

La imagen en el cuadro¹

EN **The Image in the Picture**

Hubert Damisch

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.106164>

Como colofón a estas breves observaciones sobre el destino de las imágenes, su desaparición, pero también su regreso, su circulación, recurriré al testimonio de Ernst Jünger:

Cuando las imágenes desaparecen, deben ser sustituidas por otras imágenes, de lo contrario se corre el riesgo de perderlas².

El problema es saber a qué contexto, individual o colectivo, se refiere este aserto, y qué hay que entender aquí por “imágenes”, así como por su “desaparición”, por no hablar de la “pérdida” que podría ser su corolario. Porque hay múltiples formas de imágenes, al igual que hay múltiples formas de desaparecer. El tiempo borra las imágenes, al igual que borra los escritos. Sin embargo, su desaparición material no implica que no quede ningún rastro en la memoria de los hombres. Como escribe Ernst Jünger a propósito de la poesía o las imágenes del arte:

Algo imborrable se ha producido. El individuo puede olvidar que un gran poema o la Mona Lisa le entusiasmaron. Sin embargo, eso le cambió pese a todo [...]. Quizás incluso haya olvidado su propio nombre: el envejecimiento no es solo un desmoronamiento, es un ordenamiento³.

Esto nos remite al problema –contrario al de la desaparición– de “la conservación en el interior de lo psíquico”, con el que se abre *El malestar en la cultura*, a propósito del pretendido “sentimiento oceánico” y los ecos que este puede despertar en el registro de lo imaginario. Una imagen puede dejar de estar presente en la conciencia, pero eso no significa necesariamente que haya caído en el olvido. Sin contar con que, a escala colectiva, como ha dicho recientemente Jean Baudrillard, quizás la forma más radical de desaparecer para la imagen sea dar su nombre a una cultura o civilización denominada “de la imagen”. Observo que no parece ocurrir lo mismo con el libro: como si, a diferencia de la imagen, este pudiera y debiera pretender imponerse y reinar sin reparto alguno, siendo la prohibición de las imágenes un hecho, por prioridad, de las culturas del libro, si no de un libro, un libro único, como lo es el dios al que celebra. En cambio, la imagen es tomada, desde el principio y por su propia naturaleza, en un circuito ininterrumpido de intercambios, traducciones, conversiones, transposiciones y, ante todo, descripciones e interpretaciones (¿deberíamos decir que la imagen es en sí misma politeísta?). Si esta circulación se interrumpe, se pasa de un funcionamiento declarado “normal” a un mal funcionamiento patológico, y la crítica da paso, en los términos de Gilles Deleuze, a la clínica

El propio Freud, desde sus inicios, al menos desde la época de los *Estudios sobre la histeria*, realizó la prueba clínica no solo de la desaparición de las imágenes, sino también de lo que, paradójicamente, era su condición previa, es decir, su retorno, su reaparición. El problema era que con los histéricos se tenía que lidiar, según él, conforme a un juego de oposición que respondía a un lugar común de la literatura de la época, con “visuales” que convenía asociar al trabajo –esencialmente discursivo, basado en la relación

¹ “L’image dans le tableau”, en *Actualité des modèles freudiens: langage, image, pensée*, actes du deuxième colloque de la Revue internationale de Psychopathologie (enero), 1995, pp. 39-54.

² E. Jünger, *Les ciseaux* [trad. fran. Julien Hervier], París, 1990, p. 9. [Ed. cast. *La tijera*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 11]

³ *Ibidem*, p. 15 [Ed. cast., p. 18. Levemente modificada].

lingüística- del análisis, especulando sobre el interés intelectual que dicho trabajo no podía dejar de despertar en el enfermo. A decir verdad, según Freud, este rasgo bastaba para explicar que el “retorno de las imágenes”, su reaparición (*Der Wiederkehr von Bildern*), encontraría menos resistencia en los histéricos que el retorno de las ideas, ya que el médico, que aún no era propiamente psicoanalista, tenía, en este sentido, menos dificultades con ellos que con los obsesivos. Lo esencial es que la perspectiva de una desaparición de las imágenes no se disociaba entonces de la de su retorno, su reaparición y viceversa: ambas cosas, la desaparición y el retorno de las imágenes, su reaparición, iban, por así decirlo, de la mano, clínicamente hablando.

En este punto, basta con dejar la palabra a Freud, quien, por cierto, no nos esperó para tomarla, de una manera que ya entonces era característica:

Cuando una imagen reaparece en el recuerdo, el sujeto a veces afirma que se desvanece y se vuelve indistinta a medida que continúa con su descripción (*die Beschreibung*). Cuando transpone la visión a palabras (*indem er es in Worte umsetzt*), todo sucede como si estuviera llevando a cabo una limpieza (*eine Abtragung*) [la misma palabra que acabamos de encontrar en Jünger, en relación con la vejez]. La imagen mnemónica proporciona la orientación, indica en qué dirección debe realizarse el trabajo [trabajo de desescombro, pero también de ordenación, para retomar, una vez más, la distinción introducida por Jünger].

Y Freud, llegados a este punto, relata el diálogo que se estableció entonces entre el médico y su paciente.

