ¿por qué vemos así como vemos? Toda forma vista es híbrida y es monstruosa, es forma forzosa, porque con ella intenta el ojo alcanzar la falta informe e infinita. Por esta razón, porque el único origen pensable es el del gesto que hace efectiva la función del ver, que *dice* la forma y la ensambla, el auténtico sentido de lo visto y la verdad encerrada, sea en la superficie del arte como de la naturaleza, debería ser más bien rastreado en el tiempo impensable de su originación, preguntándose qué procesos históricos, que omisiones, qué crímenes han propiciado que se vea lo que efectivamente se ve. El verdadero enigma se refiere a qué ha hecho posible que demos por sentado que nuestro conocimiento del mundo esté limitado y ansieemos trascenderlo. Limitarse a lo visto es ilusorio, pero luchar contra ello no es sino ilusionarse con que trascendiendo la imagen pueda haber experiencia de naturaleza, de cuerpo y de origen, y dejar sin investigar qué han debido perder a nivel histórico para que sólo les sea permitido regresar como pasado anacrónico y memoria⁸². Es la pregunta por el papel ético y responsable del individuo ante el mundo (al que mira).

El trabajo en el intervalo de la irrupción del lenguaje, de lo simbólico y la cultura, pretenderá o bien revertirse a un momento prístino salvado de la percepción del ojo cultural, que es la búsqueda primitivista en todas sus acepciones, o bien postularse revolucionariamente, investigando qué crisis fundaron el estado histórico contemporáneo de las cosas obligándonos a desear que haya un más allá de la mera superficie: uno u otro son el hacer de simbolistas, expresionistas, cubistas, futuristas, surrealistas, situacionistas, el land-art, el pop, el minimal, el body-art, y antes de ellos, el Art-Nouveau, el romanticismo, el Neoclasicismo, el Renacimiento, y el arte en general.

Bibliografía

- AGAMBEN, G.: 2005, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata.
- BENJAMIN, W.: 1925, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, trad. cast. A. Brotons Muñoz, *El origen del Trauerspiel alemán*, Abada Editores, Madrid, 2012.
- BRETON, A.: *L'amour fou*, 1937, trad. cast. de J. Malpartida: *El amor loco*, Alianza editorial, Madrid, 2000.
- CIRLOT, V.: 2010, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Siruela, Madrid, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G.: 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, trad. cast., O. A. Oviedo Funes, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2011.

⁸² «[La] repugnancia a reconocer la ambigüedad tras el velo de la ilusión ha hecho también que la senda de esta investigación sea para el lector un poco más ardua de lo que yo hubiera querido», GOMBRICH, 1957, 336.

- 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, trad. cast., J. Calatrava, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009.
- GOMBRICH, E. H.: 1957, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, trad. cast. G. Ferrater, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982
- HARLEY, J. B.: 1989, "Deconstructing the map", en *Cartographica*, vol. 26, num. 2, verano.
- LACAN, J.: 1933, *Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience*, trad. cast., Alatorre, A.: "El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia", en *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad: seguido de primeros escritos sobre la paranoia*, Siglo XXI, México D.F., 2000.
- 1949, "Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je: telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", trad. cast. T. Segovia, "El estadio del espejo como formador de la función del yo", en *Escritos I*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1988.
- 1953-1954, *Les écrits techniques de Freud*, trad. cast., R. Cevasco y V. Mira Pascual, *El seminario I. Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Buenos Aires, 2012
- 1960-1964, "Position de l'inconscient", trad. cast.: T. Segovia, "Posición del inconsciente", en *Escritos II*, Editorial Siglo XXI, México D.F., 1975.
- 1964b, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, trad. cast. J. L. Delmont-Mauri y J. Sucre, *Seminario II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1999.
- 1972-1973, *Encore*, trad. cast., D. Rabinovich, Delmont-Mauri y J. Sucre, *Seminario 20. Aun*, Paidós, Buenos Aires, 2012.
- 1975-1976, *Le Sinthome*, trad. cast.: N. A. González, *Seminario 23. El sinthome*, Paidós, Buenos Aires, 2006.
- MILLER, J.-A.: 1965, "La suture. Eléments de la logique du signifiant", trad. cast. "La sutura. Elementos de la lógica del significante", en AAVV.: *Significante y sutura en psicoanálisis*, Editorial Siglo XXI, México DF, 1970.
- PARDO, J. L.: 2001, *Estructuralismo y ciencias humanas*, Akal, Madrid,.
- SCHAMA, S.: 1995, *Landscape and Memory*, Alfred A. Knopf, Nueva York,.
- SMITH, N. Y KATZ, C.: 1993, "Grounding Metaphor. Towards a Spatialized Politics", en Keith, M. y Pile, S. (eds.): *Place and the Politics of Identity*, Routledge, Nueva York.
- WOOD, C.: 1993, *Albrecht Altdorfer and the Origin of Landscape*, Reaktion Books, Londres.
- ŽIŽEK, S.: 1989, *The Sublime Object of the Ideology*, trad. cast.: I. Vericat, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo veintiuno editores, México D.F., 2001.
- 2008, *Violence*, trad. cast. de A. J. Antón, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.