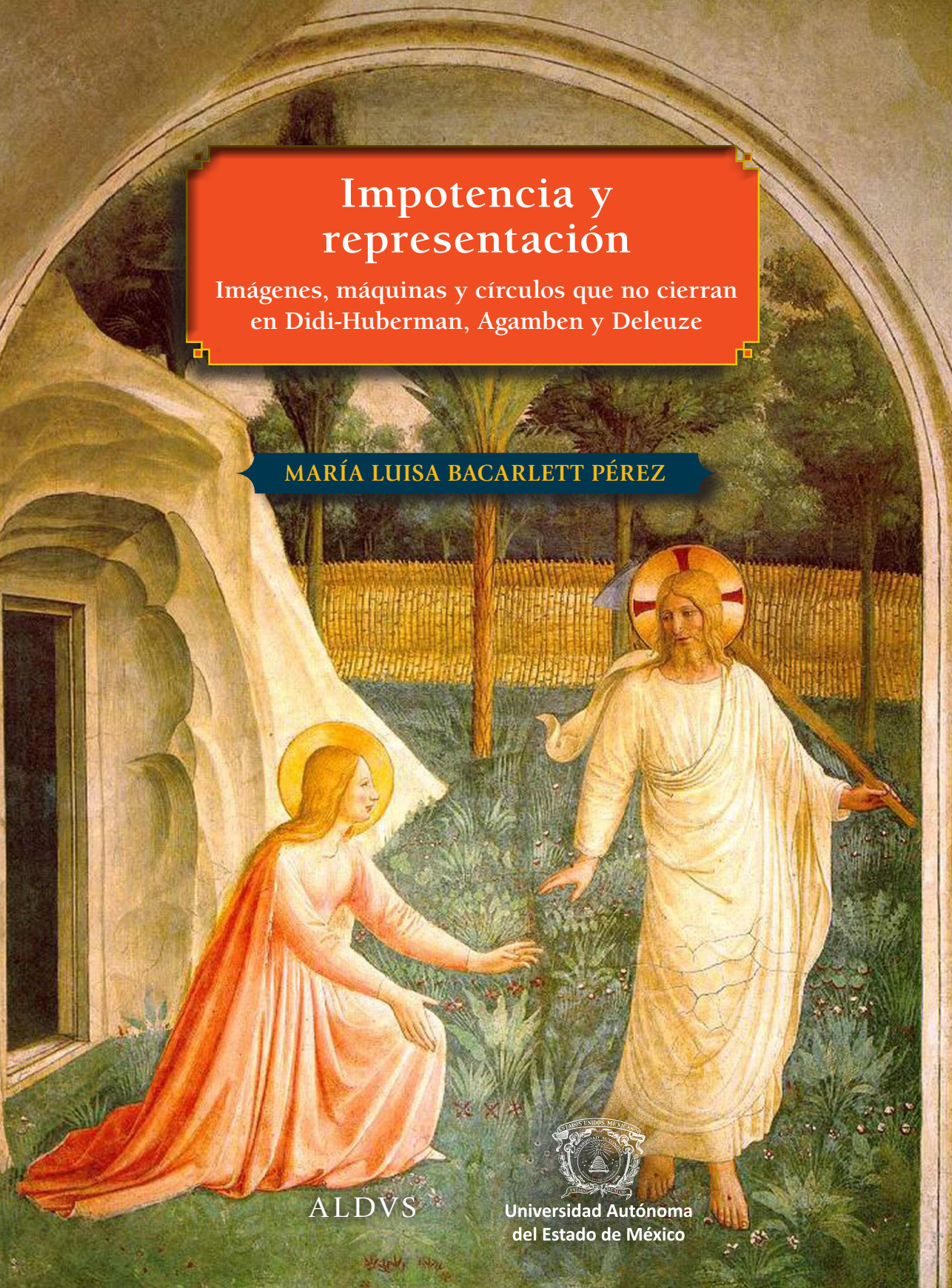


Impotencia y representación

Imágenes, máquinas y círculos que no cierran
en Didi-Huberman, Agamben y Deleuze

MARÍA LUISA BACARLETT PÉREZ



ALDVS



Universidad Autónoma
del Estado de México

IMPOTENCIA Y REPRESENTACIÓN

Imágenes, máquinas y círculos que no cierran en
Didi-Huberman, Agamben y Deleuze



Universidad Autónoma
del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

Rector

Doctora en Ciencias Sociales

Martha Patricia Zarza Delgado

Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Doctora en Humanidades

Beatriz Adriana González Durán

Directora de la Facultad de Humanidades

Maestra en Administración

Susana García Hernández

*Directora de Difusión y Promoción
de la Investigación y los Estudios Avanzados*

IMPOTENCIA Y REPRESENTACIÓN

Imágenes, máquinas y círculos que no cierran
en Didi-Huberman, Agamben y Deleuze

María Luisa Bacarlett Pérez

Universidad Autónoma
del Estado de México

ALDVS

México, 2024

“2024, Conmemoración del 60 Aniversario de la Inauguración de Ciudad Universitaria”

B113i Bacarlett Pérez, María Luisa
2024 *Impotencia y representación. Imágenes, máquinas y círculos que no cierran en Didi-Huberman, Agamben y Deleuze*. 1a edición – Ciudad de México : Aldus | Universidad Autónoma del Estado de México, 2024, 240 pp., 17 x 23 cm
Texto para nivel superior.
ISBN 978-607-633-957-2 (impreso Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-633-956-5 (PDF Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-69503-6-4 (impreso Aldus)
ISBN 978-607-69503-5-7 (PDF Aldus)
Materia: 142 - Filosofía crítica
Clasificación Thema: AGA - Historia del arte
QDTN - Filosofía: estética

ALDVS



Impotencia y representación. Imágenes, máquinas y círculos que no cierran en Didi-Huberman, Agamben y Deleuze

María Luisa Bacarlett Pérez

Primera edición: 28 de noviembre de 2024

D.R. © 2024, Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100 Ote.

C. P. 50000, Toluca, Estado de México

<http://www.uaemex.mx>

D.R. © 2024, Aldus

Cerrada Mártires de Tacubaya 1 Bis, Col. Escandón

C.P. 11800, Ciudad de México

<http://www.mataderoeditorial.com/aldus>

ISBN 978-607-633-957-2 (impreso Universidad Autónoma del Estado de México)

ISBN 978-607-633-956-5 (PDF Universidad Autónoma del Estado de México)

ISBN 978-607-69503-6-4 (impreso Aldus)

ISBN 978-607-69503-5-7 (PDF Aldus)

Libro sometido a sistema antiplagio y publicado con la previa revisión y aprobación de pares doble ciego externos, uno de ellos forma parte del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Expediente de obra 396/02/2024, Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Esta coedición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México y de Aldus.

El contenido de esta publicación de investigación científica, literaria o artística, sin fines de lucro, es responsabilidad de la autora.



Esta obra queda sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite solo descargar sus obras y compartirlas, siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en <http://ri.uaemex.mx>.

Hecho e impreso en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, 11

CAPÍTULO 1. LA IMPOTENCIA DE LAS IMÁGENES, 19

- Las imágenes y sus síntomas, 19
- ¡Sólo hazlo, porque nada es imposible!*, 37
- Clítoris e impotencia, 46
- La histeria y lo divino, 60

CAPÍTULO 2. LA IMPOTENCIA DE LOS GESTOS, 83

- Angustia y libertad, 83
- Agamben, Aristóteles y Bartleby, 96
- Usos y *presenciones*, 114
- Del gesto a la imagen, 125

CAPÍTULO 3. LA IMPOTENCIA DE LAS MÁQUINAS, 141

- Las *haecceidades* y la representación, 141
- Máquinas estropeadas, 155
- De diagramas y animales, 170
- Máquinas pictóricas (y un poco de cine), 185
- Coda. ¿Adiós a la negatividad?, 206

Bibliografía, 213

Dossier. Lista de imágenes, 225

A mis padres, María Luisa y Gustavo, que me enseñaron
de círculos sin cerrar...

AGRADECIMIENTOS

Este libro es producto de variados encuentros y desencuentros, viajes y enclaustramientos en los cuales personas e instituciones me brindaron invaluable oportunidades de aprendizaje. En particular agradezco a la Facultad de Humanidades y a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados, de la Universidad Autónoma del Estado de México, el haber respaldado mi trabajo de investigación, en particular al proyecto 6798/2022CIB. De igual forma, agradezco el apoyo del Dr. Alfonso Galindo Hervás, de la Universidad de Murcia, España, así como al proyecto de investigación que dirige y del cual este libro también forma parte: I+D+i “Estudio y crítica de la Italian Theory” (PID2021-123958NB), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y “FEDER Una manera de hacer Europa”.



Extraviados en sí mismos, ignoraban que una vida no basta para descubrir los infinitos sabores de la menta, las luces de una noche o la multitud de colores de que están hechos los colores. Una generación sucede a la otra, y cada una repite los actos de la anterior. Sólo un instante antes de morir descubren que era posible soñar y dibujar el mundo a su manera, para luego despertar y empezar un dibujo diferente.

Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*.

INTRODUCCIÓN

Este es un libro que gira en torno a dos conceptos profundamente imbricados, aunque no lo parezcan. *Representación e impotencia* cruzan en nuestros días tanto los bajos fondos como la superficie de muchos de los problemas y cuestiones políticas y estéticas que hoy acucian a nuestras sociedades. El terreno más evidente en el que ambos términos se cruzan y nos hablan de los conflictos más apremiantes de las sociedades actuales es el político. La crisis de la representación es ya un tópico bien instalado en los debates de los politólogos que buscan explicar, por ejemplo, por qué los regímenes democráticos han dado paso a formas de gobierno autoritarias o populistas, cuyas acciones y decisiones dirigidas a menoscabar las libertades y la posibilidad del disenso son, sin embargo, bien recibidas por la población, entusiasta y poco al corriente de los peligros que acechan. Que los partidos ya no representan, que dominan ahora los liderazgos carismáticos, a la vez excesivos y poco coherentes; que la gente no ve la utilidad de ir a votar; que todo se politiza con una pobre cultura política como respaldo; que los fanatismos crecen y la posibilidad de discutir dando cabida a la tolerancia y a la argumentación parece ir en camino a la extinción, todas éstas son realidades que enfrentamos día a día y se agudizan, entre otras cosas, por el auge de las redes sociales y los medios virtuales de comunicación; éstos han permitido trascender los límites que antes había para acceder

a la información y, sobre todo, participar en las discusiones derivadas de este acceso masivo. Esta apertura es sin duda deseable, sin embargo, no ha ido a la par del fortalecimiento de una mirada más crítica, tolerante y circunspecta por parte de los ciudadanos, de tal manera que, en general, se cede a la primera noticia y al primer *hashtag*, dando asentimiento, frecuentemente, no sólo a declaraciones falsas o a montajes, sino fomentando una cultura donde la verdad también ha caído bajo el signo de lo “post”; da igual si esta noticia es falsa, o estos datos son inventados, lo importante es asentir, o negar, y luego lanzarse a la cacería de brujas. Esta perspectiva del *todo vale*,¹ que nos ha llevado a volver sinónimos ignorancia y saber —lo cual no es lo mismo que afirmar que hay una sola forma de saber, postura igualmente autoritaria— en muchos sentidos es producto del desencanto contemporáneo respecto a instituciones que en algún momento gozaron de legitimidad y reconocimiento. De nuevo aquí, la democracia es una de las grandes acusadas, la gran institución en falta. “Ha fallado” y, para muchos, eso da la bienvenida a lo que sea. Los partidos políticos han pasado por el mismo filtro y hoy se ven cada vez más impotentes para dar salida a las demandas ciudadanas. ¿Pero no consistirá en eso la vida democrática? ¿No será precisamente su impotencia para representarnos a todos, a toda postura y a toda inquietud, lo que hace de las instituciones democráticas un régimen menos malo que las posturas autoritarias? Por contra, ¿no será acaso la pretensión de representarnos a todos, hasta nuestra más mínima necesidad y deseo, lo que constituye la mayor

1. Pero no es el *todo vale* de Feyerabend (1974), pues el anarquismo metodológico no afirma que el científico pueda hacer lo que *le venga en gana*, sino es una actitud metodológica que le permite aprovechar la oportunidad que el propio método y sus fallos le abren. En una actitud anarquista o pluralista, el científico no inventa la teoría y los métodos cada vez que entra al laboratorio, echando a la basura todo el saber anterior, sino que, formado en un paradigma, puede entonces transgredir ciertas reglas y aprovechar ciertos vacíos para llevar adelante su programa de investigación.

debilidad de los gobiernos autoritarios? Quizá la falla consiste en que vivimos atrapados en una concepción de representación demasiado completa, demasiado exigente.

Hemos comenzado con un tópico político. Y sin duda este libro tiene un talante político, pero antes que nada se dirige a cuestiones estéticas —¿cómo negar la profunda imbricación entre lo político y lo estético?—, y más concretamente tiene que ver con pinturas, grafitis, fotografías, publicidad y un poco de cine, es decir, con el reino, hoy hegemónico, de la imagen. Las imágenes también representan —justo ahora he colgado en mi estudio el banderín de mi equipo favorito de fútbol, el cual siento más representativo de algunos de mis intereses que, por ejemplo, mi diputado local—. Y ya que se ha hablado de las redes sociales y el internet, no es ocioso decir que lo que más se comparte y se difunde por estas vías son imágenes y videos, con los cuales la gente se siente más conectada, probablemente mucho más que con sus representantes políticos. El *giro iconológico* o *pictórico* es una realidad que vivimos en carne y hueso. Estos términos se vinculan a las obras de Gottfried Boehm y J. W. Thomas Mitchell, quienes, en los primeros años de los noventa, del siglo pasado, introdujeron en el debate estético la inquietud de una transformación en el papel de las imágenes en términos sociales y ontológicos. Ambos autores observan que a fines del siglo XX las imágenes cobran un papel dominante. Siguiendo la idea de Richard Rorty de que la historia de la filosofía podría contarse como una serie de giros; al “giro lingüístico” le habría seguido el “giro pictórico” o “iconológico”, el cual implica que en el mundo contemporáneo las imágenes han tomado un lugar central en la vida social y en muchos campos de estudio. Para Mitchell y Boehm, “[...] las imágenes son un instrumento fundamental de la racionalidad, no sólo en términos lógicos y epistemológicos, sino también en un sentido comunicativo y retórico [...], que coincide con el creciente impacto de la imagen analógica en la segunda mitad del siglo XX y la posterior transición a la imagen

digital” (Martinengo, 2018 *on line*). Vivimos en el reino de las imágenes y ello tiene un impacto en el ámbito de la filosofía, de la estética y de la cultura en general. Sin embargo, este giro no consiste en un retorno de las imágenes a los marcos de interpretación acostumbrados, es decir, a la lógica de la representación histórica predominante.

[...] no se trata de una vuelta a la *mimesis* ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la «presencia» pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad (Mitchell, 2009: 23).

En realidad, no estamos ante un regreso de las imágenes, sino ante una nueva forma de mirarlas y de ubicarlas en el mundo. En casi toda la historia de Occidente fueron vistas bajo sospecha. El paradigma de ello se encuentra en Platón, para quien este mundo es un simulacro de sombras, de imágenes ficticias que nos hacen perder la visión de la verdad, de las Ideas. Desde la perspectiva platónica, “Los falsos saberes y sus peligros son reexaminados desde entonces a partir de la cuestión de la imagen, porque el sofista, el enemigo de Platón, «imitador», y «hacedor de imágenes» es diestro en el «arte del simulacro». La alegoría de la caverna en la *República* da testimonio de ello” (Christopoulou, 2014: 36). Las imágenes, así, han sido ligadas al reino de lo falso, de la imitación y del engaño. La razón de ello es su naturaleza mimética, su carácter de copia de la copia. Es ahí, en gran medida, de donde proviene el paradigma en la manera como vemos las imágenes, pues la razón de ellas está en que representan algo, ya sea del mundo, un estado interior del artista, el eco de la voz divina o las Ideas del *Topos Uranus*. Por eso están destinadas a decepcionarnos de una u otra forma, pues por más logradas o bellas que sean, jamás podrán lograr la perfección del original.

Siempre estarán en falta. Algo así sucede con la democracia, cada vez más bajo sospecha por no señalarnos los caminos hacia una representación completa. Pero como ya lo adelantábamos antes, ¿no será acaso esa su fortaleza? ¿No será la *impotencia* que cruza tanto a las imágenes como a la democracia en lo que consiste su vigor, es decir, eso que impide que se fijen en una sola forma, en un solo destino?

Este libro transita los caminos de la impotencia en tres filósofos contemporáneos que, de una u otra manera, nos han acercado por la vía de la estética, de la historia del arte, de la ontología y de la filosofía política a problematizar y repensar el *poder-no*, es decir, no un mero *no poder*, sino el gesto que impide el cierre, un círculo sin cerrar que posibilita otras experiencias, otras lecturas y otras formas de vida en lo que ya parece completo. En Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben y Gilles Deleuze se pueden encontrar un conjunto de ideas y conceptos fecundos que permiten pensar la incompletud, es decir, la impotencia de las imágenes, de los gestos y de las máquinas, su incapacidad para estar destinados a un solo uso. En el caso de Didi-Huberman, la impotencia impacta directamente en las imágenes. Éstas ya no están ahí para narrarnos una historia o para reflejar fielmente la realidad, sino también son síntomas que impiden que la historia cierre perfectamente en un solo sentido. El trabajo realizado por este autor en las fotografías tomadas a las pacientes histéricas, en el Hospital de la Salpêtrière de París, por el equipo de Charcot, es una excelente reflexión sobre cómo un conjunto de imágenes sirvió, no solamente para representar una enfermedad, sino en gran medida para crearla. Hay una potencia ontológica y epistemológica en la imagen que es inseparable de una forma de impotencia, pues las imágenes que parecían revelar el secreto de la histeria, también revelaban el montaje detrás de la enfermedad, así como los síntomas contradictorios que las enfermas desplegaban ante la mirada del médico. El primer capítulo de este libro gira en torno a estas paradojas, las cuales recorreremos de la mano de Didi-Huberman.

El segundo capítulo sigue la perspectiva del filósofo italiano Giorgio Agamben y su manera de hacer coincidir dos conceptos: la imagen y el gesto. Agamben ve de otra manera a las imágenes, no precisamente ligadas a una potencia de rebelión. Siguiendo el concepto de imagen de Guy Debord, el pensador italiano coincide en que vivimos en un mundo en el que todo se ha vuelto imagen —como la forma más acabada de mercancía—, incluso nosotros mismos nos hemos transformado en una. Frente a ésta, el gesto podría reconciliarnos con otras maneras de habitar el mundo, no abocadas a un solo uso, sino dispuestas a explorar otros agenciamientos y, así, abrir un campo de experimentación de *gestos por venir*. Todas esas son, para Agamben, tareas que tienen consecuencias ontológicas y políticas de gravedad en los tiempos que corren.

Finalmente, en el tercer capítulo, nos adentraremos con Deleuze en el terreno de las máquinas que funcionan mal, es decir, que hacen de la impotencia la principal manera de resistir a la lógica de la representación y, por ende, permiten enfrentar una concepción de la *diferencia* que ha permeado casi toda la historia de la filosofía y de la producción de imágenes, a saber, una donde lo diferente se explica a partir de su cercanía o lejanía respecto a un original. Para Deleuze, es la diferencia lo que se nos escapa cuando pensamos que en el origen está una sustancia primera que luego se escinde para dar lugar a lo distinto. Desde esta lógica dogmática, toda diferencia terminará por referir a lo mismo, será sólo una variación de algo que le antecede en tanto original. Sin embargo, hay experiencias sugerentes en la pintura y en el cine que nos muestran que, lejos de que una imagen esté destinada a representar algo que la trasciende, puede volver visible algo que no se encuentra previamente ni en la realidad ni en la cabeza del artista. De ahí que hay máquinas pictóricas y cinematográficas que son impotentes para representar cualquier cosa y en eso consiste, paradójicamente, su radical potencia.

Como ya se señalaba antes, la chispa que cruza este libro tiene un talante estético, pero no conserva ninguna pureza en ese sentido, también

INTRODUCCIÓN

le atraviesan cuestiones ontológicas y políticas que son inseparables de todas las aristas que contiene el tema de la representación. Por ende, es también un libro entrecruzado con problemas contemporáneos, con la cultura popular y con imágenes ligadas a la publicidad. Esto es razonable, si tenemos en cuenta que estamos ante un libro que trata sobre imágenes, lo cual nos lleva a reconocer una paradoja que también lo cruza de principio a fin, a saber, que al contener imágenes, éstas pueden ser vistas como meros ejemplos de lo expuesto con la escritura, es decir, pueden caer bajo la lógica de la representación. Y por supuesto que esto puede suceder. Pero también estas mismas imágenes pueden entrar en un debate con el texto y no sólo complementarlo, pues al tener una vida propia, las imágenes también pueden interpelar lo escrito y sugerirnos otros problemas y otras vías no pensadas. Las imágenes también nos hacen pensar. Por el contrario, lo escrito también puede ayudarnos a romper los clichés que permean las imágenes, por ende, a abrirlas a nuevos usos. Así, parece que, al menos en este libro, entre texto e imagen hay un círculo de ida y vuelta constante, pero es un círculo que no cierra, con lo cual podemos pretender escapar a la repetición de lo mismo.

CAPÍTULO 1. LA IMPOTENCIA DE LAS IMÁGENES

LAS IMÁGENES Y SUS SÍNTOMAS

Las imágenes no sólo pueden producir síntomas en quien las contempla, una determinada reacción o emoción frente a algo que puede inquietarnos y hacernos pensar, algo que puede producirnos incluso un malestar, una reacción inesperada. Es cierto, las imágenes hacen pensar, pueden producir emociones, hasta indignación, pero ellas mismas pueden ser síntomas. Síntomas de los tiempos, de los conflictos no resueltos, de una sobrecarga de elementos contradictorios que nos hablan de la complejidad de la época y que nos hacen sospechar que la linealidad y claridad de todo mensaje es sospechosa. Esta es, al menos, la empresa que en las últimas cuatro décadas el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman anunció como parte de una *estética del síntoma*. El arte y la filosofía, como sabemos, comparten un origen común —viejo tópico que encontramos desde Platón, pasando por Aristóteles y llegando al pensamiento contemporáneo con autoras como María Zambrano—, ambas parten del asombro y de ahí, siguiendo a Zambrano, hay dos posibles respuestas: o bien, refugiarse en el sistema y los conceptos; o bien, quedarse anclado a la tierra y a todas sus contradicciones. La primera respuesta es la del filósofo, la segunda corresponde al poeta, valga decir, al artista. La obra de arte es una vía por la cual cada uno puede revivir el asombro originario que, se supone, está en la base de

la poesía y del arte en general. Sin embargo, frente a esta postura que bien podríamos considerar *clásica* sobre el origen de la filosofía y de la poesía, y que haría del asombro el síntoma o el primer indicio del pensar —asumiendo, como lo hacen Deleuze y Guattari, que la ciencia, la filosofía y el arte son formas de pensamiento—, Didi-Huberman reconocería que las imágenes no sólo son capaces de producir síntomas, sino que ellas mismas pueden serlo.

La perspectiva de Didi-Huberman surge de un acercamiento no ortodoxo a la historia del arte. Podemos tomar un libro de arte y ver cada imagen, la siguiente y la subsiguiente, y verlas ligadas como parte de un círculo que cierra bien y que nos da todas las pistas para entender qué se *representa* ahí, cuál es el significado de lo ahí plasmado y cuál su evolución. Hay una trayectoria de ida y vuelta entre la imagen y el concepto. Al final nada resta, todo ha quedado bien dilucidado.

Los libros de historia del arte saben, sin embargo, darnos la impresión de un objeto verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras, como de un pasado elucidado sin resto. Todo en él parece visible, discernido. Fuera del principio de incertidumbre. Todo lo visible parece leído, descifrado según la semiología asegurada —apodíctica— de un diagnóstico médico. Y todo ello hace, dicen, una ciencia, una ciencia fundada, en última instancia, sobre la certeza de que la representación funciona unitariamente, de que es un espejo exacto o un cristal transparente y de que, en el nivel inmediato («natural»), o bien en el trascendental («simbólico»), habrá sabido traducir todos los conceptos en imágenes y todas las imágenes en conceptos (Didi-Huberman, 2010: 13).

Pero el filósofo francés no se conforma con estos círculos que cierran a la perfección. Las imágenes aguardan lo inesperado si las miramos con cuidado. En lugar de darnos claves para descifrarlas de manera clara, a veces nos golpean con el halo de la paradoja, es decir, una

imagen puede negarse a una elucidación simple gracias a que, entre otras cosas, puede enfrentarnos a elementos contradictorios, a verdaderas paradojas que ningún concepto puede agotar. El síntoma es eso que se abre en la imagen y nos lleva a un desplazamiento de sentido, a un lugar distinto al esperado que actúa como quiasmo o zona de indeterminación entre lo visible y lo invisible; meollo sintomático que, lejos de cerrar la imagen en una sola dirección, abre múltiples direcciones de sentido que pueden resultar incompatibles entre sí. En su libro sobre la histeria,² las fotografías de la Salpêtrière se muestran como síntomas de una ardua operación para dar lugar médico y etiológico a una enfermedad que parece no poder fijarse en ningún lugar. Estas imágenes son, ante todo, síntomas de una enfermedad que tiene todos los elementos para ser observada, catalogada y conocida y que, sin embargo, se niega a ser reducida a una mecánica y a una taxonomía claras. Síntomas también de una época que buscaba fijar la excitabilidad y el temperamento ahora bajo el amparo de conceptos científicos. Las fotografías de las histéricas buscaban representar los síntomas en términos de unidad y sentido, pero al final siempre se encontró una rasgadura que impidió el cierre y la coincidencia en ambos elementos.

Ocho años después de la primera obra dedicada a la histeria, Didi-Huberman se decanta por un tema más clásico, se dirige al Renacimiento italiano. En concreto se interesa por la obra de Fra Angelico (1390-1455) y, más específicamente, por las pinturas que se encuentran en el Convento de San Marcos, en Florencia, Italia. ¿Qué de nuevo puede encontrarse en estas pinturas que representan uno de los movimientos artísticos más estudiados por los historiadores del arte? ¿Qué nuevas perspectivas pueden desplegarse sobre un conjunto de pinturas de carácter religioso? ¿Acaso

2. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982, París: Macula). Aunque en este libro nos basamos en la edición en español: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (2007, Madrid: Cátedra).

no toda pintura religiosa tiene como fin *representar* el orden divino? Si partimos de esta postura, es claro que pocas sorpresas podemos esperar de las pinturas hechas por Fra Angelico, pero lo que intenta hacer Huberman es romper precisamente con esa postura común, esa perspectiva compartida que bien podríamos llamar “representacionista”, es decir, una que nos impele casi naturalmente a asumir que la pintura y las imágenes en general están ahí para representar lo que está fuera de ellas, un referente o una realidad que las trasciende. Entonces, la tarea del pintor es representar “bien eso” que intenta reflejar, hacerlo con maestría y dedicación, de tal forma que la imagen sea, en términos wittgensteinianos —nos referimos aquí al Wittgenstein del *Tractatus Lógico-Philosophicus*— una pintura de la realidad. El problema es que la realidad que las pinturas de Fra Angelico intentan “representar” es irrepresentable. Esta es precisamente la paradoja fundamental de la pintura sacra: intentar figurar lo que se resiste a toda figuración. ¿Qué es lo que las pinturas del monje italiano quieren figurar? Se dirá en primera instancia que a Dios, pero aquí ya hay un problema vasto, ¿cómo representar a Dios a través de medios materiales e imperfectos?, ¿cómo podría Dios ser reducido a su aspecto, si acaso tiene uno? Tarea condenada al fracaso. Sin embargo, los pintores sacros encontraron que, si bien Dios es irrepresentable, el misterio por el cual éste se hizo carne, es decir, materia, sería en cierta medida figurable. Sería el *misterio de la Encarnación* la vía por la cual la materialidad de la pintura trataría de dar cuenta de lo divino en su punto más material, ese en el cual Dios se encarna en su hijo Jesús. En realidad, se trata de una solución a medias, pues trata de superar la paradoja inicial: ¿cómo representar a Dios?, a costa de introducir otra paradoja no menos ardua: ¿cómo representar la paradoja de Dios hecho carne? ¿Un Dios hecho carne no es acaso una contradicción en los términos?³ Ahora, ¿es posible representar una contradicción? Si

3. Aquí estamos hablando de la figura de Dios en el cristianismo.

atendemos de nuevo al primer Wittgenstein, la respuesta sería negativa, pues una contradicción está fuera del espacio lógico, por ende, está fuera del lenguaje y fuera de los límites del mundo. Es decir, es irrepresentable. “La figura representa un estado de cosas posible en el espacio lógico” (Wittgenstein, 2009: §2.202). El espacio lógico es precisamente “lógico” y es este espacio el que comparten lenguaje y mundo; así, por ejemplo, la taza de café que está *sobre* la mesa no puede estar *bajo* la misma mesa simultáneamente: esto es algo que no puede ocurrir ni en el mundo ni en el lenguaje, en tanto está fuera del espacio lógico. Sabemos que es posible decir “la taza de café está sobre y debajo la mesa simultáneamente”, sin embargo, desde la perspectiva wittgensteiniana, aunque lo podamos “decir”, en realidad no estamos diciendo nada: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (Wittgenstein, 2009: §7).

Sin embargo, la pintura sacra, y en concreto las pinturas de Fra Angelico, parten precisamente de transgredir el espacio lógico y, aún más, de hacer figurable tal ruptura. Es decir, son obras que tuvieron que burlar la lógica de la representación para figurar lo que es infigurable. La pregunta que surge entonces es: ¿cómo realizó Fra Angelico esta suerte de proeza paradójica?

El libro dedicado a Fra Angelico es el recorrido que Didi-Huberman realiza para dar cuenta de tal proeza, una que busca a través de la paradoja, y sin tratar de resolverlas, ir más allá de la lógica de la representación. Aunque el libro somete a escrutinio varias obras del monje italiano expuestas en el Convento de San Marcos, una que destaca es *La Virgen de las sombras* (imagen 1), pues es en ella que Huberman encuentra de manera más clara la puesta en marcha de esta búsqueda que consiste en figurar lo infigurable.⁴ De hecho, el nombre original de la

4. Hablamos ahora de *figurar lo infigurable* y ya no de *representar lo irrepresentable*, en tanto aquí ya no hay nada qué representar —¿cómo representar una contradicción?—, pero además por la manera como Didi-Huberman entiende la palabra *figura*. Algo que se desarrolla a continuación.

pintura es *Conversación sagrada* y en ella puede verse a la Virgen María sosteniendo en su regazo al niño Jesús. Alrededor de ellos se encuentran ocho santos: Dominico, Cosme, Damián, Marcos, Juan el Evangelista, Tomás de Aquino, Laurencio y Pedro Mártir. El nombre de *Virgen de las sombras* viene de las sombras que caen hacia la derecha de las columnas. Sin embargo, esta no es toda la pintura, debajo de ella hay cuatro paneles que figuran planchas de mármol. Esta es precisamente la parte más importante de la pintura para el filósofo francés.

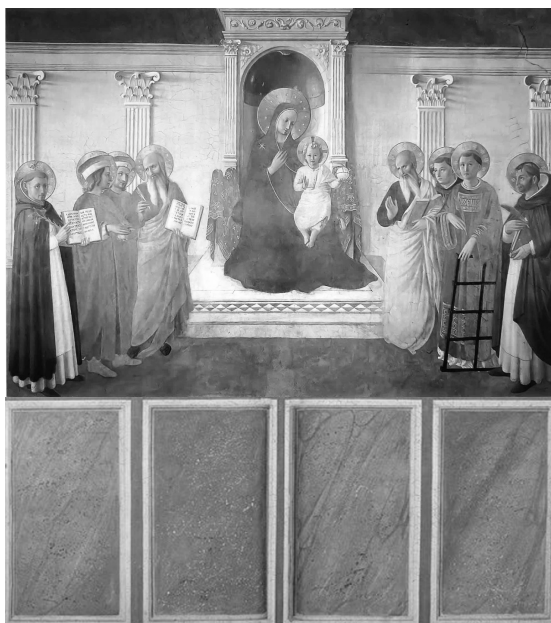


Imagen 1. Fra Angelico, *Virgen de las sombras* (alrededor de 1438-1450).⁵

Podría pensarse que tales planchas son meramente un decorado *extra*

5. Imagen tomada de *Textes et propositions sur les arts plastiques*, URL: <https://textes-surlesartsplastiques2.blog/2020/03/12/annonciations-de-fra-angelico/b-e-madonna-delle-ombre-2/>

para ensalzar y dar dignidad a la imagen superior, en donde se encuentra la Virgen María, el niño Jesús y los ocho santos. Sin embargo, a pesar de la indudable maestría del pintor, lo que encontramos en estos paneles es una mala imitación del mármol, encontramos salpicaduras y goteos un poco torpes y burdos, de tal manera que no parece que estemos ante la clásica superficie granular del mármol, sino ante goteos accidentales e *irrupciones de puro blanco*. Estamos ante una suerte de salpicaduras *a la Pollock*, chorreos un poco caóticos que contrastan con la armonía y simetría del cuadro superior. Así lo expone Huberman, para quien en realidad Fra Angelico no está tratando de representar el mármol, no está pintando siguiendo la lógica de la representación, el plano hecho de salpicaduras y goteos no trata de ser “mármol ficticio, sino de presentarse a sí mismo por lo que es en todo rigor en esta pared: pura, y no ficticia, pintura” (Didi-Huberman, 1995: 30). En otros términos, Fra Angelico no intenta que la pintura salpicada niegue lo que es —pintura salpicada— que busca imitar correctamente al mármol, antes bien, las manchas se afirman como tales para figurar al mármol, por ello lo hacen torpemente, pues su verdadero objeto es otra cosa, algo que no es el mármol.

Se dirá, con justa razón, que a pesar de todo y aunque las salpicaduras sean torpes y gruesas, los paneles parecen mármol, pero la manera en que éstos lo figuran es desfigurándolo. La paradoja salta a la vista, el mármol continúa siendo un referente de la pintura, pero es un referente desplazado, degradado; la pintura no da cuenta de él sino a través de un rodeo, de una desfiguración, pues el objetivo no es el mármol mismo, lo cual sería sencillo para un pintor dotado como Fra Angelico, sino referirse a él *en vista de algo más*. Esto es lo que Didi-Huberman llama *figura*: la pintura de estos paneles es la *figura* del mármol; así, las salpicaduras figuran al mármol como subterfugio *para algo más*. *Mármol*, nos dice Huberman, antes que un material es una categoría visual que remite a algo vistoso, llamativo, chispeante, abigarrado; algo que contrasta con la solemnidad y espiritualidad del cuadro superior. Así, mientras el

cuadro superior remite a la esfera espiritual y al recogimiento, los paneles inferiores se dirigen a la materialidad, al desborde de color, de intensidad y viveza. La conjunción de estos dos niveles, el espiritual y el material, son la manera como Fra Angelico intenta figurar la paradoja de la Encarnación, es decir, que la perfección divina y su encarnación sólo ha sido posible a través de la imperfección de la materia. Recordemos que desde Aristóteles la materia está ligada a la mujer:

Por lo tanto, siempre hay un género de hombres, de animales y de plantas. Y ya que la hembra y el macho son el principio de estos, sería con vistas a la reproducción por lo que existirían la hembra y el macho en los seres que tienen los dos sexos. Y siendo la causa del primer movimiento mejor y más divina por naturaleza, ya que ahí residen la definición y la forma de la materia, es preferible también que esté separado lo superior de lo inferior. Por eso, en todos los casos en que es posible y en la medida de lo posible, el macho está separado de la hembra. Pues para los seres que se generan, el principio del movimiento, que es el macho, es mejor y más divino, mientras que la hembra es la materia (GA, II 732a, 3-10).

Didi Huberman sabe bien del lugar que ha tenido la mujer en la tradición aristotélica, esquema que perduró en el pensamiento medieval e incluso después. En la *Virgen de las sombras* los paneles inferiores dan cuenta de esa materialidad: “La Virgen constituye la causa material de la Encarnación del verbo” (Didi-Huberman, 1995: 34). Pero de ello no se da cuenta de manera directa, al contrario, lo que aquí se pone en crisis es la lógica de la representación, pues no sólo Fra Angelico pinta la Encarnación sabiendo que es imposible representarla, sino sabe que sólo puede figurarla a través de un rodeo que desfigura aquello que debería representar, ese rodeo es un intento de superar la paradoja acentuándola; así, la figura es un rodeo, una desfiguración, que intenta figurar lo infigurable y sólo puede acercarse a figurarlo a través de tal deformación.

Se dirá que aquí no hay nada nuevo, que la lógica de la exégesis religiosa siempre ha respondido a tales rodeos: detrás de todo símbolo hay un significado más profundo que hay que desenterrar. En parte es cierto, Fra Angelico busca algo más profundo que sólo imitar el mármol, busca un significado espiritual, pero a diferencia de la exégesis tradicional, que busca el significado unívoco o narrativo —contar una historia—, el significado profundo que busca Fra Angelico siempre se escapa, siempre está abierto a ir más allá. “Las Escrituras fueron siempre algo diferente a una historia que contar. Las Escrituras fueron un tesoro de significados, insondable, un mar o un cielo inmenso, un laberinto y un abismo” (Didi-Huberman, 1995: 37).

Los paneles inferiores de la *Virgen de las sombras* son y no son mármol, son un intento de imitarlo y un intento de desfigurarlo. Es una contradicción irresoluble a la que le siguen otras paradojas: en primer lugar, tal rodeo es la manera más eficaz de acercarse al misterio de la Encarnación, es decir, la manera más efectiva de tocar el misterio es afirmando la imposibilidad de tocarlo; en segundo lugar, los paneles y sus salpicaduras tangibles y llamativas parecen contrastar con el orden y la espiritualidad de la imagen superior, pero en realidad es lo que le da sentido a esa imagen, pues sólo a través de la materialidad de la Virgen puede ocurrir el misterio de la Encarnación: la unión contradictoria entre espíritu y carne es necesaria para que el misterio ocurra y continúe siendo tal. Ese misterio es la profundidad que *resta* por debajo de la superficie, una superficie que parece simple y que aparentemente sólo pretende contar una historia; al mismo tiempo, lo profundo no remite a una sola verdad que tarde o temprano será revelada, antes bien, es una profundidad que se vuelve compleja, que multiplica sus sentidos. Eso es lo propio del misterio, y en él pueden conjuntarse los aspectos más contradictorios: el espíritu y la carne, lo alto y lo bajo, la gracia y el horror, la solemnidad y la gesticulación monstruosa, etc. Algunos de los paneles inferiores no están lejos de parecer carne, el tejido de un órgano seccionado de un cuerpo sufriente (¿un

útero?). Así, bajo la solemnidad de la conversación entre los santos y la Virgen sosteniendo al niño Jesús, la carne gesticula.

La historia puede ser peor que simplista. Puede ser maléfica, puede conducirnos al error, puede constituir algo como una “histeria del sentido”. [...] la historia es entendida a través del útero (el “*hysteron*”, las partes bajas), y es por lo ello que presupone gesticulación (es decir, exceso histórico y espectáculo) (Didi-Huberman, 1995: 38).

El cuadro completo, su parte alta y su parte baja, es en sí mismo una paradoja, busca conjuntar semejanza y desemejanza, busca conjuntar la altura espiritual y la unidad ontológica con las partes bajas, la carne y la gesticulación, es decir, con todo aquello que se atasca en la materia, por ende, que se aleja de Dios y lleva a la *ruina ontológica*. Esta conjunción entre opuestos es, sin embargo, necesaria para dar cuenta del misterio, para afirmar que sólo se puede acceder a él a través de un rodeo, sin llegar jamás a tocar: impotencia de la imagen.

La estética de Fra Angelico sería una estética de los límites, interminable acercamiento hacia su objeto, su término: la imagen, la imagen invisible. Sería una estética de la *imagen por venir*, una estética que se sabe a sí misma [...] imperfecta. Una estética de la aproximación, en todos los sentidos de esta palabra, en particular en el sentido de que rezar es una aproximación, imperfecto acercamiento a lo divino (Didi-Huberman, 1995: 49).

Que la imagen sea impotente habla de la humildad de la imagen. En las pinturas de Fra Angelico esa humildad se muestra a través de la paradoja: sólo podemos tocar lo intocable renunciando a tocar, dando un rodeo, desfigurando lo que pretendemos figurar. A lo largo de su obra, Didi-Huberman llamará *síntoma* a este dispositivo por el cual se afirma esta paradoja, se muestra lo no resuelto y se afirma su no resolución. El síntoma es una especie de *entre*, donde la claridad de los conceptos se

difumina y nos impide hacer escisiones limpias entre arriba y abajo, espíritu y materia, armonía y estridencia. El síntoma de la imagen es aquello que impide que ésta cierre, que tenga un sentido unívoco y completo. Otro ejemplo de la obra de Fra Angelico al que recurre Didi-Huberman es la pintura *Noli me tangere*, de 1442 (imagen 2). Aquí el lugar del síntoma son las florecitas rojas que brotan del césped. Estas pequeñas flores que colorean el prado, de pronto se difuminan hasta alcanzar el cuerpo de Jesús y tomar el lugar de los estigmas. Así, la belleza y armonía de las flores rojas del campo coinciden plenamente con la sangre y las heridas de los estigmas en manos y pies. En realidad, no podríamos decidirnos entre las flores o las heridas, ambas son irrenunciables. El valor icónico queda desplazado, la representación se vuelve equívoca; podríamos decir, por ejemplo, que *los estigmas de Cristo son las flores de su cuerpo* (Didi-Huberman, 1995). Huberman se apoya en la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino para respaldar tal afirmación, pues para el Aquinate toda herida implica caída y corrupción, pero al ser parte del cuerpo de Cristo las cosas se trastocan, ahí las lesiones adquieren una *belleza especial*. Esta misma imagen, sin embargo, puede abrirse a otras posibilidades. Por ejemplo, los puntos rojos pueden ser semillas que caen de las palmas de Cristo, sembrando estigmas sobre el jardín del mundo. Esta idea encuentra sustento en el hecho de que las semillas se agrupan en siete conjuntos de cinco, lo que da un total de 35 semillas, es decir, el total de las heridas sufridas por Cristo en la cruz. Se abre una zona de indiscernibilidad entre las semillas y los estigmas, entre fecundidad y muerte, entre campo primaveral y cuerpo herido. Las semillas-estigmas, así como las flores-estigmas, son verdaderos *signos-tránsitos*,⁶ es decir, nos impiden cerrar la imagen en una dirección o en otra. Finalmente, Huberman menciona tres marcas (*trois taches*) que se ubican a los pies

6. Los signos-tránsitos son equivalentes a las palabras-valija deleuzianos, este término se aclarará más adelante.

de la Magdalena, entre ella y Jesús, marcas que bien pueden indicar a la trinidad. Tales marcas, al igual que las flores y las semillas, son de color rojo, color que nos habla del pecado de la Magdalena, del sufrimiento de Cristo, de la compasión de aquella hacia éste, de la pasión de Jesús y su resurrección; es decir, se abre un abanico de posibilidades que, aunque sean contradictorias, no se excluyen entre sí. La paradoja se abre aquí como el suelo fértil de la multiplicidad de sentidos.



Acerquémonos a otra obra de Fra Angelico, *Ecce Homo*, de 1450 (imagen 3). Este lienzo muestra a Cristo justo después de ser flagelado y pre-

7. Imagen tomada de *Artravelist.com*, URL: <https://artravelist.com/art-history-therapy-in-the-time-of-covid-noli-me-tangere/>

sentado a la masa por Poncio Pilatos, gobernador de Judea, con la frase “*he aquí el hombre*”. La frase es contundente: esto que ustedes llaman hijo de Dios es sólo un hombre, un hombre como cualquier otro, de carne y hueso. Fra Angelico pinta entonces a un Cristo sangrante, herido y con los ojos en rojo. La expresión juega entre el miedo y la humillación. Efectivamente, uno sólo ve a un hombre apaleado y casi a punto de llorar. Pero aquí el lugar que permite hacer coincidir los elementos contradictorios en la misma persona —al Dios y al hombre— es el rojo. El rojo es el color del síntoma, es el *pan*⁸ que termina envolviéndonos y que nos instala en la paradoja de reconocer lo divino en esta carne doliente, en estos ojos inundados de sangre, en un cuerpo que es pura herida. Los hilos de sangre resbalando por el rostro transitan en cuarteaduras por las que la carne quiere escapar del rostro. Hay en los ojos y en la boca un aire de incredulidad, tristeza y casi vergüenza. Ambos comparten el mismo rojo acuoso y sanguíneo. Y uno puede preguntarse: ¿esto puede ser la encarnación divina? Por otro lado, el enunciado “esto es sólo un hombre” se torna indecible. Pero al mismo tiempo, el rojo del dolor y la humillación es también el rojo del vestido y de la cruz que se dibuja en la aureola de la cabeza, signos de magnificencia y santidad. El rojo en la Biblia es la sangre de Cristo, que fue derramada para salvar a la humanidad, por tanto, también se asocia a la *arcilla* que

8. Para Sylvie Triaire (2007), el arte es un trabajo de presentación —que no de representación— de lo infinito en lo finito, de lo diverso en la unidad, de lo universal en lo particular, de lo eterno en lo transitorio. Y el artilugio que sirve para realizar esta paradoja es el *pan*, algo que no debe confundirse con el *detalle*, pues mientras éste puede percibirse como un fragmento de la obra delimitado por nuestra percepción, el *pan* no se reduce a ser un fragmento, más bien podría verse como una forma que contiene en sí misma a la totalidad, encuadrándola y dándole sentido desde su posición particular. El *pan* sería entonces como una pequeña marca que termina ensanchándose hasta darle sentido a la totalidad del cuadro a pesar de su carácter mínimo, escapa a sus límites locales y termina inundando el cuadro, pero debido a su carácter local y mínimo no puede agotar esa totalidad.

genera al hombre. Sin embargo, el rojo está asociado también a la muerte y a la destrucción. En el *Apocalipsis*, por ejemplo:

Rojo es color del caballo de guerra [...], del fuego de los caballos de muerte [...]y del Dragón sangriento [...] que quiere devorar al Hijo de la mujer. [...] Cerca del rojo se encuentran el escarlata (carmesí, elaborado con cochinilla de tierra y empleado por los sacerdotes en sus purificaciones) y el púrpura (rojo violáceo de un molusco marino, empleado por los reyes y liturgos en sus ceremonias) (Pikaza, 2007: 205).

Muerte y destrucción, por un lado, por otro, el color rojo representa la vida al menos en dos sentidos: la vida de Cristo como hombre, como un cuerpo sangrante y por ello mismo vivo; así como el acto por el cual Dios salva a la humanidad y se establece como principio generador. El rojo, de igual forma, juega en este cuadro entre la sangre que hierde y humilla, pero también —en los atuendos y en la aureola— se traslada hacia la magnificencia de la estirpe noble y divina del nazareno. Este lugar indecible, este síntoma, el rojo, sería en este cuadro el *accidente* por excelencia, es decir, un lugar donde la representación entra en crisis. El rojo es también el lugar de la encarnación. Para Didi-Huberman, la encarnación es eso que vuelve alucinatoria la representación del cuerpo, de tal manera que parece vivo. En *Ecce Homo*, el rojo que palpita como carne herida es a la vez inseparable de la manifestación de lo divino. De nuevo, nuestras preconcepciones se vienen abajo, pues esta carne sufriente es la condición de posibilidad de la espiritualidad.

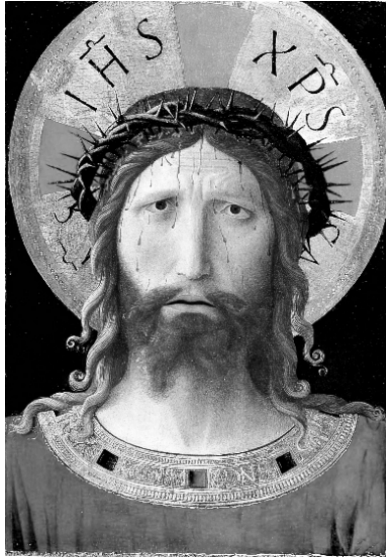


Imagen 3. Fra Angelico, *Ecce Homo* (1450)⁹

Lo que agita nuestras representaciones y nos empuja a dejar de lado los supuestos que nos acompañaban bien puede definirse como *síntoma*, lugar donde los contrarios se unen y donde es imposible encontrar un cierre. Didi-Huberman, como hemos visto, no duda en recurrir a Aby Warburg y a Freud para caracterizar el poder sintomático de las imágenes. La imagen-síntoma hace posible el encuentro de deseos contradictorios, es ahí donde lo olvidado y lo rechazado reclaman su presencia, su retorno frente a lo presentable y lo armónico. El síntoma responde a la *dialéctica del monstruo*, es decir, ahí donde la armonía, la identidad y la completud parecen imperar, de pronto se asoma el monstruo que impide el cierre, se asoma el desorden y lo innumerable: toda belleza deja al final que se asome el horror que rechaza. Para Didi-Huberman, el ejemplo más ilustrativo de tal retorno de lo rechazado es la figura de

9. Imagen tomada de *historia-arte.com*, URL: <https://historia-arte.com/obras/ecce-homo>

la histérica, en ella el recato y la feminidad se hacen indiscernibles de las contorsiones impúdicas y los gestos grotescos, por ello no dudará en calificarla como un *auténtico prodigio de plasticidad y teatro, la existencia de dos cuerpos en uno*. Así, en la histeria, el síntoma “hace caso omiso —«ignora»— la contradicción lógica” (Didi-Huberman, 2018a: 267). En las crisis histéricas vemos cuerpos agitados, conflictos y contradicciones, la emergencia abrupta de algo rechazado que se cuela por los intersticios de lo actual. Hay aquí, parece ser, una paradoja que conjunta lo actual y lo rechazado: la histeria es la filtración de aquellos traumas enterrados que ahora salen en forma de exabruptos y contorsiones. Sin embargo, esta *simultaneidad contradictoria* es también el efecto del choque entre el cuerpo de la histérica y la mirada del médico. Ambos hacen una mancuerna, son cómplices en la representación de la enfermedad. Con todo, esta cooperación tiene sus límites: la enferma tratará de llenar las expectativas del médico, realizar los rictus y las escenas que den cuenta de su padecimiento y que satisfagan el ansía de saber del observador, aun así, hay un *resto* que no se deja domar por la mirada del sujeto que posee el saber. En el trabajo de Didi-Huberman se muestra cómo, a pesar de la mirada diseccionante del médico, del cuerpo histérico se escapa algo que no es reducible a la enfermedad, algo que es refractario a la escisión. Es cierto que el saber médico intentará hacer entrar estas contradicciones en el esquema del conocimiento, pero esto no significa que fueran domadas, al contrario. Fuera de ese cuadro explicativo y optimista, tales aporías podrían verse como verdaderos síntomas. Síntomas de la situación de la mujer en la sociedad europea de fines del siglo XIX, de la emergencia de la sociedad industrial, de la gradual apertura del mundo laboral asalariado para las mujeres, del cambio en los roles esperados, pero, sobre todo, de la resistencia de los propios cuerpos a cumplir con las expectativas del médico y de su saber. Síntomas que se manifestaban en expresiones contradictorias y difícilmente domesticables: en sus contorsiones y gestos la histérica conjuntaba feminidad

y rechazo al rol esperado, recato e impudicia, obediencia y rebelión, seducción y hostilidad, sumisión y violencia, etc. El síntoma nos habla entonces de aquello que no puede cerrarse ni completarse, porque hay un resto que no se subsume a interpretación alguna. La histérica, así, parecía mostrarlo todo y a la vez no mostraba nada, dejaba siempre un resto que parecía resistirse al cuadro médico y que también podía caer bajo la sospecha de la simulación: en suma, en su total visibilidad, la histérica no mostraba plenamente qué quería, cuál era su deseo.

