



# **Pensar la clínica como montaje: un aporte desde la imagen dialéctica de Georges Didi-Huberman**

**Trabajo final de grado**

26 de Octubre del 2018  
Montevideo

**Estudiante: María Luisa Camps**

C.I. 4.719.309-4

**Tutora: Ana Luisa Hounie**

## Índice.

|   | <b>Página</b> |
|---|---------------|
| Resumen.....                                    | 2             |
| Introducción                                    |               |
| Primeras aproximaciones a la temática.....      | 3             |
| Sobre clínica y subjetividad.....               | 3             |
| El concepto de imagen.....                      | 5             |
| Montaje.....                                    | 6             |
| ¿Por qué pensar la imagen?.....                 | 6             |
| Desarrollo                                      |               |
| La imagen como ícono: imagen cerrada.....       | 7             |
| Una alternativa al concepto de imagen.....      | 13            |
| La imagen dialéctica.....                       | 15            |
| Imagen dialéctica como juego de lenguaje.....   | 19            |
| Imagen dialéctica y el concepto de montaje..... | 21            |
| ¿El montaje en la clínica? Un ejemplo.....      | 25            |
| Reflexiones finales.....                        | 29            |
| Bibliografía.....                               | 33            |

En el presente trabajo se pretende profundizar en el concepto de imagen dialéctica que desarrolla Georges Didi-Huberman como una alternativa a la hora de reflexionar sobre las formas y concepciones de la imagen. En principio se hará un contraste entre la imagen como ícono, repasando algunas problemáticas y posturas sobre el rol de la imagen en la actualidad; y la imagen dialéctica. Este concepto de imagen se complementará con el de montaje con el fin de interrelacionar ambos para generar una reflexión sobre lo que sucede en el espacio clínico.

Se propone luego un breve ejemplo clínico que apunta a mostrar cómo la clínica puede ser un espacio de invención a través del lenguaje, que produce subjetividad rescatando lo singular de lo humano a partir del trabajo con imágenes y por lo tanto, cómo la clínica se puede pensar como un montaje.

El marco teórico que guía el trabajo se basa en una articulación de diversos campos y autores, principalmente desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis, entre otros. Tomando los aportes de cada teoría como abiertas y necesarias para abordar la complejidad inherente al tratar con temas que conciernen a la subjetividad.

Palabras clave: imagen dialéctica, montaje, clínica

## **I- Introducción**

### **1- Primeras aproximaciones a la temática**

#### **a. Sobre la clínica y la subjetividad.**

Este trabajo surge a partir de la necesidad de hacer confluír o dialogar varias ramas de interés que han tocado de formas diversas mi formación en psicología. Como uno de los ejes principales que fundamentó el recorrido elegido durante toda la carrera está el campo de la clínica. A medida que me fui adentrando en este tipo de saber y en su transmisión pude ir visualizando a qué tipo de clínica deseaba acercarme más.

Al momento de pensar sobre el tipo de clínica con al que me he acercado más, dispongo de varias formas para nombrarla: psicoanalítica, freudiana, lacaniana, etc. Pero si alguna de estas denominaciones lleva a la comprensión de que adhiero a una teoría, campo teórico cerrado o que el saber que considero valioso es aquel que va en la línea de autores que son reconocidos como parte de la academia que rodea al psicoanálisis, entonces mejor no nombrar o clasificar el tipo de clínica del que hablo y pasar a explicar un poco las características que considero fundamentales para la concepción de la misma.

Me interesa una clínica que en primer lugar se nutra de los saberes que ayudan a pensar el encuentro particular con el otro, sin limitarse a aquellos saberes aceptados dentro de lo académico y teniendo en cuenta que los límites entre los diferentes campos del saber son construcciones también abiertas a la interrogación. Me refiero entonces a una clínica que tome las teorías con las que se topa siempre como herramientas para fomentar el pensamiento, al modo de lo que plantea Foucault como caja de herramientas<sup>1</sup>, y nunca como sistemas cerrados, totalizantes y consolidados.

Esta postura frente a las teorías y el saber creo que es más que necesaria si nos adentramos en el tema de la subjetividad y sus modos de producción. El uso que se le dará a las teorías y aportes de diversos autores será a modo de caja de herramientas porque al hablar de lo que concierne a las subjetividades la complejidad a la que nos enfrentamos es tal, que las interrogantes y miradas desde un solo sistema teórico siempre tenderán a simplificar y la heterogeneidad inherente a la subjetividad se verá coartada. Como explica Ana María Fernández (1997, p.8): "Si bien no está muy claro aún los caminos para la constitución de un campo teórico de la subjetividad, pareciera observarse la tendencia a

---

<sup>1</sup> Caja de herramientas: concepto desarrollado por Foucault que apunta a tomar las teorías y los campos de conocimiento como herramientas que pueden combinarse para pensar ciertas problemáticas complejas. Esta perspectiva de las teorías como herramientas es útil para pensar los campos de conocimiento como abiertos y disponibles para la articulación y el intercambio entre ellos así como también evitar que los cuerpos teóricos se dogmatizan.

constituir espacios transdisciplinarios, donde las teorías intervinientes aporten problemas, más que a sus sistemas.”

En esta línea, Fernández (1997) desarrollando la necesidad de hacer uso de las teorías como herramientas y no como doctrinas que intentan universalizar los fenómenos según su óptica, más que nada en lo que concierne a los temas de la subjetividad, sostiene que

La subjetividad de hecho es plural, polifónica, como decía Batjín; en tal sentido el pensar desde la diversidad de distintos modos de producción subjetiva, sitúa en una reflexión crítica los efectos de sustancialización de los relatos de la interioridad psíquica estructurada básicamente en la infancia, el inconsciente, el deseo. En suma, lo que hoy en día está puesto en cuestión es la existencia de un mecanismo universal de estructuración del sujeto. (p. 9)

También se trata de una clínica que de ninguna manera trata lo particular y lo colectivo como entidades separadas, ya que se entiende que las producciones y constituciones de subjetividad no se producen en un lado o en otro sino en un entramado de afectaciones que viene a mostrar cómo se vincula lo íntimo con lo social. Pensar la subjetividad y sus modos de producción se trata también de romper las oposiciones binarias clásicas como las de sujeto-objeto, individuo-sociedad, interioridad-exterioridad, inconsciente-consciente (Fernández, 1997, p.8). En esta línea Guattari (1991, citado en Fernández, 1997) explica:

Ha sido un gran error, por parte de la corriente estructuralista, pretender restaurar todo lo que concierne a la psiquis bajo la única vara del significante lingüístico. Las transformaciones maquínicas de la subjetividad nos obligan a tener en cuenta, antes que una homogeneidad universalizante y reduccionista de la subjetividad, una heterogénesis de la misma. (...) De esta manera, en ciertos contextos sociales y semiológicos la subjetividad se individúa; una persona tenida por responsable por sí misma se posiciona en el seno de las relaciones de alteridad regida por usos familiares, costumbres locales, leyes jurídicas... En otras condiciones, la subjetividad se hace colectiva, lo que no significa que ella se vuelva exclusivamente social. Efectivamente, el término “colectivo” debe ser entendido aquí en el sentido de una multiplicidad, desarrollándose más allá del individuo, del lado del socius, como también más acá de la persona, del lado de las intensidades pre-verbales, dando más relevancia a una lógica de las afectaciones, que a una lógica de conjuntos bien circunscriptos.

Esto también lleva a una concepción de verdad que se aparta de algo fijo, cerrado, que se busca a través de la ciencia y la investigación y finalmente se encuentra; o que

pertenece a algún discurso o texto. Considero lo que llamamos verdad o verdadero como algo que puede darse en el diálogo, entre un discurso y otro, más que nada siempre en la postura de apertura y crítica. La verdad específicamente en el lugar de la clínica, más que verdad, creo que son momentos del discurso que se dan en el encuentro entre dos o más sujetos en los cuales se abre una posibilidad de movimiento, por ende, de cambio de posición subjetiva. Este movimiento es, a mi entender, el efecto más importante al que se llega en el encuentro con el otro, y su característica es que siempre se da en lo particular, en el detalle y ambos sujetos se ven afectados a partir de ese movimiento.

#### **b. El concepto de imagen.**

Por otro lado un poco más alejado de la formación académica en Psicología pero no tan alejado en la vivencia de mi recorrido, hay un gran interés de mi parte por la fotografía. Por placer realizo esta práctica hace un tiempo y también me ha llevado a reflexionar sobre diversos temas. Desde el tema de la mirada hasta el de la imagen como concepto. Frente a la masividad del fenómeno fotográfico que vivimos al día de hoy me pareció interesante abrir interrogantes sobre lo que consideramos como imagen y de qué estamos hablando cuando hablamos de ella. Al investigar sobre esto me pareció relevante la cantidad de contenido de diversas fuentes que hablan solo de un tipo de imagen y generalmente radican en la crítica de los usos de la misma hoy en día, sus efectos en lo social y en los nuevos modos de ser del humano. Todo esto claramente visible en la cotidianeidad e innegable. En esa búsqueda que fue motivada por la tutora de este trabajo, topé con un autor que se focaliza en un tipo de imagen diferente a la que pensamos generalmente -que es la imagen como representación en todas sus formas y variantes-. Este autor, Georges Didi-Huberman, propone el concepto de imagen dialéctica. Éste fue uno de los conceptos cruciales a la hora de poder pensar en este trabajo final y el desarrollo que elegí darle.

Al investigar, leer y adentrarme en su obra, principalmente en aquello desarrollado a partir de este tipo de imagen, no pude dejar de pensar en la práctica clínica. Pude visualizar cómo el concepto de imagen dialéctica rompe dicotomías como la de la imagen-lenguaje, se aleja de ideas que comúnmente podemos tener de la imagen como un ícono o un signo opuesto a las palabras o como representante de otra cosa. Surge a partir de varios planteos de este autor la motivación para mirar la imagen de una manera diferente a como siempre la pensamos. Como explica Ranciere (2011, p. 28): "(...)la imagen no es exclusividad de lo visible. Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son sólo palabras."

En una imagen dialéctica confluyen muchas temporalidades, lenguas, discursos, y su mayor característica es que genera un profundo efecto en quien la mira y se deja mirar por

ella. Dicho efecto es transformador en el sentido de que conmueve al sujeto, y la muestra de esta conmoción es que rompe con un cliché, es decir, con algo ya establecido y rígido. A partir del desarrollo sobre este concepto pretendo generar una reflexión sobre la práctica clínica y cómo en ella se trabaja muchas veces (propongo que en los momentos claves, de quiebre, de cambio) con lo que luego se desarrollará como imágenes dialécticas.