“Contemple usted de nuevo la imagen. ¿Ha desparecido?”. – “En su conjunto sí, pero veo todavía este detalle [*Im ganzen ja, aber dieses Detail sehe ich noch*]”. – “Entonces eso tiene todavía algo para significar. Usted verá algo nuevo sobre eso, o bien se le ocurrirá algo a raíz de ese resto”. Cuando el trabajo está terminado, el campo visual se muestra otra vez libre, uno puede sonsacar otra imagen. Pero otras veces la imagen persiste, obstinada, ante la visión interna del enfermo [*vor dem inneren Auge des Kranken*], por más que este la haya descrito; para mí es un signo de que aún tiene que decirme algo importante sobre el tema de la imagen. Tan pronto él lo consuma, la imagen desaparece como se apacigua un espíritu redimido [*wie ein erloster Geist zu Ruhe eingeht*].⁴

Si he querido citar íntegramente este texto, que en todos sus aspectos me parece inaugural, es porque no deja de encontrar eco en la práctica que puede ser la de la historia del arte. Los historiadores del arte no son necesariamente, ni mucho menos, “visuales” en el sentido en que Freud lo entendía. Pero la historia del arte, si bien en la práctica reviste fácilmente un carácter obsesivo, no deja de tener en común con la histeria –o al menos con la cura de la histeria– que ha sido y sigue siendo el agente de un retorno de las imágenes sin precedentes en la historia. Retorno material, como decía yo en el momento de su desaparición, en la medida en que, gracias a ella, muchas imágenes perdidas o en peligro de desaparecer han sido y son efectivamente reintroducidas en el mercado y en el circuito crítico. Por no hablar del trabajo permanente de mantenimiento, limpieza y restauración, si no reparación, al que deben las imágenes del arte el perdurar, como sea, en nuestra época, que se jacta de una gran experiencia en materia de conservación del patrimonio visual. Pero también un retorno “psíquico”, ya que el trabajo sobre estas mismas imágenes adquiere fácilmente la forma de recuerdo, si no de anamnesis, o incluso de invención, en el sentido arqueológico del término. Y son precisamente “invenciones” de este tipo las que realizaba el famoso Morelli, a quien se reconoce, si no como el primero de los grandes “connaisseurs” (como se les llama), al menos como el inventor de un método que no dejó de llamar la atención de Freud, hasta el punto de que este creyó poder compararlo con el del psicoanálisis, basado, al menos en teoría, en la puesta de relieve de detalles tan minúsculos como el corte de una uña o el lóbulo de una oreja, que solían pasar inadvertidos y que, por lo tanto, podían considerarse características de un artista concretamente designado. Método que Morelli supo aprovechar al máximo cuando visitaba los almacenes de los grandes museos de Europa para descubrir obras maestras a las que nadie prestaba atención: como la *Venus dormida* de Dresde, que durante mucho tiempo permaneció en el anonimato, como bajo el efecto de un trastorno de la memoria, y a la que bastó con volver a atribuirle el prestigioso nombre de Giorgione para que, a finales del siglo pasado, volviera a la luz de las salas de exposición.

Si insisto en el trabajo propiamente arqueológico que está en el origen de la historia del arte, sin que esta se reduzca a él, pero que le proporciona el material que le es indispensable, al mismo tiempo que una mirada ejercitada desde el principio, es, por supuesto, porque un trabajo de este tipo presenta, desde el punto de vista del psicoanálisis, una fuerte carga metafórica. Sin embargo, parece ser diferente en lo que respecta al trabajo de interpretación. Y cómo admitir, al menos en el campo de los estudios sobre el arte, que el análisis pueda tener como consecuencia que las imágenes se desvanezcan poco a poco y se vuelvan cada vez más borrosas, cuando no desaparecen por completo, a la modo –¿hay que repetirlo? sí, sin duda, y tendremos que retener algo chocante (y digo bien: *chocante*)–, a la manera de presencia que

⁴ S. Freud, J. Breuer, *Studien über Hysterie*, GW, I, p. 282-283. Ed. fr., *Études sur l'hystérie*, trad. Anne Berman, París, Presses Universitaires de France, 1967, pp. 226-227. [Ed. cast. *Estudios sobre la histeria*, en *Obras completas*, vol. 2 (1893-1895), trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p. 286].

las imágenes del arte pueden tener: un *Geist*, un espectro, un fantasma, un *revenant* que, al ser liberado, redimido (pero en *erlösen* hay un *lösen*: “desatar”, “deshacer”, “resolver”, como se diría de un problema o de un enigma), encontraría por fin el descanso. Si la interpretación, si la descripción misma tienen sentido, en materia de arte, ¿no deberían, por el contrario, conducir a reforzar el impacto de las imágenes, darles más cuerpo, ponerlas incesantemente en actividad, por no decir en trabajo?

*

Es legítimo plantearse esta pregunta, dado el título que Salvatore Settis, historiador del arte italiano, especialista en arte antiguo y en la perdurabilidad de las formas arqueológicas en la época del Renacimiento clásico, ha dado a su libro sobre *La tempestad*, pintada por el mismo Giorgione, cuyo nombre acabamos de mencionar en relación con la *Venus dormida*: *La tempesta interpretata*⁵. Al tratarse de un cuadro tan famoso como *La tempestad*, la idea de un retorno de la imagen, de su reaparición a la luz del día en las salas de exposición, carece por supuesto de sentido. Y, sin embargo, si hay una imagen en este caso, el problema que plantea lo que se denomina de forma tan equívoca su “sujeto” no ha dejado de reaparecer, de la forma más insistente, en la literatura sobre arte, desde antes del año de 1932 en que *La tempestad* entró a formar parte de las colecciones de la galería de Venecia: como si la oscuridad de los almacenes donde se guardaba la *Venus* de Dresde se hubiera sustituido, en este caso, por la aún más densa del enigma que plantearía el cuadro.