La “suerte de mujer” que fue la histérica siempre mostraba demasiado y no lo suficiente, ya que hacía muestra ostensible, y de qué manera, de su narcisismo, y, sin embargo, su deseo permanecía totalmente impenetrable. Es por lo que precisamente convocaba todas las técnicas de visibilidad, siempre en ascenso, permaneciendo ella, la visibilidad de su cuerpo, paradójicamente, desconcertante (Didi-Huberman, 2018a: 356).

La figura de la histérica es central en la obra de Didi-Huberman, ella muestra el poder que han tenido las imágenes a lo largo de la historia para construir saberes y realidades. En el mundo de hoy, por ejemplo, sería difícil pensar en la práctica médica sin el lugar central que ocupan las imágenes en la investigación, la experimentación, el diagnóstico y el tratamiento de las enfermedades, a lo anterior habría que agregar el torrente de imágenes que supone la divulgación de los hallazgos médicos. Que la medicina moderna haya nacido con una obsesión por la mirada y la localización espacial es un rasgo que ya Foucault destacaba en *Nacimiento de la clínica* (2001). Pero esta cultura de la imagen en realidad no ha hecho sino invadir todos los aspectos de la vida moderna: la publicidad, la política, la educación, la cultura, la misma intimidad del hogar. El mundo actual no puede comenzar a comprenderse sin reparar en la pululación de imágenes que se multiplican en forma de ilustración, publicidad, provocación, legitimación, información, confort, conocimiento,

seducción, distracción, sátira, invitación, etc., un mundo que se parece a la caverna platónica, pero sin sol en el exterior: todo es caverna e imagen sin original al cual remitirse.¹⁰ En un mundo vuelto simulacro a razón de la creciente confusión entre imagen y realidad, y aún más, donde sospechamos que no hay realidad fuera de las imágenes, no sería extraño que, a pesar de lo numeroso y frecuentemente banal de las mismas, estemos también ante una pululación de síntomas que nos hablan de las contradicciones de nuestro tiempo, del regreso de lo reprimido, de la aparición del monstruo que creíamos sepultado, del encuentro de opuestos que creíamos sin coincidencia, en fin, una sucesión de imágenes que nos hablan de aquello que no encuentra cierre, que impide que todo tenga una explicación y un sentido claro, es decir, que las cosas coincidan consigo mismas sin resto. A veces una imagen tan banal como un slogan publicitario puede convertirse en uno de los síntomas insignes de nuestros días.

10. Es lo que después de un intercambio epistolar en la última década del siglo XX los teóricos de la imagen W. J. T. Mitchell y Gottfried Boehm llamaron “giro icónico” o “giro pictórico”. Se trata de un nuevo giro que no se centra en el lenguaje —y que en su momento Richard Rorty identificó como “giro lingüístico”—, sino de una invasión de las imágenes en todos los ámbitos de la vida cotidiana, de la educación, la ciencia y la misma filosofía. Como lo expone Bernd Stiegler, quizá se trata más bien de un retorno de las imágenes: “La visualidad y las imágenes retornan con fuerza. En los años noventa, W. J. T. Mitchell y Gottfried Boehm dieron a conocer casi simultáneamente, cada uno en un extremo del Atlántico, una nueva orientación, un giro suplementario al paradigma teórico, giro que sería requerido entre otras cosas porque la significación social y la omnipresencia de las imágenes se han vuelto inconmensurables, mientras que la teoría muestra no estar a la altura de este acontecimiento. Es cuestión de un diluvio de imágenes, [...] situación extrañamente paradójica en la que las imágenes han adquirido un poder inmenso, provocando simultáneamente una verdadera angustia” (Stiegler, 2008). Ver también: Alloa (2015).

¡SÓLO HAZLO, PORQUE NADA ES IMPOSIBLE!

Gary Gilmore dedicó lo que le quedaba de vida a luchar por su muerte. Después de pelear con su novia Nicole y de dejarse llevar por los demonios de la ira y el alcohol, Gilmore asaltó una gasolinera y mató al dependiente, quien no ofreció resistencia: dos tiros en la cabeza —*uno por él y otro por Nicole*, según sus palabras—. Al siguiente día asaltó un motel y volvió a disparar contra el gerente, sin mediar necesidad alguna. Fue atrapado por la policía después de dispararse accidentalmente en la mano, justo cuando abandonaba el motel. Fue llevado a juicio el 5 de octubre de 1976 y condenado a muerte. Desde ese momento se dedicó a ser efectiva su ejecución. Después de intentar suicidarse en dos ocasiones, por fin logró su cometido, el 17 de enero de 1977. De hecho, había sugerido pagar el ajusticiamiento de su propio bolsillo. Gilmore había pasado más de la mitad de su vida en prisión y no quería vivir más tiempo encerrado. Es cierto que intentó escapar antes de su ejecución, sobornando a un guardia, pues en libertad sí valía la pena seguir viviendo, pero al final terminó frente a un pelotón de fusilamiento de cinco hombres. Gilmore dejará una imagen fértil en el imaginario popular estadounidense, su afán por morir ha sido tomado como un acto de rebeldía y dignidad de alguien que prefería ser ejecutado a pasar el resto de su vida en la cárcel. El grupo *Police* escribió la canción *Bring on the Night* para recordar a Gilmore. El estribillo repite:

Trae la noche
No puedo gastar otra hora de la luz del día
Trae la noche
No puedo soportar otra hora de la luz del día...

Norman Mailer escribió una novela sobre el caso titulada *The Executioner's Song* y con ella ganó el premio Pulitzer en 1980. En 1982

apareció una película para televisión basada en el libro de Mailer, con el mismo nombre, fue protagonizada por Tommy Lee Jones y Rossana Arquette. Por último, el grupo de punk The Adverts grabó la canción *Gary Gilmore's Eyes*, en la cual se cuenta que los ojos de Gilmore, después de haber donado sus órganos, ahora sirven a otro hombre para ver el mundo a través de ellos. La canción, en uno de sus versos, dice: “El asesino ha sido asesinado y dona su vista a la ciencia”. Quizá uno de los elementos que pasará a la posteridad con mayor fuerza es la frase lapidaria que Gilmore enunció como últimas palabras: “*Let's do it*”. Con su fusilamiento, las ejecuciones en Estados Unidos volvieron a regularizarse, después de haber sido suspendidas por el Tribunal Supremo entre 1967 y 1977. Siete años después, la lapidaria frase de Gilmore sería retomada por la marca Nike con un ligero giro: “*Just do it*”.



Imagen 4. Gary Gilmore en uno de sus arrestos y fichajes, esta vez realizado por la policía de Portland.¹¹

11. Imagen tomada *Medium.com*, de URL: <https://medium.com/@tylasavannaheley/brand-storytelling-and-brand-narrative-nike-1e8ea7d141ce>

De acuerdo a Dan Wieden, creador del slogan en 1984, él se inspiró en las palabras de Gilmore para dar lugar a la frase insignia de Nike. No deja ser curioso que Gilmore, con un coeficiente intelectual de 130 y muy dotado para el dibujo, se matriculara en la Escuela de Artes de Eugene, Oregón, en 1972 —misma ciudad y mismo año en que nació la marca Nike—. Sólo se matriculó, pero no siguió los estudios. Gilmore era sin duda un hombre inteligente y talentoso, pero terminó por tomar el camino de la delincuencia, en gran medida debido a una vida que no fue sencilla desde el inicio. “Su historia era una mezcla de leyendas, drogas, arte y palizas a medio camino entre la conservadora Utah y el librepensador Oregón” (Marina, 2018 *on line*). Wieden tomó poco en cuenta estos elementos, lo que sí recordó bastante bien fue la frase final. Transformó el “*Let’s do it!*” en “*Just do it*” y así cambió una frase que invitaba a la muerte en una que invitaba sin cortapisas a la vida y a la acción: “Toda una invitación a la actividad que no era nada novedosa. Unos años antes *Clairol* anunciaba sus tintes para el pelo con un ‘*Do It*’ que nadie en Nike reconoció” (Marina, 2018 *on line*). En realidad, las dos frases pueden usarse indistintamente para invitar a morir o a vivir, pueden usarse frente a un pelotón de fusilamiento o para animar a un grupo de jugadores de futbol. Wieden confesó mucho más tarde el origen de esta frase, pero ya era tarde, ya era la firma de Nike y ya había producido mucho dinero. Hoy la frase se ha convertido en la imagen de la marca, hecha con letras blancas y enmarcadas en un rectángulo negro. La ambivalencia del *Just do it* queda bien expuesta en el contraste de colores, puede animar a lo claro o a lo oscuro, o a los dos a la vez (imagen 5).



Imágenes 5 y 6. Slogan publicitario de Nike a partir de la campaña *Just do it* y campaña de 2018 con Colin Kaepernick como figura principal.¹²

En un mundo donde todo se ha acelerado, donde la paciencia y la prudencia son vistas cada vez más como un defecto, el *Just do it* de Nike parece reflejar bien está dinámica que no perdona la demora. A diferencia de *Let's do it!* que implica al que lo dice y a quienes se dice en un tono de hacer en común y que, incluso, parece dar espacio a la duda; *Just do it* parece dejar menos espacio para vacilar, pensar o preferir no hacerlo. Aquí parece hablar una voz que nos dice: *es simple hacerlo*, por ende, *debes hacerlo, no demores*. Es una voz menos persuasiva y más imperativa. Pero este tono se compensa con la promesa que hay detrás: si simplemente lo haces tendrás todo lo que deseas, harás todo lo que puedes. En el primer comercial de la marca usando este slogan vemos a Walt Stack que, con 80 años, afirma correr 27 kilómetros diarios. La vejez no es un obstáculo para hacer todo lo que uno se proponga, en particular en

12. Imagen 5 tomada de *Seeklogo.com*, URL: <https://seeklogo.com/vector-logo/363888/nike-just-do-it>. Imagen 6 tomada de *Expansión.mx*, URL: <https://expansion.mx/mercadotecnia/2019/05/14/el-efecto-kaepernick-convierte-a-nike-en-la-marca-con-mejor-reputacion-de-mexico>

un mundo donde se nos exige ser siempre jóvenes. Pero Nike no sólo se ha conformado con mensajes plenos de voluntad de autosuperación, sino también ha invadido las protestas sociales, dejando en claro que —como lo expone Deleuze en el *Anti-Edipo*¹³— el capitalismo tiene la habilidad de axiomatizarlo todo y de hacer funcionar para su beneficio las expresiones, en apariencia, más contestatarias. Así sucedió en 2018, al cumplir 30 años el slogan *Just do it*. Nike lo conmemoró con un comercial protagonizado por Colin Kaepernick, jugador de la NFL que se negó a cantar el himno estadounidense al comienzo de un partido y decidió poner su rodilla derecha sobre el césped, en protesta por los episodios recientes de brutalidad policiaca en Estados Unidos. *Just do it* abre una zona de indiscernibilidad entre la acción más cotidiana y la más heroica es decir, al adquirir el último modelo de Nike uno se apresta para proezas tales como salir de los barrios marginales y convertirse en estrella deportiva, o luchar por los derechos fundamentales de la comunidad afroamericana, o simplemente irse caminando al trabajo con un café de cadena comercial en la mano. Nada se escapa. De hecho, la gran mayoría de los comerciales han involucrado a deportistas y personajes no blancos en un intento de decir: *mira, si ellos pudieron salir del barrio, tú también puedes*. Pero como los colores del slogan lo exponen, el blanco siempre se alza sobre un fondo negro, el *Just do it* sigue teniendo la carga de su pasado casi olvidado: el *Let's do it!* de Gilmore. Es cierto, *Just do it* es una invitación a la acción, a la vitalidad, a superar nuestras marcas, a estar *fit* y ser siempre jóvenes, pero guarda también su filiación con la frase con la que Gilmore reclamó morir. Esta invitación a la vida no deja de reclamar a su contrario. Como si este énfasis en la vitalidad, la fuerza y la juventud no fuera posible sino a partir de la aniquilación de la vida.

13. Gilles Deleuze (1972). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie 1*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Se trata de una frase simple, de una imagen simple, en la que parece que no hay mucho que ver, sin embargo, guarda una complejidad no evidente, en principio, al conjuntar lo que parecen acciones contradictorias. El blanco y el negro se exponen entonces como accidente, como el lugar donde no es posible decidir qué hacer. Si la frase de Gilmore se esconde detrás del slogan, ¿cómo saber cuál es la verdadera intención?, es más, ¿se trata de una invitación o de una orden? Hay un resto en la imagen que impide que la frase cierre en una mera invitación a la vida. Ese resto resiste —la *resirrestancia* derrideana¹⁴— es lo que impide que la imagen se agote en el mero optimismo y la promesa de felicidad; aún más, el resto es aquello que produce un umbral de indecidibilidad *entre* la vida y la muerte, *entre* el blanco y el negro, *entre* lo visible y lo invisible, *entre* la invitación y la orden.

Dieciséis años después, otra marca de tenis lanzaba su propio slogan. *Impossible is Nothing* fue lanzada como la insignia distintiva de Adidas en 2004. Se trataba también de una invitación a la acción, a atreverse a todo, a hacer todo. La campaña se dirigió a una población joven, entre 12 y 34 años, tomando como principal motivo la oferta de ropa deportiva, por tal razón se hizo uso de personalidades destacadas en el ámbito deportivo —como Muhammad Ali, Laila Ali, Lionel Messi, David Beckham, etc.—, proponiendo *un verdadero estilo de vida* (Smiley, 2016 *on line*). Laila Ali, hija de Mohammed Ali, fue una de estas estrellas. Iniciada en el boxeo en 1999, la pugilista también ha destacado por ser bailarina, modelo y empresaria. Laila comenzó como profesional

14. *Resirrestancia* es un término derrideano que se desprende de su libro *Resistencias del psicoanálisis*, en el cual se habla de que en todo análisis siempre resta algo que se resiste a ser analizado, es decir, un *resto* que *resiste* al sentido, a pesar de haber sido enunciado: “una afirmación donadora que resta como lo último desconocido para el análisis que ella pone no obstante en movimiento” (1997: 49). Más adelante Derrida agrega: “Este *double bind*, esta doble coacción inanalizable del análisis, opera siguiendo el ejemplo de todas las figuras llamadas de lo indecible” (1997: 50).

en este deporte en 1999 y su carrera fue exitosa desde el principio. En una de las fotos de la campaña de Adidas se le muestra con atuendo de boxeo. Se puede apreciar a una bella mujer de color (imagen 7) que ingresa a un deporte tradicionalmente masculino, en el cual cultivó numerosos títulos, de hecho, fueron cinco títulos mundiales en distintas divisiones, lo cual le hizo ganar fama, respeto y dinero.

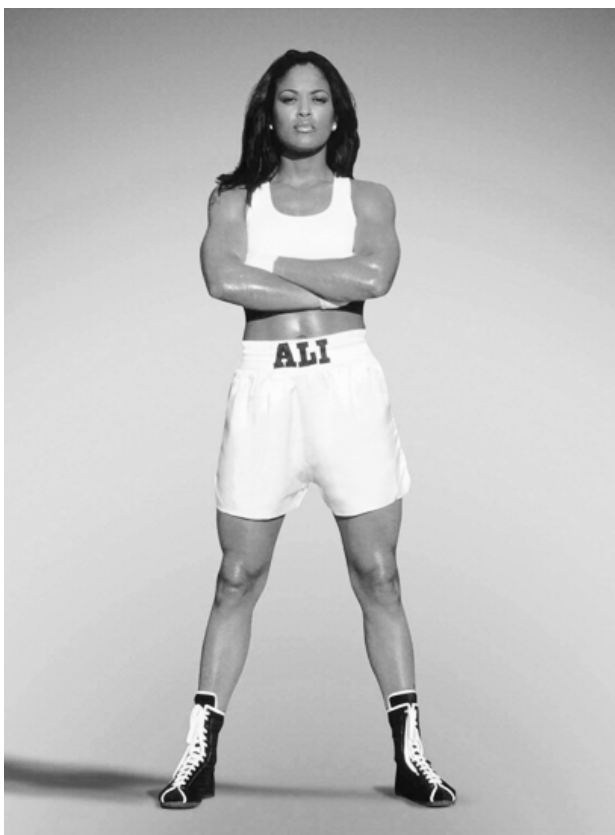


Imagen 7. Laila Ali.¹⁵

15. Imagen tomada de *Recognize*, URL: <https://www.recognizepod.com/135-challenge/laila-ali-the-heiress>

El slogan de Adidas trata de convencernos de que no hay imposibles y que sólo fracasa el que no intenta lo suficiente. Fracasar es sinónimo de no poder y no poder es el efecto de no haberse esforzado. Tan energética frase debe quizá su contundencia al juego de palabras usado. El slogan no dice *Nothing is impossible*, sino *Impossible is Nothing*; es decir, en la primera frase, *nothing* es un cuantificador; en términos formales: para toda cosa, esa cosa no es imposible $[(\forall x) \sim(\sim\Diamond x)]$; mientras que en el segundo caso estamos ante un operador modal que precede a un sujeto o cosa, es decir, *nothing*. *Nothing* ya no es un cuantificador, es algo que es imposible. Estamos precisamente ante el mismo género de paradoja que Rudolf Carnap anotaba sobre la famosa frase de Heidegger: *la nada nada*. Carnap (1993) reprochaba a Heidegger el haber acuñado lo que parecía la madre de todos los sinsentidos, ¿cómo es que lo que *no es* puede realizar una acción?, ¿cómo es posible que aquello que nada es sea capaz de hacer algo (*nadear*)? La lluvia llueve porque la lluvia es algo, pero la nada no tiene propiedad ni capacidad alguna precisamente porque nada es. La frase de Adidas hace caso omiso tales objeciones lógico-sintácticas y acuña un slogan abiertamente heideggeriano: le da a la nada el carácter de una cosa, un ente o un individuo. Así, *Impossible is Nothing* es muy distinto a decir *Nothing is impossible*, porque en esta segunda frase la nada no es una cosa, sino un cuantificador que nos permite contar lo imposible, es decir, afirmar que, de todas las cosas, ninguna de ellas es imposible. Estamos, así, ante una doble negación que podría traducirse en: todo es posible. Pero esto no es lo que Adidas afirma, en el *Impossible is Nothing* hay una sola negación, la que niega al individuo nada (\emptyset). El problema es, como hemos visto, hacer de la nada un individuo.

$$\begin{aligned} \textit{Nothing is impossible} (\forall x) \sim(\sim\Diamond x)^{16} \\ \textit{Impossible is Nothing} \sim\Diamond \emptyset^{17} \end{aligned}$$

Conjuntar dos negaciones es una estrategia que suele ser evitada en el lenguaje publicitario, por ello la pertinencia de *Impossible is Nothing*, pues no reitera la negación y con ello refuerza el llamado a la acción. Si queremos suprimir la nada, entonces hay que trabajar arduamente, actuar en contra de ella. Y si es posible suprimir la nada entonces todo se convierte en pura positividad, en puro poder hacer. Adidas declara el reino necesario de la acción y de la imposibilidad de la inacción. Con esta proclamación de la acción a toda costa y de que nada es imposible, estamos también ante la cancelación de la impotencia. Siempre será posible hacerlo todo, siempre será posible poner al margen la nada. Estamos por ello condenados a hacerlo todo. Y si de pronto la nada se presenta como aburrimiento y ocio, eso también habrá que convertirlo en un hacer. El médico que trabaja 50 horas a la semana en la sala de emergencias, también hará de todo su tiempo libre un hacer positivo, se convertirá entonces en el atleta que va al gimnasio el viernes por la noche, practica ciclismo los sábados y hace *rappel* los domingos; también tomará un curso de *coaching* un día a la semana y mejorará su inglés en clases *on line*; también se dará espacio para poder pasar tiempo de *calidad* con sus hijos y mejorar su relación de pareja. Lo imposible es hacer nada. Sin embargo, lo potente de este slogan es precisamente su carácter paradójico, pues al reconocer —en tono muy heideggeriano—

16. Siendo \sim el símbolo de cuantificador universal, \sim el símbolo de la negación, \Diamond el símbolo del valor de posibilidad y x la variable de individuo, esta expresión se leería: para toda cosa, no ocurre que esa cosa sea imposible.

17. Siendo \sim el símbolo de la negación, \Diamond el símbolo del valor de posibilidad y \emptyset el símbolo del individuo “nada”, esta expresión se leería: es imposible la nada. Aquí, el problema es que a la nada —lo que no es— se le atribuyen características de individuo, de lo que es.

el carácter de entidad o de individuo de la nada, la deja abierta para ser colonizada por todas las acciones posibles: de *la nada nadea* es posible pasar a *la nada consume*, *la nada trabaja*, *la nada produce*, etc.

Cualquier vistazo a algún medio —periódico, red social o un espectacular al costado de la carretera— nos remite a lo mismo, en todos los casos se trata de poder, comprar, elegir, realizar, alcanzar, lograr, etc. Todo mundo puede acceder —con el suficiente trabajo y esfuerzo— a una gran mansión, a un coche deportivo o a una novia super modelo, ¿por qué habríamos de privarnos de tales conquistas si todo se trata de querer y poder?, ¿no sería una tontería negarnos a todo lo que podemos? Pero habría que recordar que detrás de toda invitación a *poderlo todo* se esconde el peligro de realizar lo opuesto: el empobrecimiento de la vida y su aniquilación. Recordemos el slogan de Nike, en tan simples palabras aparece un accidente en el que emerge el contrario de la invitación a la vida. Lo mismo ocurre con el slogan de Adidas, pues afirmar la vida es igual a hacer imposible la nada, es decir, a arrojarnos al infierno de la pura positividad: ¿acaso no sería catastrófica una existencia donde la impotencia se torne imposible?

CLÍTORIS E IMPOTENCIA

Empoderamiento es una palabra que al menos desde hace dos décadas ha inundado el lenguaje académico de las ciencias sociales, de las ciencias de la salud, de los estudios de género y también de la lucha política. *Empowerment*, en inglés, es una palabra que, a decir de Marie-Hélène Bacqué y Carole Biewener (2013), articula dos dimensiones: la del poder y la del proceso de aprendizaje para acceder a él. Implica también que dicho proceso puede darse en el nivel individual, pero también en el colectivo. Aunque en inglés la palabra se usó, en el siglo XIX, para otorgar poder a una persona o instancia por parte de una autoridad superior; no es

hasta los años setenta del siglo XX que la palabra adquiere un sentido distinto: el ejercicio de cierto poder no tiene por qué esperar al reconocimiento ni la legitimación de una autoridad superior o ya instituida.

En los Estados Unidos, el movimiento de las mujeres maltratadas que emerge a inicios de los años setenta parece ser uno de los primeros en usar este término para describir el proceso de adquisición de una “conciencia social” o “conciencia crítica”, permitiendo a las mujeres desarrollar un “poder interior”, adquirir capacidades de acción a la vez personales y colectivas, y de inscribirse en una perspectiva de cambio social (Bacqué y Biewener, 2013 *on line*).

En los años ochenta, este concepto, que despegaba en gran medida en el ámbito de las luchas feministas, se trasladó al ámbito académico y empresarial para dar cuenta del interés de ciertos sectores que buscaban un desarrollo más autónomo, sin sujetarse a los modelos paternalistas y tradicionales que habían fijado las condiciones de ascenso social y crecimiento laboral. En los noventa, el término pasa a formar parte del vocabulario de las políticas públicas nacionales e internacionales, como la ONU o el Banco Mundial, desplazamiento que llevó dicho término al ámbito del lenguaje liberal y neoliberal (Bacqué y Biewener, 2013 *on line*). En lo que lleva el siglo XXI, esta colonización neoliberal sobre la idea de empoderamiento se ha mostrado más agresiva que nunca. El empoderamiento se ha mostrado compatible con la búsqueda de autopromoción y autoexplotación tan cara a nuestra actualidad. Sin embargo, eso no significa que otras formas de empoderamiento hayan desaparecido. Para las autoras antes citadas, perdura toda una franja de movimientos feministas y comunitarios que, prescindiendo de la lógica neoliberal del emprendimiento y la auto explotación, busca conservar su talante social y emancipador, sobre todo cuando no se liga al afán de enriquecimiento individual ni de lucro empresarial, es decir, cuando

se conforma a los ideales de justicia, equidad, redistribución, cambio social, concientización, como elementos que se construyen desde abajo. Este esquema es llamado por las autoras *empoderamiento radical*. Frente a éste, el *empoderamiento neoliberal* apuesta por diseminar los valores del mercado; así, empoderarse tiene que ver con ser autogestor del propio desarrollo, ser emprendedor, tener un buen nivel de consumo, saber dirigir racionalmente la propia existencia, encontrar un lugar decoroso en la economía de mercado, darse a sí mismo el acceso a posibilidades de ascenso social y laboral, etc.

En suma, cuando hablamos de empoderamiento habría que preguntarnos a qué tipo nos referimos. Habría que recordar que el término tuvo un gran auge dentro de las luchas feministas, desde los años setenta, y aún hoy goza de excelente salud en los mismos círculos. Por ejemplo, el reciente movimiento de *clitorización* que en muchos países ha cobrado fuerza inusitada, sobre todo en el ámbito del arte, nos pone frente a un excelente ejemplo de la fuerza y las ambigüedades del lenguaje del empoderamiento. El movimiento comenzó alrededor de 2017. Laura Kingsley, artista norteamericana, comenzó a dibujar clítoris por varias ciudades de los Estados Unidos, así como en algunas localidades europeas. El proyecto, titulado *Clitorosity* (imagen 8), tomó como escenario el paisaje urbano. Usando gises de colores, sobre las banquetas, los muros y las explanadas de las plazas públicas, Kingsley decidió darle visibilidad al sexo femenino. En sus palabras, esperaba que con este proyecto se propiciara una mayor curiosidad, así como impulsar conversaciones al respecto, dar más información y reducir el estigma sobre esta zona del placer femenino, y ayudar con ello “a lograr el placer que todos se merecen” (Scott, 2017 *on line*).



Imagen 8. *As you go down mind the clitoris*, basada en la obra de Laura Kingsley.¹⁸

Kingsley hace énfasis en la palabra “visibilidad” cuando habla de su proyecto. Todos podemos distinguir un pene cuando es plasmado en las paredes, las puertas o los asientos de las escuelas, las estaciones de metro o los baños públicos. Se han convertido en figuras familiares en el espacio urbano; pero no sucede igual con el clítoris, de hecho, su figura produce extrañamiento; a decir de Kingsley, la gente no sabe qué es y cuando se entera la reacción va de la moderada a la notoria sorpresa.

18. Imagen realizada por la autora, basada en la obra de Laura Kingsley.

Kingsley pretende con su obra dar un lugar al clítoris en el *reparto de lo sensible*. Tradicionalmente vigilado por la *policía*¹⁹, de pronto esta zona de placer toma la voz y demanda un lugar. Recordemos que para Ranciére, la policía consiste en aquellas pautas y procedimientos que tratan de gobernar y censurar ciertos gestos, acciones y expresiones que buscan hacerse sensibles y con ello hacer visible la existencia de *un común*.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. [...] Esta repartición de partes y lugares se funda en un reparto de espacios y de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto (Ranciére, 2009: 9).

Obras como la de Kingsley intentan darle al clítoris un espacio en el reparto de lo sensible, más allá de la mirada acostumbrada y aceptada, mayormente de procedencia masculina. No es que los hombres no puedan decir nada del clítoris, de lo contrario sería instalar una nueva policía —impedirles decir cualquier cosa sobre el cuerpo y el placer de las mujeres—, se trata más bien de dar voz a esa otra mirada —la que había quedado subsumida a la perspectiva masculina—, es decir, la mirada de las mujeres, de sus experiencias, de ese común escaso de visibilidad.²⁰

19. Sobre quiénes imponen estas pautas y procedimientos, es decir, sobre quiénes actúan de agentes policiales, Ranciére anota: “Hay hombres que gobiernan a otros hombres porque son —o, para ser más precisos, porque juegan el papel de ser— más viejos, más sabios, más ricos, etcétera. Y hay pautas y procedimientos para gobernar que se basan en una determinada distribución de los títulos, lugares y competencias. Llamo a esto la lógica de la policía” (2019: 81).

20. En el caso del porno, una corriente de mujeres directoras ha intentado hacer películas desde una mirada femenina, lo cual ha significado, entre otras cosas, no

Junto con Kingsley se ha desatado una verdadera fiebre por “clitorizar” el mundo. La artista australiana Alli Sebastian Wolf, también en 2017, dio a conocer su obra *Glitoris*, en la cual presenta “Un modelo anatómico gigante y brillante de un clitoris a escala 100:1. Una de las partes más incomprendidas del cuerpo humano” (Wolf, *s/f on line*). De acuerdo con la revista *Vice*, *Glitoris* (imagen 9) es “Un vistoso homenaje a la anatomía femenina tan grande y definido que ni tu compañero sexual más torpe tendría problema alguno para encontrarlo” (Gillespie, 2017 *on line*). La escultura fue paseada por la Opera de Sidney y el “público quedó asombrado al descubrir que el clitoris tiene 8.000 terminaciones nerviosas, el doble que el pene masculino” (Gillespie, 2017 *on line*).



Imagen 9. *Glitoris* (2017), obra de Alli Sebastian Wolf.²¹

centrar la acción en los genitales, ello ha implicado también no localizar el placer femenino exclusivamente en esta zona. Erika Lust y Lucie Blush estarían al frente de esta tendencia.

21. Imagen tomada del Instagram de Alli Sebastian Wolf, URL: <https://www.instagram.com/p/CPRdZdwjk1w/?igsh=YmJtamlwbmVoem5k>

Sophia Wallace es una de las artistas pioneras en este movimiento artístico. Su proyecto, titulado *Cliteracy*, expone abiertamente la idea de que no hay democracia plena sin el reconocimiento del placer femenino, es decir, sin una “cliteracia”, para ello se ha valido de la escultura, en cerámica y en neón, de intervenciones en museos, de grafitis, espectaculares, tejidos, rodeos (*Clit Rodeo*, realizado junto con Kenneth Thomas, imagen 10), exposiciones en museos y de una película. Respecto a esta última, *The Dilemma of Desire* (2020), la realizadora la presenta como un film provocador que ayuda a normalizar el diálogo sobre la sexualidad femenina. Hacer depender el placer femenino del pene es una falacia, un engaño, de ahí que recurra al neologismo “*Phallusy*”, que forma parte de una de las frases con que la artista ha dejado huella a través de grafitis y espectaculares (imagen 10).



Imágen 10. Espectacular, basado en la obra de Sophia Wallace.²²

22. Imagen realizada por Rocio Elizabeth Esparza Guevara, basada en la obra de Sophia Wallace.

Sophia Wallace, Alli Sebastian Wolf y Laura Kingsley,²³ en el ámbito del arte, han desplegado esfuerzos para introducir al clítoris en el espacio de la política, pues al hacerlo visible, también le han dado un lugar en el espacio común. En esta clitorización se ha abierto un espacio político de debate que antes estaba ausente, el clítoris se movió del lugar asignado por distintas policías —la moral, la religión, el porno, el patriarcado, etc.— y se adentró en el espacio común, desafiando con ello las directrices policíacas que le habían asignado desde antaño un lugar preciso, una discreción necesaria. Al saltar la valla, esta zona de placer se hizo ver, se hizo escuchar y con ello apostó por cambiar las propiedades del espacio público y las posibilidades de expresión en el mismo. Es cierto que la presencia del clítoris en el espacio común sigue siendo tímida, si tomamos en cuenta el número de imágenes y referencias dedicadas al pene, aun así, el clítoris se hizo un espacio dentro de lo visible y con ello entró al ámbito del debate político.²⁴ Retomando a Ranciére, podríamos decir que el clítoris pasó a formar parte del reparto estético y así sus performances y *formas de hacer* pasaron a hacer política. Estas imágenes, dejadas sueltas en la arena urbana, pueden producir un golpe en los cuerpos y en las sensibilidades, pueden desviarlos de lo que se cree es su destino, abriendo en lo común, en los colectivos, nuevos

23. Traemos a cuenta en este trabajo a tres mujeres artistas, la razón es que han sido pioneras en este movimiento de *clitorización*, pero ello no significa que los hombres no puedan formar parte de él. De hecho, después de 2017, año donde este movimiento artístico despega con más fuerza, desataca el trabajo de Mathias Pfund, artista plástico que exhibió una escultura de dos metros frente a la estación de Neuchâtel, en Suiza. Su obra, titulada *Instant Pleasure*, responde, según sus propias palabras, a un juego pedagógico, pues es una parte realmente desconocida de la anatomía femenina, sin embargo, jamás imaginó que la escultura causara tanto debate (Terol, 2017).

24. También se podría objetar que las obras expuestas no tienen gran calidad artística o que apuestan más a lo espectacular que a lo artístico. Sin embargo, el objetivo del presente trabajo no es analizar la calidad artística de dichas obras, sino su papel en este ejercicio de visibilización y de entrada en el reparto de lo sensible.

“imaginarios, líneas de fractura, de desincorporación”, contribuyendo a “poner en cuestión la distribución de los roles, de territorios y de lenguajes, en resumen, de esos sujetos políticos que ponen en tela de juicio el reparto de lo sensible” (Rancière, 2009: 49-50).

El haber conquistado un lugar en lo estético-común implicó, como hemos dicho, darle una voz al clítoris y a las mujeres, pero no se trata de cualquier voz, se trata de una voz articulada dentro de la política, que no de la policía.²⁵ Es decir, como apunta Rancière, para negarle un lugar dentro de la política a una expresión, bastaba con arrojarla al espacio doméstico, un espacio del cual sólo podían surgir gemidos, gritos, sufrimiento, hambre o ira. Pero una vez que estas expresiones conquistan un lugar dentro de la política, entonces se hacen ver y escuchar: se articula como discurso lo que antes se percibía sólo como ruido.

La esencia de la política es el disenso. [...] La manifestación política hace visible aquello que no tenía razón de ser visto, coloca un mundo en otro; [...] La argumentación política es, al mismo tiempo, la manifestación de un mundo posible en el que un argumento podría contar como un argumento [...] [para] un destinatario que debe ver el objeto y escuchar el argumento que, «normalmente», no tendría motivos para ver y escuchar (Rancière, 2019: 64-54).

25. Aunque tener un lugar en la *política*, también es otra manera de entrar en el radar de la *policía*. En la nota al pie 19 se trata de dar cuenta de aquello que Rancière entiende por *policía*, sin embargo, habría que ser más específicos en la diferencia existente entre ésta y la política. Como lo expone Devin Zane Shaw, mientras la política es un ámbito transformativo, es decir, abierto a la aparición de nuevas voces y posturas que pueden transfigurar el entramado social; por su parte, la policía tiene un carácter reproductor; así, son policiales todos aquellos dispositivos que tienen la finalidad de reproducir las estratificaciones y las relaciones sociales dominantes: “[...] la policía distingue y organiza los roles de aquellos cuya tarea es gobernar y aquellos que deben ser gobernados, de aquellos cuya tarea es pensar y aquellos cuya tarea es trabajar” (2020: 87).

El clítoris como lugar de disenso, es decir, como argumento-imagen que se hace visible y que cuestiona lo que “normalmente” no ameritaba ser visto ni escuchado. Hacer disenso significa impugnar la completud del consenso, rechazar todas aquellas operaciones que buscan la anulación de los sujetos excedentes. Rechazar el consenso significa, en el fondo, objetar la reducción de la política a la policía. Como lo expone Rancière: “El consenso es el «fin de la política»” (Rancière, 2019, p. 69). La visibilización del clítoris ha puesto sobre la mesa, como argumento disidente, una forma de anatomía política en la que se expresa:

[...] la relación entre clítoris y vagina como una relación política, la expresión de desigualdad entre un sujeto que posee dos órganos y un sujeto que no posee mas que uno. En las sociedades patriarcales, tener sólo uno es un privilegio, Es por lo que la mujer se ve conducida a abandonar uno de los suyos (Malabou, 2020: 50).

Desde esta perspectiva anatomo-política, el patriarcado puede leerse como la conformación de un consenso alrededor del *uno*, de la unidad, de que sólo hay un órgano para el placer, que ese órgano es el mismo que el reproductivo y que si la mujer tiene dos, y perfectamente separados, uno para el placer y otro para la reproducción, tanto peor para ella, porque es mejor tener uno, y sólo hay uno, y ello es además un privilegio. Lógica de lo mismo, de la propiedad, de la repetición sin diferencia. Lógica del desmembramiento: hay que amputar a uno de los dos órganos para que la mujer pueda aspirar a alguna unidad, a alguna inteligibilidad y propiedad, para que pueda caer en el ámbito de lo disponible y lo gobernable, es decir, para que tenga algún espacio dentro del consenso.

La ontología y la política occidentales se han afincado sobre una operación de desmembramiento para poder lograr tal unidad y el consenso. El movimiento de clitorización aquí expuesto, sin duda abre

grandes expectativas para luchar contra tal simplificación, pero ¿no abre también el peligro de dar lugar a una nueva forma de desmembramiento? Es decir, ¿este movimiento podría elevar al clítoris al mismo estado de completud, dominio y unidad que suele estar asociado al pene? Cabría esperar que no.

Cabría esperar que, frente a lo lógica del desmembramiento, el arte intente dar otro enfoque de *lo que importa*, ayude a reparar en que hay otras cosas importantes, aparte de las reconocidas por la ciencia, por los políticos, por los medios de comunicación y por la policía. La aparición del clítoris en la arena del arte y de la política, el haber reclamado un lugar en el reparto de lo sensible, puede leerse también como el reclamo por ocupar un lugar en el ámbito de lo que importa. Desde una perspectiva heideggeriana, una de las finalidades del arte, que no se conforma a la lógica de la representación,²⁶ es dar una visión a la humanidad de sí misma, ampliando el sentido de *lo que importa*: qué puede ser repensado, qué puede ser incluido en lo que consideramos vital, qué puede ser conservado y qué desechado (Thomson, 2010 *on line*). Las obras de las artistas comentadas son apuestas por dar un lugar al clítoris y al placer femenino en la política, en el ámbito de lo que importa, son intentos por hacer emerger lo oculto y llevarlo a la arena del *mundo*, de lo visible y luminoso. Pero no se trata de que al llevarlo al mundo se

26. Para Heidegger, el verdadero arte es aquél que trasciende la lógica de la representación, es decir, el que logra trascender el dualismo sujeto-objeto, por lo cual, cuestiona que exista un sujeto que concentre las condiciones de posibilidad que permiten el conocimiento de las cosas, cosas que permanecen externas al primero y en espera pasiva de encontrar en él algún sentido. Por tal razón, esto lleva a suponer que el arte es la mera representación (imitación) del mundo externo, pero cuyo sentido viene de un sujeto que tiene la llave para dotarlo de significado y, por ello mismo, que puede dominarlo. De hecho, la concepción del arte de Heidegger rechaza tres clásicas maneras de definirlo: (a) como aquello cuya tarea es producir placer estético, (b) como expresión de una idea interna y, (c) como representación de una realidad exterior (Alloa, 2013).

vuelva entonces otro órgano pleno y omnipotente, y que por ello pueda unificar *lo que puede* una mujer. En términos heideggerianos, se trata de evitar que el clítoris pierda la *tierra* y se deje tragar por el *mundo*.

La *tierra* es ese fondo de posibilidades infinitas sobre el cual los seres humanos han erigido distintos mundos, pero ningún mundo agota todas las posibilidades de la tierra. El *Dasein*, el ser-ahí, tiene un mundo al que es arrojado, un mundo ya conformado por la historia y al cual se introduce también para conformarlo, pero este *erigir mundo* sólo puede darse a partir de una *tierra* que no tiene una forma dada, que no es aún un mundo, sino la condición de posibilidad de una infinidad de mundos. Las civilizaciones, los monumentos, las leyes, las ciencias, la filosofía y las obras de arte, entre muchas otras cosas, son maneras de conformar un mundo sobre la nada de la *tierra*; la *tierra* está emparentada con la *nada* porque en ella aún no hay nada propio, ninguna propiedad que reclamar, ningún destino, ninguna forma preestablecida, ninguna escisión definitiva. La *tierra* heideggeriana es muy parecida al *espacio liso*²⁷ deleuziano: pura potencia, sin topografía ni coordenadas determinadas. “La obra, en tanto que obra, levanta un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo” (Heidegger, 2010: 32). Es decir, mientras que las escisiones que hace la ciencia y la policía suelen tener un afán de totalidad, de conocer y dominar todo, sin resto alguno; el arte renuncia a tales pretensiones y deja algo de *tierra* para que ésta siga atravesando al mundo, para aparecer recurrentemente, en medio de los edificios bien construidos y aparentemente eternos

27. El espacio liso, contrario al estriado, es un espacio sin marcas, sin canales ni conductos, sin dimensiones determinadas. Su modelo es el mar, o el desierto, en ambos casos este espacio es pura potencia de estriación, condición de posibilidad de todo territorializar. Mientras el mar es el paradigma de lo liso, la ciudad es el paradigma de lo estriado. En lo liso no hay aún argumentos, sino ruidos y fuerzas. “Es por eso que lo que ocupa el espacio liso son las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o la nieve” (Deleuze, 1980, p. 594).

de los mundos erigidos, para dejar abierto lo abierto del mundo y, así, permitir la invención de otros mundos.

Gran parte de lo ente escapa al dominio del hombre; sólo se conoce una pequeña parte. Lo conocido es una mera aproximación y la parte dominada ni siquiera es segura. El ente nunca se encuentra en nuestro poder ni tan siquiera en nuestra capacidad de representación, tal como sería fácil imaginar (Heidegger, 2010: 38).

Lo que la ciencia y la técnica conocen es entonces una parte mínima de lo que la *tierra* reserva, aquello que construyen no es seguro ni pere-ne y aquello que dominan tiene la marca de la finitud. El arte tendría el privilegio de la impotencia, de no proponerse el dominio del ente, no aspirar a decir la última palabra, no buscar la completud. Así, deja abierta una hendidura donde la tierra se alza a través del mundo: “La obra le permite a la tierra ser tierra” (Heidegger, 2010: 33). Con ello, el arte también deja abierta la puerta para la configuración de otros mundos. Aunque asumamos que el ente tiene ya un sentido determinado y una disposición producto de un conocimiento que asumimos completo, aun así, en él queda una hendidura, un lugar abierto que no se deja completar por ninguna teoría o técnica. Eso que excede al ente y le impide completarse es la *tierra*, o la *nada*, fisura que permite que el mundo permanezca abierto. Todo ente es claro y dispuesto, sólo a costa de su retirada en lo no completo, en la *nada* latente. “Todo ente que se topa con nosotros mantiene un extraño antagonismo de la presencia, desde el momento en que a sí mismo se mantiene siempre retraído en un ocultamiento” (Heidegger, 2010: 38).

De ahí que el clítoris, a pesar de todo, siga atravesado por la tierra, por la nada. Si el destino de este movimiento de clitorización es imponer un nuevo falo, completo, unitario y dominante, entonces no ha servido de nada, o quizá de muy poco. Si la finalidad del arte, como ya

lo anotaba Heidegger, es dejar abierta la nada que atraviesa el mundo, entonces este movimiento artístico será disidente y políticamente valioso sólo en la medida en que no imponga una nueva anatomía centrada en un órgano omnipotente, unitario y completo. Esto implica también que la aparición del clítoris en el reparto de lo sensible en estas primeras décadas del siglo XXI, no es una fórmula mágica que resolverá todos los problemas de las mujeres, no marca su entrada plena a la política, sino apenas la posibilidad de *hacer otra política*, de introducir otro sentido de lo importante en la comunidad, de ampliar ese sentido y de construir otra forma de disenso. Que el clítoris esté emparentado con la nada indica también que el placer femenino no se agota en este órgano, que esta zona no es la materialización localizada y completa de él, pues cada mujer le dará la extensión y la localización que le plazca (lo cual implica reconocer que para algunas mujeres el placer vaginal es tan importante o más que el clitorídeo). De hecho, como lo apunta Malabou, el clítoris no necesariamente tiene un lugar definido, no es un punto localizado con precisión milimétrica, no es tampoco el análogo del pene, por ende, no es ni totalmente activo ni totalmente pasivo, de hecho, hace saltar en pedazos tal dicotomía. El clítoris, como lo femenino, hace estallar las rancias decisiones (escisiones) policiales que fuerzan a la actividad o a la pasividad, a la obediencia o al dominio, a la potencia o al acto, a tener una localización precisa, a ser completos en una definición, a ser desmembrados para tener alguna propiedad o para ser reducidos a una unidad. “El clítoris es un anarquista” (Malabou, 2020: 118). Del griego *An-arkhia*, es decir, *sin principio*, algo anárquico no tiene el *ser* en sentido pleno, es también nada, por ello, de ahí emerge la posibilidad de hacer mundos. En el clítoris, *ser* y nada entran en una zona de indeterminación. Es esta indeterminación lo que exaspera a la policía. “Toda instancia que se muestra indiferente a la pareja del acto y la potencia exaspera a los sistemas de dominación y revela al mismo tiempo todas sus grietas íntimas” (Malabou, 2020: 121).

LA HISTERIA Y LO DIVINO

La apuesta heideggeriana por el arte, como ese ámbito de creación que puede preservar la tierra en medio del mundo, nos lleva irremediablemente a preguntarnos si todo arte es capaz de tal hazaña. Sin duda no, el propio Heidegger se apegaba a ciertos artistas, como Van Gogh. Cabe suponer que el alemán prefería aquellos casos donde la obra, lejos de poder completarse en una sola dirección, dejaba abierta la posibilidad de erigir más de un mundo posible. Lo mismo tendríamos que preguntarnos acerca de las imágenes y las piezas que hemos expuesto en el apartado anterior: ¿todas abren la posibilidad del disenso?, esos clítoris gigantes, dorados, dibujados sobre la banqueta y coloridos, ¿por sí mismos transgreden a la lógica de la unidad y el dominio que tradicionalmente le hemos adjudicado al pene?, ¿una imagen puede conllevar *per se* los elementos para cuestionar el *establishment* y dinamitar los focos unitarios y dominantes? Sin duda la respuesta es negativa, lo que hemos visto en los apartados anteriores es que toda imagen puede abrir una zona de indeterminación que daría lugar a los más diversos usos. Imágenes y frases están abiertas a tales peligros. Recordemos el *Let's do it!* de Gary Gilmore, frase que invitaba a matarlo lo más rápido posible, pero que retomada y transformada por Nike se muestra como invitación a disfrutar de la vida y a sacarle todo el jugo. Didi-Huberman también nos puso al tanto de los accidentes en las pinturas de Fra Angelico y de la dificultad de decidir si los estigmas en los pies de Cristo son las flores de su cuerpo, o si las flores son la sangre derramada por el hijo de Dios para salvar al mundo. En suma, lejos de lo que la industria publicitaria podría desear, las imágenes resultan impotentes para cerrar el sentido y fijar las direcciones. Aun así, lo intentan.

El ejemplo favorito de Didi-Huberman respecto a este intento por hacer de la imagen la piedra de toque de un conocimiento completo es la histeria. De hecho, la histeria, como enfermedad reconocida

médicamente y como objeto de un conocimiento científico y sistemático no habría sido posible sin la invaluable cooperación de la imagen fotográfica. No sería exagerado decir que es la fotografía la que lanza a la historia al estrellato de las enfermedades más insignes de la segunda mitad del siglo XIX en Francia. Si las obras de Sophia Wallace, Alli Sebastian Wolf y Laura Kingsley, abordadas en el apartado anterior, usan la imagen del clítoris con un afán de disenso y provocación hacia la policía, las imágenes de las histéricas sirvieron exactamente para lo contrario: exponer todo un catálogo de las patologías femeninas, de sus excesos y tormentos, lo cual confirmaba lo que ya todo mundo sabía, la constitutiva debilidad de las mujeres, su inestabilidad y su carácter contradictorio.

Y es que la historia supone, en esencia, un golpe paradójico de monumentales dimensiones asestado a la inteligibilidad médica. Un mal que no es de “sede”, sino de recorridos, de localizaciones múltiples. Un mal que no es de “causa”, sino de *quasi-causas*, con estatutos temporales y antitéticos, de *quasi-causas* diseminadas, y cuya eficacia sería más bien la de la propia paradoja que la encierra, es decir, la génesis en acción, siempre en acción de la contradicción (Didi-Huberman, 2022: 99).

