



Georges Didi-Huberman (1953), ensayista, filósofo e historiador del arte, dirige seminarios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París). Gran estudioso de las imágenes —en intenso diálogo con el psicoanálisis—, sus ideas lo han convertido en referente contemporáneo en el campo de la estética y la filosofía. Ha curado las exposiciones *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, en el Museo Reina Sofía (Madrid), y *Soulèvements (Sublevaciones)*, en el Jeu de Paume (París).

Ha publicado cerca de 40 libros, entre ellos:
Invencción de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière (1982)
Lo que vemos, lo que nos mira (1992)
La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg (2002)
Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto (2003)
Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes (2011)
Pueblos expuestos, pueblos figurantes (2012)

Fotografías tomadas por Georges Didi-Huberman en Buenos Aires, en el momento del montaje de la muestra *Sublevaciones*, en itinerancia desde París.

Nadie puede mirar por los otros

Entrevista a Georges Didi-Huberman, obrero del pensamiento*

La siguiente entrevista se inicia con una caminata en un metro parisino y termina en el Hotel Club Francés, en Buenos Aires, al compás de *Soulèvements*, la gran muestra curada por el historiador del arte francés, que entretanto ha viajado de una ciudad a otra.

La conversación, en un entendimiento tácito, prescinde del inglés como *lingua franca*. Entonces las preguntas se formulan en español y las respuestas en francés. Así, el espacio del malentendido se potencia y el diálogo se acerca a una conversación analítica, dando lugar a hallazgos que solo es posible entrever a partir del error, del “escuchar mal”.

En el metro en París te preguntaba si eras judío y de dónde venía tu afición por las imágenes, siendo que en el judaísmo las imágenes están proscriptas. Tú me contestaste, ubicándote en la genealogía de W. Benjamin, Panofsky y Aby Warburg: “¡Es que amo el sacrilegio!”. Te quería preguntar por esa línea sacrilega...

A ver, esa idea de que el judaísmo es completamente anicónico, contra las imágenes, es falsa. No es verdad, hay sinagogas muy antiguas con frescos, en Dura Europos, por ejemplo, en Siria. Hay muchos manuscritos de la Hagadá que están iluminados con ilustraciones... Además, las imágenes son para mí un hecho antropológico, no una colección de objetos. Las tienes cuando sueñas de noche, cuando

* Entrevista realizada por Mariano Horenstein, entre París (2016) y Buenos Aires (2017). Tanto el establecimiento de la versión oral del texto como la traducción del francés fueron hechas por Laura Verissimo de Posadas y Gabriela Levy.

haces una imagen literaria... El término imagen es muy amplio y operatorio en un plano antropológico y no en el plano de si hay o no que representarlo. Ese no es el problema. Por ejemplo, la nube que acompaña Moisés en el Sinaí, cuando ve la nube en el cielo, ¿qué es? ¿No es una imagen eso?

Por un lado diría que la equivalencia “judío = contra las imágenes” es un error histórico. Pero al mismo tiempo es verdad que hay allí una cierta eficacia. Porque en los debates contemporáneos, por ejemplo, en el que tuve con Claude Lanzmann, uno siente claramente que hay un iconismo cristiano y un aniconismo judío y también protestante, por otra parte.

E islámico...

E islámico, evidentemente. Lidiamos con eso, mira el aniconismo islámico en la actualidad. Es cualquier cosa esa idea: los talibanes hacen explotar los Budas en Bamian, pero la producción de imágenes de propaganda, las fotos de los dignatarios políticos, es monstruosa, hay una producción de imágenes gigante. El aniconismo es, a menudo, un pretexto para decir: “Voy a destruir *tus* imágenes”, **el aniconismo es la destrucción de las imágenes del otro**. En la historia cristiana existe esa oposición ídolo-ícono. Ídolos son las imágenes del otro y hay que destruirlas, e ícono es el ícono de Cristo y eso no se destruye. Esta reivindicación de las imágenes para destruir las imágenes de los otros –algo político, en realidad– es evidente en el cristianismo, pero existe también en las otras religiones. Todas las religiones hacen sus imágenes, todos hacemos imágenes.

Bueno, esta es una primera respuesta.

La segunda respuesta, ya que evocas lo que te dije en el Metro: es verdad que hay una generación de pensadores judíos que se han excluido de la religión, yo pienso

en Benjamin, en Panofski, Bloch, Karl Stein, etc. Todos eran judíos y se alejaron de la religión estricta –pienso también en Kafka– y han hecho imágenes, se han sumergido en imágenes por espíritu de sacrilegio, de profanación, sin dudas... Warburg cometió un sacrilegio en su familia deviniendo historiador del arte. Ahí está, yo formo parte, son mis abuelos ideológicos si quieres, me siento parte de eso.

Por otro lado, ya que eres psicoanalista, te voy a contar todo. [risas] Mi padre era pintor, entonces **toda mi vida, toda mi infancia, viví una especie de polaridad** entre mi padre sefaradí que pasaba todo el día en su taller haciendo imágenes, colores, formas, cosas a veces eróticas. Y del lado materno, asquenazí, la *Shoah*, los libros...

Las imágenes y las palabras... Linda tradición... y de esa mezcla sales tú...

Sí. Pienso de todos modos que, si a las imágenes dejas de considerarlas como producción sacrílega, si las consideras únicamente como producción antropológicamente evidente, necesaria a todo hombre, a toda mujer, a toda sociedad, te das cuenta de que **el mundo de las imágenes y el mundo de las palabras no están separados**.

De ahí el interés, ya que hablamos de psicoanálisis, de ese concepto freudiano, “miramiento por la figurabilidad”. Conoces ese juego de palabras, en francés: si tienes miedo de ser engañado (*trompé*) por tu mujer, vas a soñar con un elefante, porque tiene trompa (*trompe*), es la potencia de conversión de las imágenes y de las palabras. Las imágenes, las palabras y los cuerpos. Los cuerpos que hacen imagen, por eso empecé por la histeria.