### **c. Montaje**

Muy ligado al concepto de imagen dialéctica también se pensará el concepto de montaje para pensar en la clínica como un montaje. De allí se tomarán aportes de estudios sobre cine y análisis de algunos autores sobre el mismo, así como también más aportes de Didi-Huberman quien trabaja este concepto. Estos dos conceptos, que en mi opinión son complementarios y es útil pensarlos en conjunto, también vienen a mostrar cómo en aquello que conmueve al sujeto -es decir, en los efectos profundos que produce la clínica- siempre hay involucradas varias esferas de la vida del mismo. Es decir, siempre que se produce una imagen dialéctica en la clínica ésta viene a mostrar cómo las distintas áreas que tienden muchas veces a separarse son complementarias y el movimiento se da a partir de algo mínimo pero que toca al sujeto en varios planos.

Por último, es importante aclarar que el objetivo de base de este trabajo es la construcción de una reflexión sobre la imagen con interés en lo que sucede y puede suceder en algunas prácticas clínicas. Tomando pensamientos, planteos, ideas, de campos diversos que se supone que pueden fomentar y enriquecer los interrogantes, así como movilizar la mirada respecto de los temas que se trabajarán. Tal vez el mismo trabajo se trate de un ejercicio de montaje.

## **2. ¿Por qué pensar la imagen?**

Es complejo y a la vez necesario, al día de hoy, hablar sobre la forma en que el mundo está constituido por imágenes. La imagen, lo imaginario, aquello que provee el roce con lo real<sup>2</sup> para pasar a la imaginación, lo que constituye nuestro universo de lenguaje. Estamos inmersos en el medio de una cultura visual, y las imágenes en sus múltiples formas nos rodean, nos acechan y a veces, en su masificada agresividad, nos ciegan. Los ojos han dejado de ser propiedad sólo del ser vivo para pasar a existir en la tecnología. La

---

<sup>2</sup> Cuando se habla de lo real no podemos ignorar el nivel de complejidad de este concepto. Cuando hablamos aquí partimos de los planteos de Lacan sobre los tres registros en el cual habla de lo real como lo irrepresentable, aquello para lo que no hay palabras, lo "imposible", casi inaccesible. "Casi" porque como se verá en el desarrollo, vemos como en algunos momentos fugaces que siempre conciernen a la subjetividad y son movilizantes, lo real puede llegar a "tocarse".

óptica digital, los celulares, las cámaras de control en la ciudad, entre muchos otros dispositivos que de alguna forma vienen a suplantar la experiencia de la mirada y a su vez, a producir imágenes compulsiva y constantemente. El ser humano es quien ejecuta estos dispositivos, es él mismo quien se proporciona este bombardeo constante. ¿De qué? ¿De evidencia? ¿De intentos de representación de la realidad? ¿De una prueba de haber sido testigo de algo en un momento y lugar históricamente determinados? ¿De clausurar la experiencia poniendo algo (el ojo de la cámara, por ejemplo) en el medio?

El empuje para abordar desde algún punto el tema de la imagen, nace principalmente de un interés por la fotografía y todo lo que ella puede enseñar sobre la historia y las características de una época; particularmente, de cómo se produce subjetividad en un tiempo determinado. Desde aquello que marca y a su vez muestra las formas estéticas de un momento y un lugar, hasta las distintas formas de mirada que adoptan los sujetos en los distintos tiempos. Es relevante proponer una distinción entre lo que podríamos llamar La Fotografía, como campo unificado de diversas prácticas y estudios; y, por otro lado, lo que podrían ser *las* fotografías, resaltando el carácter heterogéneo, sobretodo en su carácter singular, y las infinitas posibilidades de uso que tiene esta práctica. Esta distinción ayuda a transitar por dos tipos de mirada sobre la fotografía y, por ende, el tema de la imagen: la primer visión puede llevar a generalizaciones u observaciones que, si bien ayudan a pensar en los fenómenos de la época que marcan y construyen subjetividades, corremos el riesgo de no poder figurarnos qué hay de potencial creador en las prácticas de la fotografía en particular, cuando conciernen a la subjetividad, de motor para el pensamiento-movimiento, en la imagen y en las prácticas que giran en torno a ella. Es decir, al hablar de La fotografía, se puede caer en generalizaciones de características que conciernen a nuestra época y dejar de lado las pequeñas prácticas que se apartan de lo general y homogéneo.

Se tratará el tema de la imagen para poder visualizar su poder de “operador temporal de supervivencias”. Esta forma de pensar la imagen la propone Didi-Huberman siguiendo a Walter Benjamin y Aby Warburg, es una mirada de la misma que la reubica ya no en el lugar de la representación o copia de algo sino como “portadora, a este título, de una potencia política relativa tanto a nuestro pasado como a nuestra actualidad integral y, por ende, a nuestro futuro (...)” (Didi-Huberman, 2009/2012, p. 92)

Para pensar sobre la imagen, en primer lugar, se hará un breve recorrido de lo que se puede llamar comúnmente ‘imagen’ al día de hoy para luego poder adentrarnos en una concepción diferente de la misma. Una de ellas es la que se podría plantear desde un principio como “la imagen como icono” y, por otro lado, la imagen dialéctica. Para hablar sobre esta segunda mirada a la imagen se tomará como referente a Georges Didi-Huberman, cuyos aportes sobre la misma constituyen un motor para poder reflexionar sobre

aspectos de lo que sucede en la práctica clínica -siempre a nivel de lo singular- (lo cual será uno de los objetivos de este trabajo), el arte, lo político y social.

## **II- Desarrollo.**

### **1. La imagen como icono: imagen cerrada.**

Al pensar la imagen en el que se considera su sentido más recurrente, de masa, de hiper exposición, es pertinente pensar en la “sociedad del espectáculo”: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.” (Debord, 1995, p. 9). Este planteo puede llevar a pensar que la imagen viene a instalarse en el espacio entre los sujetos, mediando sus relaciones. El papel de este tipo de imágenes entonces es regular las relaciones humanas. Si esto es así, frente a esta imagen hay un sentido a priori que antecede a quien la mira y que busca, por medio de los signos compartidos de una época, mediar entre las personas.

Lo anterior apunta a lo que se entiende cuando hablamos de la imagen como icono. “Icono”, tomando como punto de partida una de sus definiciones en la RAE, se entiende como “Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado. P. E.: señales de cruce, badén o curvas en las carreteras.”

Es decir, el icono intenta ser representación compartida colectivamente de un objeto de la realidad. Se presenta como algo más o menos fijo, que apunta a llegar a un lenguaje que supone homogéneo para poder ser entendido. Se dirige a significaciones que deberían ya estar dadas de antemano en el mundo de los sujetos para que éste pueda cumplir su función de mensaje. Por lo tanto, la imagen como icono podríamos pensarla como cerrada en cuanto a su recorte de la realidad, del que muchas veces olvida ser un recorte y se propone como la única mirada.

El punto crucial del que partimos para generar los interrogantes es que la imagen como icono, al pretender esta forma de comprensión (podríamos decir rápida, eficaz, estereotipante) en los sujetos, llega a olvidar que su forma es una representación, es decir siempre un recorte, una simplificación de aquello que se quiere re-presentar. Cuando la imagen es icono, no apunta al universo particular de un sujeto, sino que se nutre de aquello homogéneo, del lenguaje ya conocido, de las formas de la lengua más rígidas que existen en el universo simbólico.

Estas formas de la imagen masificada, ¿nos ayudan a estar más cerca de la experiencia de la realidad o nos impiden verla por la luz cegadora del espectáculo? ¿Cómo se puede pensar las imágenes por las que transitamos diariamente? ¿Se prestan estas imágenes a ser pensadas? ¿Qué significa que una imagen pueda ser pensada? Las

imágenes estereotipo, las imágenes de la publicidad, de los medios de comunicación, de la propaganda, también del arte, etc. -las imágenes como ícono-, ¿se prestan para dar acción al pensamiento o para imponerse como pensamiento?

Una de las hipótesis que se propone desde el principio para este trabajo es que las imágenes por las que se transita día a día, las imágenes en su forma masificada de representación, lo que hacen es imponerse para ser miradas. Proporcionan su sentido, único y cerrado, y así es como se prestan al ojo que las mira solo desde afuera. Es una imagen que no mira al sujeto y no lo interpela en su singularidad. Lo que hace es, más que nada, cegarlo. Cegarlo en el sentido de imposibilitarle la opción de apertura y crítica ante la imagen que está viendo, ella solo se impone y es lo que “evidentemente” podemos ver.

Esta ceguera que produciría la imagen en su forma de representación masificada debe pensarse también como una herramienta de control dentro de la sociedad. Este poder de la imagen ícono lo sustenta una mirada sobre la fotografía que plantea en su tesis doctoral María Martínez (2017, p.347) apoyándose en los planteos de Didi-Huberman y Barthes:

El nacimiento de la fotografía, en el siglo XIX, ocurre en un contexto de pretensiones en torno al saber. Esto se manifiesta de manera concreta en la Salpetriere, con la llegada de Charcot, quien establece una relación directa entre su proyecto científico y “la coherencia epistemológica y práctica de una fábrica de imágenes” (Didi-Huberman, 2007, p.46)

Estas “pretensiones en torno al saber” en la línea de la lógica del positivismo dominante de la época significa una búsqueda de la verdad, y la fotografía se propone como una herramienta que podrá dar confirmación a la realidad: “Su fuerza reside en la certeza, que supera al lenguaje que es por naturaleza, ficcional. En ese sentido, la fotografía parece tener la posibilidad de superar al lenguaje en cuanto a su posibilidad de decir la *verdad*.” (Martínez, 2017, p. 348)

Gracias a este poder que se le atribuye de verificación de la realidad, de certeza, la fotografía también tendrá un poder cada vez mayor (como comienza a suceder, por ejemplo, en el campo de la publicidad) de moldear las imágenes apuntando a aquello que “debe ser”. Es decir, no solo mostrando cómo algo “es” científica y verídicamente, sino a partir de eso, también cómo algo “debe ser”. Entonces, las imágenes que vienen de la fotografía en su auge tienen el poder de establecer los parámetros de normalidad, estéticos, sensibles.