Que el encierro masivo de las histéricas tuviera lugar en el último tercio del mismo siglo que vio nacer la Revolución industrial y, con ella, la aparición de la mujer asalariada, no es una coincidencia. La segunda mitad del siglo XIX es el escenario del ingreso gradual de las mujeres en la vida laboral fuera del hogar, en una serie de trabajos que ya no tenían un carácter necesariamente doméstico —como ser hilandera, niñera, lechera o criada—. Estamos también en el momento de la emergencia de los primeros movimientos a favor de que las mujeres puedan recibir educación, así como tener derecho al voto y a la participación política. De hecho, el primer movimiento sufragista nació formalmente en 1848

con el *Manifiesto Seneca Falls*, en Estados Unidos. La histeria coincide con este nuevo ambiente en el cual la mujer ha sido lanzada a la arena pública, a la vida laboral y a la posibilidad de ganar un salario; con todo ello, también se abrió la posibilidad de su participación y de la expresión de sus inconformidades. Como lo expone Joan W. Scott, este ingreso a la arena laboral no fue siempre bien recibido y como muestra están las palabras de Jules Simon (1814-1896), filósofo y político francés, quien como diputado declaró, en 1860, que “una mujer que se convierte en trabajadora ya no es una mujer” (Scott, 2006: 428). La histérica surge en este escenario de lucha y de liberación. Sabemos que esta liberación tiene un carácter paradójico, pues las mujeres ganaban el espacio público, un lugar para trabajar fuera del hogar y un pago, sólo al precio de introducirse de lleno en la lógica de la explotación asalariada. Aun así, en este espacio que guarda sus propias trampas, las mujeres pudieron pugnar por un lugar distinto al que tradicionalmente habían sido confinadas. Este nuevo lugar abría un espacio de visibilidad que antes, en el ámbito doméstico, era imposible. Expandir el espacio del reparto de lo sensible y plasmar ahí las demandas femeninas fue uno de los grandes logros de los movimientos feministas del siglo XIX. Pero es precisamente en ese momento que en el Hospital de la Salpêtrière,²⁸ de París, se gestan toda una serie de prácticas y saberes en sentido

28. Este hospital comenzó a construirse en 1658, a un costado de la estación de Austerlitz, en París. En 1684 se agrega una prisión para mujeres condenadas por delitos como la prostitución y el escándalo público. Sin embargo, poco a poco fue llenándose de mujeres que no habían tenido conductas criminales, sino que simplemente no se ajustaban a las demandas de su familia o de la sociedad. En un principio, la Salpêtrière sólo fue un lugar de encierro, hay que esperar a 1781 para que los médicos hagan su aparición y comiencen a medicalizar a las “enfermas”. Así, en 1793 hará su entrada al establecimiento Phillippe Pinel —que aparece en el cuadro pintado por —Tony Robert Fleury, *Pinel, liberando a las alienadas de sus cadenas en el asilo de la Salpêtrière*—; mientras que, en 1861, Jean-Martin Charcot se integrará como jefe de servicio en el área de atención a mujeres. Es ahí donde se desarrollará la época dorada del tratamiento de la histeria.

contrario: “*Sí, todo esto se ve muy bien, pero no vayamos demasiado rápido*”. Quizá lo que se gestó ahí fue el enfrentamiento de dos nuevas visibilidades: la que recientemente habían ganado las mujeres con su entrada en la vida política y económica, y una visibilidad médica que intentaría reafirmar el estatus dependiente y vulnerable que tradicionalmente se les había asignado. No deja de ser paradójico que esta última forma de visibilidad, la más tradicional y rancia, se valió del dispositivo más avanzado en la producción de imágenes: la fotografía. Este artilugio tecnológico de vanguardia cumplió aquí la tarea de reconducir a la mujer al lugar de antes, al que le era propio, confirmándola como un ser frágil, imprevisible, objeto de las más irracionales pasiones y, por ende, destinada a la dependencia, a ser cuidada y vigilada por otros.

Estamos ante dos regímenes de lo sensible, ambos modernos y vanguardistas, pero mientras uno despliega toda su novedad para traer a las mujeres *de vuelta a casa*, el otro intenta hacer exactamente lo contrario: mostrar que las mujeres ya no se quedarían en casa. Lo cual nos lleva a reparar en que no todo acto de visibilización, no toda entrada en el reparto de lo sensible, tiene necesariamente efectos liberadores. Pensemos en la propaganda nazi contra los judíos. Las gacetas que advertían a la sociedad alemana sobre el peligro judío lograron penetrar con éxito en la mente de la gente, haciendo visible una imagen amenazante y grotesca de los judíos, a través de caricaturas donde éstos se mostraban con rostro diabólico, con enormes narices y colmillos, ávidos de sangre y dinero (imagen 11).



Imagen 11. Ilustración de la portada de la gaceta *Der Stürmer* (octubre, 1936).²⁹

Es necesario entonces reconocer que se trata de dos formas muy distintas de entrar en el reparto de lo sensible. Lo que los nazis hicieron con la imagen del judío fue crear y manipular una figura ajena, pero al estar en el poder, al fungir como policía, pudieron jugar con ella e introducirla en el reparto de lo sensible bajo sus propios términos; así, el judío pasó a formar parte de las imágenes cotidianas de la Alemania de la época, pero era finalmente una imagen denigrante que, en lugar de dar una voz a los judíos en la política, les quitó todo viso de resistencia legal y los convirtió en carne de cañón de campo de concentración, es decir, en *vida nuda*.³⁰ Algo semejante, que no igual, sucedió con las

29. La caricatura se titula “Insaciable”, ésta venía acompañada de la siguiente nota: “Lejos de que los judíos esclavicen a un solo pueblo, su objetivo es devorar al mundo entero”. Imagen tomada del archivo de Calvin University, URL: <https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/sturmer.htm>

30. La vida nuda se refiere al mero hecho de estar vivos, en tanto entidades biológicas, por ende, es la vida que compartimos con los demás animales no humanos, e

mujeres en las inmediaciones de la Salpêtrière. En el momento en que éstas comienzan a participar del reparto de lo sensible en Occidente, debido principalmente al desarrollo de la sociedad industrial; a la par, otra forma de visibilización se hará patente en la Salpêtrière. Mujeres nerviosas, débiles, frágiles, contradictorias, todas ellas debían ser ayudadas a encontrar el camino perdido. Es cierto que toda imagen es una invención, pero las imágenes de la histeria fueron una invención de los médicos, de los enfermeros y los fotógrafos, en donde las principales implicadas, las mujeres, tuvieron poca voz.

Las histéricas de la Salpêtrière jugaron un rol, eso es cierto. Pero fue un rol secundario, fueron actrices bajo la dirección de un director de escena cautivador y diestro. Charcot —junto con Pinel— ha pasado a la historia como el gran médico humanista que liberó a las alienadas de la crueldad y el abandono para someterlas a un trato más humano y moderno. Y tal mérito no puede rebajarse. La humanización de la medicina implicó el fin de la tortura y el sufrimiento de miles de pacientes que de otra forma hubieran muerto en el abandono. Con Charcot, la histeria se hizo visible y con ello, de una cierta forma, también las mujeres. Su llegada a la Salpêtrière, en 1861, significó sacar de la oscuridad a cientos de mujeres que sabían casi nada sobre el mal que las aquejaba. Este neurólogo francés, que se caracterizaba por ser tímido con las mujeres, se hizo de todos los instrumentos y protocolos más avanzados para estudiar la enfermedad. Hipnosis, estimulación eléctrica, dibujos, fotografías, cronofotografías, imágenes del aura, mediciones, observaciones controladas, etc. Todo un moderno arsenal de estrategias para

incluso con las plantas, y que implica la actividad motriz y el metabolismo; de esta manera, el término deja de lado el reconocimiento de que, aparte de estar biológicamente vivos, los seres humanos también tienen una vida de relación, una vida social, lenguaje y capacidad de decisión. Cuando un ser humano es reducido a vida nuda, puede ser puesto a muerte como cualquier otro animal y perder los atributos lingüísticos y políticos antes expuestos.

penetrar en el misterio de la histeria. Sin embargo, lo que Charcot se encontró fue una bruma demasiado espesa a la que no podía dar forma fácilmente, se encontró con una enfermedad plena de contradicciones que se mostraba reacia a unificarse en un solo esquema. Sin embargo, esa era su meta y la pondría en marcha al precio que fuera, es decir, aunque ello implicara en gran medida inventar una nueva enfermedad. En este proceso de invención, el papel de la cámara fotográfica fue crucial, significó hacer realidad, volver material, el giro copernicano del que habló Kant 80 años antes —y que mucho antes ya había esbozado Descartes con la primacía del *cogito* como garante de la existencia—. La cámara se volvió el dispositivo por el cual la subjetividad —en este caso, la subjetividad del médico— se impondría sobre la enfermedad y le dictaría su forma: “[...] la cámara fotográfica no es más que un aparato subjetivo, un aparato de la subjetividad. [...] Iría aún más lejos y diría que la cámara fotográfica es una fabricación totalmente filosófica: es un instrumento del *cogito*” (Didi-Huberman, 2022: 86). Si la cámara simplemente representa lo que vemos y lo que vemos está mediado, en principio, por las categorías que vienen del sujeto: ¿qué de nuevo puede haber en una fotografía, si no lo que el sujeto ha puesto previamente en ella? Y, sin embargo, siempre hay algo nuevo, alguna infidelidad. Como si en esta búsqueda por querer encontrarse en todo lo que mira, el *cogito* encontrara algo que no viene de él, algo que lo traiciona. Toda loca búsqueda de certeza encuentra su forma de decepción. “La cámara fotográfica sería, pues, más bien el aparato de un *cogito* enfermo de su propia certeza, caótico, desgarrado” (Didi-Huberman, 2022: 87). Pero todo desgarramiento deja trazos.

En la Salpêtrière la histeria fue expuesta y tratada *en toda su verdad*, pero no sin dejar las huellas del enorme trabajo de preparación y montaje que implica preparar una buena certeza. Esto es lo que Didi-Huberman llama *la paradoja de la evidencia o de la falsa irrefutabilidad*: “[...] la fotografía es una práctica del artificio. Artificialidad: la doble cualidad

de aquello que es de hecho (irrefutable, aunque eventual) y de lo que es artificial. Paradoja de la falsa irrefutabilidad [...]” (Didi-Huberman, 2022: 84). Lo que muestran las fotografías de las histéricas parece irrefutable: mujeres con gestos grotescos, en posturas seductoras o imposibles, retorciendo las muñecas o juntando las palmas en afán de rezo. Sí, todo ello era el índice irrefutable de la enfermedad. Nada más claro ni evidente. Y, sin embargo, detrás de tal evidencia *natural* había todo un proceso de montaje: “cazar” a la enferma en el momento de la crisis, anticiparla, prepararla, dar con la luz correcta, hacer que el ataque no pasará muy rápido, tener el ángulo correcto, etc. Si nada de esto resultaba, era válido repetir el ataque, ¿cómo?, provocándolo. Las hipnosis, los estímulos eléctricos, sonoros o luminosos, fueron algunas maneras para desatar los ataques y así, lograr que la cámara pudiera mirar lo que debía mirarse.

Que el retrato fotográfico haya precisado de estudios, maquillaje (¡y en qué medida para lograr que la luz lo hiciera todo!), pero también de reposacabezas, fijadores para las rodillas, cortinajes y decorados, ya es suficiente indicación del grado de la paradoja: se autentificaba una existencia, pero a través de medios escénicos. Repasemos su historia: la fotografía jamás ha cesado de certificar presencias y, al mismo tiempo, nunca ha dejado de ritualizar dicha certificación (Didi-Huberman, 2022: 85).

Los médicos que dieron un estatus científico a la histeria se valieron de la imagen, de la fotografía fundamentalmente, para justificar y legitimar un padecimiento cuya etiología y realidad podía sustentarse sobre lo que parecían bases evidentes, porque ¿qué hay más evidente que una imagen? La cámara fotográfica parecía garantizar fidelidad y exactitud, sin embargo, como lo intenta mostrar Didi-Huberman, fue la fotografía el principal artífice de la creación de la enfermedad. Como se expone

en la cita anterior, las fotografías hicieron necesaria toda una escenificación y preparación para mostrar la verdad. Pero las imágenes funcionaron, pudieron *fijar* por mucho tiempo, incluso más allá del saber médico, no solamente qué era una histérica sino qué era una mujer. Es cierto que el propio Charcot tuvo pacientes histéricos en la Salpêtrière, hombres que también fueron retratados en estado de crisis o en proceso de hipnosis, pero su número era reducido. La imagen de la histeria sirvió para fijar por mucho tiempo las características fundamentales de la enfermedad y de la feminidad. Que una imagen pueda fijar una manera de ser, un conjunto de saberes o un carácter, se debe en gran parte a nuestro modo de ver las imágenes, es decir, a que estamos en gran medida atrapados en la lógica de la representación.

¿Qué significa esta lógica? Es sin duda algo difícil de pensar no sólo porque puede parecer la manera más evidente de acercarse a una imagen —una fotografía o una pintura—, a saber, que están ahí para representar *algo*, ese *algo* está más allá del dispositivo que lo representa y éste tiene su razón de ser en ese *algo*. Estamos de alguna manera dentro de la lógica platónica del original y la copia: hay una realidad que nosotros, los seres humanos, nos esforzamos en copiar de la forma más fiel posible, aunque nunca daremos lugar a una copia perfecta; de hecho, la misma idea de copia significa ya degradación y desviación. Imbricados en esta lógica, las imágenes están para representar algo y tienen la encomienda de hacerlo con fidelidad. Se dirá que, en muchos movimientos artísticos de vanguardia, en pintura, por ejemplo, ya no interesa representar nada —pensemos en Jackson Pollock o el cubismo—, sin embargo, el espectador de arte promedio se enfrenta a tales obras buscando su sentido *en la realidad* y suele preguntarse: “¿qué representa esto?, ¿qué significa esto?”; es decir, suponen que la razón de ser de la imagen es dar cuenta de algo que está fuera de ella, en *algo real*. En la época en que en la Salpêtrière se usó masivamente la fotografía para dar cuenta de la histeria, el saber médico confió en su poder de

representación, en su capacidad para *fixar* los gestos de la enfermedad y decir la verdad sobre la misma. Para los médicos de la época tales imágenes plasmaban la verdad de la enfermedad, pues una fotografía está hecha para eso: reflejar la realidad. En su trabajo sobre la histeria, Didi-Huberman nos pone al tanto, sin embargo, de que una imagen no sólo tiene la capacidad de representar algo, sino también puede crear ese algo, fijarlo, producir realidad a través de montajes y escenificaciones. Recurriendo a los archivos, a los documentos, protocolos y testimonios es como Huberman pudo reconstruir todo este aparato de montaje, pero también hizo esta reconstrucción y trabajo de análisis mirando las propias fotografías, es decir, tratando de verlas de otra manera, sospechando y abriéndose a la posibilidad del desconcierto. Frente a esta serie de imágenes que parecen diseccionar los gestos y la verdad de la histeria, una mirada que trata de descentrarse de la lógica de la representación no se conformará con aceptar aquello que la imagen intenta fijar —y como decíamos más arriba, en tales imágenes está impresa sobre todo la subjetividad del médico—, sino que se preguntará: *¿a esto se reduce la enfermedad o hay algo más que parece no estar frente a la cámara?, ¿las histéricas despliegan sus rictus de la misma manera frente a la cámara que sin estar frente a ella?, ¿qué gestos en las mismas imágenes pueden leerse, no como la perfecta coincidencia entre el saber del médico y la enfermedad, sino precisamente como los exabruptos de quien rechaza el saber del médico y desea escapar a su mirada?, ¿de verdad estas fotografías expresan la verdad de la histeria?, ¿o simplemente fueron leídas de tal forma para dar cuenta de lo que los médicos querían encontrar y fijar?*

Tratar de escapar a la lógica de la representación no es cosa sencilla, pero un primer paso podría consistir en rechazar la idea de que las imágenes sólo están ahí para representar la realidad, al contrario, éstas también pueden crearla, modificarla o contribuir a difundir ciertas ideas y clichés a lo largo del tiempo. En este mismo talante, también resultaría importante desplegar una actitud de sospecha ante lo

que la imagen nos presenta como evidente y abrimos a la posibilidad del *desconcierto*; por ejemplo, frente a las fotografías de las históricas, ¿todos esos gestos de angustia representan un típico ataque, o también podrían expresar el rechazo ante la insistente mirada del médico y del camarógrafo?, ¿quizá un intento de decir: “¡Yo no soy esto que su mirada quiere fijar en mí!”.

Dejar abierta la posibilidad del desconcierto es otra forma de luchar contra la omnipotencia de las imágenes. En su primer contacto con las pinturas de Fra Angelico, Didi-Huberman cuenta, como ya hemos visto, que en su primera visita al convento de San Marcos, en Florencia, esperaba un encuentro plácido y normal con los lienzos de este religioso y pintor italiano, nacido a finales del siglo XIV. Por “plácido” y “normal” queremos decir un encuentro con algo ya esperado, sin sorpresas, es decir, simplemente estar frente a las clásicas pinturas religiosas del *Quattrocento* en los términos que la historia del arte y la teoría estética nos han dicho frecuentemente que debemos acercarnos. Pero el filósofo francés se encontró con *algunas cosas* que verdaderamente lo desconcertaron.

Estas cosas no corresponden con aquello que el ojo de un historiador del arte espera de una obra producida durante ese periodo; ellas no se parecían a nada de lo que generalmente se encuentra reproducido [...] en los libros del arte del Renacimiento. Estas dos o tres desconcertantes cosas, difíciles de describir y extremadamente peculiares en medio de la severa blancura del convento, eran manchas de pintura, grandes zonas de manchas multicolores frente a las cuales nuestras habituales categorías de “tema”, de imitación y de la figura parecían ser inadecuadas (Didi-Huberman, 1995: 2).

Huberman no intentó, después del desconcierto, hacer encajar lo visto dentro de la lógica de la representación, es decir, no intentó forzar a dichas imágenes a exponer un tema o a imitar algo. Es cierto que en las

pinturas de Fra Angelico algo se expone, hay un *asunto* o *tópico* a tratar, pero éstas no se agotan ahí. El filósofo francés encontró este *resto que resiste* a la elucidación clara en las superficies salpicadas que Fra Angelico puso debajo de alguno de sus cuadros, o en la irrupción de algún color que hacía colapsar el sentido de la imagen. En el primer caso, la ya comentada *Virgen de las sombras*, se trata de paneles salpicados de gotas dispersas que, sin contar ninguna historia, están puestas ahí, arrojadas, no como un tema, sino como un *subjectum*,³¹ es decir, arrojadas abajo y expuestas frente a nuestros sentidos sin apelar a una historia o a un mensaje claro. Es evidente que en las pinturas de Fra Angelico hay una parte que se corresponde con la lógica de la representación, es decir, se quiere representar la anunciación o el encuentro de la Magdalena con el Cristo resucitado, pero al mismo tiempo, hay algo dentro de esas pinturas —un accidente— que escapa a tal lógica y abre otras posibilidades de estar frente a la obra, otros significados no previstos. De hecho, en la pintura se abre una verdadera paradoja, pues las mismas manchas que se muestran como un *no-signo*, al mismo tiempo pueden verse como el intento de imitar la superficie del mármol desgastado. Es asumiendo tal paradoja, en la que un mismo elemento es signo y no-signo, que se puede entrar en el camino que nos lleva más allá de la lógica de la representación.

Tal y como lo expusimos más arriba, en la *Virgen de las sombras*, las salpicaduras de los paneles inferiores rompen con nuestro esfuerzo por encontrar una narración que cierre bien, como un círculo perfecto; antes bien, ellas se muestran como el accidente que no deja cerrar del todo la obra en un mensaje o historia bien determinados. El accidente es la mancha que impide el sentido unívoco y la completud de cualquier

31. En este libro se usó la versión en inglés del libro de Didi-Huberman sobre la obra de Fra Angelico: (1995), *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, Chicago: University of Chicago Press. En esta obra se distingue entre *subject*, es decir, tema, y *subjectum*, palabra en latín cuya etimología viene de “puesto abajo”.

concepto. Como lo expone Barbara Bolt en su libro *Art Beyond Representation* (2004), en toda obra de arte no todo significa algo, no todo es signo; más bien, siempre hay un resto, un *no-signo* que limita y deforma al signo, haciéndolo entrar en devenir, en una ramificación de posibilidades. Podríamos pensar que tales accidentes fueron gestos necesariamente involuntarios en Fra Angelico, pero no es así. Lo que Huberman quiere destacar es que el rodeo que realiza el pintor para figurar lo infigurable, es decir, el misterio de la Encarnación, responde en realidad a una tradición pictórica medieval de la cual Fra Angelico es parte y cuyos antecedentes pueden encontrarse en la obra del Seudo Dionisio Areopagita, quien alrededor de finales del siglo V y comienzos del siglo VI escribió algunas obras de carácter teológico. En una de ellas, *La jerarquía celestial*, desarrolla una teoría sobre la figura, en particular, sobre cómo la disimilitud es la mejor manera de acercarse a la perfección divina. El ejemplo que da Didi-Huberman para dar cuenta de tal teoría desarrollada por Seudo Dionisio es por demás ilustrativo: entre la imagen de un rey sentado en un trono de oro, portando una corona con joyas, y por otro lado, la imagen de una lombriz de tierra, ¿cuál daría mejor cuenta de la divinidad? Siguiendo la lógica del rodeo y la disimilitud, es la lombriz de tierra la figura que más se acercaría a Dios. ¿Por qué?, recurriendo de nuevo al primer Wittgenstein, diríamos que si Dios puede actuar en el mundo, entonces ello es índice de que pertenece a éste y a un estado de cosas concreto, con lo cual dejaría de ser Dios y se convertiría en un hecho como cualquier otro. De ahí que Dios no puede actuar en el mundo: “Cómo sea el mundo, es completamente indiferente para lo que está más alto. Dios no se revela en el mundo” (Wittgenstein, 2009: §6.432). Lo mismo pasaría con la figura del rey ricamente ataviado, pues reduciríamos a Dios a un estado de cosas y, por ende, sería equivalente a una cosa entre otras y dejaría de ser Dios. Se dirá que una lombriz es también una cosa entre otras y que en ella también se perdería la divinidad. Es cierto, pero la imagen del rey resulta

demasiado obvia, prosaicamente directa, digamos que es una figura que señala unívocamente la esencia de Dios. Lo cual lleva a preguntarnos: ¿es posible representar la esencia de Dios?, aún más, ¿Dios tiene una esencia unívoca? Eso es a lo que se resisten las obras de esta tradición pictórica a la que pertenece Fra Angelico, pues tratar de reducir a Dios a una esencia simple, ligada al oro y a la grandeza, ¿no sería reducir a Dios a una única figura? ¿Y qué pasa con la tierra, los gusanos y las piedras?, ¿acaso no está también ahí Dios? La imagen de la lombriz de tierra se abstiene de tocar lo intocable, de representar lo irrepresentable, pero, sin renunciar a acercarse a la imagen de Dios, lo hace a través de un rodeo, de una negación que, en lugar de reducir a Dios a un sentido unívoco, lo hace diseminar en una multiplicidad de sentidos. Que Dios sea irreductible a una sola forma es consecuencia de que Él contiene todas las formas, incluida la lombriz de tierra. La figura de Dios está, por tanto, siempre más allá de ella misma, siempre moviéndose fuera de sí y dirigiéndose hacia lo *otro*. Así, la grandeza de Dios se expresa mejor en todo aquello que no es, más que en aquello que sí parece ser. Es este rodeo por la negatividad lo que, a ojos de Seudo Dionisio, conserva el misterio. Respecto a la *Virgen de las sombras*:

Quizá necesitamos ver la parte superior del fresco de Fra Angelico como la semejanza, el esto es eso, en breve, lo propio de la maternidad divina, mientras que la parte inferior sería como una forma de retracción, una implementación extrema, un borrón que dice: no, esto no es eso, cierra tus ojos carnales al aspecto, a la historia, a lo semejante [...] (Didi-Huberman, 1995: 56).

El término *figures* en la época del pintor italiano significaba algo muy distinto de lo que representa en la actualidad. En el ámbito contemporáneo, figurar implica representar el aspecto visible de una cosa, para Fra Angelico y su época significaba tomar distancia

del aspecto de una cosa, desplazarse respecto al referente, hacer un rodeo y, por ende, asumir una relación paradójica con lo representado, abriendo la puerta al equívoco y lo disímil. Se preguntará uno, ¿y por qué esta necesidad del rodeo? La respuesta está en el dogma cristiano, cuyo gran misterio es precisamente la Encarnación: ¿cómo Dios pudo hacerse hombre y, por ende, materia y humanidad mortal?, y lo más arduo ¿cómo representar esta transmutación?, ¿cómo representar materialmente algo que no es en esencia material, aunque haya encarnado? Es decir, el dogma cristiano es también, en su misterio más profundo, una paradoja. Ante tal escenario ¿cómo representar una paradoja? La salida que encontró Fra Angelico, y algunos otros pintores italianos de la época como Giotto, fue hacer uso de la disimilitud, la semejanza, utilizando elementos que rompieran con la perfecta representación, que no significaran propiamente nada —no signos—, o cuya presencia desconcertara y fracturara el orden familiar de lo visible. Si Dios se pudiera presentar ante nosotros de manera directa, su imagen nos volvería locos o nos mataría. El cortometraje *Portrait of God* (2022) (imagen 12) de Dylan Clark comienza precisamente con esta cita bíblica: “Pero no puedes ver mi rostro, porque nadie puede verme y vivir” (*Santa Biblia*, “Éxodo”: 33:20). En este corto, una estudiante tiene que hacer una tarea con la temática: ¿cuál será el aspecto de Dios? Su experiencia es sobrecogedora y es difícil decidir si lo que hay en el rostro de la chica es éxtasis o terror, o si el ser que se presenta ante ella es un monstruo o una imagen divina. De nuevo, Wittgenstein ya había reparado en esta especie de paradoja en la que nos arroja toda experiencia mística, cuya peculiaridad es que está más allá de los límites del lenguaje, por ende, es irrepresentable, y sin embargo *se muestra*: “Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico” (Wittgenstein, 2009: § 6.522).



Imagen 12. *Portrait of God* (2022), cortometraje de Dylan Clark.³²

La cualidad de lo mostrable desde la perspectiva wittgensteiniana no es de fácil elucidación. Lo místico se muestra, es decir, está más allá de lo que puede decirse. Podemos deducir de esto que lo místico no es representable, en tanto no es un estado de cosas que pueda conectarse con una proposición genuina. Si tuviéramos que lanzar hilos de las palabras hacia las cosas, de tal manera que ambas quedaran conectadas, en el caso de toda proposición que hablara de Dios tales hilos quedarían flotando en la nada, no llegarían a ningún lado y vagarían en la incertidumbre del sinsentido o en la multiplicidad de sentidos.

Dar lugar a la paradoja, es decir, figurar lo irrepresentable, requirió para Fra Angelico hacer de la imagen un signo móvil, un signo movedizo, de tránsito: no está ni en el fondo de la imagen, ni en las figuras centrales, no tiene un sentido preciso, pues actúa como

32. Imagen extraída del video *Portrait of God* (2022), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BI9fKfX5V68>.

las *palabras-valija* de Deleuze. Recordemos que una *palabra-valija* es aquella que se inserta en una serie de términos, no para delimitar el sentido, sino para bifurcarlo, para conectar cosas que jamás pensamos que podrían estar relacionadas. Eso es precisamente lo que hace Lewis Carroll, por ejemplo, con la palabra “frumioso”.

Por poco que vuestros pensamientos se inclinen del lado de fumante, diréis fumante-furioso, si se fijan, aunque solo sea por un pelo, del lado de furioso, diréis furioso-fumante; pero si tenéis este don de los más raros, un espíritu perfectamente equilibrado, diréis *frumioso*. Así pues, la disyunción necesaria no está entre fumante y furioso, porque puede perfectamente tratarse de los dos a la vez, sino entre fumante-furioso por una parte, y furioso-fumante por otra. La función de la palabra valija consiste siempre en ramificar la serie en la que se inserta (Deleuze, 1989: 67).

Los *operadores de conversión* en el ámbito de la pintura son el equivalente de las palabras valija en la literatura: ambos impiden que tengamos que decidir entre un sentido y otro, antes bien, podemos optar por los dos a la vez. Es lo que pasa con los puntos rojos del césped en *Noli me tangere* (imagen 2). Hay ahí “[...] un desplazamiento del valor icónico y por ello una representación equívoca. Por ejemplo, puedo afirmar muy bien que los estigmas de Cristo son, de acuerdo con Fra Angelico, las flores de su cuerpo” (Didi-Huberman, 1995: 20). Las manchas de colores en el césped juegan entonces este papel paradójico que impide cerrar en un solo sentido a la imagen. La única manera de preservar el carácter indiscernible del Cristo resucitado es *barrando* la representación, haciéndola equívoca e impotente, esa es la operación de las *floreillas rojas* del césped, ellas hacen imposible decidir entre dos posibilidades o, aún más, nos llevan a asumir ambas direcciones a la vez. De ahí la consigna “no me toques”, pues tocar lo divino supondría terminar con el misterio, es decir, con la paradoja.

El rodeo respecto a la representación también jugaba un papel importante a la hora de producir un efecto en quien miraba; es decir, jugar con la disimilitud, con la extrañeza, desconcertar al espectador, todo eso buscaba causar un golpe en la mente del observador: “Y aquí otra vez encontramos que la disimilitud no es sino el mejor camino para imprimir algo en la mente o imprimir una imagen en la memoria consistente en sujetar a la figura al juego de la extrañeza, desfigurándola un poco a través de la desconcertante coloración de una pura marca visual” (Didi-Huberman, 1995: 9).

El problema consiste quizá en que nos acercamos a las imágenes de la misma manera que a los textos, buscando completud, pleno sentido, cierre. Pero si esto es difícil encontrarlo en las obras escritas, no lo es menos en el terreno de las imágenes, éstas nos declaran su impotencia al hacer que un color, una salpicadura o un gesto delate la ausencia de cierre.

En el primer libro de Huberman, el que dedicó a la histeria, el problema en el fondo es el mismo: ¿las imágenes de las histéricas nos dicen unívoca y transparentemente qué es la histeria?, ¿también nos develan la esencia de la mujer?, ¿o existe un síntoma que no permite el cierre perfecto de la representación de la enfermedad? No deja de ser paradójico que el aparato que sirvió para tratar de estabilizar una enfermedad llena de contradicciones y darle una forma más definida, fuera el mismo que terminaría por abrir el equívoco. Las fotografías de Augustine son elocuentes respecto a ello (imagen 13). Medio desnuda, en pose sensual, pero plácida al mismo tiempo, con el hombro descubierto, se diría que la *fase pasional* está en todo su apogeo y, sin embargo, hay algunas cosas que desconciertan. Una es el brazo desnudo: está torcido, tenso, como si la mano quisiera escapar de la sensualidad del resto del cuadro, como si se retractara de la voluptuosidad prometida. El segundo síntoma es la mirada, ¿es sensual o acaso no refleja más bien tristeza?, ¿o es fastidio? Es un misterio, lo cierto es que la mirada también traiciona

la promesa del placer. ¿Es esta la imagen clara y distinta de la histeria?
¿O podríamos llevarla a dar cuenta de otra cosa?

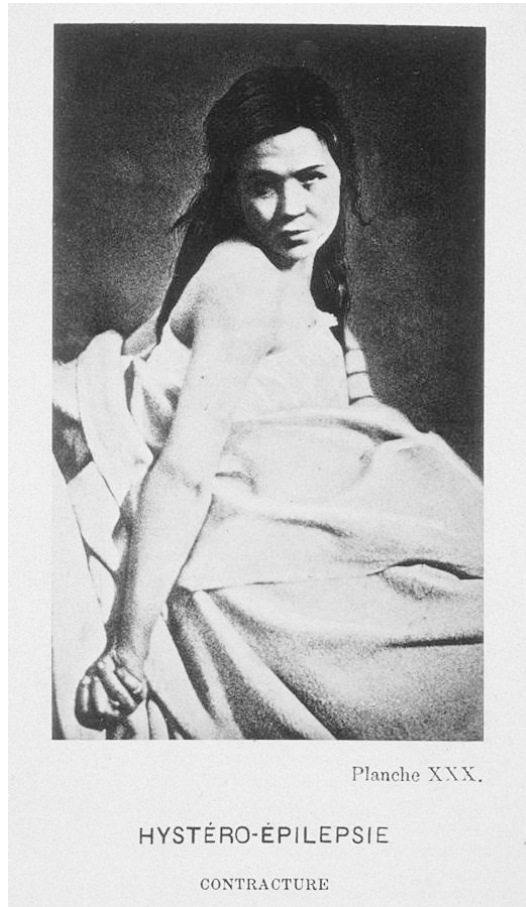


Imagen 13. Augustine, en una de las planchas de la Iconografía de la Salpêtrière.³³

33. Imagen tomada del artículo de Nicoletta Misler (2019), URL: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/venezia-arti/2019/1/art-10.14277-VA-2385-2720-2019-01-005.pdf>

Charcot y su equipo de médicos y fotógrafos pasarán a la historia no sólo por haber realizado uno de los primeros seguimientos sistemáticos de una enfermedad a través de imágenes, sino también sería uno de los primeros casos en la medicina moderna en los que una enfermedad se construyó primordialmente a través de fotografías, en las que se intentaba plasmar la esencia de la enfermedad y sus síntomas constitutivos. Pero, sobre los síntomas buscados, irrumpían otros que se negaban a cumplir las expectativas del médico. Augustine es paradigmática al respecto, aunque sus poses parecían cumplir con lo que esperaba el observador y decir: “esta soy yo”, siempre había otro gesto, quizá no tan evidente, que decía también: “esta no soy yo”. El hartazgo producido por la actividad frenética que conjuntaba espectáculo, crisis, fotografía, obediencia, observación, repetición, etc., se hizo presente, ante todo, en las enfermas, y fue Augustine una de las protagonistas de tal sublevación. La paciente más dócil, de la que se cuenta tenía ataques en horarios regulares, fue también la que en las fotografías dejaba ver estos accidentes que impedían el cierre perfecto de la enfermedad y la que, al final, disfrazada de hombre, decide poner fin a la representación escapando del hospital. Didi-Huberman interpreta esta fuga como el lógico cansancio de alguien que cumplió, no sin resistencia, con su parte del contrato, es decir, representar su papel de histérica frente a la cámara, pero de vuelta no recibió lo que esperaba: el amor incondicional del médico, la seducción total. Sin embargo, lo que le interesa resaltar al filósofo francés es que este intento de representar a la histeria, en toda su completud, fracasó debido a su carácter forzado, es decir, la histeria no fue una enfermedad que se podía representar naturalmente vía la fotografía, sino un montaje que la propia fotografía ayudó a ensamblar. En los años sesenta del siglo pasado, Erving Goffman ya nos había puesto al tanto de que, al interior de los asilos, la *actuación* de los alienados no es la misma cuando está presente algún miembro del personal médico que cuando no hay observación por parte de algún miembro del *staff*. Hay pactos implícitos

entre pacientes y médicos que marca la dinámica de su interacción y de la actuación individual: “[...] el interno parece asumir plenamente la visión que el personal tiene de él y se empeña en desempeñar el rol del perfecto pupilo” (Goffman, 2001: 72).

El trabajo de Didi-Huberman en torno a las imágenes es un intento por desplegar una mirada crítica sobre las mismas —en estos tiempos, cuando parece que las imágenes lo dicen y lo dominan todo—, para hacernos reparar en que cada una de ellas siempre está acechada por la impotencia, la incapacidad de decirlo y explicarlo todo, que “[...] la belleza que [las imágenes] inventan deja al mismo tiempo que asome el horror que rechazan; la libertad que promueven deja vivas la coerciones pulsionales que tratan de quebrar” (Didi-Huberman, 2018a: 259). Heidegger acertó cuando habló de esta época como la época de la *imagen del mundo*. Claro que él no se refería primordialmente a las imágenes que dominan hoy el panorama social a través de la televisión, las computadoras y los teléfonos celulares; más bien el filósofo alemán pensaba en la imagen como *encuadramiento*, es decir, hemos reducido al mundo a nuestra posibilidad de dominio gracias a que podemos introducirlo en un cuadro de conceptos, de operaciones e imágenes que nos lo han vuelto disponible y controlable, al menos en apariencia. El hombre como amo y señor de la naturaleza. A veces las imágenes pueden llevarnos a reforzar tal ilusión, de la misma manera que las fotografías de la Salpêtrière produjeron la fantasía de que se penetraba en los secretos de la histeria y se le introducía en un cuadro de transparente inteligibilidad. Pero vistas bajo el lente de la sospecha, estas mismas imágenes nos muestran también su impotencia. Sin duda, las imágenes también participan de la *Gestell* con la que Heidegger describía el mundo actual, es decir, de la vocación por hacer del mundo un lugar reducible a compartimientos disponibles que parecen ofrecernos, de manera inmediata, la sustancia de cada cosa: de la mujer, de la sexualidad, del éxito, de la enfermedad, de la salud, etc. “La esencia de la técnica moderna se muestra en lo

que nosotros llamamos lo dispuesto” (Heidegger, 1997: 133). Y “[...] donde domina lo dis-puesto, hay, en el sentido más elevado, *peligro*” (Heidegger, 1997: 139). ¿Peligro de qué?, de concentrar cada cosa, persona, cuerpo, existencia o experiencia, en una parte o imagen que pretende definirlo, volverlo *constante*;³⁴ tal y como la masculinidad se ha reducido al pene —en grafitis, películas, publicidad, etc.—y tal como ahora *lo que una mujer puede* corre el peligro de reducirse al clítoris. No deja de aparecer aquí una y otra vez la misma paradoja: para lograr la constancia o la unidad de algo o de alguien —de la mujer o del hombre, por ejemplo— es necesario un gesto de desmembramiento,³⁵ cercenar una parte para que ésta concentre su sustancia, de la misma forma que las fotografías de las histéricas intentaban concentrar la médula de la enfermedad en una mueca o pose, pero como toda imagen, también mostraron su impotencia, los síntomas que impiden que el sentido cierre plenamente. No sólo las imágenes son impotentes, el clítoris también lo es, afortunadamente: de ambos habrá que cuidar que reste la incógnita de *lo que pueden*.

34. El verdadero peligro de la *Gestell* consiste, entre otras cosas, para Heidegger, en que toda cosa en el mundo se vuelve constante: “Tan pronto como lo desvelado no concierne al hombre ni siquiera como objeto, sino exclusivamente como *constante*, y el hombre en medio de lo sin-objeto no es más que el constanciador de lo constante, va el hombre sobre el borde más escarpado del precipicio; esto es, va hacia un punto en el que él mismo no podrá ser tomado sino como constante” (Heidegger, 1997: 137).

35. Algo que en otros espacios hemos llamado “desmembramiento ontológico”: para alcanzar la unidad y la constancia de un ente, de un ser vivo, del ser humano, o de cualquier otra cosa, lo cual también posibilita su disponibilidad, la metafísica occidental se ha valido frecuentemente del mismo gesto: escindir, cercenar y concentrar la unidad buscada en la parte que se ha mutilado. Ver: María Luisa Bacarlett Pérez (2021), “Asesinos seriales, arte y ontología. Reflexiones de dos casos: Jeffrey Dahmer y Dennis Nilsen”, en *El Ornitorrinco Tachado*, no. 14. URL: <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/16881>.

CAPÍTULO 2. LA IMPOTENCIA DE LOS GESTOS

ANGUSTIA Y LIBERTAD

En *El discreto encanto de la burguesía* (1972), Buñuel vuelve sobre uno de sus motivos fílmicos recurrentes: la obsesión. En este caso, aquella que nos impele a buscar el placer a toda costa, un placer que se niega desde las formas más cómicas hasta las más dramáticas. En muchos de sus filmes, la realización de los gestos más cotidianos y en apariencia menos problemáticos se convierten en proezas imposibles de sortear. En *El ángel exterminador* (1962), por ejemplo, los invitados a una cena de etiqueta encuentran que, al final de la misma, no pueden sortear el umbral de la puerta para abandonar la casa del anfitrión. Un extraño sentimiento o fuerza les impide dejar el lugar, provocando las escenas más surreales y desesperantes. En la película de 1972 (imagen 14), un selecto grupo de burgueses, encabezados por un embajador, salen a cenar a la casa de un amigo, pero éste no se encuentra, así que deciden ir a cenar a un restaurante en el que, finalmente, no podrán comer debido a la muerte del dueño. De ahí en adelante, no hacen más que multiplicarse los obstáculos para concretar la ansiada reunión. Las situaciones más inimaginables conspiran para que la selecta junta jamás pueda tener lugar. Tal parece que el cumplimiento de este deseo banal no sólo es imposible, sino que se convierte en una verdadera obsesión. Esta búsqueda constante termina enmarcando todas las acciones de los personajes,

llevándolos a las situaciones más incómodas y a revelar el lado oscuro de las buenas conciencias burguesas. Así como en *El ángel exterminador*, el encierro termina llevando a los personajes a abandonar las buenas costumbres y a rozar el umbral del salvajismo, en *El discreto encanto de la burguesía*, a lo largo de las peripecias que implica llevar a cabo la anhelada reunión, se revelan los negocios turbios y las costumbres poco éticas de una burguesía dispuesta a todo para no perder ninguno de sus pequeños placeres. Que cada uno de éstos se cumpla se convierte, al final, en causa de tortura y desasosiego. Se podría decir: ¡cuánto sufrimiento para tan banal placer! Buñuel está haciendo una crítica a las sociedades burguesas donde el deseo, como carencia, es lo que engrasa la máquina capitalista: el objeto es desear constantemente, anhelar constantemente lo más mínimo y banal, no importa lo que sea, lo importante es alimentar constantemente el sentimiento de que algo nos falta.



Imagen 14. Escena de la película de Luis Buñuel,
El discreto encanto de la burguesía (1972).³⁶

36. Imagen tomada del DVD de la película *El discreto encanto de la burguesía* (1972).

La parodia que expone Buñuel en la película muy bien podría ir de la mano con aquello que Foucault expone en el *Nacimiento de la Biopolítica* respecto a las sociedades liberales. En este curso, impartido en el Collège de France en 1979, analiza el mecanismo detrás de la lógica liberal, una forma de poder que ha renunciado a reprimir y a coartar libertades para gobernar mejor, pues se trata ahora de producir y consumir libertades como formas de gobernar los cuerpos y las almas de manera más eficiente. En el liberalismo, se trata de producir tantas libertades como sea posible, tantas que abarquen desde los asuntos más serios hasta los más triviales: reunirse con los amigos, ir a un curso de control del estrés, comprarse una televisión plana, comer productos veganos, etc. Esta producción de libertades está ligada a su consumo, estamos obligados a consumirlas en la misma proporción. Como ya adelantábamos en el capítulo anterior, salir de un barrio marginal y volverse estrella de la NFL —el caso de Colin Kaepernick— se ubica a la par de conseguir los zapatos deportivos de última moda o de adquirir el último perfume de Chanel, todos tenemos la libertad de luchar por lo que queremos. Pero la necesidad de producir libertades a toda costa genera un aplanamiento de las mismas, todas se vuelven homogéneas: hay una cierta equivalencia entre superar un estado de marginación social y conseguir el celular de última generación. Ambos son logros que ameritan las penas que tengamos que pasar para lograr nuestros anhelos. Es precisamente lo que pasa con los personajes del film de Buñuel, ellos podrían matar para poder realizar el anhelo de concertar por fin una reunión donde nadie del grupo falte, lo banal se vuelve cosa de vida o muerte. La sobreproducción de libertades, y su consiguiente consumo, termina banalizando la misma idea de libertad y reduciéndola a su aspecto meramente positivo: que nada se interponga a nuestros deseos, desde los más trascendentales hasta los más nimios. En esta lógica, no poder reunirse con los amigos, no poder comprar la ropa de moda o el celular más avanzado pueden convertirse en auténticas tragedias. Lo importante es

no detener la máquina. Así, consumir las libertades que se nos ponen en frente se ha convertido también en una de las mayores fuentes de angustia en el mundo contemporáneo: hay que serlo todo, hacerlo todo y poderlo todo. Negarse a ello sólo puede verse como una traición a la existencia. Sobreproducción de libertades que deriva en una sobreproducción de angustia. Esta es precisamente la manera como Peter Sloterdijk caracteriza a las sociedades contemporáneas, grandes campos de fuerza cruzados por tremendas tensiones que impulsan la máquina hacia adelante en un ritmo ciego y frenético. Se trata de avanzar, no importa hacia dónde ni cómo.

[...] los grandes cuerpos políticos, a los que denominamos sociedades, deben entenderse en primer lugar como campos de fuerzas constituidos por el estrés, a la vez que como sistemas de preocupaciones que se estresan a sí mismos y se precipitan hacia adelante permanentemente. Estos sólo existen en la medida en que logran conservar su tono específico de inquietud a lo largo de la sucesión de temas día a día, año a año. En este sentido, una nación es un colectivo que consigue mantener la inquietud común. Debe abrigar un intenso flujo constante de temas más o menos estresantes que se ocupe de la sincronización de las preocupaciones de las conciencias para integrar a la población correspondiente en una comunidad de preocupaciones y estímulos renovados a diario (Sloterdijk, 2017: 14).

La libertad en el mundo moderno es inseparable de un ejercicio constante y frenético por hacer y ser todo aquello que se pueda, por participar en todo lo que admita nuestra presencia, por opinar y hacerse presente de alguna forma u otra: en las redes, en los medios, en modo virtual o en carne y hueso. Frente a esta sobreproducción de estrés y angustia, Sloterdijk nos muestra otra cara de la moneda, la de la calma y el desapego, que expresa otra forma de concebir la libertad.

Encuentra en Rousseau —en su retiro a la isla Saint Louis, en 1765— una experiencia muy diferente a la de nuestros apresurados días, una libertad que, lejos de estar sometida a la velocidad y al hacer frenético, se establece, por el contrario, como el retiro del sujeto en sí mismo, eximido de sumarse al clamor y a las exigencias cotidianas: “Libre es quien logra conquistar la despreocupación [...] el punto decisivo es la falta de relación con el rendimiento” (Sloterdijk, 2017: 31). Los personajes de *El discreto encanto de la burguesía* arrastran una existencia ajena a la libertad rousseauiana y asumen plenamente la libertad rentable de las sociedades contemporáneas: correr frenéticamente hacia ningún lugar, con decisión, con apuro, para no hacer nada o para realizar el acto más banal. La muestra palpable de este correr frenético hacia ninguna parte se da en nuestras ciudades cotidianamente, donde el padre de familia que maneja su auto a toda marcha, con total imprudencia para llegar a tiempo al trabajo, termina reproduciendo el mismo patrón el día de descanso, precisamente cuando no habría que llegar temprano a ninguna parte. La libertad contemporánea se ha vuelto indisociable de la angustia que produce el mandato: ¡sé libre!, ¡debes hacer todo lo que puedes hacer! En términos sartreanos, la velocidad de la vida contemporánea, auspiciada por este ejercicio de la libertad como mandato, nos ha convertido en sociedades de *mala fe*:³⁷ todo mundo se cree su papel; así, el empleado de oficina que actúa frenético y con la seriedad que demanda su puesto, lleva esta conducta a todos lados: desde ir por la despensa hasta

37. Recordemos que, para Sartre, la mala fe es una especie de autoengaño donde la persona asume que su esencia es eso que representa cotidianamente por obligación: ser mesero, ser comerciante, ser profesor, etc. En este autoengaño, por el cual el individuo se reduce a su representación, se escapa todo aquello que se puede ser. La mala fe es, entonces, una forma de existencia inauténtica que nos aprisiona en un papel y nos priva de la posibilidad de confrontarnos a nuestra existencia como no determinada: “¡Cuántas precauciones para aprisionar al hombre en lo que es! Como si viviéramos en el perpetuo temor de que se escape, de que desborde y eluda de repente su condición” (Sartre, 1993: 93).

tomarse un fin de semana con la familia. La libertad de nuestros días, bien podríamos decir, es una libertad de mala fe: estamos obligados a ser libres —que no condenados a la manera sartreana—, obligados a ser todo, hacer todo, a lograrlo todo. Este mandato es, en palabras de Sloterdijk, una enorme y permanente fuente de estrés.

Es curioso, fue precisamente el existencialismo el que ya nos había puesto al tanto de esta mancuerna entre angustia y libertad, pero ciertamente de una manera muy diferente. Si a la manera de Sartre, *estamos condenados a ser libres*, la existencia carece entonces de sentido y de sustancia *a priori*, flotamos en una *insoportable levedad* en la que nuestra condena es elegir, pero no está dicho qué. Tal falta de determinación y esencia hace del ser humano un ser carente de naturaleza: “El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. Así, pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla” (Sartre, 2009: 31). Pero esta libertad, como ausencia de determinación, no es la misma que la libertad rentable de nuestras sociedades abocadas al hacer frenético, al contrario, esta última es más bien el truco con el cual nos hemos tratado de distraer de la libertad existencial, ocultando ésta bajo las exigencias de una vida abocada a la productividad, donde el sentido se asume dado —hacer, consumir, parecer, desplazarse frenéticamente—. Así, quien se dice libre, no puede más que dejarse llevar por la ola.

Esta es precisamente la imagen del liberalismo que comparten Deleuze y Foucault: hay que montarse en la ola, aunque nos estrellamos contra los arrecifes. Olas para surfear, es la manera como Deleuze caracterizaba a las sociedades de control. Su discreto encanto radica en que nos invitan a montarnos en el flujo sin detenerlo. De acuerdo con este filósofo, nuestro tiempo puede definirse como una época de flujos: flujos de información, de gente, de dinero, de mercancías, de enfermedades, de imágenes, etc. Frente a las estrategias disciplinarias que demandaban el

encierro y la clausura —entre los muros de la escuela, de la prisión, de la fábrica, del hospital, del psiquiátrico, etc.—, lo propio del mundo actual es un control más sutil, pero más efectivo, que se ejerce al *aire libre*, menos opresivo, tan tenue que ni siquiera reparamos en él, una forma de control que no sólo evita bloquear los flujos, sino que los alienta, los gestiona, les abre paso. El capitalismo contemporáneo alienta los flujos, que la máquina siga en movimiento; la producción de libertades es el dispositivo que permite montarnos en los flujos sin obstaculizarlos. Al contrario, al montarnos en la ola le imprimimos más velocidad. Es por eso que, en este género de sociedades, liberales o de control, no se trata de cercar o detener el flujo, sino de sumarse a la marea. En las sociedades disciplinarias pasábamos de un encierro a otro, de un enclausramiento a otro, marcando trayectorias discontinuas y cortes; en las sociedades de control los flujos se despliegan de manera continua, pues cada vez hay menos clausuras. “El hombre de las disciplinas era un productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio, puesto en órbita, sobre un haz continuo. Por todas partes el *surf* ha remplazado a los viejos deportes” (Deleuze, 1995: 244).