No pretendo discutir aquí la “solución” a la que llegó Settis: a saber, que se trataría de un ejemplo especialmente logrado de los juegos eruditos que gustaban a los nobles venecianos que eran los mecenas de Giorgione, y de los misterios o enigmas bajo cuyo velo ofrecían a su círculo materia para reflexionar y meditar. Si tuviéramos que creer la demostración que pretende aportar a partir de fuentes iconográficas muy oportunas, *La tempestad* se reduciría a una imagen de Adán y Eva con ropa moderna (al menos en lo que respecta a Adán, ya que la supuesta “Eva” apenas está vestida), de la misma manera que, tres siglos más tarde, los visitantes del Salón de los Rechazados verán en *El almuerzo sobre la hierba* de Manet una versión con ropa de pintorzueros del *Concierto campestre*, tradicionalmente atribuido al mismo Giorgione. En cuanto a la lección que los familiares del palacio Vendramin debían extraer de la imagen una vez descubierto el “tema oculto” de la obra, se derivaba, según Settis, del aspecto nuevo, incluso insólito (y subrayo aquí la palabra *aspecto*), con el que se presentaba la escena tal y como Giorgione la había pintado para satisfacer el encargo que se le había hecho del cuadro:

Como el Adán de Pico [della Mirandola], el de la *Tempestad* no alza el rostro airado del rebelde hacia el rayo divino: presentado al principio de la historia humana, después de la expulsión del Paraíso terrenal, se rodea de “jeroglíficos” que trazan a su alrededor los límites de su destino, el trabajo, el dolor, el pecado y la muerte. La conciencia de sí mismo parece traducirse así, bajo el flamear de la voz divina, ante todo en una meditación sobre el lugar el hombre en el mundo⁶.

El enigma que durante mucho tiempo representó *La tempestad* para los historiadores del arte, antes de que Settis pretendiera sacar a la luz lo que él denomina el “sujeto oculto” [*soggetto nascosto*], ese enigma, que se suma al del título que lleva el cuadro, correspondería así a lo que habría constituido el programa de la obra hasta en su forma, su principio, su propia estructura: el pintor se encargó de transformar un esquema iconográfico tradicional para convertirlo en una imagen encriptada que respondiera al deseo del mecenas. Sin embargo, independientemente de lo que afirme Settis, y aunque la solución a la que ha llegado contenga, como suele decirse, una parte de verdad (pero, ¿cómo entender esta “verdad” y cómo darle su parte?), esta “interpretación” no tiene en cuenta en absoluto la singular atracción que *La tempestad* sigue ejerciendo hoy en día sobre los visitantes de la galería de Venecia, aunque estos conozcan los juegos a los que se entregaba la sociedad veneciana de la época de Giorgione. Incluso si ignoráramos la calidad pictórica de la obra, la imagen de esta pareja situada en un paisaje singular es capaz de alimentar un cuestionamiento al que la referencia a la historia de Adán y Eva, lejos de ponerle fin, aporta un nuevo alimento: el hombre de pie, vestido con ropa de época, apoyado en un largo bastón, cerca de un fragmento de arquitectura antigua, contempla a una mujer desnuda que abraza a un niño contra su pecho, sentada no a su lado (como ocurre con Adán y Eva en las imágenes que Settis invoca para apoyar su demostración) sino a cierta distancia, lo que en sí mismo plantea un problema y no puede sino llevar al espectador a preguntarse por la relación que puede existir entre estos dos (o tres) personajes. Como también resulta problemática la distancia a la que se sitúa esta insólita “natividad” con respecto a

⁵ S. Settis, *La tempesta interpretata: Giorgione, i committenti, il soggetto*, Giulio Einaudi, Turín, 1978. El editor francés, evidentemente, quiso evitar la trampa que encerraba este título demasiado seguro y perentorio, sustituyéndolo por otro cuya ambigüedad, desde nuestro punto de vista, resulta reveladora: *L'invention d'un tableau: «la tempête» de Giorgione*, trad. Olivier Christin, París, Minuit, 1987. [Ed. cast. *La “tempestad” interpretada*, trad. Juan Calatrava, Madrid, Akal, 1990].

⁶ *Ibidem*, p. 143. [Ed. cast., p. 108].

la ciudad fortificada, con su gran edificio abovedado, que ocupa, bajo un cielo tormentoso, el fondo de la composición, y de cuya escena, en primer plano, la separa un río atravesado por un puente.