Nuestro mundo es uno donde las imágenes son espacios de mucha incidencia en los

procesos de la comunicación y en terrenos de intensas contaminaciones, incluso más allá del arte. La apertura de la imagen a otros derroteros permite entrever que las sociedades se han vuelto espacios habitables de lo visual; se puede hablar incluso de una individualidad de la imagen, en el sentido de entender que ya no únicamente los grandes conglomerados son productores de ese flujo informativo visual. Por ejemplo, las nuevas latitudes en las que se establece el proceso de la comunicación a través de internet que acompañado por un crecimiento de dispositivos fijos/móviles revela nuevos actores y modalidades de ser de las imágenes: la fotografía como autobiografía en las redes sociales, el avatar como auto-narrativa en los mundos virtuales. (Sánchez Martínez, 2013, p.1)

El autor citado anteriormente hace hincapié respecto de la expansión de usos y funciones de la imagen en la vida cotidiana, los cuales no cesan de construir “otros modos de ser de la significación misma.” Parecería que la imagen, en su producción y distribución, con el poder que ha venido cobrando a lo largo de los años se ha transformado en uno de los instrumentos principales que construyen el panóptico<sup>3</sup> hipermoderno. Esta mirada respecto a la imagen es acompañada por una visión crítica de la época que transitamos, la cual ha superado -para autores como Byung-Chul Han<sup>4</sup> por ejemplo- a las formas de la sociedad de control que tan acertadamente describe Deleuze<sup>5</sup>. Para Byung-Chul Han hoy en día asistimos a una disolución creciente de los mecanismos de control ejercidos “desde afuera” para incorporarlos y que sean efectivos “desde dentro” del individuo; esto acompañado por un cada vez más visible borramiento de las fronteras entre lo privado-público, lo exterior y lo íntimo. Parecería ser que la imagen, su producción, su control, su manipulación, su visibilidad, su “evidencia”, toma un rol fundamental en este tipo de biopolítica<sup>6</sup>:

---

<sup>3</sup> “El panóptico es una máquina de disociar la dupla ver-ser visto: en el anillo periférico se es visto totalmente, sin jamás ver; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto” (SP, 203). De este modo, cada individuo ubicado en su celda, sin contacto con quienes se encuentran en las otras celdas, se convierte en objeto de información sin ser nunca sujeto de comunicación. Llevado al límite, puesto que desde las celdas es imposible ver si alguien en la torre central está efectivamente vigilando, el panóptico podría funcionar sin la existencia de alguien que vigile. Por ello el efecto mayor del panóptico es inducir en los detenidos un estado consciente y permanente de visibilidad. La vigilancia se vuelve permanente en sus efectos, aunque sea discontinua en su ejercicio (SP, 202). Por este mecanismo, que hace visible el poder pero es inverificable, el poder se automatiza y, al mismo tiempo, se desindividualiza. De este modo, “una sujeción real nace mecánicamente de una relación ficticia” (Castro, 2004, p.(396-399)

<sup>4</sup> Filósofo contemporáneo muy reconocido, experto en estudios culturales y profesor de la Universidad de las Artes de Berlín. Estudió Filosofía en la Universidad de Friburgo y Literatura alemana y Teología en la Universidad de Múnich. Para algunos expertos, se trata de un digno sucesor de importantes pensadores de la talla de Roland Barthes, Giorgio Agamben, Peter Sloterdijk, Jürgen Habermas y Richard David Precht. Se doctoró en Friburgo con una disertación sobre Martin Heidegger y en el año 2000 se incorporó al Departamento de Filosofía de la Universidad de Basilea.

<sup>5</sup> Deleuze en “Postada sobre las sociedades de control” (1991).

<sup>6</sup> La biopolítica, concepto desarrollado por Foucault, tiene como herramienta principal el biopoder, el cual es un tipo de poder que se ajusta a las necesidades del desarrollo del capitalismo. Ha servido para asegurar la inserción controlada de los cuerpos en el aparato productivo y para ajustar los fenómenos de la población a los procesos económicos. La biopolítica se basa en la lógica de controlar la vida, es decir, permitirla. No se busca la

Nos encontramos más allá del panóptico en el que la visibilidad era fuente de poder y control. Ya no se trata de conseguir que las cosas resulten visibles para un ojo exterior, sino de que sean transparentes, esto es, de borrar las huellas del control y lograr que también el operador sea invisible. La capacidad de control se interioriza y los hombres ya no pueden ser víctimas de las imágenes: ellos mismos se transforman inexorablemente en imágenes (ya que solo existen en dos dimensiones o en una sola dimensión superficial). Esto significa que son legibles en cualquier instante, están sobreexposados en todo momento a las luces de la información y sujetos a la exigencia de producirse, de expresarse. (Baudrillard, 2006, p.49-50)

Baudrillard<sup>7</sup> propone que este “exceso de imagen” es una fuente de violencia. “(...) comunicar incansablemente. Esta es la violencia más profunda de la imagen. Es una violencia penetrante que afecta al ser particular, a su secreto” (Baudrillard, 2006, p.50) El tipo de comunicación del que se entiende que habla Baudrillard es aquel que se basa en signos estereotipados y cerrados, masivos.

La imagen publicitaria, la imagen que se impone como proveedora de información evidente sobre los hechos, aquella que mire a donde se mire está inmóvil, colorida, de moda, proponiéndose como virtuosa, ese el tipo de imagen que abunda. Es la imagen como representación de una realidad que se supone de antemano unitaria, única, en otras palabras, como la verdad. Apunta a todo aquello que reduce la singularidad y busca a la masa de individuos con objetivos homogeneizantes, en donde sin duda produce constantemente sus efectos.

A este tipo de imágenes las contemplamos tan fácilmente -parecería que están en todos lados- como podemos producirlas con toda la accesibilidad que proporciona el mercado, alentando, a través del mismo tipo de imágenes, a que produzcamos más. El aumento de ventas de cámaras fotográficas, la implementación de la cámara al dispositivo celular, entre otras, son muestras claras y cotidianas de lo anterior.

Este tipo de mirada sobre el aire de los tiempos contemporáneos puede pensarse en la misma línea de lo que Agamben postula como “destrucción de la experiencia”. Para el filósofo italiano la experiencia<sup>8</sup>, y más que nada la capacidad de comunicarla, transmitirla - ¿pensarla?- ha desaparecido en los tiempos presentes:

---

disciplina específicamente aplicada a un cuerpo individual, sino que se trata del control de los mecanismos de vida en una sociedad para mantener la norma, el equilibrio.

<sup>7</sup> Jean Baudrillard (1929-2007) fue un filósofo y sociólogo, crítico de la cultura francesa. Su trabajo se relaciona con el análisis de la posmodernidad y la filosofía del postestructuralismo.

<sup>8</sup> La experiencia para este autor parece ser algo que conmueve al sujeto, algo del orden de lo singular con potencial transformador o movilizante para quien vivencia la experiencia.

Sabemos hoy que para destruir la experiencia no hay necesidad de una catástrofe: la vida cotidiana en una gran ciudad basta perfectamente, en tiempo de paz, para garantizar este resultado. En efecto, en la jornada de un hombre contemporáneo no hay casi nada que pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del periódico, tan rica en noticias irremediabilmente ajenas al lector mismo al que conciernen; ni el tiempo pasado en embotellamientos al volante de un coche; ni la travesía de los infiernos en que se hunden los ramales del metro; ni los manifestantes que de repente ocupan toda la calle; ni la nube de los gases lacrimógenos que se disipa lentamente por entre los inmuebles del centro urbano; ni tampoco las ráfagas de armas automáticas que estallan no se sabe dónde; ni la cola ante las ventanillas de la administración; ni la visita al supermercado, ese nuevo país de Cucaña; ni los instantes de eternidad pasados con desconocidos, en el ascensor o en el autobús, en una promiscuidad muda. El hombre moderno vuelve a su casa al atardecer agotado por un cúmulo de acontecimientos - divertidos, aburridos, ordinarios, agradables o atroces- sin que ninguno de ellos haya mutado en experiencia. (G. Agamben, 2011, p. 20-21)

La experiencia para este filósofo es algo que se puede dar, nunca necesariamente, a partir de algún acontecimiento<sup>9</sup>. De acontecimientos la vida cotidiana está plagada, pero siguiendo a Agamben, ya no de experiencia. Esta mirada propone al sujeto contemporáneo como autómatas que vive entre, se constituye y produce imágenes -“agradables o atroces”- sin posibilidades de generar un espacio para el pensamiento, es decir, para el movimiento y para el cambio. Limita al individuo a un mundo de lenguaje homogeneizante y cliché.

Por otro lado, Joan Fontcuberta<sup>10</sup> (2016) plantea que hoy en día -más que nunca- presenciamos un auge de la fotografía, pero mejor dicho, del “acto fotográfico”: se toman más fotografías de las que luego la persona tiene tiempo para ver. Pensando con Agamben, el acto fotográfico, el sacar la foto, sería el momento en que el individuo pasa por el acontecimiento y luego el tiempo para mirar la foto que produce -el tiempo para que el acontecimiento mute en experiencia, para poder pensar a raíz de la imagen fotográfica- ya no existe. Entonces solo se produce el placer inmediato del acto fotográfico pero ya no la transformación a partir de eso en algún tipo de experiencia.

---

<sup>9</sup> El acontecimiento como lo plantea Agamben se diferencia de cuando hablamos de acontecimiento partiendo de Deleuze. Parecería que el acontecimiento para Agamben es aquello que inevitable y constantemente sucede en la vida de las personas, sin que por ello exista un movimiento en la subjetividad. Se lee de esta forma ya que habla de “cúmulo de acontecimientos” y los contrapone a lo que podría significar una experiencia.

<sup>10</sup> Fotógrafo, artista conceptual. Lo más importante de su obra se basa en plantear interrogantes, a través de cuestionamientos sobre el carácter de evidencia que tiene la fotografía, respecto del valor de verdad que propone la ciencia junto con los medios de comunicación.

Susan Sontag<sup>11</sup> en una de sus obras más conocidas “Sobre la Fotografía” hace sus planteos en una línea similar a lo anterior:

El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo. El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotos. La propia actividad fotográfica es tranquilizadora, y mitiga esa desorientación general que se suele agudizar con los viajes. (1973-2017, p. 19)

## 2. Una alternativa al concepto de imagen.

Estos planteos muy pertinentes por un lado, hacen crecer una necesidad imperante de poder rescatar el concepto de imagen para no reducirlo a aquello que hoy en día se interpone y coarta la experiencia, menos aún reducirla a aquello que reina en la “cultura visual” y que solo se contempla con los ojos. El “acto fotográfico”, la práctica del fotógrafo y una foto en particular, pueden tener un potencial transformador para quien interactúa con la obra; esto no será evidente si pensamos en La Fotografía y en las prácticas estereotipadas que existen en nuestro tiempo respecto de la foto en sus diversas formas. Pero sí lo será si se visualiza el plano singular y a la imagen como “operador temporal de supervivencias” como plantea Didi-Huberman (2009/2012, p.94):

Sucedería entonces con la experiencia como con el aura, porque lo que se presenta, en general, bajo el ángulo de una destrucción acabada del aura en las imágenes en la época de su reproducibilidad técnica requiere ser corregido desde el ángulo de lo que yo he llamado *suposición*: lo que ‘cae’ no forzosamente ‘desaparece’, y ahí están las imágenes para hacer reaparecer o transparecer algún resto, vestigio o supervivencia.