Las *sociedades de control* deleuzianas y las *sociedades liberales* foucaultianas, es decir, las sociedades postdisciplinarias,³⁸ despliegan estrategias de dominio que no pasan necesariamente ni por el encierro ni por la represión, al contrario, lo propio de ellas es fomentar, crear, gestionar y consumir libertades.

Si empleo la palabra “liberal” es porque, de inicio, esta práctica gubernamental [...] no se contenta con respetar tal o tal libertad, de garantizar tal o tal libertad. Más profundamente, ella es consumidora de

38. Pero al decir “post-disciplinarias” no estamos asumiendo que el modelo disciplinario ha quedado atrás, antes bien, sus formas se traslapan con este nuevo arte de gobernar llamado “liberalismo”.

libertad. Consume libertad en tanto no puede funcionar más que en la medida en que hay un cierto número de libertades: libertad de mercado, libertad del vendedor y del comprador, libre ejercicio del derecho a la propiedad, libertad de discusión, eventualmente libertad de expresión, etc. La nueva razón gubernamental tiene entonces necesidad de libertad, el nuevo arte de gobernar consume libertad. Al consumir libertad está obligado a producirla. Está obligado a producirla y a organizarla. El nuevo arte de gobernar va a presentarse como gestor de la libertad (Foucault, 2004: 65).

Desde esta óptica, lo característico de las sociedades actuales es haber propuesto una alternativa a las sociedades de encierro o disciplinarias, una alternativa más económica y eficiente donde el poder se ejerce *al aire libre* y fomenta los flujos, la movilidad, las libertades. Claro que el talante positivo de esta *liberación* tiene que tomarse con pinzas, pues es precisamente debido a esta producción-consumo de libertades que el poder se expresa más eficazmente que nunca. En las sociedades disciplinarias, el obrero estaba constantemente amenazado por cumplir con los tiempos, con los ritmos, con las cuotas, siempre con un capataz detrás que atizaba. Recordemos la famosa escena de Chaplin en *Tiempos modernos* (1936): los obreros salen en masa del transporte público para entrar de inmediato en el siguiente enclaustrado, la fábrica, ahí los espera una media docena de capataces que monitorearán sus movimientos y su eficiencia. En la línea, Charlot se retrasa por razones muy humanas, una abeja revolotea por su cara, se distrae o simplemente discute con el capataz, la línea se detiene entonces y el capataz reprende a todos. Luego Charlot pide permiso para ir al baño, ahí trata de fumarse un cigarrillo, pero desde una inmensa pantalla el gerente lo observa y le ordena regresar a la línea (imagen 15). Tiempos, movimientos, gestos, distracciones, todo evaluado y controlado por un superior que todo lo mira. Esa es precisamente la figura privilegiada por las disciplinas.



Imagen 15. *Tiempos modernos*, película de Charlie Chaplin (1936).³⁹

La escena del baño de *Tiempos modernos*, película de 1936, preludia la imagen del *Big Brother* que George Orwell expone en su novela *1984*, la cual es publicada en 1949, es decir, 13 años después de que la película de Chaplin se expusiera en las salas de cine. En ambos casos estamos ante excelentes ejemplos de las sociedades disciplinarias. La disciplina suele ser una forma de poder demasiado presente, tiende a los emplazamientos cerrados, es minuciosa, produce tensión y estrés, pero, como ya apunta Sloterdijk, eso permite engrasar la máquina para que siga adelante. La máquina liberal es mucho más eficiente precisamente porque no se siente, no enclaustra, nos deja ser “libres”; sin embargo, produce quizá mucho más estrés, pero éste se tolera como el efecto necesario del ejercicio de la libertad. Eso es lo que Foucault admiraba del liberalismo, su enorme capacidad para gobernar mejor, de ser más

39. Imagen tomada del DVD de la película *Tiempos modernos* (1936).

eficiente aprovechando las libertades, fomentándolas y diseñándolas. No es que Foucault se convirtiera de pronto en un liberal entusiasta —como a veces se ha sugerido—, sino que reconoció que el mundo contemporáneo se enfrenta a un monstruo amable que, sin aparente dolor, nos vuelve más productivos y obedientes. Habría por tanto que analizarlo, estudiarlo de cerca, tratar de penetrar en sus discretos encantos. Por contra, la amenaza que representa este *nuevo arte de gobernar* no le llevó a pensar que la revolución proletaria era la solución. A Foucault le quedaba muy claro que la dictadura del proletariado era también expresión de un poder disciplinario llevado al extremo. Deleuze, por su parte, iba más lejos y pensaba que, finalmente, el comunismo era una parte de la historia universal que ha sido moldeada por el capitalismo. “De cierta manera, el capitalismo ha devorado todas las formas de sociedad, pero las ha asediado como una pesadilla terrorífica, del pánico que ellas tienen de los flujos que huyen de sus códigos. [...] es el capitalismo lo que ha determinado la posibilidad de una historia universal” (Deleuze y Guattari, 1972: 164). Deleuze y Guattari no están afirmando que estamos condenados fatalmente al capitalismo, pero sí asumen que la historia tal y como ha sido, es decir, aceptando que sólo podemos verla *a posteriori* y como algo contingente, es el producto de la lógica capitalista, que se ha extendido globalmente, sea a través de la asunción plena o de la huida, pero en ambos casos sin cuestionar sus elementos básicos: la explotación del hombre y de la tierra, la hegemonía de un grupo sobre otro, la búsqueda de productividad y la gestión minuciosa de los cuerpos y los tiempos. Es precisamente lo que expresa un viejo chiste soviético:

—¿Sabes tú cual es la diferencia entre el capitalismo y el socialismo?

—No

—El capitalismo es la explotación del hombre por el hombre, en el socialismo es justo al revés.

En suma, ni Foucault ni Deleuze creen que el comunismo sea una verdadera alternativa para superar las formas de control y explotación capitalista, pero tampoco se dejan fascinar por las veleidades liberales, antes bien, se preguntan: ¿de verdad los hombres se han emancipado del control en este tipo de sociedades? La respuesta dada por ambos es negativa, pero debido al carácter amable y en apariencia indoloro de este tipo de poder, bien vale la pena hacer un análisis más fino. El liberalismo nos abre a un mundo en el que se producen y consumen libertades, ya no es necesaria una media docena de capataces que nos digan qué hacer y cómo, ahora cada quien lleva dentro no tanto a un capataz, sino a un *mánager* que nos dice: *¡trabaja!*, *¡preparate!*, *¡invierte en ti!*, *¡mejora!*, *¡capacítate!* En suma, lo que Foucault llama la *cultura del capital humano*. Por ejemplo, en el caso de la relación madre-hijo, el tiempo que la madre da a su hijo es visto desde la perspectiva liberal como una inversión, al menos así lo percibe Foucault:

[...] los liberales intenta explicar, por ejemplo, la relación madre-hijo como caracterizada por el tiempo que la madre pasa con su hijo, la calidad de los cuidados que le da, la afección que le manifiesta, la vigilancia con la que sigue su desarrollo, su educación, su progreso no solamente escolar sino físico, la manera no solamente como lo alimenta, sino además estiliza la alimentación y su contenido nutritivo; todo esto constituye para los liberales una inversión que puede medirse en el tiempo, ¿una inversión que va a constituir qué? Un capital humano, el capital humano del niño, capital que producirá una ganancia (Foucault, 2004: 249).

Así, lo característico de nuestras sociedades es que han optimizado el ejercicio de poder haciéndolo menos represivo, menos coercitivo. Es una forma de poder que ha descubierto que la gente produce más y es más obediente, no con un capataz que checa los tiempos y reprende, sino motivando, animando a invertir en uno mismo, entrando en la

cultura de la auto-superación, del tú puedes, del *Impossible is Nothing*. Una cultura basada en la producción y consumo de libertades, pues en realidad sólo es cuestión de querer, de esforzarse, de evitar la impotencia. Es un poder que en lugar de separarnos o divorciarnos de lo que podemos, apuesta más bien a lo contrario: atiza, motiva.

Esta manera de ejercer el poder contrasta con lo que tradicionalmente entendíamos por *estar sometidos al poder*. Esta manera usual es la forma como también lo vio Deleuze en algún punto de su obra, es decir, el poder como aquello que separa a los hombres de su potencia, como aquello que nos vuelve impotentes, que nos dice *tú no puedes*. Quizá esta perspectiva fue concebida por Deleuze a partir de su muy peculiar lectura de Spinoza. Si mi potencia de actuar puede ser disminuida por pasiones tristes, entonces es fácil entender que todos aquellos que desean nuestro sometimiento, nuestra apatía e inactividad, cultivarán en nosotros pasiones tristes. Para Spinoza, los políticos y los clérigos serán los principales interesados en cultivarnos la tristeza, ella nos vuelve impotentes, ella nos separa de nuestra potencia.

¿Por qué la tristeza es forzosamente una disminución de potencia? Vean desde entonces lo que hay de nuevo en la ética de Spinoza. Contrariamente a toda moral, el grito perpetuo de la ética será: “¡No, no hay tristeza buena, no hay tristeza buena!”. Y toda la crítica spinozista de la religión se basará en que, según él, la mistificación de la religión consiste en hacernos creer que hay buenas tristezas. En términos de potencia, no hay tristeza buena porque toda tristeza es disminución de potencia (Deleuze, 2008: 231).

De acuerdo con Giorgio Agamben, el modelo en el que se basó Deleuze —en algún momento de su obra— para estudiar al poder conservaba esta imagen de algo que socava nuestra potencia. Para el italiano, por contra, vivimos en tiempos distintos, ahora ya no se trata de cultivar

en nosotros pasiones tristes, de decirnos *tú no puedes*, al contrario, se trata de decirnos *tú lo puedes todo*. El Deleuze del “Post-scriptum a las sociedades de control” (1995) sin duda estaría de acuerdo con esta perspectiva. El estrés que engrasa la máquina es ahora una tensión autoimpuesta que nos demanda poderlo todo, hacerlo todo y estar en todo. La libertad se ha vuelto un deber autoimpuesto que genera estrés sin precedentes. La figura del hombre y la mujer realizados es la de alguien que lo puede todo: ser boxeador, empresario, bailarín y modelo. Justo como Laila Ali, que aparte de abanderar negocios de suministros de nutrición y una marca de ropa y joyas, tuvo una carrera de 24 peleas, todas ganadas, y ostentó los títulos mundiales IBA⁴⁰ y IWBF⁴¹ de 2002 a 2004, en pesos medios; otro título de IWBF para 2004, en pesos pesados ligeros; de 2002 a 2007 el título mundial de la WIBA,⁴² en súper pesos medianos, y de 2005 a 2007 el título mundial de la WBC,⁴³ en súper pesos medios. Hay que agregar además su faceta como bailarina y modelo.

Sin pretender negar que Laila Ali sea talentosa, en realidad ella vende la imagen de una mujer *multitasking* que es exitosa porque puede hacerlo todo, eso es lo que se vende, el perfil del emprendedor incansable que evita el ocio improductivo. Es claro que el ciudadano *multitasking* vive en un estado de estrés exacerbado para cumplir todas sus tareas. Para filósofos como Byung-Chul Han, esto es un retroceso civilizatorio que nos acerca a la animalidad, pues en la selva hay que estar en una alerta constante para no ser devorados por un predador. “No solamente el multitasking, sino también actividades como los juegos de

40. IBA, International Boxing Association.

41. IWBF, International Women’s Boxing Federation.

42. WIBA, Women’s International Boxing Association.

43. WBC, World Boxing Council.

ordenadores suscitan una amplia pero superficial atención, parecida al estado de la vigilancia de un animal salvaje” (Han, 2012: 35). Aun así, hay muchos animales que logran separar muy bien los momentos de reposo y los estados de alerta. Por ejemplo, un predador tan eficiente como el tigre duerme 16 horas diarias, las cuales toma en el día, mientras que caza por la noche. Se dirá que es fácil que el tigre duerma tanto, ya que no tiene predadores naturales, pero pensemos en el koala, que duerme en promedio 22 horas diarias y tiene como predadores directos a los dingos, las lechuzas, las águilas y los pitones. En otros términos, quizá no nos estemos animalizando como piensa Han, quizá más bien nos estamos volviendo demasiado civilizados.

AGAMBEN, ARISTÓTELES Y BARTLEBY

Quizá Byung-Chul Han no se equivoca del todo, pues si bien los animales parecen defender con más ahínco sus horas de reposo, lo cierto es que cuando son sometidos por el hombre y puestos a trabajar, tienen que ceder el reposo a las demandas humanas, aunque ello suponga morir de fatiga. Es en ese sentido que el poder en las sociedades actuales nos acercaría a la animalidad, pero sería una animalidad condicionada por la gestión humana y no la que podamos encontrar en la selva, es decir, sería en el fondo una animalidad producto de la civilización. Y así, al igual que algunos animales, el ser humano se encontraría hoy en la comprometedora situación de ser gobernado, no a través de impedir su actuar, sino introduciéndolo en una actividad frenética: no es posible no hacer.

De acuerdo con Agamben, tradicionalmente se ha considerado que el poder se ejerce separándonos de nuestra potencia, diciéndonos: tú no puedes. Pero las sociedades liberales han apostado por otro esquema. En estas sociedades, el principal mecanismo de control y sometimiento no es separarnos de nuestra potencia, no es volvernos impotentes, sino

todo lo contrario. Así como Foucault define a las sociedades liberales como aquellas en las que el poder se ejerce mejor produciendo y consumiendo libertades, para Agamben, el principal mecanismo de poder en las sociedades actuales no tiene que ver tanto con suprimir nuestra potencia, sino precisamente con lo contrario, con suprimir nuestra impotencia. “Hay, sin embargo, otra operación del poder, más insidiosa, que no actúa inmediatamente sobre eso que los hombres pueden hacer —su potencia—, sino sobre su impotencia, sobre eso que no pueden hacer, o más exactamente, sobre eso que ellos pueden no hacer” (Agamben, 2009: 77).

Si antes el poder nos sentenciaba: *no puedes*, ahora nos dice *no puedes no poder*. Hemos sido despojados de una posibilidad tanto política como ontológica: la posibilidad de no poder, de la negación, de no pasar al acto. El problema es que vemos la impotencia como ausencia de potencia, como *falta*, cuando en la impotencia hay también poder: *poder-no hacer*, *poder-no* ejercer la propia potencia. De hecho, en realidad la auténtica potencia no puede radicar solamente en *poder hacer*, la potencia radical consistiría más bien tanto en poder hacer como *poder-no*: “Es justamente esta ambivalencia propia a toda potencia, que es siempre a la vez potencia de ser y potencia de no ser, potencia de hacer y de no hacer, lo que define la potencia humana. El hombre es entonces el viviente que, existiendo sobre el modo de la potencia, puede tanto una cosa como su contrario” (Agamben, 2009: 78). Agamben agregará más adelante que *el hombre es el único animal que puede su propia impotencia*, es decir, que no está obligado a ser y a hacer todo lo que puede y que, más importante, en el no hacer y en el no poder también habría potencia. El principal problema de las sociedades contemporáneas es, según Agamben, que estamos cada vez más obligados a renunciar a nuestra impotencia, a hacer todo lo que podemos. Este modelo de sociedad:

[...] separa a los hombres no tanto de lo que pueden hacer, sino sobre todo de lo que no pueden hacer. Separado de su impotencia, privado de la

experiencia de eso que no puede hacer, el hombre contemporáneo se cree capaz de todo y repite su jovial “no hay problema” y su irresponsable “eso se puede hacer” en el momento preciso donde más bien debería darse cuenta que ha sido asignado de manera inaudita a fuerzas y a procesos sobre los cuales ha perdido todo control. Ha devenido ciego no tanto de sus capacidades, sino de sus incapacidades, no de eso que puede hacer, sino de eso que no puede o puede no hacer (Agamben, 2009: 79).

En el primer capítulo tomamos un ejemplo del universo publicitario que lleva al extremo la negación de la impotencia. Sin embargo, si salimos de la publicidad encontramos lo mismo, en las escuelas, en las empresas, en los hospitales, en la familia, en la vida de pareja, en todos lados la apuesta es la misma: todo se puede, no hay imposibles y si no se puede, al menos se puede simular que sí. Tendríamos que preguntarnos a qué tipo de mundo y de experiencias puede llevarnos tal negación de la impotencia, qué nuevas formas de esclavitud puede tomar esta ceguera, qué renuncias implicaría —una de la más importantes sería, sin duda, a nuestra capacidad de resistir—. De hecho, no hay que esperar por la respuesta, el mundo en el que vivimos es en gran medida el producto de tal obcecación. Finalmente, un mundo basado en la negación de la impotencia nunca tendrá claro efectivamente qué realmente se puede hacer, es decir, nunca sabremos qué podemos hacer, si no tenemos la más remota idea de lo que podemos no hacer, de nuestra impotencia. La enseñanza de Bartleby⁴⁴ sigue vigente, aún podemos resistir y explorar lo posible aduciendo: *preferiría no hacerlo*. El gesto de Bartleby se muestra, para Byung-Chul Han, como el antídoto adecuado para poner un freno a la aceleración desmedida del mundo contemporáneo, es decir, una manera de introducir la negatividad en un mundo radicalmente

44. Nos referimos al personaje de la novela de Herman Melville. *Bartleby, el escribiente*. Aquí hemos revisado la edición en francés: (2006), *Bartleby, le Scribe. Une histoire de Wall Street*, Paris: Allia.

positivo que nos invita a decir “sí” a todo y a hacer todo lo que se nos proponga como vía para realizar nuestra libertad. Sin embargo, como lo enfatiza el pensador coreano, este exceso de positividad, y consiguiente falta de negatividad, nos introduce en un mundo donde todo se vuelve idéntico, donde todos estamos de acuerdo en lo que queremos: tiranía de lo mismo.

Ciertamente, las enfermedades neuronales del siglo XXI siguen a su vez una dialéctica, pero no de la negatividad, sino de la positividad. Consisten en estados patológicos atribuibles a un exceso de positividad. La violencia parte no sólo de la negatividad, sino también de la positividad, no únicamente de lo otro o de lo extraño, sino también de lo idéntico (Han, 2012: 17-18).

Esta ausencia de negatividad nos ha llevado a presenciar nuevas formas de violencia, éstas ya no parten de un enemigo externo, son inmanentes al individuo. Han identifica a la depresión y el trastorno de déficit de atención e hiperactividad (TDAH), entre otros, como efecto de este régimen de exceso de positividad que es inseparable de una profusión de lo idéntico. El *preferiría no hacerlo* de Bartleby parecería ser un intento desesperado por oponerse a este dominio de lo positivo y de lo mismo. Sin embargo, Bartleby, según Han, no abre la posibilidad de una verdadera resistencia, pues el copista simplemente deja de hacer toda actividad y muere en un estado de radical apatía. En este final trágico, Han no coincide con Agamben, pues encuentra que el escribiente no muere en un acto de resistencia sino por agotamiento; por tanto, no está anunciando un nuevo mundo que resiste, sino un mundo muerto por fatiga, producto de una positividad total.

Aunque se trata de una película al más puro estilo hollywoodense — protagonizada por Jim Carrey, quien ha ganado dos Globos de Oro, aunque parezca sorprendente—, el largometraje *Sí señor* (2008) (imagen 16) retrata

los vericuetos de un hombre al que después de tomar una sesión de *coaching* le es imposible decir “no”. Antes de tal sesión, su actitud ante la vida era totalmente negativa, decía “no a todo”, después de ella, la fortuna le parece sonreír, sin embargo, las cosas se vuelven muy complicadas. Carl, el personaje principal, a quien le es imposible de ahora en adelante negarse a algo, termina tomando clases de guitarra, de coreano y de vuelo, acepta una novia de medio oriente, hace viajes impulsivos, otorga préstamos al por mayor en el banco donde trabaja, se hace de muchos amigos, tiene sexo con una anciana, se enamora de una linda joven que le da un raid en motocicleta, luego se compromete con ella, etc. Sin embargo, al menos en dos ocasiones, Carl termina en el suelo, extenuado. En medio de este ritmo frenético, se le ocurre un par de veces negarse a alguna petición, pero esto tiene consecuencias aún peores: todo le sale mal. En el colmo, todas las actividades a las que se ve empujado, por estar condenado a decir a todo que “sí”, lo llevan a ser considerado sospechoso de terrorismo por agentes de la CIA, pues se dan cuenta que ha tomado clases de vuelo, tiene una novia de medio oriente y además se llama igual a Karl Marx. En un tono foucaultiano, diríamos que con tanta positividad Carl se termina metiendo en graves problemas de seguridad, y también termina agotado. Pero como habría de esperarse, el final de la película es edulcorado y muy positivo: Carl busca al hombre del curso de *coaching* para pedirle que lo desprograme, a lo cual éste se niega, pero le hace saber que lo importante no es decir sí a todo, sino solamente a lo que de verdad quiere; es decir, después de este viaje por la pura positividad y todos los problemas que conlleva, Carl recupera su capacidad de decir “no” y con ello se integra a una vida más normal: se compromete con la mujer que de verdad ama; ahora seguirá negando préstamos en su trabajo, pero será con la conciencia de que es por el bien de la economía y se aprestará a trabajar los sábados que sean necesarios por el bien de la empresa. En el fondo, el paseo por la positividad nos regresa a un Carl normalizado, más adaptado y mucho

más feliz. Se trata de una aventura que impacta emotiva y psicológicamente al protagonista, pero que, en el fondo, no cambia nada en el mundo, al contrario, invita a adaptarse a las cosas tal y como están, sin anunciar nada nuevo y sin renunciar sustancialmente a nada. Este final contrasta notablemente con lo que nos expone Agamben, para quien entender verdaderamente el mensaje de *Bartleby* implicaría el anuncio de un nuevo mundo, de una nueva forma de habitarlo. Para Byung-Chul Han, por su parte, la positividad extrema no suele tener finales felices, sino todo lo contrario, nos lanza a un mundo de estrés y depresión sin parangón. Si vamos a la literatura médica, nos encontramos con un panorama aún más sombrío, pues la depresión y el estrés estarían relacionados con ciertas formas de cáncer. “La activación persistente del eje hipotalámico-pituitario-suprarrenal (HPA) en respuesta al estrés crónico y en la depresión probablemente afecta la respuesta inmune y contribuye al desarrollo y progresión de algunos tipos de cáncer” (Vis-soci, 2004: 617). Pero Carl no experimenta ninguno de estos efectos, regresa a un *mundo mejor*, en el sentido más positivo de la palabra.

Quizá exigimos mucho a una película hollywoodense que carece, en principio, del objetivo de cambiar el estado de cosas en el mundo o de hacer una verdadera crítica. Sin embargo, no es del todo inútil la reflexión, pues nos ayuda a comprender mejor en qué sentido la positividad extrema es virulenta y, sobre todo, reconocer que la negatividad no siempre se traduce en un cuestionamiento efectivo a la realidad. Desde la perspectiva de Giorgio Agamben, la hegemonía de la positividad y de la negatividad edulcorada son el efecto de una cierta mirada ontológica que ha privilegiado al acto sobre la potencia.

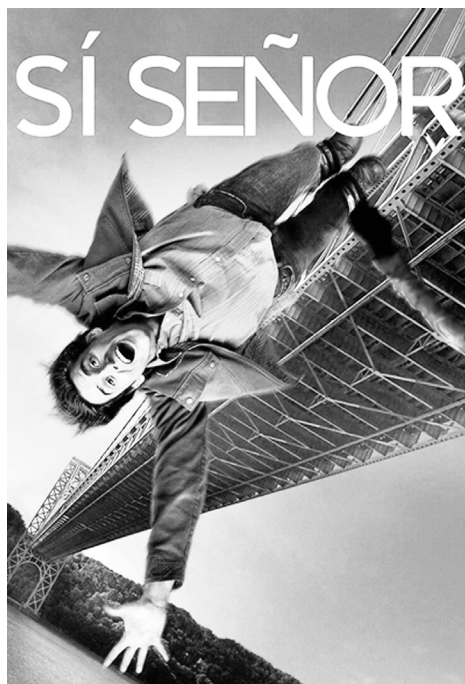


Imagen 16. Póster de la película *Sí señor* (2008).⁴⁵

Es innegable que algunos de los conceptos centrales en la obra agambeniana tienen como referente a Aristóteles. Como lo expone Jussi Backman (2017), términos como *zōē* y *bios*, o la diada potencia-acto (*dynamis-energeia*), no pueden desligarse de su linaje filosófico. Es claro que en su obra el estagirita está mucho más presente que Platón, por hablar de otro griego, y es que si bien ambos filósofos construyeron algunas de las principales dicotomías con las que se ha configurado la filosofía en Occidente, es importante reconocer que hay un salto importante entre ambas formas de ver el mundo. Es en ello que radica la

45. Imagen tomada de *Sensacine.com*, URL: <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-130082/>

razón por la cual Agamben se inclina más por Aristóteles que por Platón. Mientras las dicotomías de este último son rígidas y carecen de verdadero movimiento, las dicotomías del estagirita se caracterizan por dar cabida al dinamismo y por insistir que entre el *ser* y el devenir existe un punto de comunicación. Recordemos que, por ejemplo, en la *Metafísica*, Aristóteles rechaza la teoría del mundo de las Ideas precisamente porque Platón, desde su perspectiva, no logra explicar cómo es que las cosas mundanas *participan* de ese mundo ideal, es decir, no logra explicar de qué manera las Ideas pueden conectarse con las cosas de este mundo, ligadas al movimiento y al cambio.

Pero la aporía más grande con que cabe enfrentarse es: ¿de qué sirven las Formas para las cosas sensibles, tanto para las eternas como para las que se generan y corrompen? Desde luego, no son causas ni de su movimiento ni de cambio alguno suyo. Pero es que tampoco prestan auxilio alguno ni en orden a la ciencia de las demás cosas (no son, en efecto, su entidad: si lo fueran, estarían en ellas), ni respecto de su ser, toda vez que no son inmanentes en las cosas que de ellas participan (*Met.* § 991a 10).

Este punto en el cual Aristóteles se distancia de Platón no es un tema nuevo, pero sí quizá uno de los más importantes, pues niega la médula de la teoría de las Ideas bajo el argumento de que la *separación* entre los dos mundos, el material y el ideal, no explica cómo uno puede dar cuenta del otro y, mucho más grave, haría superfluo el cambio en la realidad concreta. La solución aristotélica pretende ser una forma de conciliación entre filosofías puramente materialistas y el idealismo platónico, tratando de darle un lugar a la realidad material y al cambio, pero sin renunciar a una Forma que dirija ese cambio, pues ahora ese elemento director, aunque eterno e inmodificable, es inmanente a las cosas. La ontología aristotélica lleva a cabo, con este movimiento, una transformación importante en la manera de concebir el mundo: no es

necesario renunciar al cambio para dar cuenta de que hay Formas que permanecen en él. De hecho, no es sólo a pesar del cambio que las Formas persisten, sino en cierta medida gracias a él, pues una Forma no puede expresarse sino a través de la materia, aunque no dependa de ella. Esa es precisamente la idea que está detrás del *hylemorfismo*: toda sustancia está hecha de materia y Forma, una no puede darse sin la otra, es decir, no las podemos aprehender fuera de su mancuerna, sin embargo, ambas son independientes como sustrato y condición de posibilidad de las entidades. Con todo, esto no quiere decir que ambas sustancias tengan el mismo estatus, todo lo contrario, la Forma es ontológicamente superior, no está sujeta al cambio ni lo padece, mientras que la materia es la sede del movimiento y la corrupción. En la diada acto-potencia se reintroduce esta diferencia, pues el acto se identifica con la realización de la Forma, mientras que la potencia queda más bien ligada a los vericuetos de la materia, pues en ella caben los contrarios en tanto posibilidad; es decir, en la potencia es posible una cosa como su contrario: un niño es un hombre en potencia, pero puede malograr su realización en acto debido, por ejemplo, a un accidente. En términos de la lógica modal actual, la potencia es la contingencia, es decir, posibilidad de realizar y posibilidad de no realizar el acto: $\Diamond A \ \& \ \Diamond \sim A$.⁴⁶

En el caso de las cosas que se dicen según la potencia, cada una, ella misma, es capaz de los contrarios, por ejemplo, lo que se dice que es capaz de estar sano es, ello mismo, también y al mismo tiempo, capaz de estar enfermo. Es la misma, en efecto, la potencia de estar sano y de estar enfermo, de estar quieto y de moverse, de edificar y de demoler,

46. \Diamond es símbolo del operador lógico de posibilidad, $\&$ el símbolo de la conjunción y \sim el símbolo de la negación. Esta expresión se lee de la siguiente manera: es posible que A sea verdadera y es posible que A sea falsa.

de ser edificado y de derrumbarse. La capacidad para los contrarios se da a la vez, si bien es imposible que los contrarios se den a la vez, es decir, que se den a la vez los actos correspondientes (por ejemplo, estar sano y estar enfermo) y, por tanto, necesariamente uno de ellos es el bueno, mientras que la potencia es o buena y mala por igual, o ni lo uno ni lo otro. Así pues, el acto es mejor. [...] Es pues, evidente que el mal no existe fuera de las cosas ya que, por su naturaleza, el mal sigue a la potencia (*Met.* § 1051a 5).

El acto es mejor, al contrario, el mal sigue a la potencia como indecisión, como posibilidad de contradicción. Así, la ontología aristotélica privilegia el acto por sobre la potencia y esto se afirma en más de una ocasión a lo largo de la *Metafísica*: el acto tiene primacía por sobre la potencia, el acto es anterior a la potencia, del acto proviene el conocimiento de la potencia, etc. Volviendo a Agamben, es cierto que éste se inclina por la perspectiva de Aristóteles, porque la mancuerna potencia y acto permite algo que la metafísica platónica no: la inmanencia y el movimiento. Sin embargo, que Aristóteles otorgue preeminencia al acto puede leerse como un remanente platónico en el cual algo inmóvil y eterno se quiere conservar a toda costa, y de hecho es así, Aristóteles quiere conservar en la Forma ese elemento fijo que impediría que el mundo enloquezca y caiga en la contradicción, el acto es el garante que impide que la potencia arroje al mundo a la indecidibilidad. Ese es el punto donde la lectura agambeniana del estagirita introduce un giro: ¿qué pasaría si dejamos que la potencia se emancipe de la hegemonía del acto? Para Jussi Backman, es sobre todo la influencia de Heidegger en el pensamiento de Agamben lo que produce su particular lectura de la mancuerna acto-potencia (*energeia-dynamis*) aristotélica. “La reapropiación de la *dynamis* de la ontología fundamental heideggeriana, en la cual ‘más arriba que la actualidad [*Wirklichkeit*] se encuentra la posibilidad [*Möglichkeit*]’, es claramente retomada por Agamben en el

intento de pensar el poder y la vida más allá de las jerarquías aristotélicas clásicas” (Backman, 2017: 18).

En contra de la perspectiva platónica y de la megárica —pues estos últimos “[...] afirmaban, no sin buenas razones, que la potencia existe sólo en el acto, es decir, en la instancia de su ejercicio, Aristóteles objeta que si eso fuese cierto nosotros no podríamos considerar arquitecto al arquitecto cuando no está construyendo, ni llamar médico al médico en el momento en el cual no está ejerciendo su arte” (Agamben, 2019b: 43)—, el estagirita se adelanta en muchos sentidos a su tiempo, desnaturalizando la potencia y acercándola en gran medida a la libertad y al libre arbitrio, dos elementos que serán, más adelante, piezas fundamentales en la concepción cristiana del actuar humano. Para los griegos prearistotélicos, como Platón y Sócrates, el ser humano puede hacer tanto el bien como el mal, tiene la potencia de ambos, pero está más bien abocado al bien: nadie hace el mal voluntariamente, nadie prefiere tener una vida penosa y mala a una vida placentera y buena, es decir, sólo se hace el mal por ignorancia, por falta de sabiduría, no por voluntad. Sócrates lo expone así: “Si entonces, dije yo, lo agradable es bueno, nadie que sepa y que crea que hay otras cosas mejores que las que hace, y posibles, va a realizar luego esas, si puede hacer las mejores. Y el dejarse someter a tal cosa no es más que ignorancia, y superarlo, nada más que sabiduría” (*Prot.* 358c). En otros términos, para Platón y Sócrates, la acción humana es una cuestión de conocimiento o ignorancia: aquél que puede hacer el bien, lo hará, si no lo hace es por desconocimiento. En esta perspectiva, poder hacer el bien se resuelve en conocer qué es lo bueno; ignorarlo, por el contrario, nos llevaría a hacer el mal. Si uno posee conocimiento, entonces el poder hacer el bien se traduce en acto, se realiza una acción buena. Es precisamente este paradigma contra el cual reacciona Aristóteles, pues la potencia no es algo que tenga que agotarse en el acto. Una mujer o un hombre bien podrían realizar una acción, pero deciden no llevarla a cabo, es aquí

donde el estagirita introduce la noción de *proairesis*, el *acto de elegir*. Y elegir no responde a la simple posesión o ausencia de conocimiento, es algo más bien cercano a un acto de voluntad. Este elemento es subrayado por Agamben para entender el gesto de *preferir no hacer* de Bartleby.

[...] la *proairesis* o preferencia, determinada por Aristóteles como un requisito previo para la realización de una capacidad racional, que es siempre también una “capacidad de no hacer”. Obstinadamente reivindicando este aspecto negativo de su *dynamis*, al negarse a ordenar su poder constituyente en cualquier poder constituido y, por lo tanto, convirtiéndolo en deconstituyente o destituyente, Bartleby es “la objeción más fuerte contra el principio de soberanía” (Backman, 2017: 21).

Que la potencia implique la posibilidad de no hacer, es una forma de activar un gesto de inoperancia que, a su vez, permite escapar de la lógica soberana: estar condenados a no hacer o a hacerlo todo. En el caso de Aristóteles, la *proairesis* es la manera como se puede imputar al agente la responsabilidad de sus actos, ya que siempre es posible querer realizar una cosa mala, y aunque se ignore qué es el bien, de cualquier forma, le pertenece al agente la acción de decidir. “Si, para Aristóteles, es importante hacer del hombre el padre de sus actos, es ciertamente porque, sin la acción responsable, sería imposible construir una ética o una política” (Agamben, 2018: 61). Al introducir la *proairesis*, Aristóteles hinca también una escisión en el seno de la potencia, una escisión que no deja de ser paradójica, pues de lo contrario estaríamos ante una potencia que estaría siempre condenada a pasar al acto; pero no es así, siempre es posible que el agente decida no realizar el acto, con lo cual esa misma potencia se transforma en impotencia —y esta última contendría también su contrario: la posibilidad de poder hacer eso que decidimos no hacer—. En esta dinámica paradójica, *poder* implica *poder-no*; de igual forma, *poder-no* hacer algo implica siempre la posibilidad de

poder. Pero incluso, pasar al acto no agotaría la potencia: cuando el pianista toca el piano, no agota lo que puede, pues puede hacer muchas otras cosas, como tampoco agota lo que *puede-no*, pues puede dejar de tocar el piano. “La intención de volver al hombre dueño de sus acciones y de garantizarle la paternidad de sus actos y de sus saberes, tiene por consecuencia una fractura en su capacidad de actuar, que ahora está constitutivamente escindida entre potencia e impotencia, en poder hacer y poder no hacer” (Agamben, 2018: 71).

En el esquema platónico-socrático, hacer el bien es la consecuencia natural e inmediata de conocer qué es el bien. Por el contrario, para el estagirita, tener la capacidad de hacer no se traduce de inmediato en acto ni se agota en el mismo. Lo que aquí se pone sobre la mesa es la pregunta por el *modo de ser de la potencia*; al igual que lo verdadero y lo falso, la potencia también tiene modos en los que se da, pues o bien se da como acto o bien como privación. Por ejemplo, quien posee una técnica expresa su potencia como *facultad (Hexis)*, es decir, como algo que puede poner en acto o bien no hacerlo: la potencia es definida también por la posibilidad de su no ejercicio, por la disponibilidad de una privación. No se trata de mera pasividad, pues sin duda aquel que no sabe tocar el piano *no puede tocarlo*, pero aquel que tiene la técnica y sabe tocar *puede bien no tocarlo*, se trata no de una mera falta, sino de una privación que conserva la potencia de hacer o de no hacer. Imaginemos un mundo donde estemos condenados fatalmente a hacer, a llevar al acto todo aquello que podemos hacer, ¿habría ahí verdadera potencia? Desde el acercamiento agambeniano a Aristóteles, queda claro que la auténtica potencia, *potencia suprema* como a veces le llama, sólo podría residir en la potencia de hacer y de no hacer. Para Agamben el hombre sería: “[...] el maestro de la privación, porque, más que cualquier otro viviente, está, en su ser, destinado a la potencia. Pero eso significa igualmente que está librado y abandonado, en el sentido de que su poder actuar es de manera constitutiva un poder no actuar, y su conocer un poder no conocer” (Agamben, 2006: 239).

El maestro, el pianista, pero también el pintor y el ser humano en general, siempre conservará en su hacer la potencia de no hacer, se moverá siempre en una zona de indecidibilidad en la que no se está abocado fatalmente ni a una ni a otra, en la que al mismo tiempo puede tocar o puede-no tocar, puede pintar o puede-no pintar. Ambos siempre como posibilidades que no existen en sí mismas de manera discreta, pues el poder hacer sólo tiene cabida si se puede-no hacer, en un movimiento que jamás se completa. Pensemos ahora en un pintor, en uno de los grandes. ¿Dónde residiría su potencia, su capacidad extraordinaria para pintar cuadros únicos y magistrales? ¿Residiría en una permanente perfección del trazo que no haría más que repetirse de un cuadro a otro? ¿Qué diferencia habría entonces entre la pintura que él hace y la que hace una máquina? El verdadero artista es aquel que puede tanto su potencia como su impotencia, es aquel que domina el trazo a precio de errar y dudar: el trazo del maestro es aquel que también sabe temblar y en esa oscilación se concentra lo original e irrepetible de su obra.

Si la creación fuera solamente *potencia de*, si pasara ciegamente al acto, el arte se reduciría a una simple ejecución, pues procedería a una falsa desenvoltura hacia la forma acabada, en tanto ha reprimido la *potencia de no*. Contrariamente a un equívoco muy extendido, la maestría no es perfección formal, sino, al contrario, precisamente conservación de la potencia en el acto, salvaguarda de la imperfección en la forma perfecta (Agamben, 2015a: 52).

La potencia de la potencia reside en su impotencia, este juego de palabras nos habla de que aquello que da a la potencia su fuerza reside en la posibilidad de la contingencia, y junto con ello también se abre la posibilidad de la libertad. En un mundo donde todos estuviéramos destinados a hacer o a no hacer de manera excluyente, no sería posible hablar ni de libertad ni de contingencia ni de resistencia. Tampoco sería posible

la creación. Cuando Agamben se preguntó en algún momento ¿qué es crear?, su respuesta gira en torno a la posibilidad de la contingencia, a la posibilidad de errar y de que el trazo salga mal. Algo visible en algunas grandes obras que cuando son pasadas por *rayos x* revelan todos los intentos fallidos que precedieron a la obra final, en el mismo lienzo confluyen sin contradicción el trazo fino y el tembloroso. “[...] la contradicción aparente entre uso y temblor no es un defecto, sino expresa perfectamente la doble estructura de todo proceso creativo auténtico, íntimamente suspendido entre dos impulsos contradictorios: empuje y resistencia, inspiración y crítica” (Agamben, 2015a: 53).

Lo anteriormente expuesto cimbra intensamente la ontología occidental. Afirmar que la potencia conlleva de alguna forma su contrario, el poder-no, y que la impotencia es una forma de potencia, introduce una grieta en el seno mismo del *ser*, una grieta que lejos de mostrarlo como una unidad completa y plena, nos lo presenta como algo cruzado por la incompletud. Así como Kurt Gödel demostró, en 1931, que la aritmética guardaba en sus mismas bases algunas inconsistencias insolubles, que dieron al traste con el proyecto de fundamentarla de manera completa (Piñeiro, 2017); de la misma manera, la ontología occidental encontraría en su emergencia una paradoja fundamental que ha marcado a todo el pensamiento, a saber, aquella que pregunta por el *ser*. Como lo expone Aristóteles en la *Metafísica*: “La expresión ‘algo que es’ se dice en muchos sentidos, pero en relación con una sola cosa y una sola naturaleza...” (*Met.* IV, 2); en otros términos: el *ser* se dice, y con ello se abre una herida insoluble entre lo óntico y lo ontológico que caracterizará al pensamiento occidental hasta nuestros días.

Cada vez que tratamos de enunciar lo propio del *ser*, cada vez que elaboramos la pregunta por él, intentando desentrañar su sustancia, un extraño bucle de palabras se entromete y a la vez que nos anuncia su presencia, también nos aleja de ella: *el ser se dice*. La aprehensión del *ser* está mediada por el lenguaje. Heidegger lo afirmaba a su manera: “El

lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian” (2000: 11). Al filósofo alemán tampoco se le escapaba que aquello que más nos acerca al *ser*, es al mismo tiempo lo que marca una distancia insalvable: el *ser* es lo que se dice y nuestro camino hacia él estará siempre, irremediablemente, poblado de palabras. De nuevo, la figura de la incompletud se asoma: el *ser* es esa meta que se alcanza, ese círculo que cierra, a costa de no poder cerrarse del todo, de no llegar nunca a la meta. El *ser* es esta presencia-ausencia fatalmente cruzada por el lenguaje.

En el inicio está la incompletud, lo está como gesto que marcará todas las demás preguntas que se haga la filosofía. Agamben encuentra en la obra de Aristóteles —como ya hemos visto— esta marca que impide ver en el *ser* una realidad completa y dispuesta a revelarnos todos sus misterios. No sólo porque el estagirita descubre la inevitable bisagra entre el lenguaje y el *ser*, sino también porque al explicar la relación entre potencia y acto, el no cierre vuelve a asomarse. En su lectura tradicional, el *ser* se manifiesta en potencia o en acto, pero sin duda este último es la meta del proceso. Tal lectura ha dejado a la potencia como una especie de trámite que se agota en el acto, y una vez alcanzado éste, el círculo se cierra y las cosas se completan. Pero la lectura agambeniana de esta dupla nos muestra un perfil en el que pocas veces reparamos: el acto expresa también un punto de no cierre, un punto de llegada que no es meta y que, sobre todo, no mata la potencia. El acto no puede ser obra acabada, pues siempre queda un resabio de potencia que impide el cierre total. Y ese resabio tiene, paradójicamente, tanto un cariz negativo como un cariz positivo, es a la vez potencia e impotencia. El pianista que ejecuta una *obra*, no realiza toda su potencia en esa ejecución —puede equivocarse, puede hacerlo con desgano, puede estar distraído o enojado, etc.—, y es precisamente en esa impotencia,

en esa incapacidad de desplegar plenamente la potencia, que reside la singularidad de su obra, su carácter único e irrepetible. Es porque la impotencia habita en el seno mismo de la potencia, que ésta no se agota en el acto y hace de nuestras obras acontecimientos únicos, no acabados, por ende, siempre dispuestos a hacerse y rehacerse una y otra vez, en distintos tonos, con otros matices y con otros errores. Agamben, refiriéndose al canto, lo expone así: “No existe, pues, una potencia de no cantar que precede a la potencia de cantar y debe, por tanto, anularse para que la potencia pueda realizarse en el canto: la potencia-de-no es una resistencia interna a la potencia, que impide que esta se agote simplemente en el acto y la impulsa a dirigirse hacia sí misma, a hacerse *potentia potentiae*, a poder su propia impotencia” (Agamben, 2019a: 39). En este talante, la maestría del artista no hablaría de perfección formal —no se trataría de realizar cada vez la obra perfecta—, más bien estaríamos ante una obra que refleja al unísono tanto el poder como el poder-no: “la conservación de la potencia en el acto, la salvación de la imperfección en la forma perfecta” (Agamben, 2019a: 35).

Sin embargo, cuando pensamos en una obra es inevitable pensar en una ejecución o en una operación que tiene como único fin su realización, su forma acabada. Solemos decir: *¡aquí está la obra!* Recordemos que obra, del latín *opus*, remite a trabajo, labor, producción, operación, es decir, realizar una acción —y no tanto al producto de esa acción—. No nos pasa por la cabeza que realizar una acción puede implicar su contrario: su no realización, su inoperancia, su falta de obra. Pero esa es precisamente la paradoja de la que quiere darnos cuenta Agamben: toda obra lleva consigo su desobramiento, toda operación contiene una forma de inoperancia. Pero es precisamente por este elemento de inoperancia que las obras humanas, y el ser humano en general, están abiertos a lo posible, siempre pueden transformarse, trastocarse y, aún, arruinarse. La intrínseca compenetración entre operación e inoperancia,

entre obra y desobramiento, hace del ser humano un ser abierto a lo posible, sin destino dado, sin vocación determinada.⁴⁷

La buena nueva del no cierre, de la inoperancia, del desobramiento, consiste en reconocer en el hombre y en sus obras realidades que no pueden asumir un punto final, una sustancia definitiva. Así, abiertos a lo posible, abocados a su operatividad inoperante, al desobramiento de sus ejecuciones, los seres humanos y sus obras dejan un espacio a lo posible, a lo aún por venir, al acontecimiento. El hombre es entonces ese ser incapaz de agotarse en sus obras. De ahí el talante anárquico de la creación: creamos no para agotarnos en nuestras creaciones, ni para buscar el fundamento de lo que somos, sino para intuir nuestra potencia radical, es decir, para reconocernos en lo que podemos y en lo que podemos-no. La creación, finalmente, sería un modo de resistencia, de resistir a la finitud, a asumir una forma acabada. Crear es dar lugar a la impotencia, y con ello poder algo y su contrario —poder tocar el piano y poder-no tocarlo—, situados en una apertura de posibilidades. Es precisamente porque somos la máxima expresión de la indecidibilidad entre potencia e impotencia, entre operancia e inoperancia, que el ser humano está abierto a lo posible y rechaza sujetarse a este u otro destino. Sin estar atada a una concepción fuerte del *ser*, la acción humana es por ello libre. Es lo que precisamente sucede a Dreidel, el personaje principal de *La despedida* (2010), novela de Marcelo Birmajer. Dreidel es un judío atormentado que recorre Buenos Aires recordando sus andanzas

47. El tema de la inoperancia es algo que Agamben comparte con Jean-Luc Nancy (2004) y su manera de concebir la comunidad, es decir, la pertenencia a un *en común* cuyos límites, miembros y criterios de inclusión, no pueden ser enunciados ni determinados de manera absoluta. Por otro lado, la obra de Nancy no puede pensarse sin ese otro gran libro con el cual entra en diálogo, *La comunidad inconfesable* (1983), de Maurice Blanchot, para quien la comunidad no puede definirse como una sociedad en pequeño, no promete ninguna fusión, tampoco límites definidos y no tiene un valor de producción. “¿Para qué sirve ella? Para nada, sino para hacer presente el servicio al otro hasta la muerte, para que el otro no se pierda solitariamente” (Blanchot, 1983: 24).

con Kler, su mejor amigo. Una vez que éste muere, su situación precaria sólo se agrava, en particular su impotencia sexual, sin embargo, respecto a ésta toma una postura más bien activa. “Hay veces que la impotencia es una ventaja. No poder es poder” (Martín, 2010 *on line*). Así, cada vez que se cruza con una mujer le aclara: “a veces puedo y a veces no”. Como expone Birmajer en una entrevista dada a Uly Martín: “Hay veces que la impotencia es una ventaja. [...] Para él [para el protagonista], la impotencia es una defensa frente al poder de seducción de las mujeres. Esa arma no les vale” (2010 *on line*). Sin embargo, la impotencia de Dreidel no se busca como medio para un fin —resistir al poder de seducción femenino—, porque entonces estaríamos hablando de una impotencia determinada por un fin extrínseco, antes bien, es una impotencia no buscada y que, sin embargo, ahí está, gratuitamente, sin un motor externo que la motive. Lo que se encuentra en el camino es azaroso y secundario. Esta es precisamente la manera como Agamben entiende la impotencia, una forma de hacer que gira en el vacío, sin finalidad.

USOS Y PRESENCIONES

En una de sus obras más recientes, *Karman. Corto tratado sobre la acción, la falta y el gesto*, el análisis de Agamben sobre la acción repara en otros detalles, ahí reconoce que en Aristóteles hay dos tipos de actividades humanas. En primer lugar, estarían las que tienen su fin fuera de sí mismas, por ejemplo, la silla de madera sería el fin del trabajo del carpintero o la cosecha el fin de la actividad del agricultor. A estas actividades se les identifica como *poiēsis*. En segundo lugar, estarían todas esas actividades cuyo fin es inmanente a ellas, por ejemplo, la visión no tiene otro fin que la visión misma, el olfato no tiene otro fin que el olfato mismo. A estas actividades se les identifica como *praxis*. A partir de esta distinción, está claro que la obra del carpintero es muy diferente a

la obra del hombre en tanto que hombre, pues mientras el primero tiene el fin de su obra en algo externo —una silla, una mesa, una puerta, etc.—, *la obra del hombre* —la felicidad o el vivir bien— no es un producto externo a su hacer, sino se encuentra en acto en su hacer: el fin último de todas las actividades humanas es el vivir bien y éste no es extrínseco a éstas, no es tampoco un producto de las mismas, sino que se encuentra *en* ellas. Desde esta perspectiva, *el ser humano en tanto ser humano* sería más bien un ser carente de obra, es decir, de obra específica, como producto, como *poiēsis*, pues aquello que es su fin máximo no es externo a sus acciones, no se manifiesta como beneficio o utilidad asignada desde fuera. Las acciones que tienen que ver con la política y el arte serían de este talante: *girando en el vacío* se abren a lo posible.