Se podrían citar aquí otras imágenes, sin que por ello la “interpretación” que Settis ha dado de *La tempestad* sea necesariamente falsa. Por ejemplo, una miniatura francesa del siglo XV, conservada en la Escuela de Bellas Artes, que forma parte de una serie titulada *Los cuatro estados de la sociedad*⁷: la imagen del *Estado salvaje* retoma el dato iconográfico señalado por Settis, con la salvedad de que, si bien aparecen “Adán” y “Eva”, su abundante vellosidad les sirve en este caso de pudor (por no hablar del único niño, como el de *La tempestad*, donde las imágenes de la pareja primordial asocian regularmente al niño Abel con su hermano Caín). Es evidente que estas imágenes forman parte de un conjunto o de una serie más amplia, abierta por principio. Lo que resulta difícil, en cambio, es el ataque sin matices dirigido por Settis contra aquellos que consideran lo que él denomina “análisis del contenido” como un obstáculo para el placer que se puede obtener de la pintura: en lugar de confundir el trabajo de interpretación con la solución de un enigma, sería mejor preguntarse qué es lo que caracteriza la constitución estética (no tengamos miedo de la palabra) a la que apela la obra (lo cual es muy diferente de transmitir un “mensaje”), y, eventualmente, sobre una estructura enigmática como sería la de *La tempestad* y que conseguiría que el cuadro siga produciendo su efecto incluso cuando la interpretación hubiera alcanzado su objetivo, del mismo modo que el método catártico aplicado a la histeria hacía desaparecer los síntomas sin actuar sobre sus causas ni poner al médico en condiciones de transformar la constitución histérica: el enigma no tanto busca su solución como parece responder a una pregunta no formulada, informulable, y que no deja de volver a través de él. O, por decirlo sin rodeos: ¿qué pasa, incluso desde la perspectiva abierta por Settis, con el interés que puede tener esta obra para un aficionado contemporáneo que, sin ignorar a Pico della Mirandola, no desdeñaría leer a Freud, ni a Lacan, hasta el punto de haber retenido de este último que un cuadro es ante todo un dispositivo en el que corresponde al sujeto –y digo bien: al *sujeto*– encontrar sus marcas, orientarse como tal?

No me escudaré aquí tras la perezosa fórmula que sostiene que, en materia de arte, la interpretación es necesariamente interminable, ya que la obra, la “obra maestra”, es por principio inagotable. El verdadero problema, como Walter Benjamin supo expresar de manera muy sutil en relación con las obras literarias, consiste en que “toda su vida y su ámbito de influencia deben ocupar un lugar igualitario, incluso predominante, junto a la historia de su nacimiento”, hasta el punto de que el problema no es tanto “presentar las obras en correlación con su época, sino, en la época en que nacieron, presentar la época que las conoce, es decir, la nuestra”⁸. La cuestión que pretendo plantear aquí se inscribe en otra perspectiva y se referirá al destino que puede tener la imagen una vez “interpretada”, a la manera en que Settis se jacta de haber hecho con *La tempestad*. *La tempesta interpretata*: ¿significa esto que, una vez resuelto el asunto, y dejando que tanto el espectador como el aficionado a la pintura aprovechen como quieran este suplemento de conocimiento, podemos o debemos pasar al orden del día, a la interpretación de otro cuadro, de otra imagen, a la solución de otro enigma? Como si, insisto, más allá de la solución propuesta, el cuadro no conservara todo su poder enigmático: un enigma ligado desde el principio, en este caso, a la marcada diferencia entre los sexos, el uno vestido y la otra desnuda, como ocurre también en *El concierto campestre* o *El almuerzo sobre la hierba*; pero no sin que aquí la presencia de un niño en el regazo de la mujer sentada, desnuda, en el paisaje, plantee efectivamente un problema y dé lugar a una deriva que no basta con levantar ni calmar con la solución iconográfica propuesta por Settis, ni siquiera el vínculo destacado en el Génesis entre el conocimiento y la caída basta para acallar la cuestión que relanza toda imagen de una “natividad” (de lo que se trata aquí es de una serie, o de un conjunto singularmente abierto), y hasta la de Cristo, varios rasgos iconográficos de la cual se encuentran en *La tormenta*, empezando por la columna en primer plano o la ciudad en la lejanía, por no hablar de la “nueva Eva”, cuya presencia, aquí y allá, parece fuera de lugar, tanto del padre supuesto como del meditativo.

La tempestad, ciertamente, sigue colgada en las paredes de la galería de Venecia. Pero, ¿qué hay de la imagen, o las imágenes, que el análisis hace surgir en el cuadro a riesgo de borrarlo como tal, al igual que la que –por retomar el título de un famoso relato de Henry James– puede surgir en el intrincado dibujo de una alfombra, mediante lo que Wittgenstein describía como un “cambio de aspecto”? El mismo Henry James que, en una de sus novelas más bellas, concede un lugar destacado a lo que él denomina, una vez más, una “imagen”. *The Portrait of a Lady* narra, como indica el título, *trazo por trazo*, la historia de una mujer, al principio una joven americana muy pobre, pero feminista por adelantado, muy preocupada en cualquier caso por su independencia, su libertad, y que viene a Europa para completar su educación. Al llegar a Inglaterra, Isabelle se instala en casa de uno de sus tíos, inmensamente rico, en cuya mansión conoce a una mujer llamada Sra. Merle, también sin un céntimo, pero que sabe todo sobre Europa y tiene acceso

⁷ Cf. el catálogo de la exposición *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, París, Bibliothèque nationale, 1993, cat. n° 166.

⁸ W. Benjamin, «Histoire littéraire et science de la littérature», en *Poésie et Révolution*, trad. Maurice de Gandillac, París, 1972, p. 14. [Ed. al. «Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft», en *Gesammelte Schriften*, III, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, pp. 283-290. Ed. cast. «Historia literaria y ciencia de la literatura», trad. Carlos Antonio Aguirre Rojas en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío* nº 3, septiembre 2004-febrero 2005, p. 26. Trad. levemente modificada].

a la alta sociedad. Seducida, como no podía ser de otra manera, por su sobrina, el tío no tarda en morir y le deja en herencia una parte importante de su fortuna. Isabelle se embarca entonces en un viaje por Europa, tomando como acompañante a la Srta. Merle, quien la fascina y la irrita a la vez, aprovechándose la una de la otra, en una especie de parasitismo recíproco y aparentemente desinteresado. Hasta el día en que su amiga la presenta en Italia a un estadounidense de mediana edad, un esteta afable sin demasiada consistencia psicológica ni medios económicos, pero padre de una niña interesante. Isabelle, haciendo tabla rasa de toda pretensión de independencia, se casa con él sin que se sepa muy bien por qué y se instala en Italia. Pronto se da cuenta de su error, pero se encariña con la niña, aunque sin dejar de percibir que hay algo en la situación que se le escapa. Hasta que un día, al regresar de un paseo por los alrededores de Roma con su hijastra, entra inesperadamente en una sala del palacio donde se encuentra con su marido y lo ve sentado junto a la chimenea, frente a la que se encuentra la Srta. Merle, ambos mirándose en silencio.