Se resalta entonces el poder siempre singular de transformar, de generar movimiento, de sobrevivir *a pesar de* ese declive, de la masificación. En esta línea Ranciere (2011, p.23) plantea un interrogante:

Al analizar cómo determinada idea del destino y determinada idea de la imagen se vinculan en esos discursos apocalípticos que el aire del tiempo lleva consigo, quisiera plantear una pregunta: ¿nos hablan de una realidad simple y unívoca? ¿No hay, en ese

---

<sup>11</sup> Susan Sontag (1933-2004) fue una escritora, novelista, filósofa y ensayista, así como profesora, directora de cine y guionista estadounidense. Aunque se dedicó principalmente a su carrera literaria y ensayística, también ejerció la docencia y dirigió películas y obras teatrales.

mismo nombre de “imagen”, varias funciones cuyo ajuste problemático constituye precisamente la tarea del arte?

Surge una cuestión central para el desarrollo que vendrá a continuación: ¿qué sucede cuando una imagen logra movilizar a un sujeto? ¿De qué tipo de imagen hablamos?

Estamos todo el tiempo obligados a mirar imágenes, la mirada se convierte en un campo de entrada constante de información a la que nuestro cuerpo está habituado totalmente. Esta habituación, acostumbramiento a mirar la imagen, vivenciar un acontecimiento y “seguir de largo” sin dar espacio al pensamiento o sin dar espacio a que esa imagen nos mire, esta percepción del presente como vivido con una total superficialidad y falta de profundidad, lleva a pensar y cuestionarnos qué rescatamos de las singularidades, de lo humano hoy en día.

Cuando se habla de la imagen al servicio de los medios, de las imágenes que podríamos llamar “cerradas”, las imágenes como icono, hablamos de las imágenes que quieren capturar y controlar los cuerpos, ponerlos en pose. Son aquellas imágenes que, por cadenas de asociación, al mirarlas, hacen surgir en quien las mira clichés lingüísticos. “Benjamin llama a esto analfabetismo de la imagen: si lo que está mirando solo le hace pensar en clichés lingüísticos, entonces está ante un cliché visual y no ante una experiencia fotográfica.” (Didi-Huberman, 2013, p. 30-31)

¿Ya no queda otra posibilidad que hablar de destrucción de la experiencia, como lo plantea Agamben? Si se afirma que ya no hay experiencias en la vida cotidiana de los sujetos, que las imágenes son solo iconos que buscan homogeneizar el pensamiento, detenerlo, que no se produzca, herramientas al servicio y fundantes de la sociedad del espectáculo; ¿no estamos coartando con esa misma afirmación toda posibilidad de movimiento o potencialidad de la imagen para fomentar el pensamiento?

Georges Didi-Huberman construye su pensamiento planteando lo que podrían llamarse algunas líneas de fuga frente a las radicales afirmaciones de aquellos pensadores que en su época solo visualizan destrucción. Escucha en este tipo de críticas radicales un “tono apocalíptico” que se vuelve totalizante y, por ende, inmovilizante. Este autor, el cual tendrá un gran monto de contenido en su obra para poder pensar desde la imagen en cuestiones de ética, política y clínica, plantea una alternativa necesaria a este tipo de pensamiento. No niega las características del presente en lo relativo a la imagen, sus usos y sus excesos, no niega la existencia de una declinación de la experiencia (en el sentido que lo plantea Agamben), pero no recurre a la “destrucción” sino al rescate de aquello que aún existe y da cuenta de lo humano, de su experiencia. En otras palabras, tal vez la mayoría de las imágenes que alguien toma con su cámara fotográfica quedan simplemente allí y no producen nada a partir de ellas, pero eso no significa que suceda con absolutamente todas -

pensar en términos absolutos lleva a pensar en una verdad última, totalizante-; habría que poder, de alguna forma, visualizar qué sucede con aquellas excepciones que muestran que la experiencia (en el sentido de Agamben) aún vive, más allá de su declinación.

Las imágenes -que Agamben reduce aquí a la <forma mediática de la imagen>- asumen así en el mundo contemporáneo la función de una gloria anudada a la máquina del reino: imágenes luminosas que contribuyen, por su fuerza misma, a hacer de nosotros pueblos sometidos, hipnotizados en su flujo. El diagnóstico, sin duda, no es falso, corresponde con las sensaciones de ahogo y de angustia que hacen presa en nosotros ante la proliferación calculada de las imágenes utilizadas a la vez como vehículos de la propaganda y de la mercancía. Pero en el libro de Agamben este diagnóstico aparece como verdad última (...) (Didi-Huberman, 2009/2012, p.78)

Lo que resalta Didi-Huberman (2012, p. 78) sobre esta perspectiva de la imagen es que si solo se mira en su uso como herramienta del poder, mediática, se reduce a ser parte solamente de los procesos de sometimiento. Didi-Huberman, en su libro titulado “Supervivencia de las luciérnagas” utiliza un recurso para poder pensar en otras alternativas de la imagen, y por ende, de lo humano: un contraste entre la luz cegadora de los focos reflectores en momentos de dictadura, en momentos en que las posibilidades del sujeto para aparecer parecen extinguirse, y otro tipo de luz que sobrevive en medio de esa gran luz, que son *las* diversas y pequeñas luces que pueden emitir las luciérnagas. Destellantes y fugaces pero portadoras de una belleza que sobrevive en la noche más oscura -siendo la noche más oscura, tal vez, la mejor condición para poder ver las luciérnagas-. Puede pensarse lo que sucede en relación a la sociedad del espectáculo en la misma línea. El espectáculo caracterizado por sus luces y colores, enceguedores y encandilantes, los cuales hacen sin duda difícil de ver las otras luces que pueden sobrevivir a él. Por eso es pertinente poder visualizar la existencia de otro tipo de imágenes, por las que también transitamos y que posibilitan el movimiento, el cambio de mirada, las líneas de fuga, la aparición del sujeto en sus momentos de mayor producción subjetivante.

### **3. La imagen dialéctica.**

Entonces, a partir de Didi-Huberman surge una alternativa a pensar la imagen como captura de un cuerpo al que se quiere controlar y el cual siempre estará “en pose”. Si tomamos el concepto de la pose<sup>12</sup> para hablar de aquello que captura la imagen como icono, también como herramienta de control sobre los cuerpos; podemos pensar en el

---

<sup>12</sup> Según la RAE: Postura poco natural.

gesto<sup>13</sup> para hablar de este nuevo tipo de imagen al que pretendemos acercarnos. Pensamos el gesto como aquello difícil de capturar por ser detalle, de algo que se percibe en un instante y es huidizo; su aparición es en el universo de lo mínimo, particular, pero posee la fuerza de revelar aquello que toca los límites de lo que es posible de expresar con palabras. El gesto como lo que puede bordear lo simbólico acercándose a lo real, a través de lo que puede ser una imagen. Es siempre del orden de lo particular e interpersonal: el gesto será gesto de un sujeto hacia otro que lo recibe; éste no viene a ser una imagen de algo fijo, sino que se da siempre en movimiento y la lectura del mismo no es algo dado de antemano sino que surge de esa interacción singular. El concepto de gesto será de gran ayuda para pensar en el tipo de imagen que intentaremos trabajar.

Este autor, en otro libro titulado “Cuando las imágenes tocan lo real” se hace una pregunta clave para darle otro sentido a esta mirada sobre la imagen: “La imagen en contacto con lo real -una fotografía, por ejemplo- ¿nos revela o nos ofrece unívocamente la verdad de esa realidad? Claro que no.” (2013, p.10) Por el contrario, parece ser que una imagen que toca lo real, lo que hace antes que nada es interpelar a quien la mira.

La primera y principal diferencia con las imágenes íconos, desarrolladas anteriormente, y este nuevo tipo de imagen a la que intentamos aproximarnos, es que su *legibilidad* no está dada de antemano:

Puesto que se haya privada de sus clichés, de sus costumbres: primero supondrá suspense, la mudez provisoria ante un objeto visual que le deja desconcertado, desposeído de su capacidad para dejarle sentido, incluso para describirlo; luego, impondrá la construcción de ese silencio en un trabajo del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés. Una imagen bien mirada sería, entonces, una imagen que ha sabido desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento. (Didi-Huberman, 2013, p. 30)

Una imagen entonces que dé la posibilidad al sujeto que la mira de crear un nuevo sentido a partir de ella, de generar una experiencia, en el sentido que planteaba Agamben. Este tipo de imagen es uno que no permite una sola y lineal interpretación, no deja al sujeto explicarla con su lenguaje, no da signos o significaciones de antemano, sino que dispara en quien la mira una fuga, un movimiento, un espacio para el pensamiento. Recuerda a la conocida expresión de “quedarse sin palabras” ante algo que conmueve, que interroga al sujeto.

---

<sup>13</sup> Según la RAE: 1. Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo, con que se expresan afectos o se transmiten mensajes. 4. Acto o hecho que implica un significado o una intencionalidad.

Esta idea de la imagen es ilustrada por varias imágenes con un valor sorprendente para quien se adentra en la obra de Didi-Huberman, que sigue muy de cerca en sus planteos a Walter Benjamin<sup>14</sup>. En primer lugar, una de las propuestas que hace es que la imagen, en su contacto con lo real, “arde”. Este arder hace alusión a un incendio, a algo que irrumpe y que a su vez deja cenizas. “Saber mirar una imagen sería entonces, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una <señal secreta>, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado.” (Didi-Huberman, 2013, p.28) Esta referencia al síntoma refiere a un punto de no-saber o sin-sentido que interroga o conflictúa al sujeto, que indica la existencia de un espacio capaz de crear a partir de él un nuevo e inédito saber, nunca dado de antemano y nunca generalizable o posible de clasificar en un sistema.

El hecho de poder visualizar dónde la imagen arde, se puede pensar también en relación a la denominación que Roland Barthes<sup>15</sup> encuentra para hablar de algo del orden de lo singular que le producen ciertas fotografías: “(...) lo que aquella produce en mí es lo contrario del entorpecimiento; es más bien una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho.” (Barthes, 2011, p.48) El autor contrasta lo que le sucede con la mayoría de las fotografías, las de los medios de comunicación, aquellas que le llegan de diversas fuentes; explica que puede sentir cierto interés de estudio, cierto afecto por algunas, sin una agudeza especial; podría entenderse que sin una movilización o sin el momento de la experiencia. Y por otro lado sitúa a aquellas que poseen un punto sensible que aparece sin siquiera buscarlo, “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme.” (Barthes, 2011, p.58) A raíz de una referencia a algo que punza, que forma una herida, que pincha, encuentra la palabra en latín *punctum* para designar ese punto sensible que tienen algunas imágenes para quien las mira. Este *punctum* -punto sensible- podemos pensarlo en la misma línea que el concepto de gesto. No tiene un lugar localizable o fijo, no podemos decir “*exactamente aquí está el punctum de cierta fotografía que nos conmueve*” pero sí podemos reconocer en ella cierto gesto (unidad mínima) que hace que una imagen revele algo que va más allá de lo que podemos ver visualmente.