La histeria es esa operación misteriosa de transformación plástica, de conversión plástica de algo que es del orden de la memoria.

La lección del método

Contestas mis preguntas antes de que las haga...

¡Lo siento! [risas]

El libro sobre la histeria fue tu primer libro... Charcot montaba aquel gran teatro de la histeria... sabes que Freud estuvo allí, hacía hablar lo que Charcot leía sobre todo desde el campo de la mirada, como gestos. Como si hubiera un clivaje epistémico entre el campo de la mirada y el de la escucha. Quizás sea algo maniqueísta la división, tomando en cuenta lo que decías...

De cierto modo me replanteas la misma pregunta: o sea, Charcot, cristiano, que se interesa en las imágenes; Freud, judío, que se interesa en la escucha. Esta división existe, podemos decir que Charcot quería inicialmente ver y Freud escuchar. Pero profundamente, antropológicamente, esta división no existe.

Si recuerdo bien, teóricamente el momento más fecundo para mí, más importante de ese libro sobre la histeria no es una fotografía ni una frase de Charcot, sino una frase de Freud absolutamente extraordinaria, todo mi trabajo intenta desarrollar lo que esa frase pide. Es en el artículo de Freud (1908/1992) *Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad*.



Lo tomas en ese doble gesto masculino y femenino a la vez...

¡Ahí está! Charcot, en el momento más desordenado de la crisis, no veía más que una suerte de caos, algo imposible de ser fijado en una representación clara: eso es algo de la mirada, de ningún modo de la escucha. Freud veía en ese caos de la histérica en crisis y muy probablemente pensaba en lo que había visto en la Salpêtrière y no en lo que ocurría en su consultorio en Viena, porque imagino que no había muchas crisis de ese tipo en su consultorio; sin embargo, en París había muchas de esas crisis violentas. Freud rememora una de esas crisis que vio en la Salpêtrière, y dice que en esa especie de caos hay una función de disimulación, ese caos disimula el hecho de que ese cuerpo está dividido en dos: una parte masculina, la del violador, y una femenina, la mujer violada. Entonces una parte del cuerpo está en conflicto, lucha, se debate con la otra. Lo primero que Freud nota es esa polaridad, en el interior del mismo gesto. ¡Hay que ser muy agudo para ver en medio de ese torbellino y reparar en esa línea de simetría! Enseguida dice que esa línea de simetría tiene una función de disimulación del fantasma inconsciente, a la vez que está extremadamente, plásticamente, figurado, de forma teatral. ¡Es espectacular, fantástico! Estás delante de una imagen, tú no la entiendes, descubres allí polaridades, y ves que estas polaridades tienen una función de disimulación, y ves subyacente el fantasma inconsciente. **Es una lección de método de la mirada.** Entonces: Charcot mirando, Freud escuchando es la vulgata, pero pienso que **Freud nos aporta ahí una lección sobre la mirada mejor que nadie.** Y es mucho mejor que cuando mira un Leonardo da Vinci, mucho mejor, allí mira una histérica.

Pero también escuchaba, porque una de las cosas que toma Freud en esa época es una frase de Charcot, dicha por este al pasar, sin darle importancia, de que en la histeria siempre está en juego la cosa sexual...

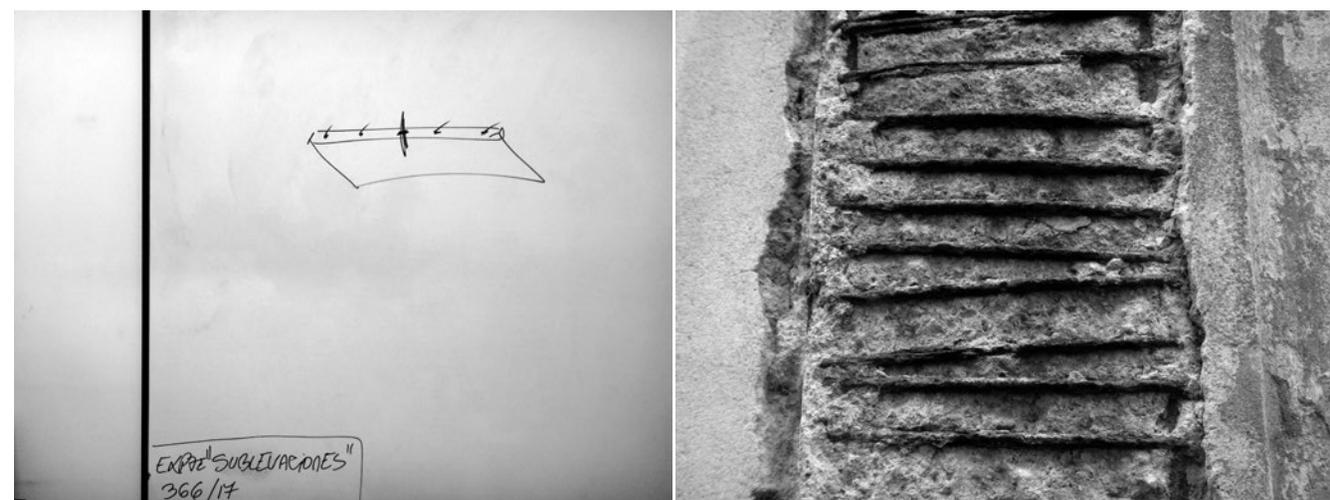
¿Pero llamas a eso escuchar? Eso es también mirar: las histéricas se presentaban siempre en evidentes posturas sexuales, había que saber mirar. **Creo que la oposición entre imagen y palabra, mirada y escucha, es una oposición conformista y limitada.** Por cierto, ya que hablamos de psicoanálisis, te voy a hablar de Pierre Fédida...

Era amigo tuyo, ¿no? Escribiste *Gestes d'air et de pierre*¹. Es un homenaje, ¿no?