Sin duda, esa escena no tenía nada de escandaloso, ni tampoco de inusual. Sin embargo, como escribe James, “la cosa se convirtió en una imagen, que solo duró un instante, como un repentino parpadeo de luz (*a sudden flicker of light*). Su posición relativa, el intercambio meditativo de miradas, la impactó como un descubrimiento (*as something detected*). Pero, apenas lo vislumbró, todo desapareció”⁹. Posteriormente, la imagen volvería a menudo a su mente, por lo que aportaba, sin que nunca se dijera entre los protagonistas de la historia, y sin que el autor lo mencionara explícitamente, la solución al enigma que el lector solo habría vislumbrado hasta entonces: que la señora Merle era la madre de la niña, y que había sabido tender tan bien sus redes que la rica heredera había caído en ellas hasta el punto de casarse con el padre y asegurar así el futuro de todos, incluida el de aquella que, gracias a ella y tal y como esperaban los otros dos, se había convertido entretanto en una joven en edad de contraer un buen matrimonio. Curiosamente o no, esta revelación, este “descubrimiento”, no tendrá consecuencias. Lejos de utilizarla como argumento para romper con el trío, Isabelle optará por asumir la situación en la que se ha encerrado por su propia voluntad y seguirá cuidando con esmero de su nuera, sin dejar de tener siempre presente en su mente la imagen que tanto le había impactado. Como si la imagen que parecía aportar la solución al enigma de su matrimonio no hubiera hecho más que reavivar y profundizar el enigma mismo de su vida de emigrante, en una palabra, de su desplazamiento.

Una vez más, una imagen surge, hacia la mitad del libro, como un repentino destello de luz (a semejanza del relámpago que atraviesa el cielo de *La tempestad*), y que confiere a este “retrato” un aspecto totalmente diferente al que había presentado hasta entonces. Me gusta pensar que durante los pocos meses que pasó en Venecia, en 1881, para dar los últimos retoques a *The Portrait of a Lady*, Henry James, apasionado por la pintura veneciana y por Giorgione en particular, pudo ver *La tempestad* en la colección Giovanelli, donde había entrado unos años antes gracias al apoyo del Gobierno italiano, que se había empeñado en impedir que el museo de Berlín la adquiriera (una cuestión, una vez más, de circulación, devoluciones y desapariciones). Y cómo no quedar impresionado, en efecto, por la analogía no solo entre las dos escenas, la que propone el cuadro y la que ocupa el centro de *The Portrait of a Lady*, sino también entre el enigma al que ambas se ordenan: si dejamos de lado al niño, aquí ausente, pero cuya ausencia, precisamente, tiene sentido, y allí presente, dos personajes, uno de los cuales contempla al otro, con la salvedad de que de *La tempestad* al *Retrato* las posiciones se invierten, ya que en la primera el hombre está de pie y mira a la mujer sentada, mientras que en *El retrato* es la mujer la que está de pie (pero con la cabeza cubierta en ambos casos) y mira al hombre sentado. Esta inversión va de la mano con la del propio enigma, ya que la pregunta “¿de quién es el niño?” en *La tempestad* se refiere al padre, mientras que en *El retrato*, mediante un giro –si lo pensamos bien– insólito, se refiere a la propia madre. Pero la inversión no se detiene ahí, ni tampoco la analogía: si el cuadro propone un enigma que tal vez no tenga solución, la pregunta “¿de dónde vienen los niños?” sigue aquí en el horizonte, la imagen, en *El retrato*, aporta por el contrario, sin que se diga nada, la solución a un enigma que, paradójicamente, nunca se expresará de forma explícita.

Podría quedarme ahí, en esa “imagen congelada”, admitiendo que si la solución del enigma, suponiendo que se haya resuelto en el caso de *La tempestad*, no ha tenido como consecuencia la desaparición del cuadro, el regreso de la imagen tampoco habría tenido como efecto llamar la atención de aquella a quien el novelista pretendía retratar para que tomara conciencia en términos discursivos. Si bien hay que observar que, en ambos casos, si hay una imagen congelada, es evidente que hay que relacionarla con la cuestión de la diferencia entre los sexos y la parte que les corresponde respectivamente en el proceso de generación y reproducción de los vínculos sociales. El texto de Freud sobre el retorno y la desaparición de las imágenes en la cura de la histeria que he citado al principio introduce, sin embargo, un problema adicional que no podemos ignorar aquí. Porque no es la interpretación, ya sea del analista o del propio paciente, la que provoca la desaparición de las imágenes que primero habían regresado. La imagen comienza a desintegrarse (*in dem Masse zerbrockle*), o incluso se vuelve borrosa (*undeutlich*),

⁹ “There was nothing to shock in this; they were old friends in fact. But the thing made an image, lasting only a moment, like a sudden flicker of light. Their relative position, their absorbed mutual glaze, struck her as something detected. But it was all over by the time she had fairly seen it”. (Henry James, *The Portrait of a Lady*, chap. XL, New York, Norton critical edition, 1975, p. 343).