Entonces se habla de un tipo de imagen que ya no es fija, que ya no tiene un significado dado a priori para cualquier sujeto que la mire, que no busca ser verdadera pero que, en ese contacto con lo real, mientras arde, lo es. Hablar de esta *legibilidad* de la imagen, es antes que nada tomar a lo que llamamos “verdadero” como singular, nunca

---

<sup>14</sup> Walter Benjamin (1892-1940) fue un filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permiten hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental. Su pensamiento se asocia con la Escuela de Frankfurt.<sup>1</sup>

<sup>15</sup> Roland Barthes (1915-1980) fue un filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés.

como fijo y siempre en su carácter huidizo. Esta forma de lo verdadero se aleja de lo que entendemos por verdad como algo certero y seguro. Es verdadera una imagen mientras arde solamente para el sujeto que interactúa con ella -como quien se deja conmover por un gesto-; su verdad opera en el sentido de que logra tocar algo en el sujeto que sacude la subjetividad.

Ya no se está pensando en el terreno de las grandes imágenes, de los signos, de la representación. Y la imagen deja de ser un ente independiente, el cual se puede solamente contemplar para intentar entender. Para pensar la imagen desde este punto sensible que denomina Barthes -*punctum*- hay que cuestionarse sobre el acto mismo del ver. Pensarlo como algo que va más allá de lo visual y lo describable. Siguiendo la reflexión sobre este acto del ver, Didi-Huberman (1992/2017, p. 47) plantea:

Ahora bien, ni el objeto ni el sujeto ni el acto de ver se detienen nunca en lo que es visible, en el sentido de lo que daría un término discernible y adecuadamente denominable (...) el acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del 'don visual' para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta.

Por lo tanto, la imagen deja de estar sola para pasar a transformarse en una relación dialéctica con el sujeto, en la que "lo que vemos, también nos mira" y esta experiencia ineludiblemente se da en una conjunción de temporalidades. El *punctum*, aquello que una vez mirado deja al sujeto en un vacío lingüístico (privado de sus clichés), no es algo fijo, ni su lugar es determinable. Siguiendo a Didi-Huberman (1992/2017, p.47), para poder comprender este tipo de mirada habría que desprenderse del tipo de pensamiento que se basa en lo binario, en el dilema de los opuestos (por ejemplo, elegir entre los que vemos o lo que nos mira); el autor sostiene que lo que debe interesarnos, inquietarnos, es aquello que no está en un lugar o en otro -ya que nunca está fijo- sino que está en el espacio del "entre":

Hay que inquietarse por el entre y solo por él. No hay que intentar más que dialécticas, es decir tratar de pensar la oscilación contradictoria en su movimiento de diástole y sístole a partir de su punto central, que es su punto de inquietud, de suspenso, de entre-dos. (...) Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido ni la ausencia cínica de sentido. (1992/2017, p.47)

En la experiencia de este tipo de imágenes que se intenta abordar, existe como condición fundamental el reconocimiento de una conjunción de temporalidades. En primer lugar es importante resaltar que cuando se habla de imágenes dialécticas, se habla de una experiencia que se da entre la imagen y el sujeto que la mira. La imagen no es independiente ni está separada de la mirada de quien se le acerca. Entonces, la conjunción de temporalidades será un juego entre los componentes que integran esa cierta imagen y la memoria, la mirada y la apertura que puede generar en el sujeto que la mira y es mirado por ella. El tiempo de la imagen dialéctica nunca es uno, ni es lineal, ella no está en el presente solamente ni es arcaica<sup>16</sup>, sino que pone en juego diversas temporalidades que se entremezclan con las del sujeto que se deja ser mirado por ella. Esta idea es central para luego poder pensar en la noción de montaje que se abordará más adelante.

#### **4. La imagen dialéctica como juego de lenguaje.**

La imagen dialéctica juega en un ritmo de aparición y desaparición, al nunca estar fija, es movimiento constante, por lo que su momento de aprehensión sólo será fugaz. Para entender mejor esta característica, del ritmo de la imagen, Didi-Huberman hace su propia lectura/apertura del caso del *Fort-Da* del nieto de Freud desarrollado en *Más allá del principio del placer*. El ejemplo a continuación sirve para poder visualizar cómo puede una imagen ser dialéctica y a su vez, cómo a través de ella el sujeto se sumerge en el mundo del lenguaje de una forma singular.

Hay un niño que se encuentra inmerso en la experiencia de la ausencia materna, por lo tanto también en la espera, lugar que abre el espacio para la imaginación. Hasta que se presenta un objeto concreto, la bobina en este caso, a su mirada; entonces la toma, la mira, y en el siguiente momento ya no quiere verla y la arroja lejos, a lo que ésta desaparece. El niño descubre que puede hacerla volver, y al volver la bobina -siendo, en esta interacción, más que una bobina en el sentido simbólico y como objeto concreto- lo mira. “Abre en él algo así como una escisión rítmicamente repetida. Se convierte, por eso mismo, en el necesario instrumento de su capacidad de existir, entre la ausencia y el momento en que la apresa, entre el lanzamiento y la sorpresa.” (Didi-Huberman, 1992/2017, p. 49)

---

<sup>16</sup> No es arcaica porque “...ser arcaica es asumir una ‘función claramente regresiva’, buscar ‘una patria’ en el tiempo pasado. Es por lo tanto omitir su apuesta de *originalidad*: es fracasar en la producción, no sólo del fulgor de lo nuevo, sino además en la de lo originario mismo.” (Didi-Huberman, 2017, p. 130)

El niño, a través de la imagen del ritmo que le da a este objeto concreto y tangible que lo mira, abre un espacio inédito en la imaginación, tan crucial al jugarse un entramado complejo de deseo y angustia -también de pérdida-, con la ausencia materna de fondo.

(...) es un poder tal de alteración donde se abre justamente el antro de lo que mira al niño -la obra de la ausencia, la obra de la pérdida- en el corazón mismo de ese objeto que él ve aparecer y desaparecer. (...) Ese objeto ha estado muerto y lo estará: toda su eficacia pulsátil, pulsional, pertenece al intervalo rítmico que sostiene aun bajo la mirada del niño. De modo que no habrá que asombrarse de reencontrar, en la estructura misma del texto freudiano, ese carácter momentáneo, frágil, del juego infantil (...) (Didi-Huberman, 1992/2017, p.51)

El punto crucial del ejemplo anterior, es cómo a través de la imagen dialéctica que aparece en un ritmo de ausencia-presencia, de deseo y pérdida, Freud logra visualizar un momento fundamental en la constitución del sujeto.

(...) lo que vemos instaurarse aquí es, en efecto, la identidad imaginaria del niño. Pero, sostenido por la oposición fonemática y significante del Fort-Da (“Lejos, ausente” - “Ahí, presente”) esta identificación imaginaria revela al mismo tiempo un acto de simbolización primordial que ilumina -aunque con inflexiones diferentes e incluso divergentes- los comentarios más profundos de la pequeña fábula freudiana: nos encontraríamos aquí, por anticipado, con el descubrimiento mismo de los poderes de la palabra.” (Didi-Huberman, 1992/2017, p.50)

Entonces, se va vislumbrando algo fundamental que aporta la noción de imagen dialéctica: su relación con el lenguaje. Este tipo de imagen supera la oposición o la dicotomía imagen-lenguaje, y poder abordar esta oposición para pensarla de otro modo es uno de los objetivos planteados en este desarrollo. La noción de imagen dialéctica viene a exponer la inutilidad de pensar el lenguaje y la imagen por separado; hay que abordar esta mirada siempre más allá de esta dicotomía (Didi-Huberman, 1992/2017, p.121) . En el ejemplo del *Fort-Da* se ve claramente cómo el niño a través del juego logra dialectizar la imagen que se le presenta a través de la bobina y el ritmo con el que interactúa con ella, a su vez inscribiéndose así en el universo simbólico, en un juego de lenguaje: “Así, el fulgor del juego infantil entra en la historia del sujeto porque se figura por anticipado en un juego del lenguaje, cuando el niño no domina aún su lengua materna (...)” (Ídem)

Se decía en el apartado anterior que ante el encuentro con una imagen dialéctica el sujeto queda privado de sus clichés lingüísticos y la legibilidad de la imagen deja de estar dada de antemano. Esto supone un punto de silencio en que el sujeto no logra otorgar un

sentido, ya que éste no nace automáticamente a través de estereotipos, sino que supone la fuerza de una novedad. Se podría pensar en una especie de quiebre en el lenguaje, en la costumbre del sujeto, ante lo cual deberá crear nuevos sentidos: Didi-Huberman siguiendo a Benjamin sostiene que “la lengua es el lugar donde es posible encontrar las imágenes dialécticas, lo que quiere decir dar cuenta de ellas, producir nuevas.” (Didi-Huberman, 1992/2017, p.121)

Entonces, con la lengua pensamos las imágenes dialécticas. No las develamos tal cual son, esto es imposible porque son inagotables: lo son porque su efecto es siempre abierto a la resignificación y también porque su lectura nunca es independiente del sujeto que se enfrenta a la imagen. No se trata de captar en estas imágenes su esencia, su verdad última, imponerles un sentido cerrado o una explicación. Las leemos, las escribimos, las intentamos comprender desde el tiempo en que las miramos, las producimos siempre en un recorte incompleto, nunca acabado porque la imagen dialéctica, en tanto tal, es siempre abierta a la interacción con el tiempo y espacio desde donde nos mira e interpela. La imagen dialéctica es crítica, y empuja a producir nuevas formas en nuestro lenguaje, es decir, también, es productora de otras imágenes -a raíz de que genera una crisis en las palabras-. Lo que se hace a partir de ella no es intentar imitarla, representarla, sino producir otras imágenes nunca dadas a priori. En vez de buscar qué es lo que cierta imagen representa, la imagen dialéctica nos interroga respecto de su forma de legibilidad:

Es obvio que esta concepción de legibilidad, extremadamente original, bate en retirada por anticipado toda comprensión vulgar o neopositivista de lo ‘legible’ que se pretenda capaz de reducir la imagen a sus ‘temas’, sus ‘conceptos’ o sus ‘esquemas’. La legibilidad benjaminiana de la imagen no debe comprenderse sino como un momento esencial de la imagen misma -a la que no se reduce, dado que procede de ella-, y no como su explicación (...) No olvidemos que toda esta relación es descrita por Benjamin a través de la palabra ‘dialéctica’, que nos habla de desgarramiento, de distancia, pero también de paso o procesión, así como la palabra crítica, que por su parte vuelve a insistir en el vínculo de toda interpretación con un proceso de apertura, de separación.” (Didi-Huberman, 1992/2017, p.123)

Que la imagen sea crítica significa también que genera sus efectos de lenguaje, produce una lectura que invita a la apertura y, por ende, logra efectos de “cognoscibilidad”. Esto se puede pensar, como se decía anteriormente, como la forma en que las imágenes dialécticas vienen a producir, a escribir, a interpelar, nuevas imágenes.