[...] la praxis propiamente humana es aquella que, convirtiendo en inoperosas las obras y funciones específicas del viviente, las hace, por así decirlo, girar en el vacío y, de esta manera, las abre en posibilidad. Contemplación e inoperosidad son, en este sentido, los operadores metafísicos de la antropogénesis, que, liberando al viviente del ser humano de todo destino biológico o social y de toda tarea predeterminada, lo vuelven disponible para esa peculiar ausencia de obra que estamos habituados a llamar ‘política’ y ‘arte’ (Agamben, 2019a: 45).

Que la acción humana no esté predeterminada por ningún fin ni por ningún beneficio externo, es otra manera de decir que, en lo que tiene que ver con la vida política, la ética y el arte, el ser humano y sus acciones no están hechos específicamente para algo distinto a su hacer mismo, por ello mismo es un hacer abierto a un juego de posibilidades sin destino ni vocación determinada. Agamben recurrirá a Lucrecio y su *De rerum natura* para dar cuenta del talante inoperante, abierto a lo posible y sin destino que caracteriza a las obras humanas. En el planteamiento de Lucrecio, los seres vivos no pueden explicarse en términos

teleológicos, ningún órgano ha sido hecho para un fin en particular: el ojo no ha sido hecho para ver, la lengua no ha sido hecha para hablar, ni las orejas para oír. Contestando la determinación del órgano sobre la función, para Lucrecio todos los órganos fueron creados antes de su uso y sólo con el uso pudieron servir para algo, sin que ese algo sea su finalidad anticipada. “La vida es eso que se produce en el acto mismo del ejercicio como una delicia interior al acto, como si, a fuerza de gesticular, la mano encontrara el fin de su placer y su ‘uso’, el ojo, a fuerza de mirar, se enamoraría de la visión, las piernas, ejercitadas en plegarse rítmicamente, inventarían la caminata” (Agamben, 2018: 106).

Hacer énfasis en el uso es equivalente a subrayar la importancia de los medios: las acciones humanas no tienen otro fin que sí mismas; así, en realidad, no tienen fin, sino valen por su propia realización, por su sola existencia como medios sin fin. De esta forma, como se expone en la cita anterior, lo *propio* del ojo no estaría presupuesto ni sería anterior a la visión, sino que una vez ahí, arrojado al mundo y a la vida, el ojo se ejercitó, se forjó gradualmente un ritmo, quizá primero muy torpemente, y se habituó luego a percibir la luz, después se enamoró de ella, dándonos la impresión de que, desde siempre, el ojo tendría que haber estado hecho para ver. Que el ojo no está condenado de antemano a la visión es otra manera de decir que, lo propio de él es su uso; es decir, es en la contingencia y en la apertura de posibilidades que ello representa donde se encuentra lo propio del ojo. Lo cual no deja de ser paradójico, pues lo más propio del ojo radicaría en su más radical impropiedad: el uso, la contingencia, el estar abierto a otros posibles usos; es decir, el poder ver y el poder-no ver: podemos cerrar los ojos para negarnos a ver, pero también podríamos tocar con el ojo.⁴⁸

48. Por ejemplo, Deleuze habla de una visión háptica, es decir, una donde el ojo toca la superficie. En *Lógica de la sensación* (2002), el filósofo expone un tipo de visión que “acaricia la superficie del cuadro”, que tiene una extrema cercanía con el plano o la imagen, y por ello pierde los referentes de la totalidad; así, puede

Desde esta perspectiva, las acciones humanas no tienen un fin anterior a su uso; es en éste que se abre un umbral de indiscernibilidad entre éxito y fracaso, potencia e impotencia. Es en el uso que se hace patente la suprema potencia, entendiendo por ésta aquello que da cabida tanto al poder como al no poder. Así, subrayar el uso implica también afirmar el carácter paradójico del *ser* y de la acción humana. Cabe decir que esta es también la manera como Deleuze, por ejemplo, entiende la potencia y el devenir, ambos no pueden entenderse fuera de la paradoja, de eso que nos permite decir: *ya* y *aún-no*.

Si hay un rasgo que distingue a la obra deleuziana es su afán por subrayar el carácter no solamente polémico de las paradojas, sino su verdadera potencia creativa; ellas nos permiten pensar, no lo contrario de lo bien estipulado y lo bien argumentado, sino nos abren una posibilidad anómala de pensamiento, que no asume ni los principios de la lógica clásica, ni la búsqueda de identidad. Aquello que la paradoja expone, poniendo en jaque al buen sentido, es la posibilidad de no optar, de no decidirse, de habitar un umbral de indecidibilidad, o también, la posibilidad de *tomar las dos direcciones a la vez*, esto y lo otro a la vez. Frente al principio de no contradicción, de identidad, de tercero excluido, Deleuze apuesta por una lógica basada en la paradoja: los dos a la vez, *ya* y *aún-no*.

De ahí que la potencia de la paradoja no consista en absoluto en seguir la otra dirección, sino en mostrar que el sentido viene siempre de los

moverse rizomáticamente, sin puntos de entrada o de salida, sin lugares privilegiados o narrativas preestablecidas; puede también conectarse de un punto a otro sin respetar alguna jerarquía, lo que permite que las relaciones entre las cosas varíen continuamente. Se trata, por tanto, de un ojo que desarrolla capacidades táctiles que, al estar pegado a la superficie del cuadro, logra un desplazamiento “nómada”, sin puntos de referencia fijos. Deleuze parte de la definición de Alois Riegl (1985). De acuerdo a Riegl, “háptico” viene del griego *apto* (tocar), y es un tipo de visión muy ligada al arte egipcio, en concreto a los bajo relieves, los cuales, por contener color y realce, demandan una mirada de cerca, no precisamente óptica, sino que puede tocar.

dos sentidos a la vez, de las dos direcciones a la vez. Lo contrario del buen sentido no es el otro sentido; el otro sentido es solamente el pasatiempo del espíritu, su iniciativa divertida. Pero la paradoja como pasión descubre que no se pueden separar las dos direcciones, que no se puede instaurar un sentido único [...] (Deleuze, 1989: 94).

Cuando Deleuze se interroga por la extraña fórmula *preferiría no hacerlo*, que el personaje central de *Bartleby el escribiente* enuncia cada vez que se le pide hacer algo, su reflexión repara precisamente en el carácter ambiguo de la fórmula. Su carácter desolador reside en que no opta decididamente por nada, Bartleby no nos dice *no quiero hacer copias*, su declaración es más ambigua: *preferiría no hacerlo*, un preferir que deja abierto el umbral de que quizá más tarde *prefiera sí* —si su negación fuera rotunda, su jefe no gastaría tanto tiempo en tratar de entender por qué prefiere no hacerlo—. Por otro lado, en tal falta de contundencia, Bartleby no está reflejando la decisión de una voluntad propia inquebrantable —*yo soy el que no quiere*—, sino expresa una postura vacilante, sin convicción, que prefiere sin mucha pasión y sin mucha voluntad: *no una voluntad de nada, sino la emergencia de una nada de voluntad*. Al introducir la preferencia vacilante no sólo está poniendo una distancia ante los demás, también está abriendo una brecha respecto a sí mismo: entidad irreductible a una voluntad, a un sí o a un no, a un puesto, a una actividad, a una identidad clara. Bartleby está *suspendiendo* todo presupuesto y toda referencia: prefiere no decir claramente *sí* o *no*, suspende el uso práctico y referencial del lenguaje, suspende también todo principio de autoridad, termina, de hecho, siendo un hombre sin referencias: “Bartleby es un hombre sin referencias, sin posesiones, sin propiedades, sin cualidades, sin particularidades: demasiado llano para que se le pueda adherir alguna particularidad. Sin pasado ni futuro, es instantáneo” (Deleuze, 2005: 68). El escribiente se sostiene en la nada, en eso consiste la genialidad de Melville para Deleuze, y también

para Agamben. Su breve novela se caracterizó por liberarse de la obligación de dar razones, de que las cosas transcurrieran coherentemente y siguiendo el buen sentido; así, sus personajes *parecen sobrevivir en el vacío*, pues éstos...

[...] conservan su misterio hasta el final, desafiando tanto a la lógica como a la psicología [...]. Lo importante para el gran novelista, ya sea Melville, Dostoievski, Kafka o Musil, es que todo conserve su carácter enigmático, sin ser, empero, arbitrario: en suma, una nueva lógica, una lógica plena, pero que no nos remite a la razón [...]. El novelista tiene ojo de profeta, no de psicólogo (Agamben, 2005a: 79).

Melville y Bartleby son profetas, ¿de qué nueva? Bartleby anuncia una nueva lógica y una nueva forma de habitar el mundo, es un personaje que no se somete a lo esperado, pues no sabemos realmente quién es o qué quiere cabalmente, “[...] desborda toda forma explicable: emite resplandecientes trazos expresivos que señalan la obstinación de un pensamiento sin imágenes, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad. Figuras de vida y de saber, conocen algo inexpresable, experimentan algo insondable” (Agamben, 2005a: 81). Bartleby termina revelando el vacío del mundo, la imperfección de sus leyes, la mediocridad de muchos de sus habitantes. Pero a la vez traza las huellas de un mundo y de un pensamiento por descubrir, de una nueva lógica, de una nueva manera de tensar el lenguaje y llevarlo al límite, pues arroja una promesa que parte de su indefinición, de preferir no. En estatus parecido se encuentra Gregorio Samsa, sin ser cabalmente insecto u hombre, su estado de indeterminación lo deja abierto a nuevos experimentos y acoplamientos, no es ni escarabajo ni humano propiamente, o es ambos a la vez, y si nos preguntamos ¿qué es?, diríamos: *Gregorio es aquello que hace, que puede hacer y puede no hacer*. En el caso de Deleuze, otras figuras en su obra cumplirían el mismo cometido, pensemos en el embrión, su potencia radica en su pasividad, en poder

tomar esta u otra forma, carácter indecible por lo cual puede soportar los más terribles pliegues y transformaciones.

Agamben y Deleuze ven en la impotencia el elemento que da a la potencia humana su rasgo singular e irreplicable. Es precisamente por esta zona de indiscernibilidad entre el poder y el poder-no, por lo cual la potencia humana es suprema, y es esa indecisión lo que permitiría al ser humano escapar por las rendijas de un mundo que parece obligarnos a hacer todo lo que podemos. Es por este no acabamiento, por este no cierre ontológico, que todo lo que parece simplemente impotente está en realidad cargado de potencia.

Sin embargo, la ontología Occidental nos ha presentado un programa muy distinto, uno donde potencia e impotencia están claramente separadas y definidas. Así, estamos ante un programa ontológico donde lo primero es el *ser* y luego éste puede escindirse y dar lugar a la diferencia. Es como si el fin o el acto precedieran al uso y éste sólo pudiera tener lugar como excreción del primero. Recordemos que ya en Aristóteles, el acto preside sobre la potencia y es a partir de su carácter primero que es posible pensar a ésta. Esta perspectiva que sólo puede pensar la diferencia, el cambio, el movimiento y la otredad a partir de *lo mismo*, de una unidad que luego se escinde, es lo que está en la base las grandes dicotomías de la filosofía occidental: *ser-devenir*, *permanencia-cambio*, *hombre-animal*, *alma-cuerpo*, *hombre-mujer*, etc. La paradoja de tal operación es que, aunque parezca que lo primero es un *ser-sustancia* que luego es escindido, en realidad el movimiento primero es la escisión: es porque realizamos escisiones sobre las cosas —y el primer dispositivo que lleva a cabo tal operación es el lenguaje— por lo que creemos que hay sustancias primeras sobre las cuales hacemos cortes. Separar claramente potencia e impotencia no es más que otra manera de concebir a un *ser-sustancia* como punto de partida, que luego es escindido en lo que le es más propio —la potencia— y lo que le es más impropio —la impotencia—.

Cuando Agamben subraya la zona de indiscernibilidad entre la potencia y la impotencia, lo que busca es dos cosas: en primer lugar, hacernos reparar en que antes de toda sustancia está la escisión, es ésta la que da lugar a aquélla; en segundo, destacar el carácter imperfecto y no natural de todo corte, lo cual no significa que podemos evitar hacer escisiones. Estamos condenados a hacer escisiones, el lenguaje sería nuestro primer instrumento de seccionamiento o desmembramiento. Sin embargo, como acto de crítica y de resistencia, no bastaría con reconocer que todo lo que hacemos, incluido el arte, es una forma de hacer escisiones en el mundo, también es necesario reconocer que ninguna actividad o inactividad humana aparece *ex nihilo*, todo acto de resistencia sólo puede partir de las escisiones ya establecidas. Así, no es del todo acertado decir que la inoperancia de Bartleby es un *girar en el vacío*. En realidad, nadie gira en el vacío y es eso lo que vuelve al desobramiento, paradójicamente, una *obra* tan ardua. Bartleby prefiere no hacerlo, pero aquí no hay un mero no hacer, sino éste también conlleva una forma penosa de (des)obrar que choca con el mundo, porque es un mundo que le incita a hacer y a tener una identidad. Quien ha visto bien tal situación paradójica es Judith Butler. Para la filósofa estadounidense, ningún acto de resistencia, ninguna nueva escisión se hace desde cero, al contrario, siempre se comienza en medio de los cortes ya establecidos. ¿Eso condenaría a todo acto de resistencia al fracaso? Ciertamente no. Para Butler, toda resistencia y lucha se hace desde dentro, partiendo de lo que ya otros han hecho: hacer escisiones en el mundo. Retomando el ejemplo del arte, todo arte es una forma de hacer cortes a partir de los que otros han hecho, sea porque se sigue el canon o porque se rompe con él. Pero en este cortar y cortar, en esta dinámica de repeticiones, habrá escisiones que en lugar de repetir lo mismo terminen dando lugar a algo diferente. La diferencia surge entonces en el seno de la repetición, en la proliferación de *repeticiones paródicas* (Butler, 2018) que pueden terminar por adelgazar y volver superfluas las *grandes escisiones*,

las ontológicamente *fuertes y fijas*, lo que aquí llamamos *presenciones*.⁴⁹ Esta es una de las maneras como puede leerse la paradoja que surge en la carrera entre Aquiles y la tortuga. No solamente podemos concluir de tal imagen que el movimiento es imposible, sino también otra cosa, a saber, que entre las dos marcas fuertes de los extremos —la *presencisión* de Aquiles y la *presencisión* de la tortuga— hay una infinidad de cortes posibles que jamás podrán acercarse a ninguno de los dos polos, muchos menos podrán pretender presentarse como sustanciales. Todos esos *usos* no esperados, todas esas repeticiones paródicas, todos esos actos de *profanación* (Agamben, 2005b), serían el ejemplo de una repetida e interminable creación de *escisiones menores*, al interior de las grandes escisiones o *presenciones*, que buscarían parodiar, debilitar y relativizar la contundencia y aparente naturalidad de estas últimas. La zona de indiscernibilidad abierta entre potencia e impotencia sería una forma de parodiar y relativizar las *presenciones*, que pretenden establecer una distinción clara y fatal entre lo que podemos y lo que no podemos. Al menos esta es la propuesta de Butler al hacer una crítica a lo femenino y lo masculino, es decir, a las dos grandes *presenciones* que sujetan el juego de los géneros en nuestras sociedades. Efectivamente, de acuerdo con esta pensadora, lo femenino y los masculino están ahí como dos grandes polos ideales, pero entre los seres de carne y hueso, aún en aquellos en los que creemos se encarna la masculinidad o la feminidad perfecta, nadie en realidad logra materializar tales modelos de manera exacta. Lo que hay en el mundo son individuos concretos haciendo su propia parodia del modelo que pretenden seguir, cada uno expresa un *uso* o *gesto* en el que nunca se encarnará el ideal de mujer o de hombre, y aún más, esas dos *presenciones* sólo existen porque de antemano

49. Este término, *presencisión*, se construye de la unión de dos palabras: *presencia* (en el sentido derrideano) y *escisión*. Con ello nos referimos a escisiones que se pretenden primeras y sustanciales, es decir, que pretenden traer al *ser* en su presencia ante nosotros como elemento original y fundador.

existen parodias concretas, de seres humanos concretos, que a través de distintos performances desean acercarse a su ideal de lo femenino o de lo masculino. En otros términos: el ideal es producto del uso y no al revés. Eso es lo que significa “el género es performativo”, es decir, el género es el uso, es un *gesto* que, a pesar de buscar justificarse en un modelo exterior, paradójicamente es éste el que se justifica a partir de cada uso, de cada performance. Cada gesto, aun sin saberlo, es un uso de sí que no está destinado a un fin.

Esa es precisamente la gracia del gesto en Agamben: el gesto es aquello que nos sustrae del ámbito de los puros fines o de los medios para un fin. Un mundo basado en la eficacia de los fines es lo que, en gran medida, nos ha puesto en el camino de la razón instrumental y la lógica pragmatista de los resultados, haciendo de los medios algo prescindible o que sólo puede importar en la medida que nos acercan a un fin. El holocausto y su masiva producción de *vida nuda* es precisamente el efecto de haber llevado a sus extremos la máxima kantiana de hacer del ser humano un fin en sí mismo. Si el hombre es un fin en sí mismo y nunca un medio, la máquina antropológica que escinde lo humano de lo no humano, y que funciona desde los inicios de la civilización, no ha hecho más que reubicar en cada época la línea que divide lo humano de lo que no lo es, la *bios* de la *zōē*, lo que entra en la vida política y de relación, y lo que queda fuera, es decir, la vida biológica, puro medio para un fin. Eso es lo que pasó a los miles de seres humanos que perdieron la vida en Auschwitz: la línea que dividía lo *propriadamente* humano de lo *propriadamente* no humano fue re-trazada y millones de judíos quedaron reducidos a la vida biológica, por ende, cuerpos para desecharse si éstos impedían el florecimiento y la hegemonía de los cuerpos que sí importaban. Eso es precisamente lo que ha sucedido en la frontera mexicana con Estados Unidos y en general en todo el territorio de México, donde el número de feminicidios es alarmante y va al alza. Junio de 2023 se ha presentado como uno de los meses más violentos en ese año, con 426

asesinatos de mujeres (Rangel, 2023 *on line*). De acuerdo al *Índice de Paz en México 2023*, en 2022 hubo un aumento del 127% con respecto a 2015 en este tipo de asesinatos. La vida de las mujeres en un país como este es considerada fundamentalmente como *vida nuda*, los feminicidios representan el trazo de una línea divisoria entre vidas que importan y aquellas que son desechables, simple medio para otros fines. ¿De qué fines se trata?, fundamentalmente de la trata de personas, la explotación sexual, el beneficio económico, la violencia sexual, la hegemonía del poder patriarcal, entre otros. La economía de la violencia feminicida reclama que, en la división entre lo masculino y lo femenino, uno de los elementos represente la vida que importa, mientras que el otro pueda ser suprimido para sostener la hegemonía del primero. “La economía que pretende incluir lo femenino como el término subordinado de una oposición binaria masculino/femenino excluye lo femenino, produce lo femenino como aquello que debe ser excluido para que pueda operarse esa economía” (Butler, 2020: 66).

El haber privilegiado los fines tiene su equivalente aristotélico en la primacía del acto sobre la potencia. Si lo que importa es el fin, los medios pueden incluir cualquier cosa, siempre y cuando se cuide la realización del acto. En un país como México, proteger la autoridad masculina, el dominio patriarcal y la lógica heteronormativa ha sido el fin a conservar en muchos crímenes de odio.⁵⁰ Violentar a mujeres y

50. Para mayo de 2023, México sería el segundo país de América Latina con más crímenes de odio. “Las minorías sexuales padecieron 305 hechos violentos motivados por el odio de 2019 a 2022, incluyendo asesinatos, desapariciones, atentados a la vida y suicidios, según el Observatorio Nacional de Crímenes de Odio contra Personas LGBTI+ en México” (*Forbes*, 2023 *on line*). Las investigaciones en torno a los feminicidios y los crímenes de odio en México es vasta, algo lógico si se tiene en cuenta que el país ocupó en 2021 el segundo lugar en América Latina en el número de feminicidios, sólo después de Brasil, con un total de 1,015 casos (CEPAL, *on line*). Respecto a este problema, destacan trabajos de investigación recientes, como el de María Rocío Morales Hernández (2020), quien argumenta sobre la necesidad de que no desaparezca el de-

personas LGBTI+ es parte del costo por sostener una *imagen*, individual o colectiva, de un país *con valores*. Sostener los valores propios de una sociedad machista y patriarcal no escatima en hacer de muchas vidas, vidas sacrificables. El poder patriarcal es una forma de soberanía que establece cuáles son las vidas a conservar y cuáles se pueden desechar. Por el contrario, reparar en la importancia de los usos, de los gestos, de los medios sin fin, parece ser uno de los caminos viables para intentar desactivar la máquina soberana que decide a cada momento quién merece vivir y quién no.

DEL GESTO A LA IMAGEN

Como acabamos de ver, al subrayar la centralidad de los medios, Agamben está pensando también en la manera de desactivar la máquina soberana que escinde al mundo entre lo propio y lo impropio, el original y la copia, las vidas que importan y las que no. Frente a la hegemonía de los

lito de *feminicidio*, quedando solamente como *homicidio*, posibilidad que llegó a barajarse desde el gobierno federal. Investigaciones como la de Morales Hernández, así como lo realizado por colectivos de mujeres y familiares de víctimas, han hecho un trabajo importante para que desde el ejecutivo federal se atienda la situación de violencia que viven las mujeres en el país. Sin embargo, de acuerdo a datos recientes del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (2024, *on line*), en México cada día se asesinan entre 9 y 10 mujeres, de los cuales sólo dos casos se investigan como feminicidios. De hecho, en el gobierno del presidente López Obrador, según este mismo informe, ha habido en total 5,094 mujeres asesinadas por razones de género, una cifra mayor que en otros sexenios. Respecto a los crímenes de odio, aparte de la cifra dada al principio de esta nota, los transfeminicidios han demandado especial atención, pues entre 2008 y 2022 en México ocurrieron 649 homicidios de este tipo, lo que lo lleva a ocupar el segundo lugar a nivel mundial (Gómez Flores, 2023 *on line*). Tan sólo en los tres primeros meses de 2024 se han registrado 13 transfeminicidios, cifra que podría triplicarse si se toman los crímenes no denunciados o clasificados como homicidios simples. Las cifras reflejan, de acuerdo a colectivos como Lleca y el Centro de Apoyo a las Identidades Trans, que este tipo de delito va al alza (Nochebuena, 2024 *on line*).

finés y del acto, es el *gesto* el ámbito que permitiría insistir en los puros medios, en el *uso* sin finalidad, ajeno a operar *presenciones*. Para el filósofo italiano, el amor, la danza o el arte son ejemplos de esta dimensión gestual de la existencia, pura medialidad sin fin. “Si la danza es un gesto, lo es porque no es nada más sino la constancia y la exhibición del carácter de medio de los movimientos corporales. El gesto es la exhibición de una medialidad: es el proceso de hacer visibles a los medios como tales” (Agamben, 2000: 58).

Sin embargo, el filósofo italiano es consciente de que, en un mundo dominado por el espectáculo, *los gestos se diluyen a favor de la imagen*. Si en Didi-Huberman hay una muestra de buena voluntad hacia las imágenes, pues ellas no solamente nos hacen pensar, sino que incluso nos pueden impulsar a rebelarnos; para Agamben, las imágenes aún ameritan mucha de nuestra desconfianza. Pero es cierto que el italiano está pensando en un concepto de imagen muy distinto al del francés, no se refiere directamente a imágenes expresamente hechas para representar algo, como sucede con las fotos de las histéricas que retoma Didi-Huberman, sino en la imagen como nueva forma de la mercancía y como el efecto más palpable del capitalismo tardío. Como puede verse, Agamben está siguiendo el concepto de imagen que desarrolla Guy Debord en su libro *La sociedad del espectáculo*. Una de las tesis centrales de este libro es que el espectáculo, donde todo se vuelve imagen, sería la forma más acabada y tardía de la alienación capitalista: “El espectáculo es el capital a tal grado de acumulación que deviene imagen” (Debord, 1992: §34). Este libro, aparecido en 1967, anunciaba ya una vida alienada en las imágenes, pero éstas no se reducen a las que se muestran en la televisión, y ahora en internet, sino implican la vida misma, incluso nosotros mismos devenimos imagen. A través de las imágenes se tiene la ilusión de escapar de la pobreza de la vida cotidiana, de la sumisión al trabajo, de la precariedad y la repetición de lo mismo. Para Debord, las mercancías son imágenes, es decir, éstas también serían los autos, la

ropa que vestimos, los viajes, las visitas a los museos, a las plazas comerciales, etc., todo aquello que promete una vida feliz y dissociarnos de la realidad. Retomando a Debord, para Agamben, el mundo en el que vivimos ha permitido que todo gesto se convierta en imagen. “Todo el arsenal espectacular funciona como un dispositivo de separación y, de manera más precisa, de transformación de todo gesto en imagen, es decir, en la tautología de la representación que se presenta a sí misma” (Karmy, 2022: 350).

Que vivamos en la sociedad del espectáculo no es, para Debord, sinónimo de que vivamos entre imágenes, lo cual resulta bastante obvio, sino el signo de que todo valor, relación, conocimiento y experiencia, está mediado por las imágenes. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación personal entre las personas, mediatizada por las imágenes” (Debord, 1992: §4). Es decir, si algo no se convierte en imagen, entonces no existe. De nada sirve que el vecino compre el último modelo de BMW o el último modelo de tenis Nike, si no se convierte él y su adquisición en una misma apariencia, en una unidad que refleja éxito, jovialidad y estilo. El imperio de la imagen es también el imperio de la positividad. “El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice otra cosa que «lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece». La actitud que exige, por principio, es la aceptación pasiva que obtiene de antemano por su manera de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia” (Debord, 1992: §12). La imagen de la que habla Debord no es aquella que busca representar directamente algo, sino que se ha convertido en el ambiente natural en el que los sujetos aparecen y se relacionan, separándose de las relaciones concretas; es decir, todo valor de uso desaparece y todo se convierte en valor de cambio, una nueva modalidad de alienación que lo convierte todo en apariencia y mercancía. Veintisiete años después, Jean Baudrillard retoma un argumento muy semejante en *El crimen perfecto*. La apuesta central de esta obra es ponernos al tanto

de que lo real no ha desaparecido a favor de las imágenes, antes bien, éstas son ahora lo real. Frente a tal equivalencia, al final han desaparecido ambas, imágenes y realidad. Con ello, la ilusión también entra en crisis: si las imágenes eran nuestro medio para fabricarnos una alternativa ante la realidad, ¿ahora qué alternativa tenemos si ellas son lo real?

Ahora bien, la imagen ya no puede imaginar lo real, ya que ella misma lo es. Ya no puede soñarlo, ya que ella es su realidad virtual. Es como si las cosas hubieran engullido su espejo y se hubieran convertido en transparentes para sí mismas, enteramente presentes para sí mismas, a plena luz, en tiempo real, en una transcripción despiadada. En lugar de estar ausentes de sí mismas en la ilusión, se ven obligadas a inscribirse en los millares de pantallas de cuyo horizonte no sólo ha desaparecido lo real, sino también la imagen. La realidad ha sido expulsada de la realidad. Sólo la tecnología sigue tal vez uniendo los fragmentos dispersos de lo real (Baudrillard, 1996: 15).

La lectura que hace Agamben sobre la obra de Debord, y su coincidencia con Baudrillard, expresa su peculiar perspectiva del mundo actual y del estatus que tienen las imágenes. Si en nuestros días, imágenes y realidad son indiscernibles, para Agamben esto puede traducirse en un panorama en el cual las primeras han terminado por engullir la gestualidad humana. Mientras los gestos son medios sin fin, abocados al puro uso, es decir, a asumir y soportar; las imágenes, por su parte, se insertan en el reino de los fines, sirven para algo más importante, una ganancia, un producto, un intercambio, etc. Aquí, Agamben recurre a Aristóteles y al erudito romano Marcus Terentius Varro (116-27 a.C) para fundamentar sus ideas. Como hemos visto, para el estagirita, en la *Ética a Nicómaco*, hay dos tipos del hacer humano, como *poiesis* y como *praxis*. La primera es propia del poeta y del carpintero, generan algo fuera de sí, así, su acción es un medio para un fin externo; la segunda, tiene su

fin en sí misma, es inmanente; por ejemplo, ver o conocer serían *praxis* que no responden a un fin externo: la visión tiene como finalidad a sí misma, no es un medio para un fin, sino un fin en sí misma. Trayendo a cuenta a Varro, en concreto su obra *La lengua latina*, Agamben nos recuerda que éste identificó un tercer género de acción: el gesto, es decir, una acción sin fines, pura medialidad. “Lo que es nuevo en Varro es la identificación de un nuevo tipo de acción, distinta a las otras dos: si producir es un medio para un fin y la *praxis* es un fin sin medios, el gesto rompe con la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moralidad y presenta, en cambio, medios que se sostienen como tales en el reino de los medios sin, por tanto, devenir fines” (Agamben, 2000: 57). La *poiesis* se asienta en los medios para lograr un fin, la *praxis* deja de lado los medios porque es fin en sí misma, mientras que el gesto se sostendría en ser medio, sin aspirar a fin alguno. Agamben piensa en la danza como el ejemplo más ilustrativo de un gesto. Es cierto que se puede bailar para perseguir un fin externo, por ejemplo, ser del agrado de un mecenas para lograr financiamiento; también se puede bailar haciendo de la danza un fin en sí mismo, por ejemplo, para que ésta alcance perfección estética; pero si concebimos a la danza como gesto, entonces ésta sólo se expresa a sí misma como pura medialidad, pura exhibición del movimiento corporal sin buscar un fin. “El gesto es la exhibición de una medialidad: es el proceso de hacer a los medios visibles como tales” (Agamben, 2000: 58).

El problema de las sociedades contemporáneas, desde la perspectiva agambeniana, es que los gestos han sido expropiados por las imágenes. Si el gesto es aquello que puede sostenerse en su sola medialidad, sin fijarse en un fin o en un producto dado, al ser enajenado por la imagen adquiere el carácter instrumental y abstracto de la mercancía, del dinero, de todo aquello que puede reducirse a valor de cambio. Ya George Simmel, en los albores del siglo XX, nos había puesto al tanto en una de sus obras más importantes, *Filosofía del dinero*, que lo que

distingue a la vida moderna es precisamente que las relaciones entre los hombres pierden su carácter concreto y cercano, y asumen un carácter abstracto. “La acción recíproca más pura ha encontrado en el dinero la más pura representación; el dinero es la materialidad de lo abstracto, la construcción singular cuyo sentido reside más evidentemente en lo suprasingular. De este modo, el dinero es, también, la expresión adecuada de la relación del hombre con el mundo” (Simmel, 1976: 118). Un gesto vuelto imagen pierde entonces su carácter concreto, singular y contingente, y se transforma en un cliché, en una fórmula o en un automatismo determinado de antemano por la lógica del espectáculo y del intercambio. En este punto, la vida como imagen, desprovista de su capacidad gestual, se parece mucho a aquello que Sartre llamaba “mala fe”, algo que ya se había abordado antes. Es decir, la existencia se convierte en una representación perpetua que adquiere todos los atributos de la mercancía: valor de cambio, instrumentalidad y apariencia. Los seres humanos concretos ya no poseen gestos que los distinguan y que permitan relaciones igualmente concretas; al contrario, en las sociedades actuales las relaciones se vuelven abstractas, basadas en el estatus reflejado por la envoltura, por la imagen. Todo es imagen, todo es representación y ello arroja a las relaciones entre humanos a un enfrentamiento de representaciones donde todo se hace para algo, donde todo tiene un fin; el auto que conducimos, la ropa que vestimos, las frases que proferimos, los lugares que visitamos, todo eso busca construir una imagen, reflejar un estatus, convertirnos en objetos de intercambio, de competencia y exhibición. La imagen es también la manera como la mercancía se traduce en forma de *comodidades*: yo no soy yo, soy lo que represento y en esa representación todo se vuelve mercancía, todo se traduce en signos de estatus, en apariencia. Agamben retoma el término de “comodidades” de *El Capital* de Marx, éstas son: “[...] los ‘productos del trabajo’ [que] se deslizan dentro del valor de uso y el valor de cambio y «devienen comodidades, cosas sensoriales que

son al mismo tiempo suprasensibles o sociales» (Agamben, 2000: 74). Así, devenir-imagen es la forma tardía que toma la mercancía y, con ella, las comodidades se afianzan como los elementos materiales que nos permiten convertirnos en pura representación. Aunque no es aún el lenguaje de Marx, la coincidencia entre comodidades y dispositivos salta a la vista. La imagen es el conjunto de dispositivos-comodidades que, sin poder distinguirse de nosotros mismos, dan lugar a nueva forma de la mercancía, dispuesta a ser exhibida, intercambiada y puesta en venta.

La gestualidad humana, en la que lo humano se abre a la inoperancia, es decir, a ser puro medio sin un fin, puro *uso*, ha sido cooptada por la lógica de la imagen. Los gestos sojuzgados por la imagen se hacen patentes en el *equipamiento* de los cuerpos colonizados por nuevos dispositivos y comodidades. Existen los seres vivos y junto con ellos, no sólo a un costado, sino atravesándolos, existen también los dispositivos que tienden a conducir su hacer.

[...] llamo dispositivo a todo eso que, de una manera u otra, tiene la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente la prisión o en los asilos, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, en donde la articulación con el poder tiene un sentido evidente, sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos celulares y, por qué no, el lenguaje mismo, quizá el más antiguo dispositivo en el cual, hace miles de años, un primate, probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que le esperaban, tuvo la inconsciencia de dejarse capturar (Agamben, 2007: 31).

Los *cuerpos equipados* son el producto del cruce del ser humano con los dispositivos que moldean su subjetividad, su manera de estar en el

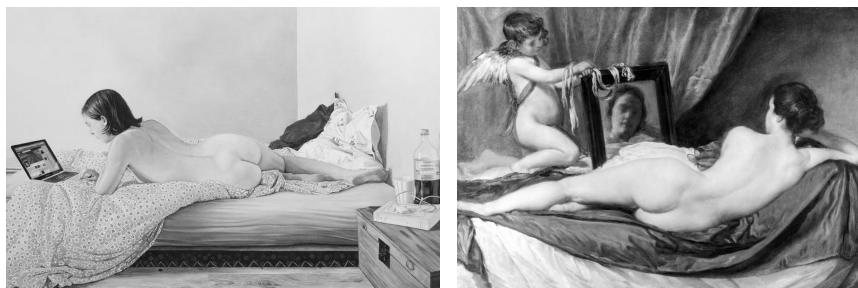
mundo. Los seres vivos son capturados por los dispositivos y, con ello, sus gestos se vuelven imagen, es decir, clichés, movimientos esperados, posturas automáticas, señas que tienen un fin y buscan un beneficio. “Son estos gestos que efectuamos cotidianamente cuando utilizamos nuestros teléfonos celulares, nuestras pantallas táctiles, que hemos asimilado y que han devenido, en cierta medida, en «técnicas del cuerpo», por tomar la expresión de Marcel Mauss” (Sfez, 2018 *on line*). De acuerdo a Mauss, debemos entender por técnicas del cuerpo “los modos en que, de una sociedad a otra, los hombres saben cómo utilizar sus cuerpos” (1996: 385). Es cierto que estas técnicas son aprendidas y que se reproducen frecuentemente de manera inconsciente, lo cual, para Mauss, no sería contrario a admitir que son una forma de *saber*, es decir, una forma de saber tácito, no innato. Esto nos lleva a reconocer que difícilmente podríamos encontrar entre los humanos gestos brutos o naturales, pues incluso nuestra manera de andar está equipada por el hecho de llevar zapatos. No se anda igual descalzo que llevando zapatos. De igual forma, no se anda igual con zapatillas de tacón alto que con tenis deportivos. Mauss relata que, por ejemplo en el caso de la marcha militar, los ejércitos de cada país suelen dar lugar a marchas muy distintas; otros ejemplos: cuando a un hombre y a una mujer se les pide que cierren el puño, casi siempre los hombres lo hacen con el pulgar por fuera, mientras que las mujeres suelen ponerlo por dentro, abrazado por el resto de los dedos; el baile es también un caso sumamente interesante, pensemos en el hecho de que damos por sentado que bailar es cosa de dos, bailar en pareja, sin embargo, “[...] bailar en brazos de una pareja es producto de la civilización europea moderna” (Mauss, 1996: 400); por último, algo tan cotidiano como comer no es, sin embargo, algo natural; en Occidente se suele ver con algún desconcierto a la gente que no come con cubiertos; sin embargo, Mauss trae a cuenta la comida entre el *sha* de Persia y el filósofo danés Harald Høffding —muy probablemente a principios del siglo XX—, en la que éste se vio en la necesidad de pedir

cubiertos, mientras que el primero, visiblemente desconcertado, le dijo: “no sabe usted lo que se pierde”. Sin afirmar que todo es absolutamente cultural, habría que reconocer, sin embargo, que todo lo biológico termina tamizado por hábitos sociales que dan a nuestros cuerpos el marco de su desenvolvimiento. “Todo en nosotros está bajo mando. Yo soy un conferenciante para ustedes; pueden decirlo por la postura en que me siento y mi voz, y ustedes me escuchan sentados y en silencio. Tenemos un juego de actitudes permisibles o no permisibles, naturales o innaturales” (Mauss, 1996: 392). *Todo en nosotros está bajo mando* y, al mismo tiempo nos dice Mauss, *hay actitudes naturales y otras que no lo son*, ¿esto sería una contradicción? No. Lo que el sociólogo francés nos está advirtiendo es que, sin dejar reconocer la realidad biológica de nuestros cuerpos, una vez tamizada por la cultura y los hábitos, da lugar a una naturaleza que no es, sin embargo, igual en todas las sociedades. Estos remarques nos sirven para entender un poco mejor la postura agambeniana respecto a los gestos, éstos no son expresiones brutas, o sea, no mediadas culturalmente, sino son siempre productos sociales. Así, si todo gesto es social, ¿por qué preocuparnos por el hecho de que se vuelvan imagen?, ¿no sería ese su destino? Agamben, y por consiguiente Debord, estaría de acuerdo con este carácter inminentemente social de todo gesto, pero precisamente porque su esfera es social estaría ligado a la dinámica de las relaciones sociales, a la espontaneidad y al cambio. La imagen hace precisamente lo contrario, fija los gestos en clichés, los vuelve programables, esperables y repetitivos. El gesto, que viene del latín *gestus* y que es el participio pasivo de *gerere*, remite a *llevar, traer, transportar*; es una palabra que no aclara a qué objeto se refiere; sin embargo, si pasamos a la palabra *gestión*, ésta ya implica llevar a cabo *algo*, conducir *algo*, llevar *asuntos ajenos*, administrar, es decir, en este término hay una acción que se refiere a *algo*, a un objeto dado.⁵¹ El

51. Hemos tomado aquí como referencia lo expuesto en tres diccionarios de etimologías del español: Corominas (1976), Gómez (1988) y Moliner (1998).

gesto aún no contempla un fin, en cambio, la gestión se refiere siempre a algo más allá de sí misma. Así, podríamos decir que la imagen es una gestión del gesto, su toma en una dirección.

Géraldine Sfez (2018 *on line*), problematizando esta transformación masiva de nuestros gestos en imágenes, retoma las pinturas de Thomas Lévy-Lasne, joven pintor francés nacido en 1980. En sus obras, los gestos que antes nos remitían a una serie de posibilidades: ensañaciones, contemplaciones, descansos, etc., son tomados ahora por nuevos dispositivos y re-dirigidos a otros fines. Se trata de cuerpos equipados y dirigidos en función de lo que estos dispositivos demandan. Así, una mujer desnuda, tendida en la cama y mirando su computadora, *Leticia en la cama* (imagen 17), nos recuerda a *La venus del espejo* de Diego Velázquez (imagen 18).



Imágenes 17 y 18. A la izquierda, *Leticia en la cama* (2012) de Thomas Lévy-Lasne. A la derecha, *Venus del espejo* (1647), de Diego Velázquez.⁵²

Algo semejante sucede entre *En el celular* (2009) de Lévy-Lasne (imagen 19) y *El pifano* (imagen 20), de Édouard Manet (1866). Semejantes gestos, pero distintos equipamientos. En el caso del hombre absorbido por su celular, se trata de un cliché, masivamente repetido en la calle, en el trabajo,

52. Imagen 17 tomada de Wikimedia Commons, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12-Laetitia-au-lit-\(130x195cm-huile-sur-toile\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:12-Laetitia-au-lit-(130x195cm-huile-sur-toile).jpg). Imagen 18 tomada de Wikimedia Commons, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Venus_del_espejo_\(Velazquez\)#/media/File:RokebyVenus.jpg/4](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Venus_del_espejo_(Velazquez)#/media/File:RokebyVenus.jpg/4)

en el metro, en todo lugar público y privado, al grado que se ha vuelto superfluo y extremadamente familiar. “Nuestros gestos se encuentran efectivamente «re-dispuestos», en el sentido de que son informados, modelados, redistribuidos por estos dispositivos” (Sfez, 2018 *on line*).



Imágenes 19 y 20. A la izquierda, *En el celular* (2009) de Thomas Lévy-Lasne. A la derecha, *El pifano* (1866) de Édouard Manet.⁵³

No se trata de afirmar que en tiempos de Velázquez o de Manet los gestos no eran gestionados y redirigidos, pero en tanto los medios de comunicación no tenían el alcance que tienen hoy, pues aún no existía una cultura iconológica de difusión masiva, podríamos pensar que se convertían en imágenes de manera menos veloz y menos extensa. Sin embargo, eso no impide que se transformaran en clichés tarde o temprano. Parece que en las sociedades occidentales modernas todo gesto

53. Imagen 19 cedida por Thomas Lévy-Lasne de su pintura “Au portable”. Imagen 20 tomada de *Historia-arte.com*, URL: <https://historia-arte.com/obras/el-pifano>.

está condenado a convertirse en imagen; con todo, así como las posturas de la Venus o del flautista fueron *profanadas* para convertirse en las figuras de la mujer frente a su computadora o del hombre con su celular, podríamos esperar de nuestra parte nuevos actos de *profanación*, que nos permitieran no sólo reconquistar nuestros gestos, sino inventar nuevos ante los dispositivos ya presentes o ante otros que podríamos imaginar, que aún no llegan o nunca lo harán.

Julien Prévieux llevó a cabo un experimento artístico en este sentido. Realizó dos videos, uno con animaciones y otro con bailarines profesionales. En el segundo, titulado *What Shall We Do Next? (Sequence #2)* (imagen 21), los danzantes exploran gestos que aún no han sido sustraídos por ningún dispositivo: “[...] estos actos definen una gestualidad que seremos llevados a ejecutar en algunos años, cuando los utensilios sean comercializados; constituyen un archivo de gestos por venir” (Prévieux, 2014 *on line*). En uno de los cuadros del video, en medio de la ejecución de estos gestos, aparece una voz en *off* que dice: *¿Es que saludo más a mis aparatos tecnológicos que a mis amigos?*

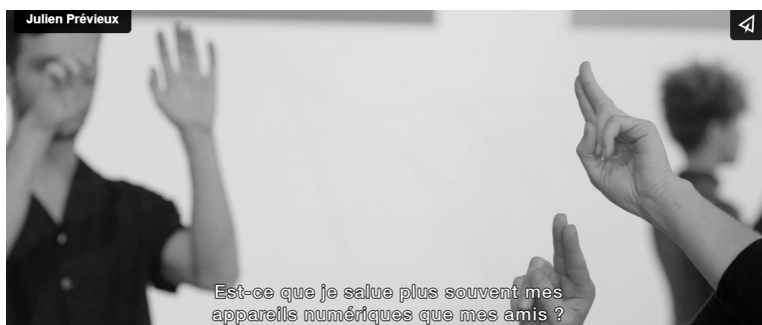


Imagen 21. *What Shall We Do Next? (Sequence #2)* (2014), obra de Julien Prévieux.⁵⁴

54. Imagen tomada del video expuesto en la página web de Julien Prévieux, URL: https://www.previeux.net/fr/videos_WSWDNSeq2.html.

Un cineasta que se ha caracterizado por experimentar esta dimensión por venir de los gestos es sin duda David Cronenberg. En películas como *eXistenZ* (1999) o *Crash* (1996), no solamente vemos al cuerpo reconfigurado por interfases fantásticas o por la colisión de máquinas que transforman los organismos humanos en auténticos cuerpos sin órganos (CsO), sino vemos la emergencia de gestos nuevos, agenciados con máquinas nunca vistas. La extraña pistola que usa Ted Pikul (Jude Law) —personaje principal de *eXistenZ* junto con Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh)—, que se configura a partir de restos de huesos de pollo, demanda un extraño agenciamiento con la mano, un gesto que nos desconcierta, no cuadran los movimientos que la mano realiza con un dispositivo que parece herirla en lugar de adaptarse a ella. Recordemos a Gabrielle (Rosanna Arquette) en *Crash*; su cuerpo, reconfigurado después de un aparatoso choque, nos invita a mirar gestos sexuales imposibles, debido precisamente a los metales insertados en sus piernas. Uno de los últimos films de Cronenberg, *Crímenes del futuro* (2022), nos adentra en el paisaje distópico de un nuevo espectáculo: mujeres y hombres que pueden producir nuevos órganos nunca antes vistos; para explorarlos y generarlos es necesario el agenciamiento con máquinas semi-orgánicas que demandan posturas tortuosas, poco naturales y que sacrifican toda economía de movimientos (imagen 22). Estamos ante verdaderos actos de *profanación*, ante el uso negligente de cuerpos y dispositivos que, si bien pueden resultar familiares, son abiertos a usos no esperados.



Imagen 22. Silla de alimentación de Saul Tenser (Viggo Mortensen), personaje principal de *Crimenes del futuro* (2022), película de David Cronenberg.⁵⁵

Profanar es abrir un campo de exploración de nuevos usos y gestos respecto a todos aquellos dispositivos que nos parecen ya muy familiares, incluido nuestro cuerpo. “Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso” (Agamben, 2005b: 102). Explorar nuevos usos, imaginar otra manera de agenciarnos con los dispositivos que nos son familiares, abrir un campo de exploración de los gestos por venir, esas son tareas inminentemente políticas para Agamben, algo que también tiene consecuencias ontológicas. Es en el uso que no solamente se desvirtúa la hegemonía de los fines, sino que la oposición entre potencia y acto también se desactiva, dejándonos en el ámbito de los puros medios, sin propiedad, ni finalidad o destino. “En la medida en que se neutraliza la oposición entre potencia y acto, ser y acción, materia y forma, estar-en-obra y hábito, vigilia y sueño, el uso es

55. Imagen tomada del DVD de la película *Crimenes del futuro* (2022).

siempre virtuoso y no tiene necesidad de que se le agregue alguna cosa para rendirlo operativo” (Agamben, 2015b: 108).

El uso sólo demanda el uso, sin que exista un fin o una vocación. Un medio sin fin que se sostiene en su mero carácter de medio y se constituye en el solo hecho de usarlo. El *ser*, así, no se da ni antes ni después de los modos en los que se experimenta. De ahí que, en *El uso de los cuerpos* (2015b), Agamben reivindique una ontología modal, la cual:

[...] significa que, en los modos, la sustancia, parafraseando el ejemplo spinoziano, “se constituye a sí misma existente” (o viviente [...]), “se pasea a sí misma en la existencia”. [...] En una ontología modal, el *ser* usa de sí, es decir, se constituye, se expresa y se ama a sí mismo en la afectación que recibe de sus propias modificaciones (Agamben, 2015b: 235).

Es finalmente de Aristóteles de quien en gran medida Agamben desprende esta concepción modal de la sustancia, como vimos en el segundo apartado del presente capítulo: el *ser* se dice en muchos sentidos, es decir, el *ser* está hecho de los modos en que se expresa. En otros términos, Agamben no niega que exista una sustancia única, pero ella no sería algo previo a sus modos, sino que está *homónimamente* repartida en una pluralidad de formas de vida, en las cuales, ninguna puede separarse de su forma, de su modo de ser, sin dejar de ser *una*. Esta pluralidad de formas de vida se expresa en la infinidad de escisiones que podemos hacer sobre una misma línea finita, sin embargo, ninguna existencia puede localizarse en un punto fijo, sino es una oscilación constante entre dos puntos que se modifican con cada nueva escisión. “La existencia singular —el modo— no es ni una sustancia ni un hecho puntual, sino una serie infinita de oscilaciones modales, por las cuales la sustancia se constituye y se expresa cada vez” (Agamben, 2015b: 243).

CAPÍTULO 3. LA IMPOTENCIA DE LAS MÁQUINAS

LAS HAECCEIDADES Y LA REPRESENTACIÓN

Deleuze definió el camino que habría de seguir su proyecto filosófico como una inversión del platonismo. Y es cierto que Platón es uno de los principales personajes del teatro llamado *imagen dogmática del pensamiento*, una escenificación de ideas que han contribuido a dictar por más de veinte siglos *cómo se debe pensar y qué se debe pensar*. La imagen dogmática del pensamiento está, así, plagada de personajes y argumentos que han dictado cómo se hace filosofía, por dónde se debe comenzar y quiénes son los mejores capacitados para hacerla. No sería extraño que aún hoy, en muchos departamentos de filosofía se les diga a los alumnos que sólo dos o tres filósofos son los que valen la pena, que sólo ciertos temas son genuinamente filosóficos, que forzosamente hay que comenzar por los griegos —y venerarlos con poca posibilidad de crítica—, así como determinar que, a pesar de vivir en pleno siglo XXI, es sobre todo un género el más apto para hacer filosofía: los varones, por supuesto. Estas banalidades no sólo siguen sucediendo, sino también son el efecto de una *imagen* de la filosofía que se ha extendido por siglos. Aquí resulta muy útil el concepto de *imagen* analizado en el anterior capítulo, es decir, la imagen como cliché y representación. Para Deleuze, hacer una crítica a la imagen dogmática del pensamiento es alzarse contra este uso de la filosofía, sojuzgada por la lógica de

la representación y, por ende, incapaz de pensar la diferencia. ¿Cómo ha sido pensada la diferencia desde esta imagen? Esto es algo que ya se había adelantado en parte en el capítulo anterior. Implica suponer la existencia de sustancias primeras que luego son escindidas en sus características secundarias. Así, suponemos que el *ser* es previo a toda escisión: acto-potencia, forma-materia, alma-cuerpo, razón-pasión, identidad-diferencia, etc. Sin embargo, aquí hay un movimiento falaz, porque en realidad la sustancia no es anterior al corte, sino que éste la produce y la presupone⁵⁶ en alguno de los lados de la escisión. En otros términos, es porque hacemos escisiones por lo que hay sustancias. La dicotomía hombre-mujer, por tomar un ejemplo, no surge de la escisión que realizamos sobre una sustancia primera llamada “ser humano”, más bien, es el corte lo que antecede a tal categoría, le da lugar y la presupone en uno de los lados que produce la escisión, el hombre (imagen 23). Respecto a la misma sustancia podemos hacer distintos cortes: europeo-indígena, sano-enfermo, civilizado-primitivo, etc. El *pastel ser humano* no preexiste a las rebanadas en que podemos cortarlo, antes bien, son las rebanadas las que lo definen, suponiendo su presencia en una de ellas. Estos cortes *fuertes* son también aquello que en el anterior capítulo hemos llamado *presenciones*, es decir, escisiones que traen a la presencia, cortes que parecen definir lo sustancial del *ser*, por ende, cortes profundos, fijos, que parecen naturales. También dijimos que es inevitable hacer cortes en el mundo, en tanto el primer instrumento de disección es el lenguaje, y es precisamente esto lo que tendría que llevarnos a reconocer el carácter no sustancial de nuestras escisiones, su carácter de *huellas* a la manera derrideana.