como escribe Freud, bajo el único efecto de la descripción que da el paciente. Pero, ¿qué significaría entonces, si siguiéramos por este camino? ¿Qué pasa, qué puede pasar con la descripción cuando se aplica a una imagen que regresa no en la mente, sino en el cuadro, una imagen que no apela solo al “ojo interior”, una imagen dada para ser vista, una imagen que es, o debería ser, objeto de percepción? He dicho que la cuestión de la desaparición de las imágenes no puede separarse de la de su retorno, ni tampoco del modo en que están presentes en la mente o se imponen a ella. Las imágenes de las que habla Freud en el pasaje que he citado de los *Estudios sobre la histeria*, eran aquellas que surgían en la memoria del paciente cuando el médico ejercía presión con la mano sobre su frente al tiempo que le ordenaba que le comunicara, sin someterlo a ningún control, todo lo que pasaba por su mente en ese momento. Es cierto que estas imágenes no tenían la fuerza de las alucinaciones que podían invadir a ese mismo paciente durante una crisis o un ataque histérico. No obstante, guardaban una relación más o menos estrecha con el recuerdo patógeno que se suponía era el origen del mal, ya que los histéricos sufrían sobre todo –según la famosa fórmula– de *reminiscencias*¹⁰. Reminiscencias en realidad inconscientes, que el método catártico pretendía sacar a la luz mediante la hipnosis o, cuando esta fallaba, mediante el artificio de la presión, que tenía por objeto derribar las resistencias del yo atacándolo por sorpresa y favoreciendo la aparición de recuerdos reprimidos en forma de ideas o –cosa, como se ha dicho, más fácil en el caso de los “visuales” que eran los histéricos– de imágenes que se iban precisando y enriqueciendo progresivamente por el juego de las asociaciones: la resistencia se traducía en la falta de nitidez de las imágenes y su carácter incompleto. Retrospectivamente, parecía que era precisamente lo esencial lo que faltaba, por lo que la imagen seguía siendo incomprensible: Freud pone como ejemplo la imagen que apareció inicialmente de un torso femenino velado, pero cuyo velo, *como por descuido, wie durch Nachlässigkeit* (subrayo), presentaba un agujero, y al que el paciente tuvo que añadir posteriormente una cabeza, designando al mismo tiempo a una persona e indicando una relación¹¹.

La historia del arte no procede de otra manera: la búsqueda de “fuentes” o la constitución de un corpus iconográfico supone pasar por un juego de asociaciones que puede llevar a poner el acento, mediante un efecto de encuadre característico que deja “fuera de campo” los demás aspectos de la imagen, en un detalle hasta entonces descuidado. En este sentido, en *La tempestad* de Settis hay un asunto relacionado con una serpiente que, como mínimo, puede decirse que no está del todo claro. Pero ¿cómo entender que una imagen que al principio era borrosa (*undeutlich*) e incompleta (*unvollständig*), como puede ser la percepción fugaz que se tiene de un cuadro en un museo delante del que solo se pasa de largo, cómo entender que esa imagen pueda ganar en nitidez y enriquecerse progresivamente, y, al mismo tiempo, que la propia descripción que da el paciente, el hecho de traducirla, transponerla, convertirla en palabras, tenga como efecto que se desintegre, que se descomponga hasta volver a ser borrosa, indistinta? Como si, por retomar los términos de Freud, a medida que avanza el trabajo de desescombro, y una vez terminada la descripción, el campo visual (*das Gesichtsfeld*) debiera quedar libre para que otra imagen pudiera ocupar su lugar. Pero no sin que, en ocasiones, una de estas imágenes se imponga con obstinación al ojo interior del enfermo, aunque ya la haya descrito: tan pronto como se revele lo que aún puede tener que decir de importante al respecto, esta imagen no desaparecerá por ello, a la manera, hay que repetirlo aquí, de un espectro finalmente redimido y que puede encontrar el descanso.

Habrá mucho que decir sobre la redención, por parte del discurso que puede ser el de la historia del arte entendida como una disciplina hermenéutica o simplemente descriptiva, de esos “espectros” o “fantasmas”, esos *revenants*, que regresan regularmente, que serían las imágenes del arte. Y digo bien las imágenes: los cuadros mismos, empezando por la *Venus dormida*, quedan libres para descansar en paz en los museos hasta el día en que un intérprete se proponga despertarlos, quedando entendido que, en cualquier caso, está prohibido tocar la pintura. Me falta espacio para tratar este tema como se merece. Al igual que me falta para tratar la forma en que se plantea el problema de la imagen y el destino que puede tener bajo el efecto de la interpretación, o incluso de la mera descripción, cuando pasamos de los *Estudios sobre la histeria* a la *Traumdeutung*. Por lo tanto, me limitaré a concluir con algunas observaciones que serán más una paráfrasis que un análisis en toda regla, pero que no por ello deben dejar de precisar la cuestión que nos ocupa aquí, la de la descripción, más aún que la de la interpretación. He dicho algo sobre lo que Freud entendía por imágenes, refiriéndome a las que venían a la mente de los pacientes en la cura catártica: ¿a qué desplazamiento –tanto teórico como clínico– habrá correspondido el paso de las mnémicas a las del sueño, y qué relación puede existir entre unas y otras? La primera ventaja de esta pregunta es que pone de manifiesto hasta qué punto la problemática que aborda *La interpretación de los sueños* seguía estando relacionada con la de *Estudios sobre la histeria*. Lo que Freud esperaba entonces de su estudio del sueño era que le permitiera proceder al análisis de toda una serie de formaciones psíquicas

¹⁰ «Der Hysterische leide größtenteils an Reminiszenz» (S. Freud, J. Breuer, *Studien...*, op. cit., p. 86; trad. fr., p. 5). [Ed. cast., p. 33: “el histérico padece por la mayor parte de reminiscencias”].