## **5. Imagen dialéctica y el concepto de montaje.**

Estos efectos de cognoscibilidad que genera una imagen dialéctica se dan en diversos campos. Se debe tener en cuenta que bajo esta visión de la imagen, una vez que se nos presenta de esta forma, los efectos que ésta tendrá implicarán diversos campos del sujeto. Apuntamos aquí a una visión de campos abiertos, en donde no se pueden separar por ejemplo los campos del saber, que podríamos llamar científicos, a los campos que conciernen la vida íntima del sujeto y su deseo. Es por eso que bajo la comprensión de este tipo de imágenes podemos pensar en los efectos de cognoscibilidad para el sujeto que se generan en momentos claves en la clínica. Se entiende que un efecto de cognoscibilidad en la clínica apunta a un momento en que el sujeto -postulamos que a partir de una imagen dialéctica que surge- puede cambiar su posición subjetiva y acceder a un saber o mirada sobre sí mismo que lo conmueve y nunca antes había sido pensada.

Para poder pensar en esta diversidad e implicación de distintos elementos que influyen para la creación de algo nuevo es de gran ayuda la noción de montaje. Olga Pilnic<sup>17</sup> desarrolla en un artículo algunos puntos cruciales de este concepto, principalmente partiendo del campo cinematográfico. Por un lado el montaje puede referir a aquellos fragmentos, piezas o trozos de los que se dispone para construir algo con la combinación de los mismos. En segundo lugar, puede referir también al resultado final luego del ensamblaje de las piezas. Entonces, Pilnic (2004) explica que el montaje implica el reconocimiento y la síntesis de los fragmentos así como también el cocido o los costurones, es decir, aquello por lo que se unen las partes.

Surge la cuestión sobre dónde está el montaje o en qué momento del proceso de construcción se da el mismo. Si lo pensamos desde una mirada técnica y mecanicista se puede decir que el montaje podría ser el producto final una vez que las piezas han sido combinadas y transformadas en el después así como también podría ser el trabajo de laboratorio en el que se unen unas partes con otras. Pero desde otra perspectiva, el montaje podría considerarse presente desde el comienzo del trabajo, siendo este un proceso y no solamente un resultado que olvida o borra su camino de construcción. Siguiendo a Pilnic (2004) se considera que “el montaje es una operatoria conceptual de gran alcance que excede los límites de una mera manipulación técnica. No es algo que pueda ubicarse en el después, como fase final, está presente desde un comienzo.”

Entonces pensamos el montaje como una conjunción o ensamblaje de partes, fragmentos, elementos, sobretudo heterogéneos (es decir, provenientes de distintos lados, tiempos y naturalezas) que en su unión constituyen algo nuevo, distinto de las partes pero nunca independiente de las mismas. La huella de las partes siempre estará en el resultado posterior. Lo que resulta del ensamblaje siempre supone una heterogeneidad, por ende, si

---

<sup>17</sup> Olga Pilnic. Psicoanalista.

se quiere generar un acercamiento al montaje siempre deberá ser desde una mirada que tome en cuenta la complejidad de todos sus aspectos.

Deleuze en sus estudios sobre cine y desarrollos sobre la imagen-tiempo e imagen-movimiento aporta una idea fundamental sobre el concepto de montaje y su relación con el tiempo:

Si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo. De allí una primera tesis: el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen 'del' tiempo. El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra. Por eso este enlace no puede ser una simple yuxtaposición: el todo no es una adición, así como el tiempo no es una sucesión de presentes. Como Eisenstein no se cansaba de repetir, el montaje tiene que proceder por alternancias, conflictos, resoluciones, resonancias; en suma, toda una actividad de selección y coordinación, para dar al tiempo su verdadera dimensión y al todo su consistencia. (Deleuze, 1987, p. 56)

De este pasaje tomamos como más relevante la idea de que el montaje no es una simple unión de partes, sino que aquellas partes que se unirán o desunirán lo harán por medio de conflictos, concordancias, etc.

Teniendo en consideración lo anterior, Didi-Huberman desarrolla cómo

El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. Porque no está orientado, sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. (2013, p.21)

Aquello que no está orientado en el montaje, en este sentido, refiere a que no hay una orientación a priori que da hilo a un relato o discurso; el montaje hace uniones no previstas, juega con las diferencias, que permiten una lectura nueva y no sigue el discurso lineal y dominante, por ejemplo, de la Historia. Didi-Huberman nos muestra cómo el montaje es una forma distinta de construir historicidad, sin una intención previa que pretende llegar a ciertas conclusiones, sino una construcción que interpela, que hace confluir elementos diversos y crea otra mirada.

Según S. Eisenstein<sup>18</sup> el montaje es un “conflicto dialéctico, donde nuevas ideas emergen de la colisión de imágenes muy diferentes.” (Tartás Ruiz, Guridi García, 2013, p. 3) Un ejercicio de montaje muy ilustrativo es aquel que realiza Aby Warburg<sup>19</sup> en su obra *Atlas Mnemosyne*<sup>20</sup>. El historiador alemán propone un nuevo método de investigación sobre la memoria y las imágenes. Al ser poseedor de una enorme cantidad de imágenes crea un procedimiento de exploración y presentación de la historia pero visibilizando sistemas de relaciones no evidentes. A lo que llamó *Bilderatlas Mnemosyne* que, según el artículo de los autores citados anteriormente, podría traducirse como “Atlas de imágenes de la memoria”.

En las láminas del Atlas se pueden observar elementos de diversas culturas en diversos tiempos dispuestos juntos, lo que permite visualizar cómo el carácter de las distintas culturas (desde la cultura occidental y oriental, pasando por otras no tan reconocidas en las que se presentan por ejemplo elementos mágicos o arcaicos, ritos, etc.) no es puro, como puede idealizarse en el discurso de la historia de las culturas dominantes; sino que todas las culturas conllevan su grado de mestizaje, de híbrido, con otras más o menos reconocidas por el discurso de la historia.

A lo que apunta esta obra de la memoria a través de una combinación inédita de imágenes con muy variados orígenes, está claramente descrito por Warburg en las notas de introducción al Atlas: “existe una gran diversidad de sistemas de relaciones en las que el hombre se encuentra comprometido” y lo que hace el autor es poner la esencia de esta idea en evidencia. El proceso de creación del Atlas es tan fundamental como el resultado “final”. Esta idea de formar relaciones inéditas que muestran la heterogeneidad del mundo y la subjetividad del ser humano inseparable de la colectiva, está en todo el proceso de armado del Atlas. Como explican Ruiz y García (2013, p.231):

El procedimiento de elaboración del Atlas era la selección y manipulación (recortes, ampliaciones, detalles, etc.) de imágenes fotográficas y su colocación sobre una mesa negra, en forma de collage, para ser fotografiado. Cada una de las fotografías constituiría una de las láminas del Atlas. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito.

---

<sup>18</sup> Serguéi Eisenstein (1898-1948) fue un director de cine y teatro soviético de origen judío. Su innovadora técnica de montaje sirvió de inspiración para el cine posterior.

<sup>19</sup> Aby Warburg (1866-1929) fue un historiador del arte, célebre por sus estudios acerca de la supervivencia del paganismo en el Renacimiento italiano. Su pensamiento estuvo ampliamente influenciado por Friedrich Nietzsche y, a su vez, Warburg influyó en la obra de otros artistas y, a su vez, Walter Benjamin, Ernst Robert Curtius y Ernst Cassirer se interesaron por su trabajo recopilador e intelectual.

<sup>20</sup> Lo que se puede considerar su trabajo más ambicioso, el *Atlas Mnemosyne*, es una colección de imágenes con nada o poco texto, mediante la cual pretendía narrar la historia de la memoria de la civilización europea.

Las referencias y conexiones que surgen a partir de este montaje de imágenes que realiza Warburg van más allá de la historia y las temporalidades lineales, forman otras relaciones que ya no tienen que ver con la continuidad o la similitud evidentes, sino que se abren a otro tipo de interpretaciones y conjunciones de temporalidad.

La forma de leer el Atlas es “abierta, adireccional, indeterminada: cada información, cada imagen, nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente, y en cuyas correspondencias lejos de basarse en analogías conceptuales o jerarquías semánticas, yacen a menudo profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori.” (Ruiz y García, 2013, p. 4).

## **6. ¿El montaje en la clínica? Un ejemplo.**

El ejemplo del Atlas de Aby Warburg resulta muy ilustrativo de cómo funciona la construcción de la memoria en la clínica de la que hablamos (que no significa del pasado, sino de la memoria de la subjetividad, por ende comprometedor de todos los tiempos que habitan dentro de un sujeto). A su vez con el ejemplo del Atlas podemos resaltar que el concepto que tomamos de “montaje” es aquel que hace hincapié en la importancia del proceso no solo no apuntando a un final, sino que teniendo como objetivo dejar el proceso de alguna manera abierto para la introducción de posibles elementos nuevos.

Interesa hacer una reflexión primero en este punto sobre cómo se podría pensar la clínica como un montaje, visto desde la perspectiva de que un montaje abarcaría todas las partes de un proceso clínico analítico. Sería considerar al tiempo no como una sucesión de momentos presentes y delimitables en los que durante el proceso clínico se apunta a un resultado para culminarlo; sino como una conjunción de diversos tiempos no lineales que a su vez se influyen unos a otros. Dando como resultado que en la clínica cada momento es singular y no se dirige a alcanzar un resultado fijo, sino que tiene sus efectos a partir de algunos momentos claves junto con el proceso a medida que se van dando los encuentros. Estos distintos tiempos, a su vez, se expresan a través de las imágenes que surgen desde el discurso del sujeto, por lo tanto, podríamos pensar en un montaje también de imágenes que se presentan abiertas para pensarse en la instancia clínica.