Sí, la transformación en libro de las honras fúnebres que pronuncié cuando falleció. Fue un gran amigo, muy importante para mí. Lo conocí en el momento que hacía mi tesis sobre la histeria, se la mostré. Él tuvo gran importancia en mi vida, como amigo, no como analista: yo nunca fui analizando ni psicoanalista, nunca hice análisis.

¿Nunca?

No. [risas] Un día le pregunté a Pierre Fédida: “¿Es grave? Nunca tuve ganas de hacer un psicoanálisis”, le dije. Él se rio mucho y me dijo: “No, está muy bien, déjalo así”. [risas] Pero también porque **la escritura es para mí un constante autoanálisis, tengo la impresión cuando escribo, aunque escriba sobre otras cosas, de que escribo un perpetuo autoanálisis,** es un sentimiento muy fuerte que no



es necesario que sea visible, pero muy importante para mí y... ¿Qué es lo que te quería decir?... ¡Ah, sí!: vuelvo al tema de la mirada y de la escucha... Fédida era un psicoanalista excepcional, ya que no era corporativista, era muy abierto sobre todo a la filosofía y todo esto. Escribió un texto muy bello sobre la experiencia del analista cuando abre la puerta y por primera vez ve al paciente. No se trata allí solo de escucha: abres la puerta y estás, frente a alguien que va, tal vez, a ser tu analizando. Es muy interesante...

¿Se puede mirar lo que se escucha y escuchar lo que se mira, de alguna forma?

Sí, en cierto sentido sí, creo. Las dos formas se intercambian. Miramos mucho con frases, las frases son mirantes, hay frases que ven, lo que intento hacer porque lo que amo es escribir, no pintar: hacer frases que vean.

Entiendo que trabajas con el tiempo y las imágenes en el tiempo, pero hay algo de instantáneo, sincrónico, en la mirada, mientras la escucha requiere cierta diacronía. ¿No habría, en ese sentido, dos registros que se diferencian?

Estamos aún en el mismo problema: haces una distinción que me parece conformista. Cuando dices que la escucha está en la diacronía, tienes razón, pero todo está en la diacronía, en el tiempo. No es verdad que la mirada no esté en el tiempo. En la mirada hay momentos, instantes, y hay también duración. Ahora te miro y eso dura.

La fotografía se dice “instantánea”...

No es verdad, toda fotografía tiene una duración, un tiempo de exposición. Lo que llamamos “instantánea” es la invención en fotografía de un tiempo de exposición muy corto, pero, aun así, es un tiempo. Por ejemplo, en la exposición hay fotos de una histérica que da una patada al aparato fotográfico, el pie está

¹ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*. París: Les Editions de Minuit.

borroso, ya que el tiempo de exposición es bastante largo, medio segundo ya es largo. Hay tiempos cada vez más cortos, pero **la noción de instante absoluto es una abstracción, el tiempo cero. Y esa idea de que miramos todo de golpe, en un solo instante, que la mirada es puramente sincrónica, como dices, es una idea típicamente modernista, es una idea falsa: la mirada es tiempo.** Delante de la imagen estamos delante del tiempo, una imagen es tiempo, siempre, siempre. Todo es tiempo.

En ese sentido, leer imágenes es afín a este modo tuyo de concebirlas: leer imágenes, pensar en imágenes...

Sí, porque leer... todo depende de lo que entiendes por la palabra "leer"... Cuando era joven hacía la crítica de la iconología de Panofsky, a la legibilidad, criticaba el hecho de que se consideraran las imágenes como texto por descifrar. Una vez que lograbas traducirlo o encontrar la clave del enigma, terminado. Resolviste, *you solved the riddle*. Entonces no me gustaba la palabra "legibilidad". Después, cuando empecé a leer precisamente a Walter Benjamin, vi en él una noción tan genial de legibilidad –extremamente anclada en la tradición judía–, que en ese momento cambié de idea respecto a esa palabra. Entonces estoy de acuerdo con que se pueda leer las imágenes, pero leer las imágenes en el sentido de Benjamin. Él decía: "Leer lo que jamás ha sido escrito", con eso estoy totalmente de acuerdo.

Hay una concepción tuya de las imágenes que se corre de la vulgata, sobre todo de la vulgata psicoanalítica que piensa en las imágenes como algo pleno, completo, a lo que no le faltaría nada... Hay una época en Lacan en la que el registro de lo imaginario pareciera tener menor categoría que el de lo simbólico. Me parece que eso cambia bastante en el último tiempo de su producción, pero hay una vulgata donde lo imaginario siempre vale menos que lo simbólico o incluso que lo real, como si lo imaginario fuera lo ilusorio, y a la vez lo completo, lo pregnante donde no falta nada. No es el modo como tú aborδας las imágenes...

De acuerdo, pero cuando dices esto, ¿estás de acuerdo con ese modo de pensar lo imaginario?

No, no...

Porque eso es un conformismo también. En términos exclusivamente lacanianos, si están los tres registros en relación de nudo borromeo, quiere decir que ninguno de los tres es más importante que el otro. Eso se ve claramente en los primeros seminarios de Lacan: 1954, 55, 56. ¡Hay análisis de lo imaginario fenomenales, magníficos! De hecho, digo "fenomenales" porque en ese momento él está todavía muy cerca de la fenomenología, por lo tanto no tiene problema con lo imaginario. Luego viene la importancia de la palabra, del significante... Es complicado un significante en una imagen... no sabes lo que es. Entonces un significante en un texto marcha, uno está seguro, abre la página de un libro y dice: estoy seguro de que es un significante; pero en una imagen, ¿cómo lo determinas? Un significante por definición es discreto, es aislado, ¿cómo separas algo de un cuadro?, muy difícil, es la misma materia... De todos modos, es verdad que hay una vulgata lacaniana que desvalorizó lo imaginario como ilusorio, que es una suerte de resurgimiento del platonismo. Eso estaba en el debate que tuve sobre las imágenes de Auschwitz, con Gérard Wajcman, analista lacaniano, pero que tiene esa posición conformista y falsa de desvaloriza-

ción de lo imaginario. Se interesa mucho en el arte, lo considera muy bien, pero la imagen es maldita. No estoy de acuerdo con eso.