¹¹ *Ibidem*, p. 284; trad. fr., p. 228. [Ed. cast., p. 287].

anormales, de las que el sueño le parecía constituir el primer término. Como se lee en la advertencia de la primera edición de la *Traumdeutung*:

Quien no sepa explicarse el origen de las imágenes oníricas se esforzará en vano por comprender las fobias, las ideas obsesivas y las delirantes, y aun, llegado el caso, por ejercer sobre ellas una influencia terapéutica.¹²

Es cierto que las imágenes características de los sueños se parecen más a percepciones que a imágenes mnémicas. Pero las imágenes que se le presentaban al paciente en los estados quasi hipnóticos correspondientes a la cura catártica no carecían de relación con las alucinaciones llamadas hipnagógicas relacionadas con la fase que precede al sueño. La única diferencia con las imágenes oníricas y con las alucinaciones que padecían los histéricos residía en el hecho de que las imágenes mnémicas, por muy vívidas que fueran, no podían por sí solas, sin la excitación del aparato perceptivo, adquirir el carácter objetivo que hace de la alucinación lo que es. Esto llevó a Breuer a plantear el principio de que el aparato perceptivo debía ser diferente del que reproduce, en forma de imágenes mnémicas, las impresiones sensoriales, aunque en la alucinación el aparato receptor se activara de una u otra manera¹³, un tema que cobraría gran importancia en Freud.

La alucinación se caracterizaría así por una confusión entre la percepción y el recuerdo. ¿Pero y el sueño? ¿El sueño del que Freud nos dice que “alucina” y que sus alucinaciones, como las que padece el histérico, tienen un significado? ¿El sueño que piensa por imágenes y, en primer lugar, aunque no exclusivamente, por imágenes visuales? ¿Cómo no evocar a este respecto el *Ulises* de James Joyce, en el que Bloom, al mediodía, ayuda a un ciego a cruzar una calle y, como es habitual en él, se plantea inmediatamente una serie de preguntas, empezando por esta: “¿Qué sueños puede tener, no viendo?”¹⁴. Curiosamente, esta pregunta no se le ocurrió a Diderot, más ocupado que estaba en hacer comprender a los ciegos, utilizando bastones, cuál podía ser la función de la perspectiva o en representarles lo que había que entender por pintura: lo cual –decía– no se puede lograr, al no poder recurrir a una descripción que solo tendría sentido para los videntes, sino pintando sobre su piel y apelando al mismo tiempo a otra forma de imaginería, así como a otra forma de relación con la pintura, que no sea estrictamente visual. Una imaginería, una relación epidérmica, táctil, corporal o, como dice Freud, “plástica”, y dotada por ello de una espacialidad propia. El sueño alucina, sustituye los pensamientos por imágenes: pero, desde este punto de vista, no se puede hacer ninguna diferencia entre las imágenes, ya sean visuales, táctiles o auditivas. Lo importante, como insiste Freud, es que se trata de elementos que se comportan como imágenes, elementos que “hacen imagen”, es decir, que se parecen más a percepciones que a figuras mnésicas¹⁵. Ahora bien, lo mismo ocurre con las imágenes del arte, que se dan a ver, pero que no tienen otra realidad que la que les confiere la actividad imaginativa.

El sueño piensa por imágenes, lo que supone una transposición, una traducción, incluso una “conversión” que puede llegar hasta la transformación de los pensamientos más abstractos en imágenes plásticas, como parecen indicar los experimentos de Silberer, que durante un tiempo llamaron la atención de Freud: el citado Silberer llegó incluso a dormirse en un baño caliente pensando en la *Critica de la razón pura* para observar mejor el fenómeno. Interpretar el sueño equivaldría, por tanto, a invertir este proceso y sustituirlo –una vez más, solo estoy parafraseando a Freud– por algo que pueda insertarse en la cadena de actos psíquicos¹⁶, como ocurría con las imágenes mnémicas en la cura de la histeria. Porque no basta con que una imagen desaparezca: es necesario que sea sustituida por otra imagen, o por el discurso, por la descripción, por la interpretación, ya que, de lo contrario, como escribe Jünger, “la pérdida amenaza”. Una vez más, el análisis de un sueño llevado a término, al menos provisionalmente, debía dejar el campo libre para el siguiente sueño, y la ganancia estaba tanto más asegurada cuanto que el sujeto, Freud en primer lugar, se revelaba, en su autoanálisis, como un “buen soñador” y que, allí donde desaparecían unas imágenes, otras las sustituían pronto, para mayor beneficio del análisis.