Si pensamos en el montaje como una forma de construir historicidad, y en la clínica como un lugar privilegiado para la construcción de la historia del sujeto, se puede analizar cómo la clínica implica un trabajo de montaje de imágenes que tienen la potencialidad de ser dialécticas -a través de todos los elementos que componen el discurso- y lograr un verdadero ensamblaje de tiempos, de discursos, de objetos, todos que conciernen al sujeto que habla y que puede hacer de ellos nuevas lecturas, generar nuevas imágenes para poder reposicionarse, visualizar conexiones más allá de la lógica consciente, que

conmoverán al sujeto y se podrán trabajar para que el sujeto logre un momento de apertura de sentidos hacia otros nuevos antes no pensados.

El montaje en la clínica será de diversos elementos que se podrán, al ritmo al que surgen, visualizar. Uno de los elementos fundamentales para entender la manera en que la clínica es en sí un montaje, es el trabajo con los tiempos del sujeto. En la clínica de la que hablamos el tiempo nunca es uno y tampoco es el tiempo que rige en el plano consciente, lineal: pasado-presente-futuro. En el discurso se mezclan diversas temporalidades que también tendrán que ver con las diferentes esferas que constituyen al sujeto: social, político e íntimo; y con tiempos totalmente distintos como por ejemplo el de los sueños, los recuerdos, etc. Cuando aparecen los recuerdos en el relato del sujeto, éstos no nos hablan del pasado sino que se está ante una instancia de creación de algo nuevo. Los recuerdos serán imágenes ya elaboradas por el lenguaje que también confluyen con otras imágenes de otros recuerdos en el inconsciente del sujeto. Cuando el recuerdo emerge en el discurso en la clínica, el tiempo desde el que se habla también es otro. Lo mismo sucede con la vivencia del sueño y la instancia de relato del mismo: inevitablemente la forma del tiempo del sueño se procesa a través del lenguaje y el relato consciente del sujeto, de lo cual surge algo distinto a lo que fue el sueño en sí.

Estamos ante la posibilidad de hacer del trabajo clínico, con elementos que vayan en la línea de lo anterior, un montaje. Las diferentes temporalidades se influyen una a la otra y así es como en la clínica puede aparecer algo inédito, la novedad, que tiene la potencialidad de generar un movimiento en la posición subjetiva; es decir, de ser imagen dialéctica.

Se tomará un caso clínico como ejemplo para ver cómo pueden ponerse en juego los conceptos y concepciones de la práctica que en este trabajo se plantean. El caso elegido es bastante paradigmático no solo por ser de una paciente de Jacques Lacan sino también porque condensa y muestra claramente cómo en la clínica se ponen a disposición imágenes a partir de las cuales se puede generar un montaje, lo cual implicará siempre un movimiento en la posición subjetiva.

Lo crucial en este caso es cómo Lacan puede, como analista, identificar rápidamente esta imagen que da la posibilidad de apertura para el cambio de un sentido que estaba rigidizado. Quien habla es Sussane Hommel, paciente de Lacan en 1974:

Un día en sesión le estaba contando a Lacan un sueño que tuve. Le dije: “me levanto todos los días a las cinco de la mañana” y agregué “era a las cinco de la mañana que la Gestapo entraba a las casas de los judíos para llevárselos”. En ese momento Lacan se levantó de su silla, vino hacia mí y me acarició la mejilla con un gesto muy tierno. Lo entendí como un geste-a-peau, el gesto. Un gesto extraordinariamente tierno. Y esa sorpresa, no disminuyó el dolor, pero hizo otra cosa. La prueba ahora, 40 años

después, cuando recuerdo ese gesto, lo puedo sentir todavía en la mejilla. Fue un gesto que también apelaba a la humanidad, algo así. (Traducción mía, extraído de Una Cita Con Lacan de Gérard Miller)

Lo primero a resaltar sobre esta experiencia clínica que elegimos pensar es cómo entrama y toca varios espacios de la subjetividad. Parte de un sueño que muestra algo de lo traumático sostenido por un significante que está fijo: Gestapo. Lo que hace la intervención de Lacan en ese momento es pasar de la escucha de esa imagen que reside en lo simbólico a algo que lo trasciende y llega a rozar lo real: un gesto en la piel. Es decir, una acción, y no cualquier acción: un gesto con ternura. Es una intervención que parece inesperada, fugaz y a su vez, a tiempo. Saca a ambos sujetos del lugar en el que se encuentran siempre: al analista de su silla, al analizante de su posición subjetiva ante algo profundamente traumático.

A partir del relato del sueño de Susanne, Lacan hace uso de esa imagen que parte del lenguaje y su gesto irrumpe en otro registro que ya no es el de la representación porque el gesto no es algo que remite a un referente, sino que se propone como algo nuevo, del orden del detalle, que sorprende, toca al cuerpo y conmueve.

Susanne hace aparecer en su discurso una imagen dialéctica que Lacan toma y a partir de la cual se produce un montaje ya que enlaza o toca los distintos registros y por eso mueve profundamente la subjetividad. Algo inédito que rompe con lo lineal: de Gestapo a un gesto en la piel, el analista se agarra del lenguaje para transformarlo desde otra dimensión que va más allá de lo simbólico. Entonces, cuando hablamos del surgimiento de una posibilidad de trabajo con una imagen dialéctica que surge en la clínica, ésta tendrá la posibilidad de bordear los registros, tocarlos y entramarlos, pudiendo “tocar lo real”.

El gesto del analista logra enlazar un significante con otro y esto genera un movimiento, un espacio. No borra nada, no es la desaparición del sufrimiento o algún tipo de cura, es un cambio o movimiento subjetivo que abre un espacio no abierto antes y por ende alivia de carga a un significante que estaba rigidizado, fijo. Plantea un equívoco (Gestapo/geste-a-peau) jugando con el lenguaje para generar ese movimiento necesario.

A su vez, un papel principal en este montaje que puede visualizarse desde diversas perspectivas, lo juega el tiempo. En este fragmento se juegan temporalidades diferentes que en el momento del relato de Suzanne parecerían estar ahí todos juntos como en un entramado inseparable. El tiempo de aquello que dejó la marca de lo traumático, el tiempo del sueño, el tiempo dentro de la sesión con el analista, el tiempo del relato y el efecto que tiene en el tiempo la intervención de Lacan, el cual perdura para toda la vida de la analizante. Respecto al tiempo del gesto, Oscar González (2013, p. 5) explica:

El gesto incluye la suspensión lineal, continua y sucesiva del tiempo y el acto conecta con el instante que anticipa restitutivamente la muerte. Es un efecto de temporalización pero no sin pasar por la apertura del trauma. Es el paso 'asemántico' del toque que propicia la equívocidad, el desliz que procura nuevos decires 'Yestapo'.

Así, introducir algo nuevo a través de una intervención en la cadena significativa dentro de la cual el sujeto se mueve, puede generar un movimiento que promueva un nuevo espacio desde el cual el sujeto pueda pararse y, sin que esto signifique la desaparición del sufrimiento, lograr una nueva comprensión y alivio de aquello que parece inamovible. A través de esta intervención, lo que se genera es una reinvención de la realidad a través del juego permitido por el lenguaje, y esta reinvención de la realidad hace al sujeto pararse de otro modo diferente ante lo traumático.

Es importante observar también cómo un movimiento subjetivo de este tipo en la clínica, más allá de que se dé en el ámbito de lo íntimo, es inseparable de lo social colectivo. La clínica es un lugar que da cuenta de cómo la esfera de lo colectivo construye e influye sin parar en la subjetividad de las personas. Con este ejemplo lo vemos claramente, ya que "Gestapo" remite a una significación que toca e influye a aquellos que vivieron una parte importante de la historia que llega hasta la actualidad y nos sigue afectando. Lacan como analista logra intervenir en esta significación que está fija y lo que hace es romper con ella y construir, nada menos que con un gesto, un nuevo sentido. Por eso podemos decir que en esta escena hay algo del movimiento que hacen ambos sujetos que "toca lo real", si pensamos en lo real como aquello que está por fuera del sentido. Hay al mismo tiempo una ruptura del sentido, algo que se escapa del lenguaje como un gesto, y la construcción de otro sentido -geste a peau, gesto en la piel- en ese espacio de ruptura.

En la misma línea de lo anterior, en lo que refiere a la potencia de cuando surge una imagen dialéctica en la clínica, también podemos visualizar en este ejemplo el efecto creador y transformador que tiene el lenguaje. Por un lado, se ve cómo el lenguaje puede marcar un límite rígido en tanto el sujeto está marcado por ciertos significantes. Por otro, a través del ejemplo, se ve cómo un cambio o un giro, a partir de un detalle -imagen que surge en el discurso, gesto- puede abrir un espacio para que el sujeto pueda moverse, cambiar la mirada, romper con aquello del lenguaje que estaba, de alguna forma, generando un encierro.

Se puede visualizar cómo desde el lenguaje se pueden generar diversos y nuevos caminos para romper con los límites rígidos, para que haya movimiento. Si se piensa en la metáfora, que también es imagen, ésta lo que propone es el movimiento de un significado a otro: "la metáfora permite trasladar el sentido de una palabra o frase a otra. Lo que quiero acentuar con ello es que no se trata tanto de lo que es significado como del propio

movimiento en sí.” (Hounie, 2018, p. 6) Por lo tanto, lo que se genera es un movimiento, un pasaje. Esto sucede claramente en el pasaje de Gestapo a geste a peau y el pasaje no cesa allí, sino que pasa de la palabra al cuerpo y viceversa.

Es importante aclarar que este cambio a partir de un detalle-gesto puede darse de infinitas maneras y no solamente dentro de la clínica ni tampoco dentro de cierto tipo de clínica. Esta movilización de la subjetividad a partir del encuentro con una imagen dialéctica que tiene la posibilidad de volverse un montaje, puede suceder a partir de diversas combinaciones de tiempo, espacio, subjetividades. Se elige este ejemplo clínico para mostrar cómo en la clínica puede apuntarse a eso, y no una clínica que refiere a un sistema teórico-práctico particular, sino cualquier encuentro clínico en que los sujetos se dispongan a escuchar el discurso del otro, pensar las imágenes que surjan y poder generar a partir de eso un montaje de distintos tipos de imágenes que logren salir de lo que está rígido, del cliché lingüístico para poder construir algo nuevo.