56. Utilizamos aquí el término “presuponer” en un sentido ligado a la “metafísica de la presencia”, postura que concibe al *ser* como previo a toda diferencia; sin embargo, nuestra propuesta —siguiendo a Deleuze y a Derrida— va en sentido inverso: es la diferencia la que produce lo mismo, la unidad, la ilusión de una sustancia primera.



Imagen 23. El pastel “ser humano” no es anterior a la escisión hombre-mujer.⁵⁷

Para Deleuze, es la diferencia lo que se nos escapa cuando pensamos que en el origen está una sustancia primera que luego se escinde para dar lugar a lo distinto. Desde esta lógica dogmática, toda diferencia terminará por referir a lo mismo, será sólo una variación de algo que le antecede y es originario. Antes que Deleuze acuñara estas ideas, ya otro filósofo francés las había puesto en práctica en el ámbito de la filosofía de las ciencias de la vida. En 1943, Georges Canguilhem publicó *Lo normal y lo patológico*, ahí realiza un ejercicio crítico sobre esta dicotomía central para definir la salud. Para la medicina moderna, apoyándose en

57. Imagen realizada por la autora.

elementos estadísticos y anatómo-fisiológicos, lo patológico ha terminado por definirse como una desviación de lo normal, entendiendo por *normal* la media estadística en la que se concentran la mayoría de los casos. En una campana de Gauss, lo normal estaría conformado por el área en donde logran concentrarse la mayor distribución de casos, es decir, en la parte central de la ola (imagen 24). Desde esta perspectiva, lo normal estaría determinado por los valores a los que tiende la mayoría y lo patológico estaría conformado por los que se desvían de tal concentración.

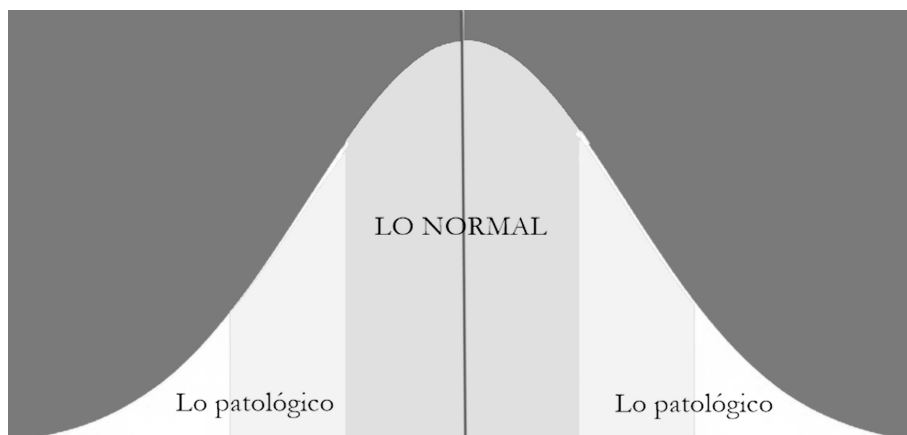


Imagen 24. Lo normal y lo patológico en la campana de Gauss.⁵⁸

Si miramos con detenimiento, una categoría tan fundamental como *lo normal* estaría hecha de un evento estadístico, ahí donde se concentran la mayoría de los casos, es decir, un valor que no expresa exactamente una característica absoluta, sino algo que está determinado por la evolución de una población, por sus hábitos de vida y su manera particular de adaptarse al ambiente que le rodea. Quizá si nos dirigimos a otra

58. Imagen realizada por la autora.

población esos valores cambien. El propio Canguilhem nos da el ejemplo de una tribu africana cuyos valores de azúcar en la sangre, compartidos por la mayor parte de esa población, representarían para un europeo estar en shock diabético. Existen, así, una serie de elementos que nos impedirían hipostasiar lo normal, al contrario, éste es un valor dependiente de variadas circunstancias que proyectan una distribución estadística, por ende, no tiene un carácter absoluto. Sin embargo, la medicina moderna se ha construido en un doble movimiento que, al hipostasiar lo normal, al mismo tiempo convierte lo patológico en mera desviación, en un aspecto secundario y derivado. Es ahí donde la diferencia se pierde, deja de valer por sí misma y se transforma en algo dependiente de un valor que damos por sustancial, lo normal. Ese es uno de los principales elementos de la crítica de Canguilhem, el haber hecho de lo normal un valor cuasi absoluto y, con ello, hacer de lo patológico una desviación numérica respecto a aquél.

Esta manera de concebir lo patológico tiene sus primeras huellas en las obras de François Broussais (1772-1838) y Auguste Comte (1798-1857): “El estado patológico había sido hasta entonces relacionado con leyes totalmente distintas a las que rigen el estado normal, de tal modo que el análisis de uno no podía aportar nada al conocimiento del otro. Broussais estableció que los fenómenos de la enfermedad coinciden esencialmente con los de la salud, y que sólo se diferencian por su intensidad” (Comte, 1851: 651). Este es precisamente el *principio de Broussais*, a saber, que los fenómenos patológicos se pueden explicar como una exageración o un déficit respecto a los fenómenos normales, un más o un menos. Así, ser diabético es igual a tener valores elevados de azúcar en la sangre.

La teoría positiva de la modificabilidad de los fenómenos se condensa enteramente en este principio universal, resultado de la extensión del gran aforismo de Broussais: toda modificación, artificial o natural, del orden real concierne solamente a la intensidad de los fenómenos correspondientes. . . .

a pesar de las variaciones de grado, los fenómenos conservan siempre el mismo arreglo, todo cambio de naturaleza propiamente dicho, es decir, de clase, sería reconocido de antemano como contradictorio (Canguilhem, 1998: 19).

Con esta mirada, lo patológico refuerza su carácter de desviación, mera variación respecto a una media; en realidad estar enfermo no representa ninguna diferencia, se explica con los mismos parámetros que lo normal, de hecho, es la repetición de lo normal con un sesgo numérico. Canguilhem critica arduamente esta perspectiva, no para tratar de hipostasiar lo patológico a su vez, sino para dejar en claro que ambos valores, lo normal y lo patológico, son producto de decisiones —escisiones— estadísticas y epistemológicas que han hecho de uno de los polos un referente absoluto y del otro un elemento secundario y dependiente. Sin embargo, al haber hecho tal escisión se sacrificó la diferencia, pues todo lo diferente terminó por subsumirse a lo mismo, al mismo parámetro, a la identidad de lo normal. En el fondo, lo patológico es una *representación* de lo normal. Estamos ante un esquema que no nos permite pensar la diferencia *en ella misma*, sino que nos instala en la lógica de la representación: hay un origen, un valor absoluto, del cual, por desviación o variación, como copia o calca, se desprende la diferencia. Pero se trata de una diferencia domesticada, atada al principio de identidad, repetidora de lo mismo. Se podría pensar que aquí el problema es la *repetición*: no hay diferencia porque todo se repite. Pero no es así, para Deleuze hay, efectivamente, una repetición avocada a dar lugar a lo mismo —esa es la que actúa en la dicotomía normal-patológico—, pero hay otro modo de la repetición que la hace ser la diferencia en ella misma. “[...] hacer de la repetición, no eso que se «sonsaca» a una diferencia, ni eso que comprende la diferencia como variante, sino hacerla el pensamiento y la producción de lo “absolutamente diferente” —hacer que, por ella misma, la repetición sea la diferencia en ella misma”

(Deleuze, 1968: 126). En términos de Canguilhem, y desde su postura crítica a la dicotomía normal-patológico, podríamos decir que lo único que se repite es la multiplicidad de ritmos y *normatividades*⁵⁹ diferentes que terminan dibujando una franja de concentración que llamamos “normal”, pero esta franja no antecede a esas singularidades siempre dinámicas. Estas singularidades son, para Canguilhem, los únicos datos verdaderamente concretos para establecer la diferencia entre lo normal y lo patológico, los valores que descubre la clínica.

En el libro de 1943, Canguilhem llevó a la arena de la epistemología de las ciencias de la vida una empresa que después Deleuze llevaría al ámbito de la ontología —en su libro de 1968, *Diferencia y repetición*—, a saber, la inversión del platonismo. En el caso de Canguilhem, esto significaba poner en duda la existencia de un dato original —lo normal— y un dato desviado o copia —lo patológico— que sólo puede desvirtuar al primero; en el caso del segundo, significó replantear buena parte de la imagen de la filosofía occidental, sustentada en la idea de una realidad dividida entre el original y la copia, entre la cosa misma y los simulacros.

[...] todo el platonismo está dominado por la idea de una distinción a realizar entre «la cosa misma» y los simulacros. En lugar de pensar la diferencia en ella misma, la relaciona con un fundamento, la subordina a lo mismo e introduce la mediación bajo una forma mítica. Invertir el platonismo significa esto: negar el primado de un original sobre la copia, de un modelo sobre la imagen. Glorificar el reino de los simulacros y de los reflejos (Deleuze, 1968: 92).

59. Por *normatividad*, Canguilhem entiende la manera como cada organismo se da sus propias normas o pautas para interactuar con el medio, para sortear los obstáculos del mismo y los eventos ligados a la enfermedad y la precariedad. No hay dos individuos exactamente iguales, porque no hay dos organismos que respondan al medio exactamente con las mismas normas.

De acuerdo a Deleuze, en Platón encontramos las cuatro formas de la dialéctica que han marcado en gran medida la imagen dogmática del pensamiento. Éstas son: la selección de la diferencia, la instauración de un círculo mítico, el establecimiento de una fundación y la posición de un complejo cuestión-problema. Respecto a la primera, significa hacer una escisión entre lo que se quiere diferenciar —en este caso, algo original y algo añadido—. La implantación del círculo mítico remite al elemento narrativo-divino que dará legitimidad a la escisión. Este círculo también fundará la legitimidad de un original, de un punto de partida absoluto y puro. El último punto, la posición de un complejo cuestión-problema, significa que todo lo anterior permite establecer las preguntas y las respuestas válidas, aquellas que pueden hacerse desde ahora, fuera de éstas estamos en terrenos de la falta de sentido. La dialéctica platónica nos introduce en un círculo que no nos permite pensar la diferencia en ella misma, pues termina domesticando toda singularidad al someterla a la exigencia de parecerse o ser análoga al modelo original. En este sentido, existe una mancuerna estrecha entre la dialéctica platónica y la lógica de la representación. Sin duda, ambas tienen el mismo padre. Recordemos que, para Deleuze, la *cuádruple raíz de la representación* estaría conformada por dos pares de conceptos: identidad y oposición, analogía y semejanza.

- 1) Primera dupla: identidad y oposición. Aquí encontramos la unidad, lo mismo, el original. La oposición, por extraño que parezca, no se encuentra fuera de la identidad, al contrario, ésta la contiene y la determina. Recordemos los tres principios de la lógica: identidad, no contradicción y tercero excluido. La identidad significa que el *ser* se identifica consigo mismo; el principio de no contradicción implica que es imposible que el *ser* y el *no ser* coincidan; sin embargo, la oposición entre ambos no es tan extrema, pues habitan una zona común, la zona de lo posible: es posible *ser* o *no ser*, pero

es imposible una tercera opción, a eso se refiere el principio de tercero excluido. En suma, a la unidad y a su opuesto los rige la misma lógica, la de lo posible, ambos expresan la coherencia del ser, uno en positivo y otro en negativo. Fuera de ellos no hay posibilidad de alguna diferencia en sí misma, es decir, de una que no se subsuma a la identidad y a su espejo, la oposición.

- 2) Segunda dupla: analogía y semejanza. Es aquí donde la identidad parece dar cabida a la “diferencia”, pero se trata de una diferencia domesticada que sólo puede tener lugar en términos de variación, de aproximación o de parecido *respecto* al original. En suma, aquí tampoco podemos encontrar una diferencia *en ella misma*, radical. Se trata, además, de una diferencia que no tiene lugar en la unidad, sino *respecto a* la unidad. Algo parecido sucede en la teoría platónica de las Ideas, aquí la diferencia se da en el mundo terrenal, no en el *Topos Uranus*, donde el cambio es imposible. Así, la analogía y la semejanza se dan *con relación* a la unidad del ser, pero no *en esa* unidad, la cual queda por ello mismo indemne. Aun así, por más deformes y monstruosas que sean las formas en el mundo terrenal, siempre podrán vincularse a una forma ideal, verdadera y original.

El original persiste a pesar de lo deforme de las cosas mundanas que participan de él. Aún más, la imagen más deforme puede enlazarse con el original al cual corresponde por analogía o por semejanza, justo como sucede con las pinturas anamórficas: si tomamos el ángulo “correcto”, podemos darnos cuenta que la figura que carece de forma, en realidad corresponde a algo familiar. Esta técnica de pintura, que se sospecha fue inventada en China en la Antigüedad, se comenzó a conocer de manera más extensa en Occidente en el Renacimiento y, sobre todo, a partir de algunos dibujos de Leonardo da Vinci. Sin embargo, uno de los ejemplos

más notorios de anamorfismo es, sin duda, *Los embajadores* (1533), de Hans Holbein el joven (imagen 25). En el primer plano del cuadro, a los pies de los dos hombres, se observa una figura blanca, alargada, matizada con tonos de gris, con aire cavernoso y que se muestra, al parecer, en un ángulo incorrecto si tomamos en cuenta el resto del cuadro. A primera vista no sabemos qué es. Si cambiamos el ángulo, provocando una deformación de perspectiva, nos damos cuenta de que se trata de un cráneo humano. Los dos personajes distinguidamente ataviados son Jean de Dinteville (1504-1555?) y Georges de Selve (1509-1541), ambos diplomáticos franceses. De hecho, casi todo el cuadro expresa riqueza, sofisticación, lujo y poder, lo único que no cuadra es la estructura informe en la parte inferior de la pintura. Se trata de un secreto o juego que Holbein entabló con el espectador, éste, una vez que descubre alguna forma de ver la imagen desde otra perspectiva —por ejemplo, usando la superficie de una cuchara plateada y acercándola a la mancha—, se da cuenta de que se trata de una calavera humana. La explicación clásica sobre este juego nos dice que Holbein quiso invitar al espectador a reflexionar sobre la banalidad de las ambiciones humanas: lujos, dinero y poder, en suma, todo lo que podamos ansiar en esta vida, todo eso tendrá el mismo fin, la muerte. Mientras nuestra perspectiva responde al ángulo del resto del cuadro, las ambiciones humanas tienen sentido y encanto, al mismo tiempo, la muerte se ve borrosa y está estrictamente ausente. Si cambiamos de ángulo y ahora vemos al cráneo en la perspectiva “correcta”, el resto del cuadro se deforma y pierde sentido, es decir, todos aquellos ornamentos que nos habían cautivado pierden su forma. No nos detendremos en saber qué otras *narraciones* hay sobre lo que este cuadro *representa*, pues precisamente ese es el objeto de nuestra crítica, la lógica de la representación. Nos interesa la figura en la que se ha hecho más énfasis, la figura de la anamorfosis. Es cierto que este secreto del cuadro es el más cautivador, pero estrictamente no escapa a esta lógica, la de la representación. El cráneo se rinde a la representación

en dos sentidos, en primer lugar, porque simboliza a la muerte, y con ella, a la banalidad de toda empresa humana; en segundo, porque a pesar de su deformación, corresponde punto por punto con la figura vista en el ángulo “correcto”, esta coincidencia es lógica, se trata de la misma figura.



Imagen 25. *Los Embajadores* (1533), pintura de Hans Holbein el joven.⁶⁰

Para Deleuze, la lógica de la representación es una extensión del platonismo: por más deformes que sean las cosas mundanas, siempre podrán atarse a un original, siempre podrá trazarse la correspondencia con el molde del cual derivan, siempre representarán lo mismo. Esta es la manera de sacrificar la diferencia, pues en realidad no hay diferencia, ésta se resuelve por analogía, por variación o semejanza de algo que le

60. Imagen tomada de *Historia-Arte*, URL: <https://historia-arte.com/obras/los-embajadores>

precede y le da su razón de ser, el original; de la misma manera que en el trabajo de Canguilhem lo patológico se entiende como la variación cuantitativa de un estado originario, lo normal. Pero, ¿esta es la única manera de pensar la diferencia? Para Deleuze ciertamente no. La lógica de la representación tiene como principio el original, una unidad o sustancia de base de la que parte toda diferencia, pero ¿qué pasaría si fueran las diferencias las que preceden a la unidad? ¿Qué pasaría si lo único que se repitiera fuera el acaecer de las solas diferencias que continúan diferenciándose en ese acaecer? En un escenario tal, el *ser* sólo expresaría todas las diferencias que lo conforman y a las cuales no precede, pero sólo a través de ellas puede aspirar a tomar una forma supuestamente acabada. El *ser* es un círculo que no cierra, justo porque no antecede a las diferencias que se reparten en él, esto es lo que Deleuze llama la *univocidad del ser*. Estamos aquí también ante un *ser* visto modalmente, es decir, ante una ontología modal en la cual el *ser* sólo se afirma a través de sus modos, sin ser anterior a éstos: “[...] lo unívoco deviene objeto de afirmación pura, al hacer girar la sustancia en torno a los modos [...]” (Deleuze, 1968: 388). Sin embargo, podría surgir aquí una pregunta válida: si el *ser* es unívoco, ¿no estaríamos atrapados en la repetición de lo mismo? Para Deleuze no es así. Por eso no habla de *unidad* del ser sino de *univocidad*. Mientras *unidad* remite al término en latín *unitas*, es decir, lo que es único e indivisible; *univocidad* remite a la raíz latina *vôcus*, es decir, refiere a lo que *sólo tiene un sonido o voz*. El *ser* no es único e indivisible, sino es una sola voz en la que coinciden todos los modos, todas las pequeñas voces, de la misma manera en que un coro es una sola voz, a la vez que indisociable de todas las voces que lo componen. Aquí Deleuze retoma a Aristóteles desde su peculiar mirada; efectivamente, el *ser* se dice de muchas maneras y cada una de éstas dicen al *ser* sin fijarlo en una forma dada; cada modo remite al *ser*, pero éste es un diferir constante en virtud de todas las formas que le concurren y respecto a las cuales no es anterior. Así, la univocidad

es la abertura donde todos los modos coinciden, pero esta abertura no precede a la coincidencia, al caer de los modos en ese espacio. Ese caer y su distribución no está determinado por la abertura, sino es ésta la que depende de aquéllas: distribuciones nómadas.

Una sola y misma voz para todo lo múltiple de las miles de vías [modos], un solo y mismo océano para todas las gotas, un solo clamor del ser para todos los entes. Con la condición de haber alcanzado para cada ente, para cada gota y en cada vía, el estado de exceso, es decir, la diferencia que los desplaza y los disfraza, y los hace retornar, girando sobre su punto móvil (Deleuze, 1968: 389).

Desde esta perspectiva, la univocidad del ser y la representación resultan antitéticos de la manera más radical. Mientras desde la lógica de la representación se presupone a un *ser* como unidad de origen que después se despliega en sus diferencias, desde la perspectiva de la univocidad del *ser*, éste es el acaecer de sus modos, a los cuales no precede. ¿Cómo se expresará un ente —un objeto, pero también una persona, un animal, etc.—, visto desde cada una de estas perspectivas? La imagen más ilustrativa del primer caso nos la da Descartes. Se trata del *cogito*, el cual puede prescindir de los sentidos y de todo lo aprendido, puede hacer *tabula rasa* tanto del mundo como del conocimiento adquirido, ponerlo todo en duda o entre paréntesis (*epojé*), sin embargo, lo que nunca podrá poner en duda es que está dudando, está pensando. Así, el pensamiento es ese núcleo duro que antecede a toda experiencia y a todo aprendizaje, el cual es suficiente para abrir el mundo al conocimiento. El *cogito* tiene el carácter de sustancia, el modelo original y trascendental que habrá de dar forma al mundo, calcándose sobre él. Así, nada antecede al *cogito* como fuente de sentido y de diferencia —bueno, quizá esto es inexacto, pues en Descartes al *cogito* le antecede Dios, fuente de toda unidad y de todo sentido.

En el caso de la univocidad del *ser*, el segundo caso, lo que mejor expresaría esta figura que no antecede a sus modos sería la *haecceidad* scotiana. Para Duns Scoto, si bien hay sustancias que determinan lo particular, no lo agotan. Es cierto que “Sócrates” es un animal racional, pero además Sócrates es un individuo con características únicas e irrepetibles; *eso que es ahí*, en su particularidad intransferible e irreducible, eso es Sócrates como *haecceidad*. Así, nuestro intelecto no solamente aprehende una forma genérica cuando se dirige a Sócrates, también ve una singularidad hecha de relaciones y particularidades que son únicas. Con la *haecceidad*, Scoto toma posición en el debate sobre los universales defendiendo un realismo moderado, es decir, no hay una diferencia real entre el universal y su instanciación en Sócrates: el universal “humanidad” es *realmente* idéntico al *particular* “Sócrates”. Sin embargo, *formalmente* sí hay una distinción pues, si bien Sócrates pertenece al género humano, al mismo tiempo es un individuo irrepetible, es decir, contingente. Por *formalmente* entendemos lógicamente, en tanto el ser también se expresa en sus modos y éstos son fundamentalmente lo necesario, lo posible y lo contingente. El ser es necesario, de lo contrario nada habría, pero también es posible, en tanto es posible pensar en un *Sócrates no filósofo*. Es precisamente en el ámbito de la posibilidad donde se cuele la contingencia, porque el ente puede ser y puede no ser, y esto expresa la acción libre de la omnipotencia divina, del primer ser que “[...] causa contingentemente todo efecto, pues lo contingente no precede naturalmente a lo necesario, ni lo necesario depende de lo contingente” (Scoto, 1960: 660). De esta manera, que la contingencia tenga lugar es obra de un Dios omnipotente, que se ama a sí mismo y ama lo que de él provenga en tanto puede subsistir. “Dios se ama a sí mismo como fin, y todo lo que ama de sí mismo como fin puede subsistir, aunque no exista nada fuera de él” (Scoto, 1960: 661). En suma, para Scoto, la diferencia tiene cabida en el ser primero, en tanto ser libre y capaz de amar todo lo que de él provenga, con lo cual, lo que cada ente es no sólo

se explica por su pertenencia a un universal, sino también por su *estar ahí*, por su *ser esto*, singular, único e irrepetible: por ser una *haecceidad*.

Esa es la idea de *haecceidad* que Deleuze retoma de Scoto y que matiza de acuerdo con su propia búsqueda. De acuerdo a él, Scoto es uno de los tres momentos centrales en el camino a la idea sobre la unicidad del *ser*, los otros dos corresponden a Spinoza y a Nietzsche. No es que Scoto invierta radicalmente a Platón, pero sí da un paso sustancial al retomar la idea de *haecceidad* —ya trabajada, entre otros, por Avicena— y convertirla en un verdadero impasse del *ser*. Efectivamente, la *haecceidad* permite pensar al *ser* “[...] como neutro, *neuter*, indiferente a lo finito y a lo infinito, a lo singular y a lo universal, a lo creado y a lo increado” (Deleuze, 1968: 57). La *haecceidad* hace posible abrir una zona de indiscernibilidad entre lo necesario y lo posible, o aún peor, nos permite pensar a los individuos a partir de lo que no son, a partir de aquello que los cuestiona como unidad. Así, una *haecceidad* remite a una forma de individuación que no se unifica en una persona o en una sustancia, “[...] que no tiene ni comienzo ni fin, ni origen ni destino, sino siempre está en medio. No está hecha de puntos, sino solamente de líneas” (Deleuze y Guattari, 180: 321). Desde esta óptica, los individuos son *ya y aún no*, no son puntos bien delimitados y sustanciales, sino son campos preindividuales conformados por líneas que los agencian a otros sujetos igualmente larvarios. Esas líneas son el *entre* en el cual los sujetos larvarios que contempla Deleuze alcanzan la existencia.

MÁQUINAS ESTROPEADAS

Una *haecceidad* conlleva siempre una potencia ajena a la representación. En primer lugar, por su rechazo a conformarse a partir de un molde o un origen que daría cuenta de todos sus aspectos, pues ella es una forma de individuación única que, lejos de responder a una unidad

puntual o a un ser primero, se disemina en líneas que le hacen ser a partir de lo que éstas agencian. Por su carácter singular, la *haecceidad* obedece a una dinámica que le es inmanente, no hay un principio trascendental que agote su destino; si hay un afuera, éste está hecho de las líneas, de agenciamientos, es decir, estas líneas no son tentáculos que extendería una unidad ya hecha para conectarse con otras unidades, sino son las mismas líneas las que dan consistencia precaria al individuo, éste se conforma a partir de los agenciamientos⁶¹ que entabla, por ende, responde a una conformación precaria y cambiante. Los ejemplos que utilizan Deleuze y Guattari son, por demás, bellos. Muchos vienen de obras de Virginia Wolf. Una de ellas está claramente identificada, *Mrs. Dalloway*. Los paseos de la señora Dalloway pueblan gran parte de la novela. Sus caminatas son indistinguibles de la existencia de esta mujer, que parece sólo poder individuarse a través de todo aquello con lo que se agencia como paseante: la gente y su circular sin fin, las mujeres cuchicheando, el viento, los pasos arrastrándose, el ruido de los coches, Londres y el mes de junio. *Eso es lo que es* la señora Dalloway en este momento de junio, en esta ciudad de Europa. La señora Dalloway es una *haecceidad* que no se conforma con sustantivos, sino está hecha de verbos: pasear, mirar, caminar, tocar, escuchar, oler, recordar, amar, etc. Es justo al comienzo de la novela que la protagonista, paseando, reflexiona sobre la vida y sobre Londres, sobre el amor a ambos, algo que también es una declaración de amor a sí misma. Londres, la vida e incluso ella son cosas que están creándose a cada instante, que se construyen al momento de revolverse con las mujeres que beben café en los portales, con el clamor de la gente, sus pasos, el fragor de los aviones, de la música y del viento. Todo eso es Londres, la vida y la

61. Como lo expone Jakub Zdebik, el agenciamiento es la unidad mínima real de la ontología deleuziana. Es una unidad “[...] conectiva, heterogénea y múltiple. Junta elementos dispares y los organiza. El agenciamiento conecta, vincula, crea relaciones entre términos y objetos de diversa naturaleza” (2012: 26).

señorita Dalloway en este día de junio, *haecceidades* en el sentido deleuziano-scotiano del término.

Seremos bobos, pensó, cruzando Victoria Street. Pues sólo el cielo sabrá por qué la adoramos así, cómo la vemos así, inventándola, construyéndola alrededor de nosotros, derribándola, levantándola de nuevo a cada instante; pero hasta el mayor de los adesios, la más abatida de las miserias sentada en los umbrales (bebiendo su perdición), hace lo mismo: un problema imposible de responder, no le cabía duda, mediante leyes del parlamento, justo por eso: adoran la vida. En los ojos de la gente, en el contoneo, la fuerza y el cansancio de la pisada; en el bramar y alborotar; los carruajes, los automóviles, los ómnibus, los furgones, los hombres anuncio arrastrando los pies en su contoneo; bandas de viento; organillos; en el triunfo y el júbilo y el tintineo y la extraña cantinela aguda de algún aeroplano en el cielo estaba lo que ella amaba; la vida; Londres; este momento de junio (Woolf, 2022: 8).

Londres, la vida y ese momento de junio son inseparables. Todo se compone para construir esta ciudad, también para destruirla y luego para rehacerla. No es necesaria la guerra y las bombas para que la ciudad se destruya y luego vuelva a construirse; la urbe se hace y deshace cada día, con cada clamor, con cada paso y el gentío; se repite todos los días de manera diferente. Así, este día de junio y Londres son únicos, exactamente lo mismo que este día de abril en esta ciudad, ambos irrepetibles. Cada día lo mismo: organilleros, tumulto y hombres-anuncio, y todos diferentes. Londres es todos estos individuos y su insospechada combinatoria que no para de cambiar, así, son los mismos pero otros. Este día de junio, el hombre-anuncio se compone con sus pies arrastrándose y con la música de una banda, y con el ruido de un aeroplano pasando por lo alto. Uno no puede entenderse sin el otro y sin el otro y sin el otro, y viceversa, todos indisociables. “La calle se compone con el

caballo, como la rata que agoniza se compone con el aire, y el animal y la luna llena se componen entre sí” (Deleuze y Guattari, 1980: 321). Un perro que cruza la calle a las cinco de la tarde es todo eso con lo que se agencia: las cinco de la tarde, la calle, el asfalto, la humedad del ambiente, etc. A Deleuze le fascina la obra de Woolf porque la encuentra poblada de *haecceidades*. En ella no hay sujetos puntuales, sino líneas que posibilitan agenciamientos y devenires, de tal manera que este perro no es sólo un perro, no es un punto, es el asfalto en el que camina, y la hora en la que lo hace y el viento que lo peina, etc. Vistos desde esta perspectiva, los sujetos deleuzianos parecen sujetos bastante mal logrados. De hecho, lo son, pues no terminan de concretarse en una forma dada, no tienen una vocación, ni una unidad. De pronto el perro es también el asfalto y las cinco de la tarde. Una madre estricta diría: “¡Por dios! ¡Concéntrate en algo!”. Pero es precisamente lo que las *haecceidades* no pueden hacer, concentrarse en algo, si lo hicieran desaparecerían, pues están hechas de sus agenciamientos, de sus conexiones y composiciones con otras *haecceidades* que, igualmente, no preexisten a sus lazos. El mundo parece desbaratarse cuando lo miramos desde esta perspectiva. Pero con Deleuze sucede lo contrario, el mundo se salva precisamente porque lo sacamos de una fijeza en la que ya estaría todo dicho y pensado, y lo abrimos a lo posible, al devenir, a que por fin pueda tener lugar la diferencia.

Las *haecceidades* se parecen a máquinas estropeadas, a máquinas que no se enfocan, que no se dedican a aquello para lo cual se supone fueron hechas, que no saben cómo coordinar sus partes ni sus funciones específicas. Se trata de máquinas impotentes, pues les es fácil hacer lo que no deberían, se distraen de sus verdaderos propósitos, se dejan llevar por usos insospechados y terminan haciendo otras cosas que, de igual forma, no completan bien. Aunque Deleuze encuentra en el término *haecceidad* una de las piezas clave para hacer una crítica a la noción dogmática de sujeto —como unidad trascendental, coherente en sí misma

y previa a todo encuentro—, es junto con Guattari que encontrará, más tarde, que el concepto de *máquina* da mejor cuenta de esta realidad preindividual que no puede entenderse sin tener en cuenta sus condiciones de uso. Como lo expone Sauvagnargues (2012), es Guattari a quien se debe, sobre todo, un concepto de máquina muy peculiar que retoma de disciplinas muy variadas, desde historiadores de la técnica, hasta etnólogos y filósofos; ahí destacan pensadores como Lewis Mumford, Gilbert Simondon, André Leroi-Gourhan y Marcel Détienne. De estas perspectivas, Guattari recobra una concepción de máquina que, en principio, no puede entenderse como algo aislado, es decir, sin tomar en cuenta el medio de individuación en que se usa. “Ninguna máquina o útil técnico tiene existencia por sí mismo, estos artefactos no funcionan sino en un medio de individuación agenciado, que le da su condición de posibilidad: no hay martillo sin clavo; tenemos entonces no sólo la interacción entre una multitud de objetos técnicos que permiten la fabricación de martillos y clavos, sino también están las condiciones de su utilización y sus usos” (Sauvagnargues, 2012: 36). Ante todo, el término *máquina* sirve a Deleuze y Guattari para ir más allá de una noción fuerte de sujeto, cara a la imagen dogmática del pensamiento —y, sobre todo, a la tradición que parte de Descartes—, que supone agentes ya conformados de antemano, material y mentalmente, que luego entran al mundo para darle forma. Al contrario, una máquina es algo que se conforma sobre la marcha, al calor de los encuentros, está hecha de sus relaciones, de sus agenciamientos, además, no sería precisamente algo equivalente al ser humano, puede ser un animal, una piedra, un martillo, una obra de arte, la humedad que se desprende del pavimento, etc. Todas estas cosas son máquinas porque no pueden leerse aisladamente, siempre entran en un diagrama de relaciones al cual no preceden. En el ejemplo usado por Sauvagnargues, el martillo es una máquina no solamente por su carácter de herramienta que nos permite realizar un trabajo técnico, sin incluso antes de usarlo tiene ya un carácter

maquínico. La perspectiva tradicional sobre la técnica nos hace pensar que las máquinas son consecuencia de aquella, pero en la perspectiva deleuziano-guattariana, las máquinas son anteriores a la técnica, es decir, una máquina no es necesariamente un instrumento técnico. Pensemos de nuevo en el martillo, éste es una máquina, aunque nunca lo usemos. Su carácter maquínico está dado porque no podemos dar cuenta de él fuera de las relaciones, de sus agenciamientos. En primer lugar, *este* martillo es la individuación de la madera y el hierro que lo conforman, ello requirió un trabajo de producción, ensamblaje y energía, sin el cual este individuo no tendría lugar. Para construirlo, también se necesitaron elementos noéticos: planos, medidas, cálculos, pruebas, conceptos, etc. Este es el segundo nivel de agenciamiento. El tercero se refiere al trabajo humano y a los pensamientos que hay detrás del martillo en tanto herramienta, algo que necesitó de cuerpos puestos a la obra y de cerebros haciendo cálculos y proyectos. En un cuarto momento estamos ante *agenciamientos colectivos de enunciación*, es decir, el martillo emerge dentro de un flujo de informaciones, representaciones e imágenes de lo que individualmente y colectivamente se dice sobre un martillo. Luego, en quinto lugar, viene otro agenciamiento no menos importante, aquel que tiene que ver con los procesos de subjetivación que las máquinas hacen posibles. Es aquí donde las máquinas deleuziano-guattarianas se acercan a los dispositivos foucaultianos, pues sin duda la máquina-martillo ha sido un factor importante en el modo en que la clase trabajadora se ha subjetivado, por tomar el ejemplo más evidente. Moldear las piedras o el metal para construir un nuevo objeto, la fuerza que ello demanda en las manos y en los brazos, la maestría en el uso, todo esto sería imposible sin este agenciamiento mano-martillo; en su encuentro producen un flujo que modifica el modo de ser de ambos, y una vez que se desagencian, el flujo se corta y ambos desplegarán otros gestos, otras tareas. Aquí, el cuerpo del obrero es también una máquina que se conecta con la máquina-martillo para producir un

efecto que es producto de un agenciamiento único. El cuerpo es aquí una *máquina deseante* que adquiere un código único debido a esta manera singular de agenciarse con el martillo. Los agenciamientos entre máquinas son inseparables de los modos de subjetivación a los que dan lugar. Así, el tipo de sujeto asociado al martillo y a la hoz socialista era uno abocado al trabajo diligente, al engrandecimiento de la patria y a la lucha por una sociedad igualitaria (imagen 26). Pero es claro que un martillo puede dar lugar a muchos otros agenciamientos. Por ejemplo, en un gesto irónico, Aleksandr Pichushkin, sólo un año después de haber caído el régimen socialista en la Unión Soviética, decidió usar el martillo para dar muerte a 49 personas —aunque él aseguraba que fueron 61— (Harrington, 2017). El agenciamiento fue muy peculiar, no tenía nada que ver con la conformación de un sujeto trabajador y leal a la patria, sino con uno que quería *escuchar cómo se partían los cráneos al momento del impacto*; también confesó que su meta era batir el récord de Andrei Chikatilo, otro asesino serial ruso que fue detenido en 1990, confesando 52 asesinatos. El agenciamiento entre Pichushkin y su martillo fue muy peculiar (imagen 27), terminó cobrando 49 vidas. El martillo y la hoz, podría pensarse, dieron lugar a un agenciamiento muy distinto, uno que tenía que ver con sujetos trabajadores y patriotas. Sin embargo, sabemos que tal asociación también dio lugar a sus propios muertos, y sin duda en mucho mayor número. Nadie sabe lo que puede un agenciamiento. Quizá el propio Pichushkin desconocía qué podía lograr al tomar el martillo, y al encontrarse con la persona y el lugar indicados. Con todo, una máquina deseante nunca es un objeto aislado, al contrario, sus posibilidades están codificadas por lo social, por lo colectivo. Así, si seguimos a Guattari, el *inconsciente maquínico* nunca es una estructura abstracta ubicada en nuestra *psique*, sino algo muy material, hecho de agenciamientos sociales y colectivos muy concretos. «Máquinas deseantes»: el término máquina reaparece aquí, no para calificar el agenciamiento colectivo de enunciación, sino como eso

que permite a un cuerpo individual humano, el mío, el suyo, ser subjetivado por la máquina social [...]” (Sauvagnargues, 2012: 43). En otros términos, el peculiar agenciamiento de Pichushkin y su martillo sólo se dio dentro de otro agenciamiento más amplio: el de la sociedad, donde recientemente el socialismo había fracasado, donde había grandes tasas de desempleo, precariedad económica y un gran debilitamiento de los vínculos familiares y emocionales.



Imágenes 26 y 27. A la izquierda, propaganda soviética donde la hoz y el martillo se muestran como máquina de ensamblaje de la patria y el socialismo. A la derecha, martillo y mano como máquina para matar.⁶²

Nos queda otro nivel de agenciamiento, nos referimos a la *máquina abstracta*. Ésta sería el *diagrama* en el que momentáneamente todos los agenciamientos anteriores se cruzan, como en una fotografía instantánea, para

62. Imagen 26, tomada de Papik.pro, URL: <https://papik.pro/plakat/31330-plakaty-sssr-prizyvnye-77-foto.html>. Imagen 27, realizada por la autora.

mostrar todas las interconexiones que en un momento dado configuran la aparición de un escenario, mismo que contendría agenciamientos material-energéticos, semióticos-algorítmicos, colectivos de enunciación, agenciamientos cuerpo-cerebro y máquinas deseantes. Si pudiéramos hacer una fotografía, por ejemplo, de Aleksandr Pichushkin en el momento de cometer uno de los asesinatos, todos los niveles anteriores se conjuntarían en un *diagrama* momentáneo que daría cuenta de todo lo que se ha agenciado para dar lugar a esta situación particular. En otros términos, los actos de este asesino suponen todo un montaje capaz “de poner en relación todos los niveles heterogéneos que ellos atraviesan [...]. La máquina abstracta les es transversal, es ella la que les dará o no existencia, una eficiencia, una potencia de autoafirmación ontológica. Los diferentes componentes se ven arrastrados, reorganizados en una especie de dinamismo” (Guattari, 1996: 49). Como todo montaje, una máquina abstracta no puede eternizarse como modelo, antes bien, su existencia es efímera, se evapora apenas las conexiones cambian; una vez que logra territorializarse a través de ciertos agenciamientos, en seguida se desterritorializa para dar paso a otra configuración. Es por eso que un diagrama no es igual a una estructura, sobre todo porque en una estructura se privilegia la estabilidad, hay un esqueleto ideal que permanece a pesar de los cambios —pensemos en *Las estructuras elementales del parentesco* de Levi Strauss (1969)—; en cambio, un diagrama sólo subsiste en tanto un cierto esquema de interconexiones dura, en cuanto cambia la configuración —y esto sucede tan sólo por un pequeño desplazamiento en uno de los elementos—, estamos ya ante otro diagrama. Es por tal carácter efímero y sensible a la más pequeña modificación que las máquinas abstractas sólo funcionan descomponiéndose. Ya en el momento que alcanza cierta estabilidad para darnos una imagen de las cosas, ya en ese momento la máquina desaparece para dar lugar a otra. En el instante en el que alcanza cierta territorialización, ya ahí mismo se desterritorializa para dar paso a otra cosa: ya y aún no.

Eso es lo que quiere decir Guattari cuando describe al diagrama o a la máquina abstracta como máquinas que sólo funcionan estropeándose. “Pero cuando ella funciona, ella falla, siempre falla, falla necesariamente, porque todo funcionamiento implica la singularidad provisoria, aleatoria y contingente de una fuerza que se usa al mismo tiempo que se instaura” (Sauvagnargues, 2012: 46).

Es precisamente por este carácter efímero y sensible al devenir que las máquinas abstractas —o diagramas— se alejan de las máquinas estructurales que son propias de la ciencia. Mientras éstas privilegian la estabilidad y el afán de *representar* de manera constante la realidad; los diagramas son impotentes para representar cosa alguna, pues cuando ya han encontrado un grado de consistencia, de inmediato dejan de funcionar y dejan paso a otra máquina. Esto es lo que Guattari llama el *paradigma estético*. Frente al paradigma científico, el paradigma estético se establece como un esquema provisional, tentativo, abierto a la contingencia; sirve para hacer diagnósticos precarios, dispuestos a desaparecer de inmediato y a dar lugar a nuevas apuestas. Esta figura no necesita encontrarse por fuerza en el arte, también se puede encontrar en la ciencia o en la filosofía, incluso en el errar de niños autistas. Se trata de una manera de crear que, en lugar de partir de los datos fijos y universales de las grandes teorías, se asume como una de las múltiples maneras como el infinito puede expresarse en lo finito, y de cómo, a partir de ahí se abren las puertas a nuevos infinitos.

Producir nuevos infinitos a partir de una inmersión en la infinitud sensible, infinitos no sólo cargados de virtualidad sino también de potencialidades actualizables en situación, desmarcándose o soslayando los Universales inventariados por las artes, la filosofía, el psicoanálisis tradicionales: cosas todas ellas que implican la promoción permanente de otras conformaciones enunciativas, de otros recursos semióticos, una alteridad captada en su posición de emergencia —no xenófoba, no

racista, no falocrática— de los devenires intensivos y procesuales, un nuevo amor a lo desconocido (Guattari, 1996: 142).

Como ya señalábamos, el paradigma estético puede aparecer no sólo en las obras de arte, sino en esquemas científicos, filosóficos y hasta en expresiones azarosas y patológicas como el andar de un niño autista. Deleuze y Guattari siempre expresaron admiración por el trabajo de Fernand Deligny (1913-1996). Este educador, psicólogo y realizador fílmico francés dejó una obra y una serie de experiencias de enorme importancia en el rubro de la educación especial, sobre todo en lo relacionado a los niños autistas. Aunque su trabajo fue marginado en un principio, debido quizá por su cercanía con la antipsiquiatría, dejó una serie de documentos escritos y fílmicos que ayudaron a comprender mejor el autismo y, así, dejarlo de ver como un padecimiento meramente biológico. Deligny trabajó sobre todo con niños autistas; debido a la dificultad de comunicarse a través de la palabra, ideó otros caminos para entenderlos. Se abocó entonces a cartografiar sus pasos en un espacio dado. Encontró que el camino recorrido por los niños no era meramente azaroso, sino que éstos seguían una cierta lógica, trazaban unas *líneas de errancia* que expresaban cierta constancia y privilegiaban ciertos atractores, es decir, ciertos puntos de vuelta o inflexión. Las líneas de errancia fueron vistas por Deligny como una especie de pasarela en la que podían encontrarse y comunicarse la escena mental del autista y la mirada del médico. Todo un teatro de pasos y líneas que expresaban la manera como el enfermo creaba su propio espacio y lo dotaba de sentido. Lo que permitió el hospital de La Borde,⁶³ donde

63. La clínica de La Borde se ubicó en un castillo a unos 160 km de París, al suroeste, en Cour-Cheverny. Fundada en 1954 por el neuropsiquiatra Jean Oury, ahí trabajaron tanto Deleuze como Deligny. Esta clínica se distinguió por dar cabida y poner en práctica una serie de ideas que cuestionaban los tratamientos tradicionales sobre la enfermedad mental. Fue ahí donde Guattari puso en marcha su concepto

coincidieron Deligny y Guattari, fue tener un lugar abierto, un castillo, que se parecía muy poco a los clásicos hospitales psiquiátricos, donde los enfermos contaban con talleres de creación y podían salir del lugar con cierta regularidad. No se trataba de arrancarlos del mundo y encerrarlos en otro empobrecido y mínimo, sino de permitirles habitar el mundo a su manera, de *reactivarlos existencialmente* abriéndoles la posibilidad de habitar un espacio que ellos mismos reinventaran y territorializaran desde su propia experiencia, desplegando una búsqueda existencial común, es decir, en colectivo, con otros enfermos y con los cuidadores. El cambio de mirada sobre la psicosis y su tratamiento implicaba permitir que alrededor de ella se desarrollara una vida colectiva y que en ella pudiera mostrar su rostro verdadero, sin violencia, mostrando cómo se habita el mundo de otra manera (Guattari, 2012). Esta perspectiva existencial de la locura se tradujo, en Deligny, en la búsqueda de líneas-recorridos a través de los cuales los enfermos se construían un medio y, por ende, una existencia distinta (imagen 28). Tales diagramas permitieron descubrir a Deligny que no todo en el proceder de los enfermos es mero caos, sino había un sentido construido por el autista. El enfermo territorializa su espacio y lo hace habitable, aunque para los demás no tenga lógica. Es cierto que en los diagramas dibujados por Deligny hay algunos puntos, ciertos atractores a los que los niños autistas vuelven, donde dan rodeos una y otra vez, pero para

de “transversalidad”, que consistía en poner en marcha un dispositivo maquínico contrario a las oposiciones binarias. A través de él se pretendía desplazar los lugares determinados institucionalmente e impulsar que enfermos, enfermeras, médicos, personal administrativo y de limpieza intercambiaran lugares y compartieran tareas, en una lógica de trabajo colectivo. También se impulsaron talleres y la creación de obras artísticas por parte de los enfermos, así como la organización de fiestas y kermeses que permitieran dar al internado un mundo en el cual habitar. “Otro de los momentos fuertes de la vida de la clínica es la organización de fiestas, galas, kermeses, que permiten salir del universo psiquiátrico, abriéndolo ampliamente hacia afuera” (Dosse, 2009: 86).

Deligny lo importante son las líneas, no los puntos. Son las líneas las que hacen un medio, las que exploran un mundo por descubrir y construyen hábitat común. Son éstas las que importan, porque los puntos tienden a aislar al sujeto, a fijarlo en ciertas localizaciones que no darían cuenta del recorrido posterior. En cambio, las líneas exploran y crean, son también el intento del niño autista por agenciarse con los demás, por trazar un espacio con los otros. Ese es una de los grandes descubrimientos de Deligny, a través de las líneas el sujeto traza lo común.

El cuerpo humano se traza, se define al tiempo que se une. El lugar es siempre común. Y lo común siempre un común ahí. Este común ahí se traza escapándose. Sin comulgar ni comunicar, es refractario al lenguaje hablado, a la domesticación de lo humano por el lenguaje. Lo común nos arriba por fragmentos, como memoria manifiesta de un “cierto todo”. Como “desobramiento” diría Nancy, como “conjunto de momentos donde la emoción no es gratuita”, dice Deligny (Patrescu, 2006: 200).

Las líneas de errancia marcan la posibilidad de descubrir nuevos mundos, de hacer nuevos agenciamientos; la línea, es decir, el *entre*, es lo que se niega a fijarse en un plan dado de antemano, pues siempre puede ocurrir un retorno o un paro inesperado. Se trata de cartografías precarias, que no llegan a ningún lado y cuya ruta se podría extender al infinito, sin saber exactamente dónde comenzó y dónde acabará. Los diagramas de Deligny son verdaderos mapas estropeados que no pueden ayudarnos a llegar a alguna parte, están abocados a extraviarnos, pues no indican nada sobresaliente ni memorable, son solamente exploraciones que crean un mundo que se desvanece —desobramiento— tan pronto aparece.

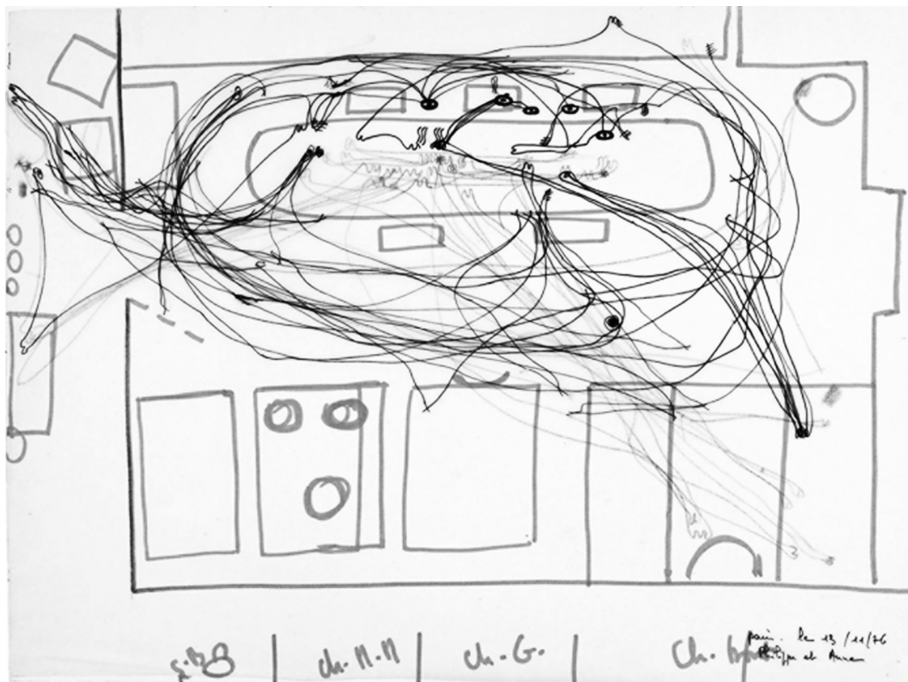


Imagen 28. Dibujo de Fernand Deligny en el cual traza las *líneas de errancia* de un niño autista dentro de un salón.⁶⁴

Nada más alejado de los mapas para turistas cada vez que se llega a una nueva ciudad. En el aeropuerto o en el hotel, suelen regalarnos un mapa con los lugares que debemos visitar, con las rutas importantes y los monumentos imperdibles. Son mapas donde el mundo ya está dado y dotado de pleno sentido, en él las escisiones y paradas ya están establecidas de antemano. Un mapa para turistas está lleno de *presenciones* que nos aclaran cuál es el mundo que habitamos, cuáles son sus límites y sus paradas obligatorias, es decir, qué debemos recorrer y qué debemos ver.