Pero lo esencial, teniendo en cuenta lo que he dicho aquí, es que solo podemos conocer las imágenes alucinatorias del sueño en forma de recuerdos. Ahora bien, el sueño se presenta en el recuerdo que guardamos de él tras despertar bajo dos aspectos distintos (y aquí volveré a subrayar el término “aspecto”). Si al despertar olvidamos la mayoría de nuestros sueños, y si otros solo subsisten en fragmentos, ciertas imágenes oníricas pueden imponerse como cuerpos extraños cuya presencia tiene algo de obsesivo, y la única forma de controlarlas es integrarlas de una u otra manera en un relato. Porque el sueño no solo piensa en imágenes. Más cercano en esto (como acertadamente señaló Patrick Lacoste) al cine que a la pintura con la que lo compara Freud, el sueño organiza estas imágenes en escenas o, como dice Freud,

¹² S. Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. fr. I. Meyerson, París, Presses universitaires de France, 1967, p. 1. [Ed. cast., *La interpretación de los sueños* (primera parte), en *Obras completas*, vol. 4, trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, p. 17].

¹³ S. Freud, J. Breuer J., *Études...*, trad. fr., p. 151. [Ed. cast. p. 303].

¹⁴ J. Joyce, *Ulysse*, trad. fr. Auguste Morel et Stuart Gilvert, París, Gallimard, 1948, p. 179. [Ed. cast. *Ulises*, trad. José Salas Subirat, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2022, p. 212].

¹⁵ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. fr., p. 52. [Ed. cast., p. 73].

¹⁶ *Ibidem*, p. 90.

dramatiza un pensamiento, sin excluir la posibilidad de una pausa en la imagen. Retomando la distinción que la teoría del cine establece entre imagen y plano, diría que quizá sea un error hablar de las imágenes del sueño como si se tratara de imágenes fijas, cuando en realidad serían más bien comparables a planos o, como dice Deleuze, a "imágenes-movimiento".

El problema, entonces, sería operar la división, en el texto del sueño, si no en el sueño mismo, entre lo descriptivo y lo narrativo, entre lo que se puede describir y lo que solo se puede contar. Entendiéndose, por supuesto, que si existe un "texto del sueño", este se reduce al relato que uno puede hacerse a sí mismo o que le hace a su analista, ya que el análisis se centra, en definitiva, en el texto del sueño y no en el sueño en sí. Pero ahí está todo el problema.

Suponiendo que se piense en imágenes, el sueño solo es accesible a posteriori y solo se presta al análisis en forma discursiva, con el riesgo de una recreación completa, mientras que los sueños que no logramos recordar son –como escribió Michel Leiris en su *Diario*, en la época en que descubrió el psicoanálisis y lo probó él mismo, y el mismo año en que apareció la primera traducción francesa de *Die Traumdeutung*– "como objetos de los que solo conoceríamos los ángulos, en su forma más abstracta: su medida en grados. Uno de esos ángulos aparece a menudo en la memoria, pero a pesar de nuestros esfuerzos permanece desnudo y no puede revestirse de ninguna materia; solo tenemos la percepción de su agudeza, como el codo de un desconocido que nos golpeará de lado"¹⁷.

Por cierto, un buen ejemplo de una imagen que no tendría nada de visual, procedente del mismo autor que decía ver en los sueños menos imágenes inmiscuyéndose en su sueño que la imagen misma de su sueño¹⁸. Sin duda, la imagen, las imágenes, siguen insistiendo, en algún lugar, en el relato que se hace de ellas como lo hacía la de un espacio totalmente abstracto, en el que el sujeto no sería más que "un punto matemático que se desplaza a lo largo de una línea, en el desierto de la ciudad pavimentada de palabras", a lo que se reducía, para el autor de *Aurora*, el mundo de sus sueños¹⁹. Si la descripción fuera aquí apropiada, su finalidad no sería mostrar, del mismo modo que las descripciones de cuadros que Diderot hacía en sus *Salones* no pretendían mostrar a sus correspondientes las obras de las que no podía ofrecerles una reproducción, sino solo permitir al crítico hablar de ellas de una manera que tuviera sentido y fuera imagen al mismo tiempo.

El texto del sueño no va acompañado de ninguna ilustración: y si hay reproducción, en este caso, procede de una transposición, una traducción, una conversión de sentido inverso al del trabajo del sueño, ya que el análisis no es otra cosa que atrapar el sueño con las redes del lenguaje, transformarlo en objeto de discurso, es decir, una operación que no puede quedar sin retorno. Así ocurre con todo discurso sobre el arte, que solo tiene sentido si se corre el riesgo de un cortocircuito. Si la escena de la que la heroína de James fue testigo improvisado, si esa escena se convirtió en una imagen para ella, es porque allí donde la joven estaba acostumbrada a ver a sus dos compañeros conversar sobre esto y aquello, la impresión que recibió entonces estuvo relacionada con el hecho de que su conversación se había convertido en ese momento en una especie de silencio familiar (*had for the moment converted itself into a sort of familiar silence*). La dificultad del discurso sobre el arte –en lo que respecta al psicoanálisis, me limito a formular la cuestión– consiste en que le corresponde igualarse a ese silencio que es la condición misma de la aparición de la imagen, sin dejar de prestar atención al hecho de que dicho silencio es en sí mismo el resultado de una conversión, al tiempo que procede, al igual que la imagen, al menos la imagen fija, la imagen detenida, de una manera de interrupción, de cortocircuito, de cambio de aspecto. En principio, está prohibido tocar la pintura. Pero describirla, y más aún interpretarla, es otra forma de tocarla, con todos los riesgos que ello implica, empezando por el de su desaparición bajo el manto de las palabras que celebran su presencia.

Traducción de Daniel Lesmes y Sabine Guermouche

¹⁷ M. Leiris, *Journal*, París, Gallimard, 1992, p. 82.

¹⁸ *Ibidem*, p. 75.

¹⁹ *Ibidem*, p. 93.