Ahora, ¿por qué la base para mí es el psicoanálisis?

Es la base porque son mis primeras lecturas teóricas: Freud. Desde niño estuve muy interesado por la historia del arte, de la pintura. Creo que uno de los libros más importantes de mi vida, de adolescente, de niño, fue el libro de Freud sobre Leonardo da Vinci. Fue también un modo de descubrir, de ver lo que se confrontaba a la pintura, a la historia del arte y, eso –recuerdo muy bien– estaba ligado para mí al descubrimiento de la sexualidad. Por ejemplo ese pasaje de Freud –en ese libro sobre Leonardo da Vinci– sobre la *fellatio*... Fue la primera vez de mi vida que escuché hablar de felación, a través de un libro teórico. [risas]

No hace mucho escribí un libro sobre Eisenstein, y él dice que el libro más importante de su vida es el libro de Freud sobre Leonardo. Cuenta que lo leyó en el tranvía, y que llevaba consigo una botella de leche y, leyéndolo en el tranvía, se olvidó completamente de bajar en su estación y después dejó derramar toda su botella de leche. [risas]

Bueno, entonces, esa fue una base. Cuando hice mis estudios de filosofía, hice mi tesis de maestría sobre Lacan. Empecé a leer a Lacan a los 18 años, gracias a un profesor de filosofía del liceo que nos zambulló en Lacan: ¡muy fuerte! Sí, Descartes, Hegel, Freud y Lacan. ¡Un profesor genial, fantástico! Yo era lacaniano, demasiado, quizás; **el problema con Lacan es que es muy difícil soltarse, tener un punto de vista: cuando se torna dogmático es insoportable.** Cuando es una caja de herramientas, sobre todo que sirve para leer otras cosas... Lacan me hizo sentir ganas de leer un montón de cosas. Leyó muchos libros, eso es formidable. Bueno, mi primer libro fue sobre la histeria y es muy freudiano, y también lacaniano. Después trabajé con psicoanalistas, con J.-B. Pontalis, en dos números especiales sobre la imagen de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Pontalis me invitó un día a integrar el comité permanente de esa revista, y no acepté. Después hubo otra revista, muy importante, de la cual formé parte del comité permanente, *L'inactuel*. El comité estaba formado por Marie Moscovici, psicoanalista que escribió cosas muy bellas sobre el objeto; Pierre Fédida; otro psicoanalista brillante: Patrick Lacoste; Charles Malamoud, el mejor antropólogo indianista; y Nicole Loraux. **La producción intelectual de los psicoanalistas en Francia es hoy en día mucho menos fecunda,** hay todavía algunos grandes autores, pero no muchos... entonces me alejé un poco... pero trabajé durante mucho tiempo con psicoanalistas.

Un maestro desclasado

Freud podría formar parte entonces de esa genealogía de sacrilegos, junto con Benjamin y Warburg...

Claro, el libro sobre Moisés, escrito y publicado en el momento en que el pueblo judío estaba en el momento de mayor peligro, ¡es de un coraje extraordinario y una locura total! Publicar esa especie de crítica sobre la identidad judía, en una época en que los judíos estaban en gran peligro en Europa, es increíble como coraje intelectual. Hannah Arendt tuvo ese mismo coraje. Lo llamas sacrilegio, sí, es sacrilegio en cierta medida.



En el Moisés, Freud apela a una teoría que parece que no fuera muy sustentable: que Moisés era un egipcio, ¿recuerdas? Era un extranjero. Hay algo en Freud, y me interesa en relación con tu lugar –que también es el lugar que ocupó Hannah Arendt de alguna manera–, que es ese lugar de extranjero, incluso de judío en cuanto extranjero. El lugar que la judeidad en la diáspora ha encarnado mucho y me interesa en relación con el psicoanálisis también. Una mirada de extranjero hacia al psicoanálisis...

Sí, es central al psicoanálisis.

Pero no siempre se aplica, porque a veces en el mundo psicoanalítico prima la autoctonía, no la extranjería.

Uno de los libros más importantes de Pierre Fédida (2009) se llama *Le site de l'étranger*. El sitio de lo extranjero es la propia situación psicoanalítica. Es un gran autor, pero tiene un estilo muy difícil.

Tu propia escritura también es difícil, de un estilo hermético...

Yo evolucioné en mi estilo. Desde que empecé a enseñar, mi estilo se hizo más legible. Pero viene también de los traductores, porque en la traducción lo más difícil es traducir un estilo. Sufro mucho eso, pero hago un gran esfuerzo literario.

Al estilo de Barthes, ¿ese tipo de escritura?

Sí, Barthes fue un gran maestro. Y Foucault está sublimemente escrito, ¿es de la gran literatura francesa! Cuando era estudiante tomé notas sobre *La arqueología del saber* (Foucault, 1969/2008), y de hecho, copié casi todo el libro, no podía cortar nada. Y copié también a mano la *Traumdeutung*. [risas]