64. Imagen tomada de *Barcelona Cultura*. URL: <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/topografias-de-la-discrepancia-urbana>

Frente a ello, las cartografías de los autistas son la expresión de escisiones insospechadas que cada vez que se realizan recrean el mundo, le dan otra forma y lo abren a otras experiencias. Renuncian al deber hacer. Si traemos a cuenta el concepto guattariano de paradigma estético, los cortes del autista destacan por su carácter precario, provisional, siempre abierto a otros recorridos y también al fracaso. En los trazos del autista no hay un *deber hacer*. Ellos dibujan diagramas o máquinas cuyo único principio, si es que lo hay, es funcionar mal.

Y he aquí este extraño infinitivo de *deber*, de la misma fuente que *fallar*. El diccionario ha hecho bien en decirme que eso se conjuga así: “yo debo, tú debes, él debe, nosotros debemos... yo debería”, de ello resulta que este verbo, en su deriva, ha perdido el hecho que yo tuviera que ver con él, y por eso se dice “se debe”. Eso que está a la altura de deber, el yo, el tú, el nosotros, habiendo sido abandonados en ruta y dejados al poder y al querer, ignora que este deber quiere decir “fallar, faltar a”. El “es necesario que” ha devenido en “hace falta que” y ello indica la falta de una cierta cantidad. [...]

Ahora bien, aquí tenemos a estos niños que, ignorantes del hacer, escapan al rol y a “lo que se debe”. De donde algunos deducen que viven en la nada, que ellos están por lo tanto vacíos [...] (Deligny, 2017: 1272).

Lo que fascina a Deligny de los niños autistas es esta ignorancia respecto a lo que se debe. En francés, *deber* y *fallar* se encuentran muy cerca: *falloir* y *faillir*. Ahí donde se debe actuar es siempre posible fallar, de hecho, sólo es posible actuar fallando, de lo contrario no seríamos distintos a autómatas que repiten el mismo trazo siempre a la perfección. Máquinas de repetición de lo mismo. Pero una máquina estropeada sólo puede funcionar ignorando el deber, es decir, fallando. Los niños autistas fallaban constantemente porque ignoraban el deber, el deber normal, el deber ser como todo el mundo, el deber habitar el mundo

como todos lo hacen. Pero aquí el fallar no es faltar, porque no falta nada, no hay déficit o deuda a pagar. De nuevo, la impotencia está cagada de potencia. El mundo del autista no es menos complejo o perfecto que el mundo del hombre normal, es solamente otra manera de crearse uno y habitarlo. Su mundo no está vacío o es más simple, más bien está configurado de otra manera, compuesto de otros recorridos. El autista es alguien que perdió el mapa de la ciudad que debía visitar y que contenía todas las recomendaciones de visita, y se termina inventando otro, con sus propios monumentos y su propio trayecto. No hay pobreza de mundo. De la misma forma que Agamben rechaza que el animal habite un mundo más pobre que el *Dasein* —que no solamente tiene un mundo, sino que además es *conformador* de mundo, de acuerdo a Heidegger—, Deligny rechaza que el mundo del niño autista sea más pobre que el mundo del hombre normal. Quizá incluso es al revés, pues el hombre normal tenderá a hacerse de un mapa para trazar sus recorridos, mientras que el autista hará su propia carta, un diagrama que no servirá para el resto de los viajeros, que será inútil tan pronto se trace y en el cual no sabríamos leer ni la entrada ni la salida, quizá porque no las hay. A pesar de las resonancias heideggerianas en la psicoterapia existencial que pone en marcha Deligny, es quizá sobre todo Uexküll, sin saberlo, quien más se encuentra presente en su manera de ver la enfermedad mental y cómo es que ésta se crea un medio propio.

DE DIAGRAMAS Y ANIMALES

Heidegger se acercó a la obra de Jacob von Uexküll en algún momento de su vida académica, quizá en las inmediaciones de los años veinte del siglo pasado. De ello da cuenta el curso impartido entre 1929 y 1930, “Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, soledad, finitud”, ahí Uexküll aparece en más de una ocasión, particularmente cuando

el alemán trata de dar cuenta de la diferencia ontológica entre el *Dasein* y el animal. Mientras el primero tiene un mundo y es conformador del mismo, el segundo es pobre de mundo, pues vive absorbido en sus desinhibidores. Para Heidegger, el *Dasein* está abierto al mundo, puede trazar en él un diagrama que le permite explorarlo y ampliarlo. Por contra, que el animal sea pobre de mundo implica que es incapaz de hacer diagrama, pues no vive en lo abierto, sino está atado o cercado por un número muy limitado de posibilidades. Heidegger reconoce que su tesis va en sentido contrario a la de Uexküll: “Es más, a primera vista parece que esta tesis se opone precisamente a las más penetrantes reflexiones biológico-zoológicas fundamentales, si pensamos que desde J. v. Uexküll ha venido a ser habitual hablar de un *medio de los animales*. Nuestra tesis, por el contrario, dice: el animal es pobre de mundo” (Heidegger, 2007: 243). La diferencia ontológica entre el hombre y el animal puede entenderse entonces en términos de pobreza y riqueza, “[...] el mundo del hombre es rico, mayor en cuanto alcance, mayor en penetrabilidad” (Heidegger, 2007: 244). Por el contrario, el animal se relaciona con su medio sin estar cabalmente al tanto de él, tal relación se da más bien de una forma determinista y conservadora, pues está fijado a sus desinhibidores, en un estado de estupor que le impide ver más allá de aquello que lo absorbe —el alimento, una presa, un compañero sexual, etc.

El animal no sólo tiene una relación determinada con su círculo de alimento, presa, enemigos, pareja, sino que, al mismo tiempo, a lo largo de la duración de su vida se mantiene en cada caso en un medio determinado, ya sea en el agua o en el aire o en ambos, de modo que el medio que le pertenece le resulta inadvertido, pero al sacarlo del medio adecuado a otro extraño desencadena enseguida la tendencia a eludirlo y a regresar (Heidegger, 2007: 249).

Recordemos el clásico ejemplo que introduce Heidegger sobre la abeja, ésta se encuentra libando miel de una flor y está tan embebida en esta tarea que no nota que se le ha hecho un corte en el abdomen, por donde se escapa la miel; el insecto sigue libando sin reparar en que ha sido mutilado: “[...] simplemente está absorta en la comida” (Heidegger, 2007: 295). Es así como se ejemplifica que el animal vive atrapado y absorbido en sus desinhibidores, más allá de ellos no hay un horizonte abierto hacia otras posibilidades. Así, el animal es una máquina, pero una que funciona mecánicamente, no maquinicamemte. La primera es una estructura conformada y determinada por su forma, sus órganos y sus funciones, son estos elementos los que determinan qué puede hacer y qué mundo tiene a su alcance. Hay una serie de respuestas y acciones que se esperan de una máquina que está hecha *para algo*, que funciona *bien*, por ejemplo, para adaptarse al medio. En cambio, una máquina que se expresa maquinicamente no está hecha para algo en específico, no cuenta con órganos previamente diseñados para adaptarse al medio; antes bien, sujeto y medio son contemporáneos, se conforman a la par: ni el sujeto precede a su medio, ni éste es anterior al sujeto. Esta es precisamente la manera como Uexküll concibe al animal, como un sujeto que no simplemente se adapta a un mundo ya dado, sino que se conforma en interacción con éste. El animal se crea su propio medio, y para hacerlo despliega un “diagrama” hecho de exploración y de tentativas. Es casi como una *tirada de dados*, no sabemos lo que habrá antes del encuentro, ni del lado del medio ni del lado del sujeto. En este punto Uexküll es abiertamente kantiano: el mundo no es algo *en sí* que espera ser descubierto, no es una realidad neutra e igual para todos los sujetos, más bien, hay tantos mundos como sujetos lo habitan. Cada mundo se llama *Umwelt* o “medio circundante”, y cada animal habita el *Umwelt* que le es propio. Uexküll también llama *pompas de jabón* a estos medios que expresan la forma como cada sujeto animal recorta el mundo y se crea un medio propio (*Umwelt*). Este medio no es el mundo entero,

sino es el mundo particular que resulta significativo para cada animal. Si el mundo fuera una realidad *en sí*, equivalente para toda forma de vida, cada sujeto animal vendría ya con un mapa en el cual estarían establecidos la forma y los límites de aquél. Estaríamos ante una calca. Pero no es así, el medio de cada animal es producto de su particular manera de recortarlo. El animal cartografía el mundo —traza un diagrama— y es en este encuentro que se decide la forma de su medio (de su *Umwelt*) y de sí mismo. En otros términos, no hay un mundo fuera de las percepciones y de las acciones del animal, pero lo que éste *puede* tampoco está decidido antes del encuentro.

Sin embargo, la perspectiva heideggeriana es muy diferente a la de Uexküll. El animal para Heidegger es incapaz de hacer diagrama, estaría determinado por sus órganos y sus funciones, sería una máquina que funciona bastante bien, mecánicamente, pues tendría sus posibles recorridos y alcances bien delimitados de antemano. En cambio, en Uexküll, el animal es un sujeto cuyo contenido y posibilidades no preceden al mundo con el que se encuentra, y este mundo, a su vez, no tienen una forma previa a este encuentro. Para el estonio, el animal es capaz de hacer trazos diagramáticos; para el alemán, es incapaz de ello, lo suyo es hacer calcas. Una de las muestras de esta capacidad diagramática del animal está en el famoso esquema del *círculo funcional* uexkulliano. El objeto, como puede verse en la imagen siguiente (29), no se da fuera de los trazos de captación y de acción del sujeto animal. Es cierto que el sujeto tiene preponderancia sobre el objeto —de ahí la raigambre kantiana de Uexküll—, pero aquél también depende de la manera como el objeto y el *Umwelt* se conforman en la interacción. El círculo funcional “[...] muestra que sujeto y objeto están imbricados el uno en el otro y forman un todo conforme a un plan” (Uexküll, 1956: 95). De esta manera, sujeto y *Umwelt* se conforman en los trazos de los que el primero es capaz, en su capacidad de hacer diagrama. El diagrama es el plan, pero es un plan que no antecede al encuentro. Lo que

queremos subrayar es precisamente la importancia del trazo: ni el sujeto ni el *Umwelt* están definidos antes de estos trazos, más bien, son éstos los que definen a aquéllos. Los trazos que componen un diagrama nunca son escisiones absolutas (*presenciones*), sino son tentativas siempre precarias por hacerse de un medio y de una estabilidad también precaria.

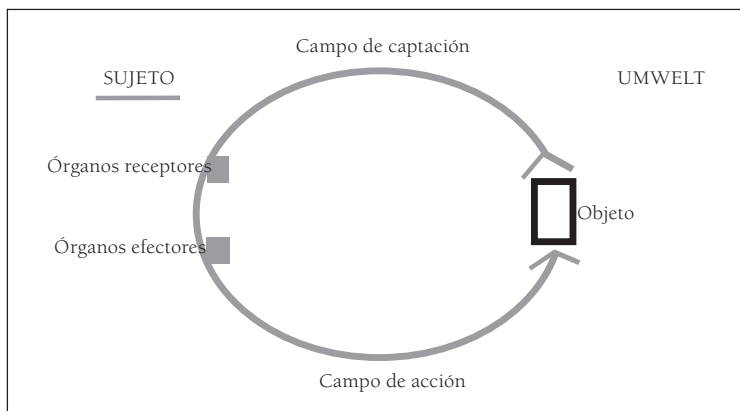


Imagen 29. Círculo funcional de Jacob von Uexküll.⁶⁵

Así, aunque el círculo funcional se ilustre como una forma rígida, en realidad es un esquema tentativo, donde la forma del sujeto, del *Umwelt* y del objeto no están dadas de antemano, antes bien, están abiertas a una infinidad de formas y posibilidades. Utilizando un ejemplo que nos proporciona el propio Uexküll, un árbol es un objeto muy distinto para un leñador que para una niña que cree que el bosque está poblado de presencias mágicas o tenebrosas. Cada uno verá al árbol de manera muy distinta y realizará recorridos y acciones muy diferentes (imagen 30). Esto conlleva también que el medio de uno no sea exactamente igual al medio del otro.

65. Imagen realizada por la autora.



Imagen 30. El árbol del leñador y el árbol de la niña.⁶⁶

Desde esta perspectiva, el mundo no es una realidad neutra sobre la cual calcamos un esquema que es el mismo para toda forma de vida; antes bien, hay tantos mundos como formas de vida y, *entre* ambos, se da una conformación recíproca. Esto es lo que fascinó a Deleuze de la obra de Uexküll, pues en ella los diagramas son un asunto animal. Afirmar que hay un diagrama animal es otra manera de decir que, muy a pesar de Heidegger, el animal vive en lo abierto, que es una entidad maquínica, no mecánica.

Pero hacer diagramas no es exclusivo de los animales. En el arte suelen ocupar un lugar importante. Una muestra de ello es la obra de Walter Marchetti (1931-2015), músico italiano que terminó radicando en Barcelona, España. Junto con otros artistas, fundó el grupo *Zaj*, en el cual se conjuntaron diversos intereses artísticos. El propio Marchetti diversificó sus exploraciones y terminó haciendo algunas obras visuales. Destacamos aquí una pieza titulada *Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta la 7 de la tarde de un día de mayo de 1967* (imagen 31).

66. Imágenes tomadas del libro de Jakob von Uexküll (1956). *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Bedeutungslehre*, Hamburg: Rowohlt.

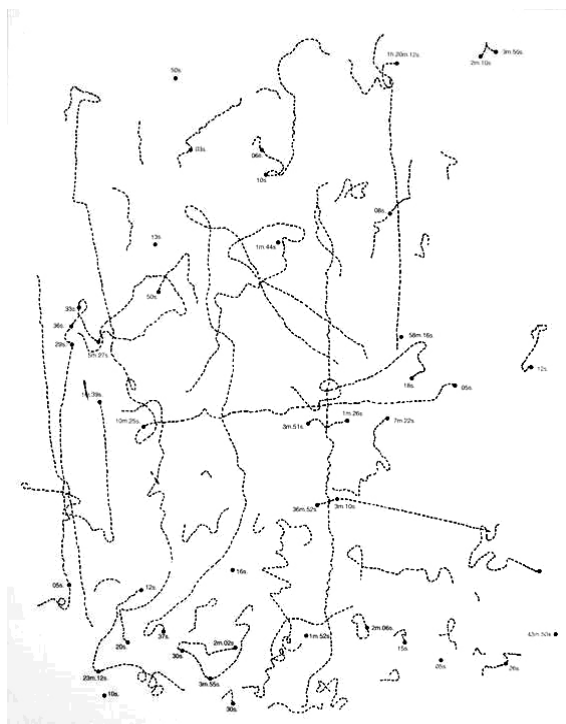


Imagen 31. *Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta la 7 de la tarde de un día de mayo de 1967, obra de Walter Marchetti.*⁶⁷

Este diagrama bien podría formar parte de la bitácora de un etólogo —como lo era Uexküll—, pero se trata de una obra artística en donde se dibujan los trazos de una mosca, sobre una ventana, a lo largo de un día. Tenemos que subrayar que se trata de una obra artística, por ende, no estamos hablando de un producto de investigación científica, por ende, no se puede afirmar que Marchetti estuvo mirando a la mosca sobre la

67. Imagen tomada de *MutualArt*, URL: <https://www.mutualart.com/Artist/Walter-Marchetti/0D267BBD19E400F0>

ventana por 11 horas. Pero ya sea como artistas o científicos podríamos hacer preguntas parecidas. ¿Qué lógica hay en ese trazado?, ¿podrían predecirse esos pasos?, ¿nuestra percepción de los mismos se acercará a la manera como los experimenta la mosca?⁶⁸

Lo que plasmó Marchetti es el diagrama realizado por una mosca, es decir, una serie de trazos que, si bien tienen marcadas las horas y los minutos en los que sucedieron, en realidad podrían abrirse a cualquier otro orden, no hay nada en los movimientos maquínicos de la mosca que la obligue a seguir esa secuencia. Tampoco se sabe a qué se deben los vacíos entre los mismos, ¿la mosca voló?, ¿saltó? La mosca, en esta cartografía, traza un plano inmanente, intentando sonsacar un poco de orden al caos, una fina rebanada de orden dentro de un caos hecho de velocidades infinitas. Los trazos de la mosca son la manera como ella territorializa el mundo y hace emerger un arreglo y un ritmo distintos dentro de aquellos que vertiginosamente se despliegan en el caos. Ahora bien, que la mosca trace un orden, no quiere decir que esté produciendo un molde duro, una receta de la cual sea imposible salir. Estamos, más bien, ante el germen del orden o una tentativa de orden sobre el caos, eso que Deleuze llama *caos-germen* o *diagrama*, cuando se refiere a la pintura. El caos se encuentra en la superficie de la ventana mientras no pasa nada, la mosca se posa en

68. La obra de Mark Lombardi (1951-2000) sería otra expresión artística en la misma línea de Marchetti. Su suicidio en 2000 permitió descubrir un enorme archivo de datos y noticias periodísticas, a partir de los cuales Lombardi diseñó una serie de diagramas, que algunos han llamado “esquemas rizomáticos”, en los cuales plasmó las redes de corrupción de las élites políticas y empresariales norteamericanas. En sus diagramas, lo importante no son los puntos —que pueden representar personas o empresas—, sino las líneas, las flechas y los trayectos insospechados que siguen las influencias, las transacciones y los arreglos. No es necesario entrar por un punto o salir por otro, cualquier entrada puede dar una lectura, no exactamente igual, de las redes en las que se tejen los beneficios y la hegemonía de ciertos grupos y personajes políticos o empresariales (Goodman, 2011).

este plano y delinea su trayecto, ese es el momento milagroso del germen, hay una tentativa de orden ahí donde no había nada. ¿Alguien podría presuponer tal trayectoria? Si hubiera llovido ese día, las gotas de lluvia hubieran trazado su propio diagrama en el cristal de la ventana, otro trayecto sería posible, otras marcas y otros ritmos. Antes de que la mosca o las finas gotas de lluvia hagan un trazo, es el caos lo que yace. Y éste no es siquiera un concepto, es nada. Es un *no-concepto*, afirma Deleuze en el curso impartido en 1981, precisamente sobre el concepto de *diagrama*. El caos es la nada donde todas las trayectorias son posibles, sin contradicción, donde todo puede suceder, aunque ese todo carezca de forma. La mosca se posa entonces sobre el cristal y hace un primer trazo, abre un diagrama que luego puede ser tomado y fijado por la ciencia, por ejemplo, para ser convertido en un patrón. Pero antes de eso, sólo puede ser diagrama. La obra de Marchetti es un diagrama que nos hace reparar en el mundo inédito que la mosca traza, arrancando al caos una rebanada de orden, es decir, una tentativa de trayecto: “[...] el caos o el abismo, del que salen los grandes planos proyectados” (Deleuze, 2007: 37).

Un diagrama, así expuesto, no expone un mapa en el cual ya estaría presupuesto un trayecto determinado. Es, más bien, algo que emerge al calor de los encuentros, de los agenciamientos. Así, los trazos de la mosca dibujados por Marchetti tratarían de expresar el carácter maquínico de la mosca, es decir, su capacidad de hacer diagrama, de abocarse a trazar líneas sin que ellas puedan decirnos para qué y por qué, qué patrón deben cumplir o a qué punto deben llegar. El diagrama es una apertura de horizontes de los cuales no sabemos el desenlace. Es por ello que puede considerarse una máquina abstracta, una máquina que funciona mal, que no está destinada a esta u otra tarea específica, pues es siempre una tentativa, esbozo de trazos y recorridos de los cuales no sabemos exactamente a dónde nos llevarán o qué parajes nos presentarán. Como conjunto de trazos, un diagrama es siempre una cartografía de agenciamientos de muy

diversa índole, sin un patrón ni un destino. Al igual que el rizoma, no hay entradas ni salidas privilegiadas, no hay un foco o nivel que sea más importante que otros, porque de hecho las jerarquías quedan abolidas.

El diagrama no responde a condiciones iniciales fijas, no tiene por qué conectar cosas homogéneas o “lógicas”. De inicio, podríamos preguntarnos: ¿qué sentido tendría dibujar el trayecto de una mosca sobre una ventana durante 11 horas? ¿Qué tiene que ver esto con el arte? Pero si el diagrama arruina algo es toda expectativa de homogeneidad y de secuencia lógica. En él, los agenciamientos resultan heterogéneos, pueden darse entre funciones y objetos materiales, entre formaciones discursivas y no discursivas, etc. Este solapamiento de niveles, esta emergencia de agenciamientos entre las cosas más disímiles y, con ello, la aparición de movimientos, ritmos y trazos que no sabíamos que podían cartografiarse, seguirse o inventarse, es algo que el diagrama abre como posibilidad de pensamiento y de experimentación. Un kantiano convencido —o cualquier otro partidario de las filosofías centradas en la conciencia como núcleo trascendental— nos dirá que podemos encontrar un patrón en los trazos de la mosca, porque hay un esquema en nuestro propio entendimiento que funciona como condición de posibilidad de toda experiencia. Sin embargo, la perspectiva deleuziana se separará claramente de esta postura para aventurar un enfoque distinto: *no es la conciencia lo que es condición de posibilidad de experiencia, sino es la experiencia la condición de posibilidad de ella misma*. En la perspectiva kantiana, hay un sujeto constituyente del mundo, en él está la clave para comprender la manera como se le dan las cosas. En el *empirismo trascendental* deleuziano, el sujeto se constituye en la experiencia, en las contemplaciones, en los hábitos. Hay, así, un sujeto larvario o precario que se encuentra con un mundo que tampoco tiene una forma definida, es en este encuentro que el sujeto se constituye y se conforma un ámbito de coherencia en el mundo —una rebanada de orden—. No hay, entonces, un núcleo unitario y concentrador de la experiencia, de las

diferencias, sólo hay diferencias que, al coincidir, producen un orden provisional. El empirismo trascendental es la vía, para Deleuze, para no terminar calcando lo trascendental sobre lo empírico, para no terminar imprimiendo la forma de la conciencia sobre el mundo; es decir, para tener verdaderas experiencias y no calcas. Los trazos de la mosca en el vidrio muestran que ninguna conciencia puede adelantar ni unificar del todo esa cartografía única que nos habla del germen de un mundo nuevo, no anticipable, no hipostasiable. Así, lo trascendental no está fuera del mundo, sino está en el mundo, en la experiencia misma.

Trascendental no significa que la facultad se dirige a objetos fuera del mundo, sino al contrario, ella encuentra en el mundo eso que le concierne exclusivamente y que la hace nacer al mundo. Si el ejercicio trascendental no debe ser calcado sobre el ejercicio empírico, es precisamente porque éste aprehende eso que no puede ser encontrado desde el punto de vista del sentido común, el cual misura el uso empírico de todas las facultades a partir de lo que regresa a cada una a partir de su colaboración (Deleuze, 1968: 186).

Partir de una unidad trascendental para luego dotar de sentido al mundo nos hace perder la experiencia, pues lo trascendental se imprime sobre lo empírico acallándolo y haciéndolo a su modo. Ese es el problema del sentido común, aunque la experiencia sea variada e inédita, siempre las facultades entrarán en concierto para imprimir unidad a lo que se experimenta. En cambio, partir de la experiencia como condición de posibilidad de la experiencia, pone a la conciencia a merced de los impactos y las violencias de un mundo que no se subsume a sus pretensiones. Desde la perspectiva del empirismo trascendental, no se trata de que la experiencia apacigüe a las facultades, sino de que las provoque, las lleva a sus límites, a su desarreglo. “Hace falta llevar a cada facultad al punto extremo de su desarreglo, donde ella es como presa de una triple violencia, violencia de eso que la fuerza a ejercerse, de eso que

ella está forzada a tomar y que ella sola puede tomar, es decir, lo inasible también” (Deleuze, 1968: 186). El empirismo trascendental nos pone frente a un sujeto contemplativo, precario o larvario que sólo puede tomar forma y consistencia en la experiencia, es ésta su condición de posibilidad para poder decir “yo”. Y aquí la experiencia se muestra como lo no esperado, como la violencia que desarregla toda unidad pretendida y todo sentido preestablecido. La experiencia choca contra el sujeto y, arruinándolo, le da forma; justo como sucede en *Crash* (1996), de David Cronenberg. Ahí, las personas empiezan a experimentar el mundo, a sentir que existen realmente, sólo a través de los choques de autos y sus secuelas. Gabrielle, en una escena (imagen 32), quiere tener sexo con Ballard dentro de un coche. Pero ella apenas puede moverse debido a los metales incrustados en sus piernas, prótesis que lleva después de un aparatoso accidente. Ella elige un deportivo negro y compacto para estar con Ballard, y le pide ayuda para introducirse en el auto: “—¿Puedes ayudarme por favor? Quisiera ver si puedo meterme en un coche diseñado para un cuerpo normal—”. Ambos logran meterse al auto, pero es la incomodidad y las contorsiones a las que se ven obligados, lo que más les provoca placer.



Imagen 32. Escena de *Crash* (1996), de David Cronenberg. Gabrielle se inclina para elegir el auto en el que quiere introducirse con Ballard.⁶⁹

69. Imagen tomada del DVD de la película *Crash* (1996).

El empirismo trascendental es la manera como Deleuze quiere salvar la experiencia de su total subyugación a manos del sujeto trascendental; es éste, más bien, el producto de los choques, las violencias y los impactos de la experiencia. El diagrama, por su parte, sería el modo de expresión gráfica del empirismo trascendental, un intento de pensar la experiencia como tentativa, como búsqueda de orden precario que emerge del caos, *caos-germen* que hace de la experiencia la condición de posibilidad de la experiencia, por ende, de nuevos trazos y de nuevas subjetividades precarias.

El concepto deleuziano de *diagrama* resulta de enorme fuerza cuando tratamos de escapar de la lógica de la representación; es un término que nos permite pensar el arte, la ciencia y la propia filosofía como tentativas de trazo de planos de inmanencia, de auténticas cartografías exploratorias que en lugar de conformarse con hacer calcas a partir de lo ya conocido y desde lugares seguros —la conciencia, el *co-gito* o el alma—, se aventura a trazar trayectos posibles, no estipulados en términos de semejanza y de copia.

Este concepto despega en la obra deleuziana en el libro que dedica a Foucault. Recordemos que, para este filósofo, el poder no se explica en términos de posesión o de sustancialidad. Es decir, no es algo que se posea o que se localice en lugares determinados; antes bien, el poder está hecho de relaciones, de vectores de fuerza. El poder es lo que se teje *entre* los sujetos y les da una cierta forma. Así, por ejemplo, la sociedad disciplinaria es un diagrama, es decir, una carta donde entran en relación una serie de fuerzas, de elementos materiales y no materiales que configuran un cierto tipo de sociedad. Ahora bien, este diagrama no es un modelo que representa a la realidad social, sino es lo que emerge en un determinado momento, producto de una configuración temporal no anticipable. Este punto es interesante, pues un diagrama no anticipa la realidad deterministamente; es cierto que puede anunciar la venida de ciertas posibilidades, pero éstas no son necesarias sino contingentes.

Así, por ejemplo, el diagrama disciplinario no estaba anunciado en el diagrama soberano, sin embargo, no hay una total desconexión entre ambos, en tanto los trazos del primero permiten imaginar y trazar otras trayectorias, algunas de las cuales se conformaron en un nuevo diagrama, el disciplinario. Es en este sentido que Deleuze y Guattari caracterizan al diagrama como un piloto, una tentativa que termina dando lugar a lo real, una máquina abstracta que no es mimética, sino creadora. “Ella tiene más bien un rol piloto. Es que una máquina abstracta o diagramática no funciona para representar, incluso alguna cosa real, sino constituye un real por venir, un nuevo tipo de realidad. [...] Todo está en fuga, todo crea, pero jamás es uno solo” (Deleuze y Guattari, 1980: 177). Toda creación se da dentro de un diagrama, dentro de una configuración de relaciones, o una combinatoria de ensamblajes, que no sólo establece ciertos trazos, sino permite desplegar otros tantos, imaginar nuevas líneas. De esta manera, el contenido del diagrama no puede desligarse de su configuración, de las relaciones que en él ocurren. La máquina abstracta rompe con la lógica de la representación, no representa nada, pues en ella, el contenido es inmanente a su configuración. Si cambia ésta, cambia el contenido. Y esta es precisamente una de las características más importantes del diagrama, su incapacidad para fijarse en una forma. “El diagrama es algo así como un no-lugar, constantemente perturbado por cambios a distancia o por los cambios en las fuerzas en relación. Es solamente un lugar para la mutación” (Deleuze, 2007: 253).

Ahora bien, los vectores que conforman un diagrama pueden ser de la más diversa índole: leyes, códigos, formas de enunciación, instituciones, edificios, mobiliarios, vestimenta, funciones, roles, esquemas de reconocimiento, etc. El enfermo mental, por ejemplo, dentro de la sociedad disciplinaria, es algo que emerge como parte de un diagrama en el que se cruza el hospital psiquiátrico, la configuración arquitectónica del mismo, las celdas de confinamiento, las camas, la iluminación, los médicos, las enfermeras, los uniformes, las camisas de fuerza, los

electroshocks, los medicamentos, los horarios, las teorías psicológicas, los test psicológicos, las actividades al interior del hospital, los nombres y apodos para referirse a los médicos o a los enfermos, las alianzas al interior del asilo, etc. Ahora bien, este diagrama siempre puede modularse de otra manera, verse desde otro referente y entonces tendremos una perspectiva nueva y un problema diferente.

[...] todo diagrama es intersocial, está en devenir. Nunca funciona para representar un mundo preexistente, produce un nuevo tipo de realidad, un nuevo modelo de verdad. No es ni el sujeto de la historia, ni el que está por encima de la historia. Al deshacer las realidades y las significaciones precedentes, al constituir tantos puntos de emergencia o de creatividad, de conjunciones inesperadas, de continuos improbables, hace historia. Subyace a la historia como un devenir (Deleuze, 1987: 62).

Un diagrama emerge como una cierta configuración que no puede instalarse en tanto modelo permanente o teleológico de la realidad. Su carácter es inmanente y se muestra como la exposición de las relaciones —de fuerza, de funciones, de objetos— que constituyen una cierta realidad en un momento dado; posibilita ciertas funciones, ciertos procedimientos y tareas que no anteceden a los trazos del mismo.

Es por este carácter de tentativa, de tirada de dados, que el concepto de diagrama resulta fundamental para Deleuze a la hora de dar cuenta de la máquina pictórica. No es que toda obra pictórica se exprese maquínica o diagramáticamente, pero hay algunas de ellas que han hecho del diagrama su principal estrategia para evitar dos peligros nada triviales: caer en el cliché o permitir que el caos invada el cuadro. En ambos casos, la tarea del pintor se vuelve superflua, es decir, es equivalente a pintar nada. El acto pictórico que logra superar el cliché o la catástrofe es aquel que logra trazar un diagrama, esbozar los trazos de un mundo nuevo que ninguna superficie blanca ni ningún cliché podrían anunciar.

MÁQUINAS PICTÓRICAS (Y UN POCO DE CINE)

En el curso impartido en 1981 sobre el concepto de diagrama, Deleuze subraya la importancia de este término para explicar diversas máquinas, por ejemplo, la animal, la pictórica o podríamos pensar incluso en el cine; sin embargo, aclara que no se trata de calcar el mismo diagrama en todos los casos, pues cada máquina hace trazos muy distintos, nadie puede prever que aparecerá en el mundo de una mosca sobre un cristal, o de Kandinsky frente al lienzo o de Eisenstein frente a una cámara. Recordemos que un diagrama abre un sinfín de posibilidades, pero no se puede anticipar cuál llegará a concretarse. Así, el diagrama animal y el diagrama pictórico no son iguales, tampoco este último y el cinematográfico lo son. Pensando en los dos primeros y sus diferencias, el animal abre posibilidades que nunca podrán ser un cliché, esto sólo podría suceder con un animal amaestrado al cual hemos condicionado para repetir la misma faena una y otra vez. Aun así, siempre cabe la posibilidad de que el animal lo haga mal. El cliché sería más bien algo propio del arte, del hacer humano, y ese es para Deleuze el máximo peligro que corre el artista cuando está frente al lienzo. En el curso de 1981, el filósofo se burla jocosamente de quienes hablan de la angustia de la página en blanco o del lienzo en blanco. Querer llenar un plano en blanco es una tontería, porque a ese plano en realidad no le falta nada. “Comprenden, no vemos por qué alguien querría llenar una página blanca, a una página blanca no le falta nada” (Deleuze, 2007: 53). La página en blanco es perfecta en sí misma, sin embargo, el problema comienza cuando pensamos que ese espacio carece de algo y hay que llenarlo. Es ahí donde el plano en blanco se llena de clichés. La sequía creativa no es lo terrible, lo terrible es dar paso al cliché para llenar lo que no necesita ser llenado. En el fondo, el problema es que una página en blanco en realidad está demasiado llena, llena de clichés. Charles Schulz, el creador del comic *Peanuts*, cuyo principal personaje

es Charlie Brown, jugó mucho con esta idea al dibujar a la mascota de éste, Snoopy, como escritor de novelas de nulo éxito (imagen 33). Snoopy experimenta frecuentemente la sequía creativa, pero cuando logra romper tal estado lo hace llenando las páginas con los más obvios clichés. Como toda gran novela, la suya comenzará por el cliché más elemental: *Parte I, Capítulo I, Página 1*.

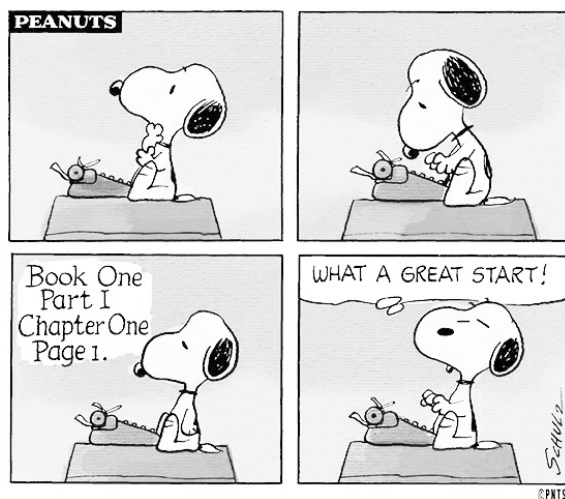


Imagen 33. Tira cómica de *Peanuts*, de Charles Schulz.

Snoopy iniciando su última gran novela.⁷⁰

Sacar a la página en blanco de su total completud, para llenarla de clichés, es una catástrofe. Por ende, la primera tarea del artista es tratar de que aquello que surja del lienzo en blanco no sea un cliché. La segunda, evitar que al final el caos vuelva a devorar la pintura. Es ahí donde el diagrama se presenta como la zona de indeterminación donde, o se supera la catástrofe, o al contrario, se cae de nuevo en ella. Antes del

70. Imagen tomada de la página de Rebecca Zdybel. URL: <https://rebeccazartist.com/2015/09/how-to-finish-a-painting-from-good-to-better-to-best/>

diagrama no hay nada, está el lienzo en blanco. Si lo que viene después es un cliché, entonces no hubo diagrama. El diagrama es ese paso que da el artista justo antes de dar lugar a un mundo nuevo. Y para dar lugar a ello es necesario limpiar el lienzo de clichés. Los clichés son trazos fuertes, escisiones profundas que ya están puestas en el lienzo por el pintor antes de pintar. El diagrama se propone limpiar o barrer esas *presenciones* haciendo nuevos trazos, trazos-huella que abran la posibilidad de un mundo nuevo. “¿Será este entonces el rol, al menos el rol negativo, del diagrama: la necesidad de limpiar la tela para impedir que los clichés la tomen?” (Deleuze, 2007: 55). De ahí la fascinación de Deleuze por Bacon. El pintor irlandés declaraba que comenzaba una obra haciendo marcas: *yo hago marcas*. Ese es el comienzo del diagrama, las marcas, de ahí puede surgir un mundo nuevo. Claro que el cliché siempre está al acecho y el diagrama puede fracasar; también el caos puede invadir de nuevo el cuadro y sobreviene la catástrofe.⁷¹ De acuerdo a Bacon, la pintura tiene que ver con la emergencia de un mundo nuevo: “Pienso que es muy difícil hablar de pintar... Pintar es un mundo por derecho propio, es autosuficiente” (Bacon en Litell, 2013: 35). Deleuze parafrasea a Paul Klee para dar cuenta de ello: la pintura “No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible” (2007: 69). Pero crear un mundo nuevo tiene poco que ver con representar algo, con repetir las historias que se cuentan y las narraciones que ya nos dan un mundo todo hecho. Como la mosca en el cristal, sus trazos no cuentan una historia, solamente crean una serie de trayectos que son suficientes en sí mismos. De igual forma, para Bacon, una pintura que narra, que comunica una historia, ha renunciado al *hecho pictórico* y ha cedido su fuerza a algo más, a algo que le da su sentido fuera de ella. La pintura es una fuerza inmanente que se sustenta en la violencia de sus colores y trazos, que antes de ser cerebrales son nerviosos. Es por eso que, a

71. Para Bacon, esto es precisamente lo que sucede con la pintura de Jackson Pollock.

ojos de Bacon y de Deleuze, una pintura fracasa cuando *debe* figurar algo, cuando *tiene que* narrar algo. Una buena pintura, así, es una máquina que funciona maquínicamente, es decir, una que sólo funcionan bien cuando se ha estropeado, cuando es impotente para relatar algo. “[...] la lucha contra el cliché es la lucha contra toda referencia narrativa y figurativa. Un cuadro no tiene nada que figurar y nada que contar” (Deleuze, 2007: 65). Ese es el punto de coincidencia entre Bacon y Deleuze, ambos conciben la pintura como un hecho que supera el cliché renunciando, entre otras cosas, a relatar algo. Es por eso que el segundo no duda en expresar sus dudas respecto a Balthus Balthus. Sus pinturas son provocadoras y violentas, pero tienen un problema, están demasiado subsumidas a contar una historia, siempre tienen un tema. Pensemos en uno de sus cuadros más famosos, *Lección de guitarra* (1934) (imagen 34). Estamos ante una serie de figuras que reclaman de antemano nuestra interpretación: ¿se trata de una violación?, ¿de una experimentación sexual consentida?, ¿la niña es la metáfora de la guitarra o al revés?, ¿es la maestra una perversa?, ¿o lo es la niña? Ya estamos en medio de un drama y, con ello, perdimos el diagrama y la oportunidad de volver visible algo en lugar de representarlo. Frecuentemente, la manera más segura de caer en el cliché y terminar contando una historia es tener un tema. Y Balthus lo tenía, eran las lolitas en las más diversas escenas: “Ninfas que nunca sonríen y miran a la nada en las posturas más eróticas, enseñando sin querer su ropa interior” (Calvo, 2016 *on line*). Lolitas, abuso, erotismo y pérdida de la inocencia, esos son los temas que en Balthus se repiten una y otra vez, y es lo que hace que, al final, su obra caiga en el cliché. Lo que molesta a Deleuze de un pintor como Balthus es que, a pesar de reconocer que es un buen pintor, sus obras nos dan la impresión de que “[...] la imagen es tomada, extraída de algo que pasa. Seguro que hay una historia ahí dentro” (Deleuze, 2007: 66).



Imagen 34. *Lección de guitarra* (1934), de Balthasar Balthus.⁷²

Para Bacon y Deleuze, es el diagrama lo que puede romper con el cliché. ¿De qué manera? Bacon dice que “hace marcas”, ¿qué implica hacer marcas? En primer lugar, dar un primer paso para romper con la tentación de contar una historia, de representar algo. Las marcas abren posibilidades de trazos que el cerebro no había contemplado. Por ejemplo, esta marca aquí tomó una forma demasiado contorneada, eso ¿a dónde podría llevarme?, ¿corrijo o continúo para ver qué sucede? Es cierto que es inevitable que el artista tenga una idea, incluso quizá se trata de un cuadro bajo encargo y entonces hay un tema, ¿eso implicaría renunciar al diagrama y caer en el cliché? No necesariamente. Deleuze pone el ejemplo de Miguel Angel, a quien se le ha encargado pintar un fresco en el que se conmemore la batalla de Cascina. El fresco nunca se pintó y

72. Imagen tomada de *Historia-Arte*. URL: <https://historia-arte.com/obras/leccion-de-guitarra>

sólo quedó un cartón que luego se perdió; así, lo que queda es una copia hecha por otro artista. La imagen que propone no deja de resultar curiosa. Alrededor de 17 hombres, la mayor parte de ellos desnudos, salen de súbito de un río y comienzan a vestirse apresuradamente. Es cierto, en *La batalla de Cascina* (1505) (imagen 35) se narra una historia, el momento en que los soldados florentinos son sorprendidos por el ejército enemigo justo cuando toman un baño, pero son puestos al tanto por Manno Donati, enviado de Florencia, con lo cual logran vestirse a tiempo y ganar la batalla. Lo interesante, desde la perspectiva deleuziana, es que Miguel Angel tiene que contar una historia, la historia de una batalla y lo que deja es un cuadro que tiene poco que ver con nuestra idea de una batalla. Aquí no hay caballos furiosos y espadas cercenando cuerpos, lo que hay son cuerpos desnudos que salen del agua y en el trayecto toman poses eróticas, lúdicas. Miguel Angel se inventa una escena que no hace justicia a la seriedad que implica una batalla. Deleuze subraya la palabra *inventa*, porque en realidad pudo haber dado lugar a un cuadro más solemne, más guerrero. Quizá este giro respecto a lo esperado implicó el trazado de un diagrama que permitió pasar, por ejemplo, de un cuerpo tendido a causa de una herida, a un cuerpo tendido porque justo tomaba el sol después del baño. Es por eso que el diagrama es una especie de tirada de dados, el artista puede quedar atrapado en el cliché o dar el salto a una *Figura* que no narra nada. En *La batalla de Cascina* lo que vemos es un montaje de cuerpos que no cuentan nada, sino que se alzan sobre un escenario rocoso, en un efecto de aislamiento, mostrando las contorsiones y las poses más variadas, aunque en su mayoría son poses altamente eróticas, quizá demasiado para estar en medio de una batalla.

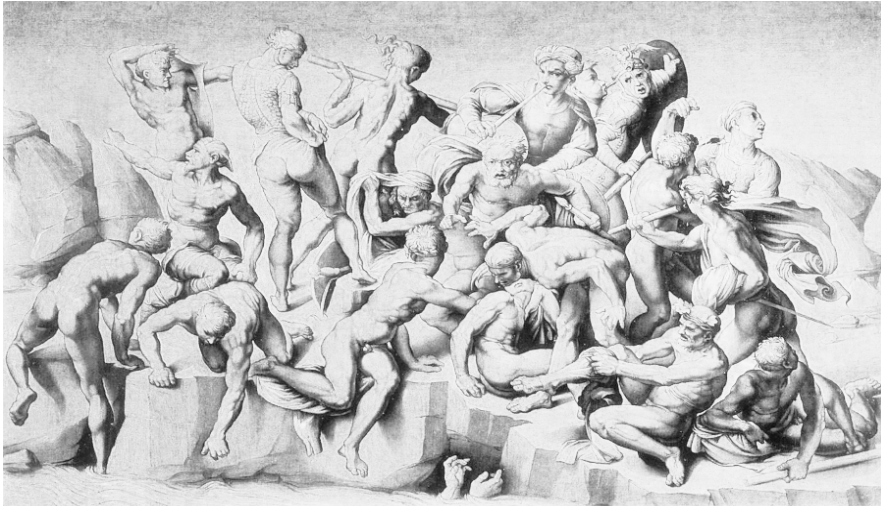


Imagen 35. *La batalla de Cascina* (la original data de 1505), copia realizada por Bastiano da Sangallo (1481-1551), de un dibujo de Miguel Ángel.⁷³

Si el diagrama son los trazos que ayudan al pintor a limpiar la tela de clichés y con ello pasar de una imagen esperada a una imagen imprevista, ¿esta actividad de marcaje es voluntaria o azarosa? Ambas. Un artista como Bacon se servirá “[...] de marcas manuales para hacer surgir la Figura de la imagen visual. De un lado a otro el accidente, el azar en este segundo sentido, habrá sido acto, elección [...]”. El azar [...] no está separado de una posibilidad de utilización. Es el azar manipulado, a diferencia de las probabilidades concebidas o vistas” (Deleuze, 2002: 89). El artista como *oportunistista metodológico* a la manera de Feyerabend, es decir, como aquél que aprovecha lo que el azar le pone en frente para inventar un mundo nuevo. Recordemos que, para Feyerabend, la ciencia ha progresado no porque se respeten ortodoxamente las reglas del método científico, sino

73. Imagen tomada de *Aparences. Historia del arte y actualidad cultural*. URL: <https://www.aparences.net/es/periodos/el-manierismo/el-estilo-manierista/>

precisamente por lo contrario, “[...] no hay una sola regla, por plausible que sea, ni por firmemente basada en la epistemología que venga, que no sea infringida en una ocasión o en otra” (Feyerabend 1974: 15). Un buen científico o un buen artista son buenos oportunistas, es decir, saben aprovechar la ocasión, saben sacar provecho del azar. Es esta bienvenida que se da al azar lo que permite, en el caso concreto de la pintura, romper con la lógica de la representación, pues no dependen de un modelo que esté allá afuera o en la cabeza, sino conciernen, en última instancia, a la mano del pintor y a su impotencia, es decir, su capacidad de errar. Pero aquí errar se dice no en el sentido de cometer un error respecto de un modelo, sino en el sentido de errancia, como los trayectos de los niños autistas en Deligny. Ese es precisamente el estatus precario del diagrama, pues se abre como una zona de indeterminación o de pasaje entre el caos y el orden; es el conjunto de trazos que se encuentran al borde de la catástrofe, pero también ahí se encuentra el germen de un orden nuevo. Pero el diagrama también ayuda a transgredir la lógica de la representación, porque termina cuestionando la hegemonía de lo visual en la pintura, acercando la vista al tacto. Y es que el tacto se acomoda menos fácilmente a la representación. Tan sólo recordemos ese cuento en el que seis sabios ciegos se preguntan por la forma exacta de un elefante, para ello cada uno se vale del tacto para responder tal cuestión. Uno lo toca y dice que es como una pared, el segundo dice que se trata de un animal con forma de lanza, el tercero apuesta por una serpiente, el cuarto asegura que es igual a una vieja cuerda, el quinto dice que es como un gran abanico plano, mientras que el sexto asegura que el elefante es como una gran palmera. ¿Cómo podrían saber que todos yerran de cierta manera? La errancia es más fructífera en el tacto, al parecer. En el caso de la pintura, principalmente por dos razones. La primera, porque el diagrama implica ante todo la mano del artista, y esta mano no es un dispositivo rígido e insensible que hace marcas, todo lo contrario, al hacer las marcas puede sentir la

superficie del lienzo, sentir su fricción y modular su ritmo, su fuerza. La mano del que pinta es táctil y visual al mismo tiempo, puede errar, pues no es un instrumento exclusivamente cerebral. En segundo lugar, el diagrama no parte de un plano general que luego se calcaría sobre el lienzo, antes bien, las marcas azarosas reclaman un ojo táctil, un ojo que no sobrevuela la totalidad del lienzo, sino que se mueve al nivel de la superficie, pegado a la tela y, por ende, sensible a las ligeras desviaciones, a los pequeños accidentes, a la fuerza de las marcas, pues después de un trazo no se sabe qué otro vendrá. Van Gogh se quejaba de que los trazos con los que pintaba el cielo —esos cielos hechos de líneas rectas y curvas que conforman su estilo, su diagrama—, eran demasiado curvos. Sin embargo, estas marcas cruzadas por el azar no sólo hacen el estilo propio de este pintor, también terminan dotando al lienzo de textura, de un cierto volumen y profundidad, es decir, reclaman que el ojo toque. Eso también pasa con la pintura de Bacon, en ella encontramos otro diagrama —hecho de marcas y barridos, es decir, el estilo de Bacon—, “[...] ella invierte la subordinación clásica, subordina el ojo a la mano, impone la mano al ojo, remplaza el horizonte por un suelo” (Deleuze, 2002: 100).