### **Reflexiones finales.**

Se hablaba en un principio del trabajo sobre las imágenes en su forma de representación, las imágenes como ícono, aquellas que exponen al cuerpo en pose. Sobre cómo éstas más que nada en la actualidad, pero también a través de la historia, actúan muchas veces como herramientas de control y moldeado de los cuerpos dentro de una sociedad. La imagen en esta modalidad toma diversas formas: desde la publicidad, que es donde más claro se puede visualizar el poder de este tipo de imagen de moldear las subjetividades de una época (estableciendo parámetros de normalidad-anormalidad, moldeando el deseo de los sujetos que habitan una sociedad, etc.) hasta los medios de comunicación que muestran un recorte de la realidad y la presentan como la única realidad. Es importante resaltar que los campos por los que circula la imagen como ícono y se impone a la mirada de los sujetos hoy en día están cada vez más cerca de la intimidad de las personas y se ha vuelto intrínseca a nuestra cotidianeidad. Es lo que Byung-Chul Han ha llamado sociedad de la transparencia<sup>21</sup> y siguiendo también a Baudrillard (2006, p.50): “Toda nuestra vida se convierte en imagen hacia fuera que debe poder ser visible, precisamente porque hacerse imagen es exponer por completo la propia vida cotidiana.” Esto es claro si pensamos en los usos de la imagen y su concepción desde el auge de las

---

<sup>21</sup> Concepto propuesto por Byung-Chul Han ligado al de psicopolítica: “La pura positividad de la información se reclama en la sociedad del rendimiento en términos de transparencia. Hay que mostrarlo todo y que nada permanezca en secreto. Pero, de este modo, todo se convierte también en susceptible de control y vigilancia. Todo puede ser observado, todo debe quedar plasmado como mera información sin interioridad.” (Cruz Ortiz de Landázuri, 2017, p.198)

redes sociales, por ejemplo, o la cámara del celular que llega a ejercer la función de panóptico.

También respecto a la práctica fotográfica, desde la invención de la fotografía hasta los usos que se le da al día de hoy, se vio cómo ésta puede ser una herramienta de control de los cuerpos e imposición de normalidad hasta desde el ámbito científico y lo que concierne a los parámetros de locura. Siguiendo en sus planteos a Didi-Huberman, Martínez (2017, p.347-348) plantea:

En este sentido, la fotografía plantea el problema de la violencia del ver, y la pretensión científica de visibilizar lo que sea, en los cuerpos(...) En efecto, en la fotografía hay algo de violento, dice Barthes, (...) Tiene la capacidad de 'llenar la mirada de fuerza', es decir, de fijar, sin posibilidad de cambio, lo que se está retratando. Así la mirada se llena, sin posibilidad de movilidad; el contenido exánime, y quieto.

Entonces, reflexionando sobre que habitamos un tiempo en que los dispositivos de control -teniendo la imagen un punto central en éstos- tienen a su disposición el avance de las tecnologías que muchas veces fomenta la sensación de la "destrucción de la experiencia" que planteaba Agamben; parecería que estamos inmersos en una cultura de lo superficial, de la anulación del sufrimiento siguiendo esa misma lógica de lo superficial (eliminar el síntoma sin tener en cuenta lo que éste viene a mostrar en un sujeto que lo padece, por ejemplo) o como claramente lo expresa Hounie (2018, p.4):

(...)si hay un síntoma que representa nuestro tiempo, es aquel que emerge de la ruptura desubjetivante del lazo. Desligadas del saber del mundo y del enigma de los cuerpos, las formas de eros ven cercenadas su acción pues la fragmentación de la información ataca la potencia del pensar. Esta acción, siempre colectiva, se empalme en el infierno de lo igual, lugar que no soporta diferencias por lo que mucho menos las ama. Las formas de producción de subjetividad neoliberal no reconocen la alteridad y lanzan al "otro" a la experiencia de ser un mero objeto de consumo.

Con la depresión y la soledad como corolario, difícil será que no inunde el pánico a los cuerpos en deriva. Por esto el ataque de pánico resulta la categorización más frecuente para nombrar el horror de sentirse perdido, empujado por la fuerza del espacio vital inmenso. Sin que el ritmo de la respiración sirva de límite para diseñar un modo de vivir, un ritmo para la existencia. La Tierra entera convertida en amenaza; el pulsar del cuerpo en alarma de muerte; el espacio cotidiano, un campo de guerra.

En vista de todo esto, parecería que son pocos al día de hoy los espacios en donde rescatar la singularidad del sujeto, en donde poder salir del lenguaje cotidiano, plagado de

lugares que podríamos llamar “de encierro” o “clichés”, marcados por los modos de vida actuales. En este trabajo, a partir de un concepto diferente de la imagen, siguiendo a Didi-Huberman en su propuesta sobre la imagen dialéctica, lo que se busca es poder visualizar otras funciones de la imagen y rescatar también su poder de apertura, de sacudir la subjetividad abriendo espacios nuevos y motivando el pensamiento. Este tipo de imagen tiene su particularidad respecto de la forma en que es mirada y mira al sujeto. También es importante recordar que hablamos de una imagen que podrá venir de diversos lados, desde la lengua a través del discurso hasta un gesto, un sueño, una fotografía. Provoca algo que implica al sujeto más allá del plano de la conciencia, más allá de lo simbólico, y tiene la potencialidad de que, en un momento fugaz, intermitente, puede llegar a tocar lo real. Este momento significa un momento de ruptura, de pausa de aquel lenguaje que remite a referentes ya conocidos por el sujeto. Y a partir de ese algo que se quiebra, que se rompe, que se detiene durante el tiempo de lo que dura un destello, mínimo, se podrán construir otras significaciones que generarán movimiento y, por ende, apertura de nuevos sentidos.

Sumado a esto, el concepto de montaje lo que viene a mostrar es una forma de entender cómo el espacio de la clínica es antes que nada un lugar de invención. Esto se da a partir de que las relaciones e interacciones que se generan allí no son ni guiadas de antemano por agentes externos<sup>22</sup>, ni siguen la lógica de la conciencia, ni órdenes establecidos. Todo lo que se trabaja en la clínica de la que hablamos es a partir de una construcción entre sujeto y analista (por lo tanto siempre en colectivo, siempre desde la combinación de ambas subjetividades) que apunta a la apertura de líneas de pensamiento que le permitan al sujeto pensarse de una manera diferente.

Se considera al espacio clínico como un espacio que puede ser visto como un montaje, a partir de las imágenes que surgen, las cuales son herramientas que fomentan un tipo de producción subjetiva que rescata lo humano y lo vivo del sujeto, que no se guían por las lógicas del plano consciente, aquello que está abierto al movimiento, disponible para el cambio de sentido; lo cual es una forma también de aliviar el sufrimiento frente a problemáticas profundas que conciernen a lo humano. Aquello que constantemente se mueve -como las luciérnagas- y solo nos conmueve profundamente a través de destellos fugaces en los que se logra mirar y ser mirado por la imagen para así producir otras que amplíen nuestro campo de pensamiento, que hagan del lenguaje un lugar abierto donde es posible crear espacios y no de encierro.

El concepto de montaje aplicado a la clínica deja visualizar también cómo las diferentes esferas de la vida del sujeto son inseparables y se afectan constante y

---

<sup>22</sup> La regla de asociación libre propuesta por Freud, la cual apuntaba a que el discurso del analizado no siguiera las líneas coherentes y racionales del relato y simplemente “dijera todo lo que se le ocurriera” sin prestar tanta atención al sentido evidente de las palabras, es un método que apunta a que el relato del sujeto tome caminos inéditos, nuevos y llegar a la asociación de elementos que hasta ese momento no estaban pensados.

mutuamente. Lo colectivo y sus efectos junto con lo que se considera como la parte de la vida más íntima del humano no pueden pensarse como elementos desconectados. La clínica es un lugar privilegiado para ver y trabajar las infinitas formas en que lo social, lo político, lo estético, tienen sus efectos diversos en la producción de subjetividad.

## **Bibliografía.**

Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Madrid: Adriana Hidalgo.

Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires. Recuperado de [http://www.cieg.unam.mx/lecturas\\_formacion/sexualidades/modulo\\_9/sesion\\_1/complementaria/Edgardo\\_Castro\\_El\\_vocabulario\\_de\\_Michel\\_Foucault.pdf](http://www.cieg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_9/sesion_1/complementaria/Edgardo_Castro_El_vocabulario_de_Michel_Foucault.pdf)

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Recuperado de <https://sindominio.net/ash/espect1.htm>

Deleuze, G. (1987). *Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (1992/2017). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

(2009/2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.

Didi-Huberman, G., Arnaldo, J., & Chéroux, C. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Fernandez, A. (1997). Notas para la constitución de un campo de problemas de la subjetividad. *Investigaciones En Psicología*, 3, Capítulo 8. Recuperado de <http://www.anamfernandez.com.ar/wp-content/uploads/2014/12/Cap%C3%ADtulo-8-Inst-Est.pdf>

Fontcuberta, J. (2016). *La Furia de las Imágenes* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LVP008ftTTs&t=443s>

González, O. (2013). Decir Aún. *Reunión Lacanoamericana De Buenos Aires*. Recuperado de [http://www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline\\_1706.pdf](http://www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline_1706.pdf)

Hounie, A. (2012). *La construcción de saber en clínica*. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Filosofía.

Hounie, A.. (2018). Supervivencias e insistencias de lo humano. Poiesis y destellos de subjetivación.

Martinez, M. (2017). *Locura y literatura en tres novelas latinoamericanas* (Doctorado). Université de Paris VIII -Vincennes-Saint-Denis.

Miller, G. (2011). *Una historia de la práctica Clínica de Jaques Lacan* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=T-2P9yY0vEM>

Ortiz de Landázuri, M. (2017). De la biopolítica a la psicopolítica en el pensamiento social de Byung-Chul Han. *Athenea Digital*, 17, 187-203.

Pilnik, O. (2004). ElSigma. *Montaje cinematográfico y angustia*. Recuperado de <http://www.elsigma.com/cine-y-psicoanalisis/montaje-cinematografico-y-angustia/5160>

Rancière, J., & Bustinduy Amador, P. (2011). *El destino de las imágenes*. Nigrán (Pontevedra, España): Editorial Politopías.

Sanchez Martinez, J. (2013). Las identidades de la imagen en Georges Didi-Huberman. *Metapolítica*, 80. Recuperado de <https://reiniciar.files.wordpress.com/2016/03/las-identidades-de-la-imagen-didi-huberman-metapolitica-80.pdf>

Sontag, S.(1973/2017). *Sobre la fotografía*. Barcelona: DeBolsillo.

Tartás Ruiz, C., & Guridi García, R. (2013). Cartografías de la memoria. Aby warburg y el atlas mnemosyne. *Expresión Gráfica Arquitectónica*, 21, 226-235. Recuperado de <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536/1845>

Warburg, A., Chamorro Mielke, J., Warnke, M., Brinker, C., & Checa Cremades, F. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