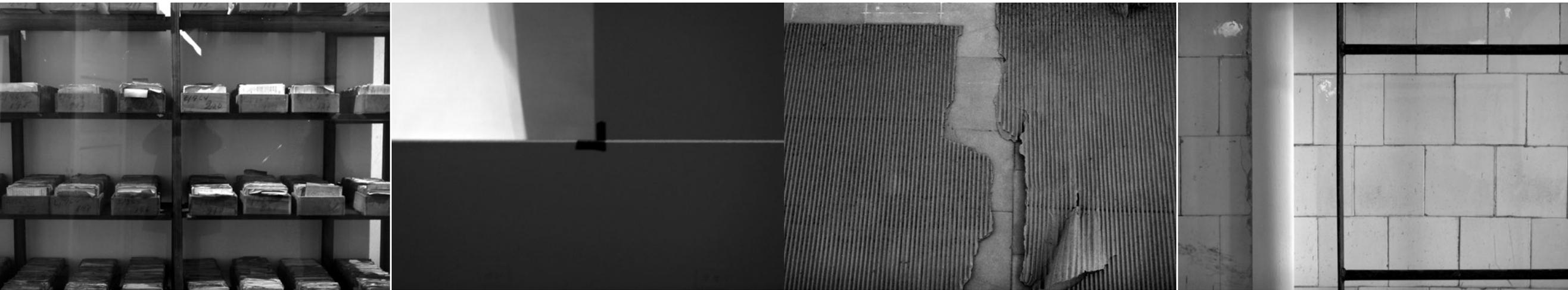
Esa es una historia para Borges, tú como Pierre Menard, autor del Quijote... [risas] Pero hoy tú eres de esos *maitre à penser*² como era Foucault o Barthes...

No, no.

Me parece que sí... Has visto el revuelo que se ha armado aquí en Argentina con tu presencia, ¿no? [Caen tazas y cucharitas]. ¿Cómo vives eso? Porque te he escuchado asumir la herencia intelectual de Benjamin, quien pese a provenir de una familia acomodada, era un desclasado, un marginal...

Sí, ¡totalmente de acuerdo! Y Bataille también, para mí, Bataille es muy importante. Escribí un libro sobre Bataille... Bueno, ¿cuál era tu pregunta?

2 Nota del entrevistador: Literalmente, “maestro del pensamiento”. He intentado preservar algunas características del diálogo como las digresiones, los olvidos, el humor y los malentendidos que aproximan esta conversación a una en la que la cosa psicoanalítica no esté ausente. Y aquí hay un efecto de mala escucha de mi parte, que sin embargo propicia un despliegue luminoso en GD-H. Pues el sentido que yo le di a la pregunta acerca de si se consideraba un *maitre à penser* no incluía la connotación que tiene esa frase en francés, donde implica cierto modo de sumisión por parte de los discípulos a un maestro que no tolera la divergencia acerca de su propio pensamiento.



Hoy en día, tu lugar es como una especie de *rock star* intelectual, de mucho prestigio y que atrae a mucha gente. Lo debes haber percibido en Buenos Aires estos días...

Lo he percibido particularmente aquí, porque hay un estilo de la audiencia, del público: todos quieren que yo firme, todos quieren una foto conmigo, hay un lado así que... es muy complicado para mí.

¿Incómodo?

Bueno... hay que arreglárselas con eso. Pero el recuerdo de Benjamin no me abandona, en el sentido que has dicho: como un hombre desclasado. Él es el verdadero maestro... Sabes, por treinta y cinco años, yo fui un desclasado..., fracasé tres veces en mi habilitación.

¿Por qué?

Porque hacía un trabajo que no les gustaba a mis colegas de la Academia, fue muy complicado. Adquirí mi reconocimiento en el exterior, sobre todo en Alemania, donde me honraron mucho. Sin embargo, la idea de ser un *maestro del pensamiento* me horroriza. No hay maestros del pensamiento. **Nadie puede mirar por los otros.** Muchos artistas me dicen: "Usted que sabe mirar... dígame: ¿qué vale esto que hago? Dígame lo que piensa". ¡Encuentro eso horrible!

En tu caso hay algo que noto como un viraje epocal: antes un historiador de arte veía, analizaba obras de arte... hoy, hay artistas contemporáneos que hacen obras inspiradas en tu trabajo, ¿sabes eso?

Sí, y me conmueve mucho. Si puedo inspirar a los artistas, eso es para mí un gran honor, ¡pero maestro no me va! Es por eso también que me alejé del lacanismo. Porque el lacanismo funciona como un discurso del amo (*maître*).

En español tenemos dos palabras distintas para lo que el francés tiene una sola. *Maître* en francés es, en español, *maestro* y *amo*, en el sentido del que esclaviza a otro...

¿Cuando se dice *maestro* no tiene ese sentido de dominación?

No, *maestro* es todo lo contrario, es el que hace pensar al otro, es una palabra hermosa, mientras que *amo* tiene el sentido de dominación...

Amo, entonces cuando dices "¿te amo?". [Se ríe a carcajadas]. ¡¡¡Terrible!!! De acuerdo: "amo". [risas]

Ese efecto es lo que introduce la extranjería, ¿no? La extranjería hace ver lo que no se ve desde la propia lengua.

Sí, ¡muy interesante! Entonces en francés, en todo caso, *maître* tiene casi siempre la idea de dominación. Lacan, cuando introduce a Hegel, habla de la dialéctica del *maître*, amo, y del esclavo.

Yo, cuando decía *maître à penser*, pensaba en la idea de maestro...

Sí, pero mira lo que hacen los *maître à penser* hoy en día: se comportan como dominadores. Por ejemplo, Badiou te dice lo que tiene que ser el amor, la danza, él se comporta como amo y no como maestro. Si hay esa diferencia, me gustaría mucho ser un maestro, no estoy seguro de serlo, pero me gustaría ser un maestro virtuoso.

Maestro como el que te introdujo a Lacan en el liceo...

De acuerdo, en ese sentido, me gustaría. Pero teniendo en cuenta que la gente, los lectores, el público, **la audiencia que viene hacia mí y me considera como maestro tienen actitud de esclavo, o sea: buscan un amo. Te dicen "maestro", pero desean un "amo".**

Cuando Lacan les decía a los estudiantes del 68 “ustedes buscan un amo, y lo tendrán,” él pensaba en términos de dominación. **La ambigüedad de Lacan es que teorizó sobre esos cuatro discursos, donde el discurso del analista no ha de ser el discurso del amo, pero su discurso era un discurso de amo. Lo pienso así.**

Hay dos fenómenos que confluyen cuando alguien es identificado como maestro en el sentido de virtuoso. A alguien que ha trabajado mucho, se le demanda transformarse en dominante, dominador. Noto, sobre todo en los estudiantes, que tienen un tipo de necesidad de un *maître à penser* en el sentido de inclinarse ante ese pensamiento, o de demandar a ese pensamiento una función profética. Se demanda a los filósofos ser profetas. A mí me preguntan: “Usted, que ha hecho una exposición sobre sublevaciones, ¿cuándo habrá otra sublevación?”. ¡Yo qué puedo saber de eso?! ¡Ves?! Rápidamente se transforma a una persona que es simplemente un obrero... **yo prefiero que digan que soy un obrero, un obrero del pensamiento.** Porque esa es mi vida cotidiana, yo trabajo sobre una mesa, una gran mesa de costurera, de artesano y me identifico mucho como artesano, trabajo con mis manos: hago mis fichas así, después las corto, soy un obrero. Después mis libros, si son leídos y ayudan a los otros a trabajar, es magnífico, me siento complacido. Pero me siento, como persona, muy a disgusto, muy incómodo con el poder, para decirlo de una vez. En el medio académico la cuestión del poder es crucial... es lo que Foucault mostró: el saber es poder. Si quiero saber sin tener un poder, es un problema. Es difícil. Hay una tarea extra que realizar para separar el saber del poder, lo que me gusta es el “saber alegre” de Nietzsche, *La gaya ciencia*. Pero hay una demanda de poder y a veces tienes un placer del poder... pero para mí no es para nada un placer, yo no tengo ese placer.

Hay una similitud con lo que pasa con un psicoanalista. Se le atribuye un saber en una situación clínica, y eso implica la atribución de un poder que no se ejerce, del que no habría que abusar, ni siquiera usar. No siempre pasa. Cuando sigo tu trabajo de “obrero del pensamiento” y te leo, me parece que es un lugar bastante isomórfico al de un analista, como si tu posición frente a las imágenes, incluso frente a la cultura, fuera una posición desde esa extranjería bastante cercana a la de un analista...

Sí, como te dije, **mi modo de trabajar está ligado al análisis.** Por ejemplo, un elemento muy importante es el rechazo a interpretar de golpe, el rechazo a concluir: esperar, eso está muy ligado a la regla psicoanalítica de la interpretación. Lo aprendí leyendo a Freud. Lo siento como muy necesario para mí, justamente para no tomar el poder sobre los objetos que estudio. Lo intento, no estoy seguro de que lo consiga, es siempre un ensayo.

Mirar soñando

Bueno, tu escritura genera esa sensación de que no hay obra concluida, como si fuera un gran ensayo por capítulos, una obra abierta en permanente proceso, a work in progress...

Sí, es así. Tengo un amigo muy muy bueno en historia del arte y que quiere hacer, sobre un tema específico, “el” libro, el libro absoluto. Él es capaz, pero no lo hará nunca. Le digo: “escribe cinco libros, es más fácil que uno”. [risas]

Muchos franceses –también Benjamin– han trabajado la idea de fragmento... Hay algo hermoso en el fragmento y mucho más afín a lo humano que cualquier totalidad...

Sí, está también la idea, es Lacan, de que la verdad no es toda. Entonces no diremos jamás todo. **Un libro está en una trayectoria, en una aventura de pensamiento.** Por eso yo no cambio, no mejoro un texto viejo, lo que lo mejora son los textos sucesivos.

Hay una idea muy interesante en tu trabajo, que es correrse de la imagen como velo y tomar la imagen como jirón.

Es en la polémica con Wajcman: de un lado hay una concepción de la imagen ligada al velo, a la apariencia y a que la verdad está detrás; de otro lado, una concepción de que **la imagen es capaz de desgarrar su propio velo. Esto es lo que yo creo realmente.** Deleuze decía que no vivimos en una civilización de la imagen, sino en una civilización de *clichés*, es distinto. Y que hacer una imagen es desgarrar el *cliché*. Cuando ves a una mujer que llora: el psicoanalista lacaniano conformista te dirá que es un esquema ideológico, es lo imaginario. Los discípulos de Barthes lo dirán también, como los críticos de arte americanos. Quiere decir que de golpe ven en una mujer que llora un estereotipo que es un velo, que hay que buscar la verdad detrás. Pero hay ciertas imágenes de mujeres que lloran que ya son lo que desgarran el velo, que tocan a lo real.

Ese es un punto importante en tu trabajo: las imágenes pueden tocar lo real, no lo velan.

Solo tocar, como la palabra. La palabra “grito” no grita. Eso no quiere decir que no haya que emplearla, que sea nula, a veces logra tocar, es modesta. Una imagen es modesta. Algo en la forma que puede tocar lo real. No siempre pasa.

Quedé muy impresionado cuando vi en la muestra del Jeu de Paume el modo en que expusiste las cuatro fotos tomadas por los Sonderkommando en Auschwitz, pequeñas, poco grandilocuentes, como imágenes arrancadas de lo real.

Los reproduce porque no hay original de esas fotos, tomadas con una película, la película es el negativo. El original que se posee es la plancha de contacto, el negativo está perdido. Entonces la plancha de contacto es lo positivo directamente del negativo, o sea, en la misma dimensión, es eso lo que mostré en la exposición, nunca se había mostrado así. A esas fotos siempre se las ha agrandado a cuatro metros, modificado el cuadro... no, yo las mostré exactamente como se parecen.

Me tocó muchísimo. Es interesante que estén perdidos los negativos, la pérdida como algo inscripto desde el origen.

Sí, y lo que ves en Buenos Aires es un facsímil de la plancha de contacto, no es el original que está en el Museo de Auschwitz, es muy apreciado, no se mueve de allí.

En Japón hay unas imágenes de Hiroshima; la radiación de la explosión funcionó como un gran aparato fotográfico y dejó en muros la sombra de la persona que estaba sentada allí... Pensaba esa imagen por un lado y estas pequeñas imágenes, son como un clivaje de época. ¿Crees que Auschwitz e Hiroshima son como los hechos que definen la contemporaneidad?

Yo partí como muchos de esa idea, pero las ideas evolucionan. Hay muchas cosas que se aclaran, por ejemplo, bombardeos sobre Dresde... es siempre peligroso fijar

las cosas, es evidente que Auschwitz es un caso extremo, pero, a la vez, es el nombre de un campo y hubo centenares de campos. Es un nombre importante, pero si sirve para ocultar todos los demás, no marcha. Claro, está Auschwitz e Hiroshima pero si decimos Hiroshima, ¿por qué no Nagasaki?, hay un montón de cosas, es peligroso resumir, **lo peor que se puede hacer con un nombre o una imagen es fetichizarla, fijarla**, eso es peligroso y vale lo mismo para las palabras.

Tu idea de la imagen como fetiche se opone a la imagen como síntoma. Cuando hablas de imagen como síntoma, ¿se aproxima al síntoma psicoanalítico?

Sí, se aproxima, pero es diferente. Hay un texto en *L'inactuel*, creo, donde P. Lacoste y yo dialogamos sobre el síntoma. Él dice que lo que llamo síntoma no es lo que los psicoanalistas llaman así, pues para el psicoanalista el síntoma es lo que está colocado adelante por el paciente y el psicoanalista debe ir atrás. Mientras que para mí –para decirlo de modo rápido– en un cuadro, en una imagen, lo que está adelante es la representación y hay que ir atrás, porque es allí que se encuentra el síntoma.

La situación del psicoanalista es particular, ya que quien va al analista lo que muestra inicialmente es su síntoma. Pero cuando miras una obra maestra de la pintura antigua no ves el síntoma. El síntoma está disimulado, como en la crisis histérica, la bisexualidad está disimulada, el síntoma, el fantasma inconsciente, está disimulado.

Usé esa palabra “síntoma” mucho tiempo. La uso mucho menos ahora. Cuando usas mucho una palabra, deviene mágica. Pero esa noción de síntoma siempre fue muy importante, está desde el inicio, viene de la diferencia entre lo que Charcot llamó síntoma y lo que Freud llamó síntoma. Es totalmente diferente. Entonces **la base de mi trabajo en la historia, a partir de la histeria, es esa nueva semiología inventada por Freud que no tiene nada que ver con la semiología médica**. Y es sobre eso que estuve en desacuerdo con Foucault, tuvimos un día una discusión sobre eso. Para Foucault el psicoanálisis era únicamente la continuidad de ciertos conformismos y ciertas estructuras de discurso médico. Él no estaba completamente equivocado, hay muchos psicoanalistas que son como médicos. Pero, de hecho, el concepto de síntoma freudiano no es un concepto de la semiología médica, es otro concepto.

Hay pensadores, como Foucault o Deleuze, que parecen contrarios al psicoanálisis, pero a la vez son muy estimulantes para que nosotros, los psicoanalistas, pensemos.

Estamos totalmente de acuerdo.

Estas ideas de montaje y anacronismo, muy presentes en tu trabajo, uno podría pensar que también están cerca de conceptos psicoanalíticos, así como la de síntoma. Porque la asociación libre es una suerte de montaje que se va reconfigurando todo el tiempo; y la concepción de temporalidad en psicoanálisis tiene mucho que ver con lo anacrónico, el *Nachträglichkeit* freudiano...

Completamente. **La idea que tuve sobre el anacronismo de las imágenes también viene directamente de la noción freudiana de temporalidad: entre la memoria, el presente y el deseo**. Esta especie de nudo donde estás en el presente y de repente tienes un pedazo del pasado que surge, o tienes un deseo; ese es el análisis freudiano de la subjetividad que hizo correrme hacia a la historia de las imágenes.



El dispositivo analítico es un dispositivo anacrónico en sí mismo...

¿Por qué?

Si uno se pone a ver la contemporaneidad con las tecnologías, la hiperconectividad... El psicoanálisis es apenas una habitación con un diván y una silla, alguien que habla y alguien que escucha y eso no ha cambiado mucho en cien años... hay algo del anacronismo ahí. Hay algunos psicoanalistas que tratan de modernizar eso y congeniar con las neurociencias. A mí me parece que hay algo que encuentra justamente su potencia en lo anacrónico...

Conozco alguien que hace un análisis por Skype. [risas]

Sí, hay muchos... pero en psicoanálisis hay algo que va contra el tiempo, ¿no te parece?

Sí. De todos modos, no fue el psicoanálisis el que inventó el anacronismo. Ya está en tu biblioteca: si colocas un libro de Platón al lado de uno de Deleuze, estás en pleno anacronismo, pero así funciona el pensamiento. **Todo marcha así: colisiones y conjunciones de tiempos heterogéneos. Una imagen es eso: una colisión, una confrontación, una conjunción de tiempos heterogéneos.** Nunca hay un tiempo, siempre hay varios tiempos, como en la música. El tiempo no es un dato unitario ni homogéneo, el tiempo es un dato plural y heterogéneo.

¿Para qué precisamos de las imágenes? Tú decías al principio que hay algo que trasciende todas las civilizaciones y todos los tiempos en la producción de imágenes... ¿Por qué crees que la especie humana produce imágenes?

Me planteas una pregunta como si la plantearas a alguien más sabio que yo, o a alguien... no sé... me planteas una pregunta como a un "amo"... ¡tu pregunta es muy radical!

Me conformo con fragmentos...

Antropológicamente constato, simplemente. No te puedo decir el porqué, no lo sé. Soy un empírico, no hago ontología, yo describo del modo más fino posible, soy lo que Deleuze denominaba un "empírico otro", no un empírico llano, pero la dimensión empírica es muy importante para mí, lo inmanente y no lo trascendente. No te puedo decir el porqué del hecho de que los humanos hagan imágenes, los humanos hacemos imágenes, hacemos gestos, ¿Por qué hacemos gestos? Ya es inmenso observar el cómo los humanos hacen gestos, eso me interesa. Cómo hacemos gestos e imágenes, pero el por qué hacemos gestos es a la vez como abrir una puerta ya abierta, es la evidencia, todos los humanos hacen gestos y, al mismo tiempo, una pregunta extremadamente compleja sobre por qué cuando te hablo tengo que hacer gestos, hablamos todos con nuestros cuerpos. ¿Por qué los hombres hablan? ¿Te parece que Freud en alguna parte nos explica por qué los hombres hablan? ¡No! Es con lo que hacemos de la palabra que Freud o Lacan trabajan. Pero el porqué es una pregunta demasiado grande para mí, no la puedo responder y hasta te diría que no me interesa, la pregunta del porqué es casi teológica.

Y tú eres un hombre de sacrilegio...

[risas] Yo soy un hombre de sacrilegio.

¿Y qué impresión tienes ante tu propia imagen? Cuando te ves en un espejo o en una fotografía...

Mmm... no me gusta para nada. Puedo eventualmente escuchar un programa de radio donde escucho mi voz, eventualmente. Pero ver un film donde estoy, no me gusta para nada. Pero esto es muy banal, veo cosas que no me gustan y... a mi edad, el tema del envejecimiento, de la muerte. La imagen que veo de mí me pone ante este tema. Entonces mejor ver imágenes más bellas de otras personas.

Te voy a decir algo, me preguntas: ¿cuál es tu relación respecto a tu imagen, en particular, frente al espejo? Entonces te respondo un poco como puedo, es una pregunta en realidad muy complicada, muy extensa y te respondo con el envejecimiento, la muerte, el tema del narcisismo... Pero una respuesta más interesante sería decirte: Mira, cada vez que voy a un nuevo lugar, por ejemplo, este hotel, evidentemente en el baño hay espejos. Cada vez que voy a un nuevo lugar el espejo me devuelve una imagen completamente distinta de mí, es muy interesante. Viene del hecho de que ningún espejo se parece, ningún espejo es igual, no son lo mismo. La luz dirigida al espejo no es la misma que en mi propio baño. Lo que es interesante, si me miro en un espejo de este hotel, es ver en qué punto mi imagen es diferente aquí en Buenos Aires que en mi casa en París. Y es siempre una experiencia desagradable. Pero lo que es interesante en esa experiencia desagradable es que me doy cuenta de que ningún espejo es igual al otro. A pesar de que uno se imagine que un espejo es neutro, eso es absolutamente falso, eso dice algo sobre la imagen.

La próxima vez que vayas a París, a un hotel o a la casa de un amigo, ve al baño y vas a ver que no tienes la misma cara [risas], eres un poco más gordo, un poco más... no eres igual... tu piel no es igual, eso viene de la calidad del espejo y sobre todo de la iluminación. Estás acostumbrado no únicamente a la imagen de tu espejo, sino a ese espejo e iluminación de tu baño cotidiano.

Luis González Palma tiene una serie de fotos de ciegos. En literatura está Saramago (1995/2010) y su *Ensayo sobre la ceguera*, Sabato (1968) y el *Informe sobre ciegos*, de Borges ni hablar... También la figura de Tiresias, que era vidente y ciego... ¿cómo ves eso que se ve cuando se cierran los ojos?

La palabra "imagen" atraviesa todos los estados posibles hasta cuando dormimos, cuando tenemos los ojos cerrados. Los sueños son recuerdos de imágenes, son imágenes. Entonces esa palabra atraviesa diferentes estados, incluido ese de tener los ojos cerrados. Cuando uno cierra los ojos, ve cosas. No sé un ciego que no ve la realidad externa, no sé cuál es su experiencia visual, incluida la de ojos cerrados, porque hay pasajes de colores, cuando uno cierra los ojos ve cosas: ahora por ejemplo cierro los ojos y veo lo que llamamos fosfenos. O cuando te pegan en la cabeza y ves estrellas, eso son fosfenos. Para mí, las imágenes comienzan ahí, empiezan con los ojos cerrados, **el reino de la imagen empieza cuando tienes los ojos cerrados**, después continúa más allá. Una vez más estamos frente a la diferencia entre mirar y ver: yo veo tu computadora, ella está frente mío, pero mirar es completamente otra cosa. Nosotros nos miramos, la mirada es también el resultado de lo que nos estamos diciendo, de la situación, y la mirada está en obra incluso cuando cierras los ojos, eso lo dice Lacan. Cuando dice que en el sueño la función de la mirada está al extremo de su potencia, es magnífico. Quiere decir que para mirar bien un cuadro se debe verlo soñando.

Hay diferencia entre ver y mirar, como la que existe entre oír y escuchar... ¿Hay algo para vos que permite la mirada y no la escucha? Y a la vez, ¿hay algo que posibilita la escucha y no la mirada?

Sí, yo diría que no se debe separarlas, pero al mismo tiempo en la experiencia que frecuentemente tenemos, por ejemplo, tengo una experiencia muy banal: a menudo cuando me presentan alguien, yo lo miro y de golpe no escucho su nombre, no escucho nada. Entonces, escuchar y mirar pertenecen a la misma antropología, pero **cuando escuchas más miras menos e inversamente**. A menudo **cuando miro una obra que me conmueve, frente a una pintura, por ejemplo, no tengo ninguna palabra, no me surge ninguna palabra. Eso no quiere decir que está lejos de la palabra, eso quiere decir que hay que encontrar nuevas palabras para poder expresar esa experiencia.**

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*. París: Les Editions de Minuit.
- Fédida, P. (2009). *Le site de l'étranger*. París: PUF.
- Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1969).
- Freud, S. (1992). Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 9). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1908).
- Sábato, E. (1968). *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Saramago, J. (2010) *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1995).