El ojo toca, la vista funciona como el tacto. La superficie del lienzo adquiere profundidad, sin dejar de ser pura superficie, la textura ya no puede separarse del color; ambas cosas conspiran para hacer tambalear la lógica de la representación o figurativa. Se trata de hacer emerger una *Figura*⁷⁴ que no sea figurativa, que no trate de representar algo o contar

74. Deleuze usa la palabra *Figura*, con mayúscula en la primera letra, para distinguirla de la figuración o de la ilustración, es decir, de la actividad que tiene como objeto figurar o representar algo que está fuera del cuadro y que le da razón de ser a lo que aparece en él. La *Figura* no es algo buscado, sino algo que emerge a medio camino entre el azar y la intención del autor. Es cierto que la *Figura* es una imagen, pero esta imagen no tiene como finalidad figurar, narrar o ilustrar. «La pintura debe arrancar la *Figura* a lo figurativo», sin por ello caer en la abstracción, es decir, debe abandonar la representación humana sobre las cosas” (Montebello, 2008: 68).

una historia. Esta Figura emerge en medio del caos-germen del diagrama, sin buscarla. El ojo táctil se hace presente en las marcas-textura y en una mirada al nivel del lienzo, esto no solamente da elementos para superar el cliché, con ello se hace emerger una Figura que no estaba prevista y que surge de aprovechar los trazos, la textura y el ojo al ras de la tela. Esto es lo que Deleuze llama la *ley del diagrama*, en la que incluso se puede partir de una forma figurativa que luego se raya, se raspa, se deforma, dando lugar a una forma inesperada, deformada, esa es la Figura. Eso es lo que hacía Bacon en sus pinturas, su labor de barrido no era del todo voluntaria, sino tenía algo de accidente; esta difuminación y deformación es lo que terminaba dando lugar a una Figura en la que los rostros no sólo se deforman, producen la sensación de la carne queriendo escapar del esqueleto. Ya no se trata entonces de rostros, sino de cabezas hechas de tejidos, de colgajos, de partes inflamadas y fuera de lugar: ahí ya no es posible discernir órganos en concreto, ni nariz, ni ojos, ni boca: “El diagrama-accidente ha perturbado la forma figurativa intencional” (Deleuze, 2002: 147). Además, en el caso de la pintura de Bacon, ha abierto una auténtica zona de indiscernibilidad entre lo humano y lo animal, pues no sabemos bien a bien de qué son esas cabezas: ¿se trata de un hombre o de un animal?, ¿es ambos?, ¿o ninguno de los dos? Bacon ha usado el mismo material y colores que podrían usarse para figurar la imagen de un rostro, y luego, a través del barrido, ha logrado que aparezca otra cosa, una Figura que él mismo no podía prever. Estas cabezas deformadas ya no están sujetas a la lógica de la representación, no hay un patrón de semejanza al cual ajustarse. Estamos ante la emergencia de una Figura por medios no figurativos. Es el diagrama lo que permite tal emergencia paradójica.

Volvamos al hecho de que Bacon usa los mismos materiales y colores para pasar de un rostro que figura bien un rostro, a una cabeza deformada que ya no es un rostro, sino una Figura obtenida por medios no figurativos. Estamos ante una cabeza que ha perdido sus rasgos definitorios. Hemos

violado el principio de “rostridad”, tan caro a las demandas políticas y estéticas actuales. Este paso de la figuración a la Figura, de la lógica de la representación a la ley del diagrama, se ha logrado sin cambiar de materiales ni de colores, son los mismos, pero es la acción del barrido la que logra la deformación. El barrido es la labor de deformación por la cual lo que creemos bien estructurado puede siempre devenir en otra cosa, en algo desconocido o monstruoso, sin agregar otros colores u otros materiales de manera voluntaria. Es decir, lo más estructurado y familiar siempre está sujeto a que el devenir lo atravesase en forma de líneas de fuga, de fuerzas, barridos y accidentes. Uno de los aspectos que fascinan a Deleuze de la obra de Bacon es que ella es la puesta en marcha del devenir en pintura. Pero el devenir no es una cosa, no es esta cabeza o este cuerpo, sino los movimientos que los toman, las fuerzas que los atraviesan, las compresiones que los deforman, las gravedades que los aplastan. Ya el intento de pintar fuerzas, compresiones y gravedades es el primer paso del diagrama baconiano, este permite deformar, desdibujar y enturbiar las formas bien delimitadas que nos exige un cuadro bien hecho, un rostro bien hecho, un sujeto bien hecho. Ahora bien, esta actividad de deformación es una actividad modulativa. Deleuze habla de *modulación* y no de molde. En las pinturas de Bacon no hay un molde que se subvierta para dar lugar a una Figura, de hecho, no hay molde del todo, lo único que hay es una incesante modulación que impide referirse a un original, y también nos impide llegar a un punto final.⁷⁵ No hay original del todo.

75. En el primer apartado de este capítulo mostramos la pintura *Los Embajadores* (1533) (imagen 27), de Hans Holbein el joven. Dijimos entonces que el cráneo deformado seguía cayendo bajo la lógica de la representación. Esto es algo que seguimos afirmando, pues si bien la calavera ha sido deformada, en realidad no lo ha sido a través de un proceso de modulación. Su transformación es geométrica, bien calculada, es un secreto puesto ahí por Holbein de manera deliberada. Como expusimos más arriba, la figura deformada corresponde punto por punto con la figura vista en el ángulo “correcto”; esta última, de hecho, es el modelo de la otra, la que ha sido alargada. En cambio, si pensamos en las pinturas de Bacon, la deformación sigue

Y si se pudiera pensar que el original es la imagen que se pintó primero, antes de toda deformación, Deleuze y Bacon nos dirían: incluso esa imagen es ya un breve estadio de algo que está en permanente devenir. Es decir, todo es deformación, todo es modulación, no hay ni principio ni fin. Si vemos un autorretrato de Bacon (imagen 36), este expresaría un breve instante de su rostro, atravesado por las más diversas fuerzas, movimientos y gravedades. Su rostro está en devenir, es una modulación constante. ¿Existe el auténtico rostro de Bacon? No. Su rostro estaría hecho de todas sus modulaciones.

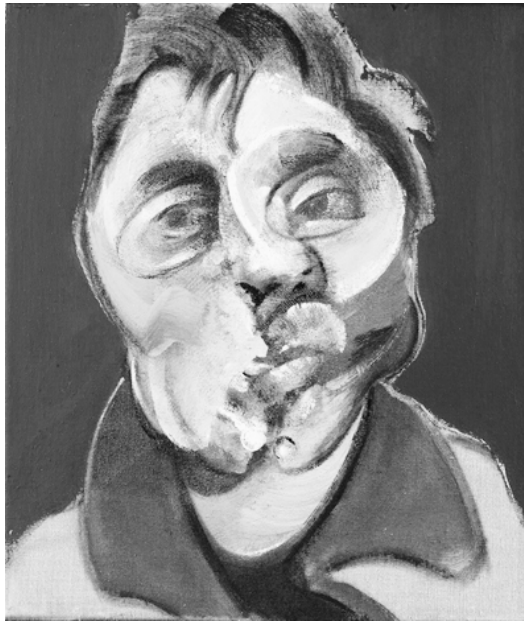


Imagen 36. *Autorretrato* (1969), de Francis Bacon.⁷⁶

líneas de flujo, líneas de fuga que introducen un devenir que no corresponde con ningún molde o modelo.

76. Imagen tomada de *Museo Artes Plásticas*. URL: <https://www.artesplasticas.com.ar/autorretrato-francis-bacon/>

El concepto de *modulación* lo usa Deleuze por vez primera en el texto sobre las sociedades de control (1990). Ahí, comparando a las sociedades disciplinarias y a las sociedades de control o liberales, dice que en las primeras siempre se pasa de un molde a otro, lo que nos obliga a recomenzar cada vez; mientras que en las segundas nos percatamos menos del control y la vigilancia porque ya no se trata de pasar de un encierro a otro, ahora estamos permanentemente cruzados por fuerzas y vectores que se deforman y modulan para hacernos creer que nada nos constriñe.

En las sociedades de disciplina, no se para de recomenzar (de la escuela al cuartel, del cuartel a la fábrica), mientras que en las sociedades de control uno no termina jamás con nada, la empresa, la formación, el servicio, son los estados metaestables y coexistentes de una misma modulación, como de un modulador universal (Deleuze, 1990: 243).

Seguir un molde nos remite a pasar de un sistema cerrado a otro, en cambio, la modulación hace innecesaria la existencia de un molde y, con ello, pone en entredicho la preponderancia de la forma sobre la materia, es decir, el esquema hilemorfista. ¿Por qué? Porque aquí es el material, su viscosidad, consistencia y energía lo que termina teniendo primacía sobre la forma. Gilbert Simondon aduce que el hilemorfismo aristotélico no tuvo la experiencia de la tecnología, donde una serie de fuerzas como el calor, y más tarde la electricidad y el magnetismo, se usan para modificar la consistencia de los materiales y, con ello, ser dirigidos a tomar ciertas formas, que con diferente porosidad o dureza no podrían tener lugar. Así, el hilemorfismo aristotélico es insuficiente “[...] porque ignora el centro mismo de la operación técnica de adquisición de forma, y conduce en dicho sentido a ignorar el rol jugado en la adquisición de forma por las condiciones energéticas” (Simondon, 2009: 63).

Son precisamente estas condiciones tecnológicas las que muestran los límites del hilemorfismo y del concepto de molde. El molde siempre

determinará a la materia, porque se trata de un emplazamiento fijo. Si queremos un cambio de forma, habrá que cambiar de molde. Pero lo que Deleuze señala es la aparición de una dinámica continua y fluyente que ya no necesita de moldes fijos, al contrario, aquí lo que se privilegia es la continuidad y el flujo, es decir, la *modulación*. Deleuze está sin duda influenciado por Simondon en este tema. Este último, distingue entre un moldeo estático y otro dinámico, el primero conserva la idea del original y la copia, mientras que el segundo no parte de ningún origen ni llega a algún punto final, sino es un movimiento continuo que muta de manera incesante. “Moldear es modular de manera definitiva, modular es moldear de manera continua y permanentemente variable” (Simondon, 2009: 60).

Eso es lo que Deleuze encuentra en las pinturas de Bacon, una pintura de modulaciones, no de moldes. Es el diagrama el primer paso para ir del molde a la modulación. Aquí los barridos sobre el lienzo hacen pasar al óleo, o al material que se esté usando, de un estado de molde a una dinámica moduladora, es decir, de flujo, de continuidad cambiante. De este trabajo de modulación surge la pintura, no de rostros y cuerpos bien delimitados, sino de las fuerzas y gravedades que los atraviesan, las cuales tampoco se estancan, son continuas y fluyentes. Lo anterior nos deja, quizá, en la duda sobre el momento en el que se encuentra el diagrama, ¿al comienzo de la obra solamente? No, en realidad el diagrama también fluye a lo largo de la conformación de la obra, está al principio, en el transcurso y también al final, por ejemplo, en el barrido baconiano que se realiza sobre los rostros.

Recientemente, las obras del pintor Antony Micallef han sido comparadas con las hechas por Bacon, aunque también lo han ligado a la influencia de Frank Auerbach. En sus propias palabras, Micallef dice que las cabezas que dibuja “[...] son como mazar un filete antes de cocinarlo. Ablandar y extraer la carne” (Celdrán, 2012 *on line*). Semejante a Bacon, aduce que trata de captar “el instante visceral y efímero, imposible de obtener de una fotografía” (Celdrán, 2012 *on line*). Sobre su técnica, él

mismo nos pone al tanto de que usa la técnica del barrido y del goteo para dar con lo que busca. En uno de sus trabajos más recientes, *Intención bruta* (2017) (imagen 37), los autorretratos adquirieron una consistencia más carnosa, algunos llegan a tener un grosor de hasta cinco centímetros. Las capas de pintura se amontonan, se salpican y barren para lograr un efecto de colgajos y deformaciones sanguinolentas. “Orgánicas y grotescas” son los adjetivos que se usan para dar cuenta de estas obras. El pintor también da un lugar importante al azar: “En cada cuadro que hago, nunca sé lo que voy a desenterrar” (Tersigni, 2017 *on line*).

La cercanía con Bacon es evidente, pero quizá tanto éste como Deleuze nos dirían que en las pinturas de Macalfe el diagrama termina siendo absorbido por la catástrofe, es decir, los colgajos de carne ya no fluyen y parece difícil que después de tal detonación la cabeza pueda tomar otro aspecto; es cierto que la carne, más que nunca, parece querer abandonar el cráneo, pero lo hace con tal violencia que ya no hay modulación sino estallido, y después de un estallido ya nada fluye. Pero es posible también que aquí estemos ante la manifestación de un diagrama en su más mínima expresión. Quizá las obras de Micalfe expresan solamente otro modo en que la pintura se vuelve impotente.



Imagen 37. Autorretrato de la serie *Intención bruta* (2017), de Antony Micalfe.⁷⁷

77. Imagen tomada de Pinterest, URL: [https://ar.pinterest.com/pin/130604457922446906/?amp_client_id=CLIENT_ID\(&\)&mweb_unauth_id=](https://ar.pinterest.com/pin/130604457922446906/?amp_client_id=CLIENT_ID(&)&mweb_unauth_id=)

Así como hay máquinas pictóricas que despliegan creativamente su impotencia, el cine también tiene sus propios modos de estropearse. Sabemos que Deleuze dedicó algunos cursos al cine en los años ochenta, concretamente entre 1981 y 1985. No es que trate de calcar lo dicho con relación a la pintura sobre el cine, pero es innegable que en estos cursos muestra que conceptos tales como *cuerpos sin órganos*, *imagen del pensamiento*, *diagrama* y *modulación*, entre otros, siguen operando de otro modo en el cine. Nos interesa sobre todo este último concepto, pues es a través de la modulación que Deleuze encuentra una vía muy sugerente para trazar agenciamientos entre imagen del pensamiento e imagen-movimiento, pensamiento y materia, y pensamiento y devenir, entre otras cosas. Y es que, para Deleuze, el cine, quizá de manera más franca que en la pintura, nos introduce en un tipo de percepción no natural que da cuenta, por usar un concepto bergsonian, de la duración, es decir, del carácter inseparable de la materia y del movimiento. Mientras en la percepción natural estamos atrapados en un esquema espacial en el cual el cambio se percibe como un agregado de la materia, en el cine tenemos por primera vez la imagen de un movimiento que no puede separarse de la materia, antes bien, la materia es movimiento. “La imagen-movimiento es el objeto, es la cosa misma tomada en su movimiento como función continua. La imagen movimiento es la modulación del objeto mismo” (Deleuze, 1985: 41). *La magia del cine*, cliché de una cadena de salas cinematográficas, consiste en que ha hecho posible algo que la percepción natural no permite experimentar, a saber, conjuntar en el movimiento continuidad y heterogeneidad. Es algo que está presente en las pinturas de Bacon, es decir, las cabezas barridas no representan el rostro original de Bacon o de George Dyer que luego es desfigurado, sino esas deformaciones son la expresión de las fuerzas que golpean un cuerpo del cual no hay original. En el cine esta experiencia es aún más contundente.

Lo que nos ofrece es la continuidad y la heterogeneidad de un único y mismo movimiento. Un único movimiento ha conquistado continuidad y heterogeneidad. ¿En qué condiciones? Extrañamente, a condición de [...] romper con todo anclaje, a condición de desanclarse. De cierta manera, la imagen cinematográfica está desterritorializada (Deleuze, 2009: 85).

La invención de la imagen cinematográfica dio a la filosofía la oportunidad de ser impactada por un arsenal de imágenes no pensadas, no tamizadas por la lógica de la representación y, por ende, provenientes de un *afuera* no filosófico. Y una de las cosas más importantes que el cine ha hecho pensar a la filosofía es en el movimiento inseparable de la materia. La lógica de la representación demanda que la materia sea un sustrato puro al que luego se agrega el movimiento, entonces viene el cambio. Pero el cine hace impensable la materia sin el movimiento, la materia es movimiento, por ende, cambio. Así, las imágenes cinematográficas no representan nada, o quizá sólo se representan a sí mismas, no hay nada detrás de ellas, están abocadas a la inmanencia. “La imagen [...] debe ser entendida como un estado de la materia, ella misma comprendida como movimiento” (Hême de Lacotte, 2006: 68). Que la materia y movimiento sean lo mismo —y eso es lo que significa *imagen* para Deleuze, la imagen propiamente cinematográfica— nos habla de que el cine hace patente que ninguna cosa existe fuera de las fuerzas que la atraviesan. Claro que toda imagen del cine puede verse bajo la lógica de la representación, pero eso implica subsumir la percepción cinematográfica a la percepción natural, es decir, volverla asequible a una lógica secuencial, hecha de cortes racionales y donde el movimiento se agrega a la materia, dejando a ésta intacta. En el fondo, decir que la imagen cinematográfica es una donde materia y movimiento son inseparables, es otra manera de decir que el cine hace posible la percepción de *haecceidades* en pleno devenir. Por ejemplo, la carriola que cae por la escalera en la famosa película de Brian de Palma, *Los intocables* (1987)

(imagen 38), no es una carriola que de pronto lanzan por la escalera y después de atravesar una serie de accidentes, vuelve a su estado original, con todo y niño en su interior. Vista en una lógica no representacional, la carriola es inseparable de su caída, es una *carriola-caída* y al caer es también todas aquellas cosas con las que se agencia: la escalera y los rebotes sobre ésta, las balas que chiflan a su costado, la risa del niño dentro de ella, los gritos de la madre, etc. De pronto, la carriola-caída deviene también carriola-barricada, Eliot Ness oscila entre protegerla y usarla como escudo. Luego, al posarse en el nivel inferior y dejar de rodar, el carrito no es, en ningún sentido, el mismo que encontramos justo antes de caer. Tras él han quedado media docena de cadáveres, mientras que los sollozos de la madre se siguen escuchando. Aparte de lo obvio, es decir, que sólo el cine nos hace ver una serie de relaciones y movimientos en otras velocidades, con lo que nos introduce en otra imagen del tiempo —imposible de tener a través de la percepción natural—, también nos permite percibir la serie de agenciamientos que hacen que esta carriola sea inseparable de su caída: de las balas que la flanquean, los escalones, los gritos, el arrojido policiaco y la indolencia de los *gangsters*, de los muertos, el niño risueño en su interior y el blanco mármol del escenario. “La imagen, en este sentido, no es un doble, una



representación [...], sino es el estado originario de la materia, una puesta en escena de fuerzas” (Hême de Lacotte, 2006: 68).

Imagen 38. Escena de *Los intocables* (1987), de Brian de Palma.⁷⁸

78. Imagen tomada del DVD de la película *Los intocables* (1987).

La carriola cayendo no es la suma de todos sus estados puntuales, en realidad estos sólo existen en nuestra mente o en los fotogramas de la cinta; antes bien, ella es la modulación continua de todos sus pasajes, es la deformación continua que le producen las fuerzas que la atraviesan. La imagen cinematográfica es materia-movimiento que cuestiona la imagen dogmática sobre las personas, las cosas, las horas del día, las ciudades, los animales, las estaciones del año, etc., que nos ha hecho percibirlos en términos de identidad. La carriola no es una unidad que cae luego por las escaleras, sino es todas sus modulaciones, todas sus deformaciones al caer y al estar en medio de una balacera. En su última película, Luis Buñuel supo jugar magistralmente, en parte por accidente, con las posibilidades de la modulación. En *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), Buñuel supo construir una imagen bella y exacta de la mujer. La película narra la obsesión de un hombre mayor, Mathieu (Fernando Rey), por una mujer joven, Conchita que, esquivada y voluble, se niega a consumar el acto sexual, a pesar de todos los intentos de éste por seducirla (imagen 39). Un dato muy interesante sobre este film es que, en un inicio, el papel femenino iba a ser interpretado por María Schneider, pero finalmente no fue del gusto de Buñuel. En tono de broma, Buñuel dijo: “Podríamos emplear a dos actrices”, sin embargo, el director de producción, Serge Silberman, le tomó la palabra, y finalmente fueron dos las actrices que encarnaron a Conchita: Carole Bouquet y Angela Molina. El genio de Buñuel se deja ver precisamente en lo que es casi imperceptible, a pesar de que las dos actrices son físicamente distintas, tanto como sus actuaciones⁷⁹, es difícil saber cuándo estamos ante la presencia de una o de otra; hay algo que funciona mal, que nos impide encontrar en Conchita una identidad clara. Pero al mismo tiempo hay

79. “Yo diría que Bouquet representa lo que tiene que ver con lo espiritual, con lo más doloroso para Mathieu. Molina lo carnal y temporal que, aunque genera más violencia en forma de celos o agresiones, termina siendo más llevadero para el hombre” (Sabal, 2019).

continuidad, no es fácil convencerse de que se trata de dos mujeres diferentes.



Imagen 39. Escena de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), de Luis Buñuel.⁸⁰

Cuando expusimos más arriba que, en esta película, Buñuel logró construir una imagen *exacta* de la mujer, lo dijimos en un sentido eminentemente maquínico, pues no habría mayor exactitud para dar cuenta de alguien que percibir sus modulaciones.⁸¹ Se trata, ciertamen-

80. Imagen tomada del DVD de la película *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

81. Este acercamiento entre Deleuze y Buñuel no es nuevo. De hecho, el filósofo francés habla del cineasta español en sus cursos sobre pintura y cine. En el curso sobre el diagrama, en 1981, afirma que Buñuel es uno de los pocos cineastas que han logrado realizar con éxito la faena de filmar una escena como si se tratara de un cuadro. En sus cursos sobre cine, lo ubica dentro del naturalismo. Por otro lado, existe un excelente libro sobre la relación entre Deleuze y el surrealismo, donde

te, de una exactitud maquínica, pues funciona muy mal, si la vemos desde la lógica de la representación y la identidad. Pero Conchita no nos remite a identidad alguna, antes bien, ella es la modulación de sí misma. Incluso, hablar de *sí misma* nos hace caer de nuevo en la ilusión de la identidad; más bien, Conchita es todas sus modulaciones, es una continuidad heterogénea, hecha de todas las deformaciones incitadas por las más diversas fuerzas: el recato, la desvergüenza, el desdén, la burla, los celos, el deseo, la indiferencia, etc. Se podría argumentar que Buñuel terminó representando un cliché, el que dice *la mujer es cambiante, cual pluma en el viento, cambia de palabra y de pensamiento*;⁸² y esta es sin duda una lectura válida desde la lógica de la representación. Siguiendo esta línea, lo que le sucede al protagonista es una verdadera desventura, es decir, encontrarse con una mujer que de tanto cambiar y de tanto jugar termina humillando y destrozando el mundo de Mathieu. Pero desde la lectura que nos abren las máquinas deleuziano-guattarianas las cosas son muy diferentes. Quizá la película nos muestra que la verdadera tragedia es dar por hecho que la mujer es una unidad bien definida, una sustancia previa a todo encuentro. Así, sospechar que en lugar de identidad hay modulación puede ser un principio de salud. Quizá somos una modulación y no serlo sea la verdadera catástrofe.

María del Carmen Molina Barea (2017) realiza un análisis sobre algunas películas de Buñuel desde una perspectiva deleuziana, ahí la autora ve en el cine del español una máquina de guerra que ataca sobre todo a la lógica represiva de la familia tradicional, la burguesía y la religión. Esta misma autora cuenta también con un artículo titulado “La construcción «rizomática» de la identidad «esquizoide» en Luis Buñuel” (2016), perspectiva que empata muy bien con la manera en la que aquí concebimos al personaje de Conchita, una identidad que se diluye en todas sus modulaciones.

82. Se trata de un extracto de la canción del duque de Mantua, en el inicio del acto tercero, de la ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi.

CODA. ¿ADIÓS A LA NEGATIVIDAD?

La impotencia puede tomar varias formas. La más conocida es el *no poder*, la incapacidad. Pero hay otros modos de impotencia que exploran el poder-no, con ello potencia e impotencia entran en una cierta zona de indeterminación. En un mundo donde se nos exige poderlo todo, tenerlo todo, hacerlo todo y parecer todo, el *preferir no* se abre como un posible campo de resistencia y rebelión. Sin embargo, el haber abierto una zona de indistinción entre potencia e impotencia también parece haber atenuado el lugar de la negatividad, su fuerza como productora de grandes cambios. Este debilitamiento puede verse como el efecto de haber encontrado valores que van más allá de lo verdadero y lo falso, de lo positivo y lo negativo, lo cual no es sólo un descubrimiento de algunas filosofías continentales contemporáneas —entre las que se encuentran las obras de Deleuze, Agamben y el propio Didi-Huberman—, también es algo que ha sucedido dentro del ámbito de la lógica, en concreto, en las lógicas no clásicas. Por ejemplo, en el caso de la lógica modal, ésta ya había sido enunciada por Aristóteles en sus tratados de lógica, ahí el estagirita reconoce que una proposición no solamente puede ser verdadera o falsa, sino hay modos en que puede serlo. Lo necesario, lo posible, lo imposible y lo contingente no hacen desaparecer a la verdad o la falsedad, las abren a matices que son necesarios para hacer palpable la diferencia en el uso del lenguaje. La verdad no se dice del mismo modo en un enunciado contingentemente verdadero y en uno necesariamente verdadero. El *ser se dice*, afirma Aristóteles, y este decir no es ajeno a los modos como se dice. Vendrán después otras lógicas, como la lógica deóntica, que dejarán de usar los valores de verdadero y falso, pero no renunciarán del todo a valores análogos, como válido e inválido. Habría que agregar que, en un giro más dramático, autores como Quine o Kripke, en su momento, pusieron en duda que las verdades analíticas existieran, de hecho, este último propuso un nuevo tipo de

verdades, las *a priori* contingentes, lo cual vuelve a introducir un matiz importante en dicotomías que creíamos inamovibles: verdadero-falso, necesario-contingente, *a priori-a posteriori*, etc.

En suma, lo que puede leerse como una crisis de la negatividad, en realidad es el efecto de haber complejizado dos valores que se habían pensado como monolíticos y absolutos. Y no es que lo verdadero y lo falso dejen de ser contradictorios, pero lo que han descubierto las lógicas no clásicas, así como lo que ahora algunos llaman filosofías *afirmacionistas* —dentro de las cuales se encontrarían los tres pensadores abordados en este libro—, no es otra cosa que un espacio donde la contradicción se atenúa, dejando espacio a la coincidencia entre opuestos. Esto, sin embargo, no es un descubrimiento reciente, ya en los aforismos de Heráclito la figura del devenir se alza como un espacio donde el ser y el no ser coinciden, para el desconcierto de Aristóteles. Que *nos bañamos y no nos bañamos en las aguas del mismo río* ha sido no sólo para Aristóteles, sino para casi toda la historia de la filosofía, un verdadero escándalo ontológico y, sin embargo, para otra corriente de pensadores, como los abordados en este libro, es un gesto necesario ante la complejidad de un mundo que ya no puede pensarse en términos meramente dicotómicos y bajo la tutela del principio de tercero excluido. El devenir, tal y como lo pensó Heráclito, y tal como lo han asumido en sus obras autores como Deleuze, Agamben y Didi-Huberman, termina necesariamente matizando y problematizando el principio de no contradicción.

Que la negatividad se encuentra en medio de un debate en el panorama filosófico contemporáneo ha sido efecto, en gran medida, del afirmacionismo continental. Es una cuestión que merece, entonces, valorarse y repensarse. Si la única figura de lo negativo a la que nos aferramos es la que se desprende de los tres principios de la lógica clásica, entonces la única manera de pensarlo es en términos de contradicción:

$\neg\Diamond (A \ \& \ \neg A)$ ⁸³. Pero como expone Benjamin Noys (2010), hay otras formas de negatividad, una de ellas es concebirla como una forma de incompletud, es decir, de una manera no dialéctica.⁸⁴ En otros términos, la impotencia como poder-no —y no como mero no poder— es uno de los modos que asume la negatividad en los autores aquí revisados, aunque no es una idea nueva, como ya apuntábamos con Heráclito. Si nos ubicamos en el pensamiento contemporáneo, un coetáneo de Deleuze ya hacía énfasis en una forma de negatividad no apuntalada por la contradicción ni por la falta. Nos referimos a Michel Foucault. Es al final de *Las palabras y las cosas* que el autor, hablando de la muerte del hombre, lejos de dibujar un panorama en el cual quedaría una falta, un espacio por llenar, más bien sucedería algo distinto, se abriría la posibilidad de pensar la diferencia, lo aún no pensado. “Este vacío no está cruzado por una falta, no prescribe una laguna por llenar. Es nada más y nada menos que el despliegue de un espacio donde de nuevo es posible pensar” (Foucault, 1966: 353).

Yendo más atrás en el tiempo, la idea de que la negatividad no puede reducirse a un esquema simple de positivo vs. negativo, ya está incluso expuesto en la obra de Hegel. Como apuntábamos más arriba, en una nota al pie, Catherine Malabou ha introducido el término *plasticidad* para entender mejor la dialéctica hegeliana. Para Malabou, la *Aufhebung* —la superación— conlleva supresión y conservación a la

83. Es imposible que A y la negación de A sean verdaderas de manera conjunta.

84. Pero aquí nos referimos a una dialéctica simplificada, donde tesis y antítesis son absolutamente rígidas y excluyentes. Una estudiosa de la obra de Hegel, Catherine Malabou, nos ha recordado en una obra traducida al español hace una década, que la dialéctica hegeliana remite a un proceso *plástico* donde la *Aufhebung* —superación— conlleva al mismo tiempo privación y conservación. También Alain Badiou ha insistido sobre que es necesario no olvidar el carácter dinámico de esta dialéctica, “[...] los conceptos y las categorías que Hegel examina [...] son hallados en continuo movimiento, están entrelazados y se convierten mutuamente; se transforman y se desarrollan lo unos en los otros: hay una conversión del uno al otro” (Badiou, 2020: 54).

par, pero éstas no son idénticas a sí mismas, más bien, se relacionan diferenciándose en ellas mismas. Así, hay superación en la superación, “[...] *Aufhebung* en *Aufhebung* —operación plástica de la que puede resultar la posibilidad de una nueva lectura del saber absoluto” (Malabou, 2013: 254). En suma, ni siquiera en Hegel encontramos una negatividad pura, totalmente subsumida al principio de no contradicción. Algo se conserva en la negación, es decir, también se abre una zona de indeterminación entre supresión y conservación.

No es otra la Figura que hemos subrayado en la crítica que los tres autores abordados en este libro hacen a la lógica de la representación. Que las imágenes sean impotentes no se cierra a una mera incapacidad para representar, sino que esta negación también abre la posibilidad de nuevos usos más allá de la lógica del original y la copia. Que los gestos sean impotentes para traducirse en fines concretos, no sólo los reduce a un resultado negativo que nos llevaría a suprimirlos, sino es de esa negatividad que resultan usos insospechados del cuerpo y del actuar humano. Que las máquinas sean impotentes para funcionar bien, no las arroja de inmediato al deshuesadero,⁸⁵ al contrario, es porque funcionan mal que pueden dar lugar a maneras diferentes de experimentar otras subjetividades, otras formas de percepción y de territorialización. En suma, la negatividad no desaparece, pero se asume más compleja, abierta a dar lugar a nuevos usos, nuevos gestos y nuevos agenciamientos, relanzando los procesos y las dinámicas, lo cual tiene sin duda algo de esperanzador, pues nos exime de dar por hecho que existe un cierre final donde no hay más que hacer.

Este elemento esperanzador es, sin duda, el más criticado en las posturas afirmacionistas, pues se les acusa de conformarse con pequeños cambios, de optar por un optimismo exacerbado, de hacer comparsa del capitalismo —lo cual acercaría afirmacionismo y aceleracionismo—.

85. Depósito de chatarra.

Se les acusa, por ello, de renunciar a los grandes proyectos revolucionarios, de haber abandonado la lucha de clases, en resumen, de haber dado al traste con la negatividad. Estas críticas tienen sus razones y muchas son acertadas. El afirmacionismo tiene que cuidarse de no perder su talante crítico, de no volverse una versión edulcorada del cambio social, de no aliarse ciegamente con las lógicas del consumo y la explotación que, ciertamente, no han sido exclusivas del capitalismo. Sin embargo, como hemos visto, el llamado afirmacionismo no desecha la negatividad, al contrario, la vuelve más compleja y menos dócil a las dicotomías absolutas. Eso es lo que hemos querido resaltar al problematizar el concepto de *impotencia*, término que tuvo poco lugar en los grandes proyectos revolucionarios del siglo XX, muchos de ellos sostenidos en un ideal de negatividad radical, de la cual la historia ha mostrado sus límites, pues aun los proyectos políticos más negativistas, como las revoluciones proletarias y populares, mostraron la conservación, y en muchos casos la optimización, de un sinnúmero de prácticas que en un principio se denunciaron como el objetivo a suprimir. Esto no significa descalificar sin más todo proyecto revolucionario, pero sería necesario que toda empresa de este talante se plantee seriamente repensar el lugar de la negatividad y de la impotencia. En particular, y siguiendo la línea hegeliana de la supresión y la conservación, es imperioso estar al tanto de que todo cambio parte de lo dado, que todo intento de formar una nueva sociedad bajo la lógica del *borrón y cuenta nueva* sólo puede tener lugar a costa de vidas, sangre y mucho autoritarismo. Judith Butler que, valga como apunte, ha sido una lectora acuciosa de Hegel, entendió bien esta lección al construir el concepto de *performatividad*. Para Butler, en el ámbito del género, ningún sujeto puede hacerse *desde cero* y hacer *tabula rasa* del ámbito normativo en el cual se encuentra, es decir, no puede inventarse como sujeto con un género singular sin tomar en cuenta los elementos normativos que en cuanto al género se le imponen, al contrario, su dinámica performativa sólo puede partir

de *lo que hay* y, a partir de ahí, podrá romper o construir algo “nuevo”. Eso es lo que Butler llama la *paradoja de la sujeción*, la cual está “[...] en contra de cualquier noción de sujeto voluntarista que existe de manera absolutamente independiente de las normas reguladoras a las que se opone” (Butler, 2020: 38). La figura de la impotencia es, en este sentido, esclarecedora: en todo *poder* persiste un *poder-no*, que es lo que puede permitirnos relanzar el movimiento y evitar fijarnos en formas y categorías que creemos absolutas e incuestionables.

Como se puede ver, el cierre de este libro no es ningún cierre, en realidad hemos avistado un camino posible de pensamiento, que ya han transitado otros, y con ello nuestros conceptos de inicio —impotencia y representación— han terminado liándose con el debate sobre la negatividad. Este concepto, en realidad, estuvo rondando al libro de principio a fin, aunque de manera tácita. Por otro lado, hubo un elemento que sí fue muy explícito a lo largo del mismo: las imágenes, las cuales no dejaron de ir más allá de ellas y de dar lugar a provocaciones políticas y ontológicas. Los vericuetos que tales imágenes nos ayudaron a conformar son quizá otra manera de hacer emerger algunas Figuras insospechadas en el universo de los círculos que no cierran.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (2013). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Agamben, Giorgio (2000). *Means without End*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio (2005a). “Bartleby o de la contingencia”. *Preferiría no hacerlo: Bartleby, el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pretextos.
- Agamben, Giorgio (2005b). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2006). *La Puissance de la Pensée. Essais et conférences*. Paris: Rivages.
- Agamben, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Rivages.
- Agamben, Giorgio (2009). *Nudités*. Paris: Rivages.
- Agamben, Giorgio (2011). *De la très haute pauvreté. Régles et forme de vie*. Paris: Rivages.
- Agamben, Giorgio (2015a). *Le feu et le récit*. Paris: Rivages.
- Agamben, Giorgio (2015b). *L'Usage des corps. Homo Sacer, IV, 2*. Paris: Seuil.
- Agamben, Giorgio (2018). *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste*. Paris: Seuil.
- Agamben, Giorgio (2019a). *Creación y anarquía. La obra en la era de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, Giorgio (2019b). *¿Qué es real? La desaparición de Majorana*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alloa, Emmanuel (2013). “Werkästhetik als Ereignisästhetik”. *Heidegger-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- Alloa, Emmanuel (2015). “Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw”, en *Culture, Theory and Critique*, vol. 57, pp. 228-250.
- Althaus, Frances (1997). “Female Circumcision: Rite of Passage or Violation of Rights?”, en *International Family Planning Perspectives*, vol. 23, n. 3, pp. 130-133.

- Amouroux, Remy (2012). *Marie Bonaparte: Entre biologie et freudisme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Aristóteles (1994a). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1994b). *Reproducción de los animales*. Madrid: Gredos.
- Backman, Jussi (2017). “Aristotle”. *Agamben’s Philosophical Lineage*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bacqué, Marie-Hélène y Carole Biewener (2013). “L’empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation?”, en *Idées économiques et sociales*, no. 173, pp. 25-32.
- Badiou, Alain (2020). *El núcleo racional de la dialéctica hegeliana*. México: Paraíso Editores.
- Baudrillard, Jean (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Birmajer, Marcelo (2010). *La despedida*, Barcelona: La otra orilla.
- Blanchot, Maurice (1987). *La communauté inavouable*, Paris: Minuit.
- Boehm, Gottfried (2014). *Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen*. México: UNAM.
- Bolt, Barbara (2004). *Art beyond representation : the performative power of the image*. London: Tauris.
- Butler, Judith (2018). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2020). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Calvo Santos, Miguel (2016). “Balthus. Francia, 1908-2001”, en *Historia-Arte*. URL: <https://historia-arte.com/artistas/balthus>. [Consultado: 5/9/2023].
- Canguilhem, Georges (1998). *Le normal et le pathologique*. Paris: Puf.
- Carnap, Rudolf (1993). La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje”. *El positivismo lógico*. Madrid: FCE.
- Celdrán, Helena (2012). “Las cabezas humanas de Antony Micallef, ‘Bacon en Disneylandia’”, en *20 Minutos*. URL: <https://www.20minutos.es/noticia/1339230/0/antony-micallef/cabezas-humanas/bacon-disneylandia/> [Consultado: 16/8/2023].
- CEPAL (2024). *Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe*. URL: <https://oig.cepal.org/es> [Consultado: 25/7/2024].

BIBLIOGRAFÍA

- Christopoulou, Vassiliki-Piyi (2014). "L'image, entre simulacre et vérité", en *Imaginaire & Inconscient*, vol. 2, no. 34, pp. 35-46.
- Comte, Auguste (1851). *Système de Politique Positive*. Paris: Librairie Scientifique-Industrielle de L. Mathias.
- Corominas, Joan (1976). *Diccionario crítico etimológico*. Madrid: Gredos.
- Corominas, Joan (1987). "Propio". *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- Debord, Guy (1992). *La société du Spectacle*. Paris: Gallimard.
- DECEL (1998). "Propiedad". *Diccionario Etimológico Castellano en Línea*. Consultado el 13 de julio de 2022. URL: <http://etimologias.de-chile.net/?propio#:~:text=La%20palabra%20propio%20viene%20del,%2C%20privativo%2C%20privatizar%2C%20etc> [Consultado: 14/3/2023].
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*, Paris: Puf.
- Deleuze, Gilles (1985). *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Editions du Minuit.
- Deleuze, Gilles (1987). *Foucault*. México: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1990). *Pourparlers*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles (1995). *Conversaciones*. Valencia: Pretextos.
- Deleuze, Gilles (2002). *Logique de la sensation*. Paris: Seuil.
- Deleuze, Gilles (2004). *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Deleuze, Gilles (2005). "Bartleby o la fórmula". *Preferiría no hacerlo: Bartleby, el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pretextos.
- Deleuze, Gilles (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1972). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et Schizophrénie 1*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deligny, Fernand (2017). *Oeuvres*. Paris: L'Arachnéen.
- Derrida, Jacques (1997). *Resistencias del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (1995). *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la Imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*, México: Fundación Televisa.
- Didi-Huberman, Georges (2018a). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, Georges (2018b). *Sublevaciones*. México: MUAC-Jeu de Paume.
- Didi-Huberman, Georges (2022). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, Georges (2023). *L'humanisme alteré. La ressemblance inquiète I*. Paris: Gallimard.
- Dosse, François (2009). *Gilles Deleuze y Félix Guattari*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feyerabend, Paul K. (1974). *Contra el método*. México: Ariel.
- Forbes (2023). *Pese a los avances legales, México lidera en crímenes de odio contra personas LGBT*. URL: <https://www.forbes.com.mx/mexico-lidera-crimenes-odio-personas-lgbt-avances-legales/> [Consultado: 15 de julio 2023].
- Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Gillespie, Katherine (2017). “Todos saluden a Glitoris: un enorme clitoris dorado”, en *Vice*. URL: <https://www.vice.com/es/article/53kwpq/todos-saluden-a-glitoris-un-enorme-clitoris-dorado>[Consultado: 5/9/2023].
- Ginart, Belen (1997). “Federico Andahazi novela en ‘El anatomista’ el hallazgo del clitoris” en *El País*. URL: <https://elpais.com/dia->

BIBLIOGRAFÍA

- rio/1997/06/06/cultura/865548012_850215.html [Consultado: 12/3/2023].
- Goffman, Erving (2001). *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez de Silva, Guido (1988). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: FCE.
- Goodman, Jonathan (2011). “Mark Lombardi, la conspiración como arte”, en *Frontera. Revista Digital*. URL: <https://www.fronterad.com/mark-lombardi-la-conspiracion-como-arte/> [Consultado: 5/9/2023].
- Gómez Flores, Laura (2023). “Ocupa México segundo lugar a nivel mundial en transfeminicidios”, en *La Jornada*. URL: <https://www.jornada.com.mx/notas/2023/09/14/capital/mexico-ocupa-segundo-lugar-a-nivel-mundial-en-transfeminicidios/> [Consultado: 25/6/2024]
- Guattari, Félix (1996). *Caosmosis*. Buenos aires: Manantial.
- Guattari, Félix (2012). *De Leros à La Borde*. Paris: Lignes.
- Han, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Madrid: Herder.
- Harrington, Roger (2017). *Alexander Pichushkin: The Shocking True Story of The Chessboard Killer*. Edición independiente.
- Heidegger, Martin (1997). *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Heidegger, Martin (2000). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, Martin (2007). *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin (2010). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Hême de Lacotte, Suzanne (2006). “«L'image de la pensée» ou comment le cinéma nous aide à fonder de nouveaux présupposés philosophiques”, en *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 16, no. 2-3, pp. 54-72.
- Karmy Bolton, Rodrigo (2022). “La vida que inútilmente se consume en la llama. Imagen, gesto y política: Giorgio Agamben y Guy Debord”, en *Valenciana*, no. 29, pp. 347-364.

- Kingsley, Laura (s.f.). “Clitorisity”, en *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/clitorisity/> [Consultado: 16/6/2023].
- Lévi.Strauss, Calude (1969). *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press.
- Litell, Jonathan (2013). *Triptych. Three Studies after Francis Bacon*. London: Nithing Hill Editions.
- Littré, Emile. (1873). “Propre”, en *Dictionnaire de Langue Française*. Paris: Hachette.
- Lonzi, Carla (2018). *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Malabou, Catherine (2013). *El provenir de Hegel. Plasticidad, temporalidad, dialéctica*. Buenos Aires: La Cebra.
- Malabou, Catherine (2020). *Le Plaisir efface. Clitoris et pensée*. Paris: Rivages.
- Marina, Kike (2018). “Cómo un condenado a muerte inspiró el lema más famoso de Nike”, en *El País*. URL: https://elpais.com/elpais/2018/02/26/tentaciones/1519647104_409076.html [Consultado: 4/09/2023].
- Martín, Uly (2010). “Marcelo Birmajer: ‘La impotencia puede ser un arma contra la seducción’”, en *El País*. URL: https://elpais.com/cultura/2010/09/29/actualidad/1285711201_850215.html [Consultado: 8/3/2023].
- Martinengo, Alberto (2018). “Pictorial Turn / Iconic Turn”, en *International Lexicon of Aesthetics*. URL: https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=47 [Consultado: 4/09/2023].
- Mauss, Marcel (1996). “Las técnicas del cuerpo”. *Incorporaciones*. Madrid: Cátedra.
- Melville, Herman (2006). *Bartleby, le Scribe. Una histoire de Wall Street*. Paris:Allia.
- Misler, Nicoletta (2019). “The Electric Body. Ecstasy, Spasm and Instability in Dance: Movement Notation from Vladimir Stepanov to Vaslav Nijinsky”, en *Venezia Arti*, vol. 28, pp. 63-72.
- Mitchell, Thomas J. W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

BIBLIOGRAFÍA

- Molina Barea, María del Carmen (2016). “La construcción “rizomática” de la identidad ‘esquizoide’ en Luis Buñuel”, en *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, no. 11, pp. 221-232.
- Molina Barea, María del Carmen (2017). *Arte y deseo: el surrealismo desde la filosofía de Deleuze y Guattari*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Moliner, María (1998). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.
- Montebello, Pierre (2008). *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris: Vrin.
- Morales Hernández, Rocío (2020). *Feminicidio*. México: UNAM.
- Nancy, Jean-Luc (2004). *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois.
- Nochebuena, Marcela (2024). “8M: Por cada transfeminicidio en México hay hasta tres más no registrados, estiman activistas”, en *Animal Político*. URL: <https://www.animalpolitico.com/genero-y-diversidad/transfemicidio-mexico-subregistro-violencia> [Consultado: 25/6/2024].
- Noys, Benjamin (2010). *The Persistence of the Negative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- O’Connell, Helen y Caroline de Costa (2021). Por qué estudiar el clitoris también es una lucha feminista, en *The Washington Post*. URL: <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2021/07/22/clitorizacion-clitoris-que-es-placer-femenino-anatomia-estudio/> [Consultado: 9/1/2023].
- Petrescu, Doina (2006). “Tracer là ce qui nous échappe”, en *Multitudes*. vol. 1, no, 24, pp. 193-201.
- Pikaza, Xavier (2007). “Colores”. *Diccionario de la Biblia. Historia y palabra*. Navarra: Verbo Divino.
- Piñeiro, Gustavo Ernesto (2017). *Gödel. Dos teoremas que revolucionaron las matemáticas*. Barcelona: RBA.
- Platón (1981). “Protágoras”. *Diálogos (tomo I)*. Madrid: Gredos.
- Préviaux, Julien (2014). *What Shall We Do Next? (Sequence #2)*. URL: https://www.previaux.net/fr/videos_WSWDNSeq2.html [Consultado: 12/11/2023].
- Ranciére, Jacques (2009a). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.

- Ranciére, Jacques (2019b). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: FCE.
- Rangel, Azucena (2023). “Junio, el mes con más feminicidios de 2023”, en *Milenio*. URL: <https://www.milenio.com/policia/junio-el-mes-con-mas-femicidios-de-2023-en-mexico>. [Consultado: 30/07/2023].
- Riegl Alois (1985). *Late Roman Art Industry*. Rome: Giorgio Bretschneider.
- Sabal, Nirek (2019). “«Ese oscuro objeto del deseo»: La genialidad de Buñuel”, en *El Correo de Andalucía*. URL: <https://elcorreoweb.es/aladar/ese-oscur-oobjeto-del-deseo-la-genialidad-de-bunuel-FF5700799> [Consultado: 17/10/2023].
- Santa Biblia (2016). *Éxodo*, 33:20. Tennessee: B&H.
- Sartre, Jean-Paul (1993). *El ser y la nada*. Barcelona: Altaya.
- Sartre, Jean-Paul (2009). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
- Sauvagnargues, Anne (2012). “Machines, comment ça marche?”, en *Chimères*, vol. 2, no. 77, pp. 35-46.
- Scoto, Duns (1960). *Obras del doctor sutil Juan Duns Escoto: Dios uno y trino*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Scott, E. (2017). “Meet the Woman Covering the World in Clitoris Street Art”, en *Metro*, URL: <https://metro.co.uk/2017/12/12/meet-woman-covering-world-clitoris-street-art-7151836/> [Consultado: 15/12/2022].
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (2024). *Información sobre violencia contra las mujeres*. URL: <https://drive.google.com/file/d/1dNYfHA2AxT4NVleOqInuep-mWL-zknPKG/view> [Consultado: 25/6/2024].
- Sfez, Géraldine (2018). “Corps appareillés, gestes redisposes”, en *Fábula/ Les Colloques*. URL: <https://www.fabula.org/colloques/document5561.php> [Consultado: 11/04/23]
- Shaw, Davin Zane (2020). “‘Command that does not command’: reconsidering Ranciére’s opposition of politics and policing”, en *Parrhesia*, no. 33, pp. 83-112.

- Simmel, George (1976). *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Simondon, Gilbert (2009). *La individuación*. Buenos Aires: La Cebra.
- Sloterdijk, Peter (2017). *Estrés y libertad*. Buenos Aires: Godot.
- Smiley, Minda (2016). “Adidas’s ‘Impossible is Nothing’ campaign starring Muhammad Ali wins top marketing momento”, en *The Drum*. URL: www.thedrum.com/news/2016/03/31/adidas-s-impossible-nothing-campaign-tarring-muhammad-ali-wins-top-marketing-moment [Consultado: 15/06/2022].
- Stiegler, Bernd (2008). “« Iconic Turn » et réflexion sociétale », en *Trivium*, no. 1. URL: <http://journals.openedition.org/trivium/308> [Consultado: 12/11/2023].
- Terol, Santi (2017). “Le Clitoris de 2 mètres de haut a été inauguré devant la gare de Neuchâtel”, en *Arcinfo*. URL: <https://www.arcinfo.ch/neuchatel-canton/littoral/le-clitoris-de-2-metres-de-haut-a-ete-inaugure-devant-la-gare-de-neuchatel-704716> [Consultado: 6/9/2023].
- Tersigni, Alessandro (2017). “Antony Micallef pinta autorretratos crudos e impacientes”, en *Format Magazin*. URL: <https://www.format.com/es/magazine/features/art/antony-micallef-expressionist-painting-interview> [Consultado: 15/8/2023].
- Thomson, Lain (2010). Heidegger’s Aesthetics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger-aesthetics/> [Consultado: 23/9/2023].
- Triaire, Sylvie (2007). “Effets de pan. Phatique et plastique aux seuils du récit”, en *Fabula/Les Colloques. Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document765.php> [Consultado: 3/9/2022].
- Uexküll, Jakob von (1956). *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Bedeutungslehre*. Hamburg: Rowohlt.
- Viscossì Reiche, Edna Maria, Sandra Odebrecht Vargas Nunes y Helena Kaminami Morimoto (2004). “Stress, Depression, the Immune System, and Cancer”, en *The Lancet*, vol. 5, pp. 617-625.

- Walker, Alice (1997). *Possesing the Secret of Joy*. Washington: Washington Square Press.
- Wallace, S. (s.f.). "Sophia Wallace. The Dilema of Desire". *Sophiawallace.art*. URL: <https://www.sophiawallace.art/works#/dilemmaof-desire/> [Consultado: 5/12/2022].
- Wittgenstein, Ludwig (2003). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wolf, Allie Sebastian (s.f.). *Glitoris*. URL: <https://www.allisebastianwolf.com/glitoris> [Consultado: 7/12/2022].
- Woolf, Virginia (2022). *La señora Dalloway*. Barcelona: ALMA.
- Žižek, Slavoj (2015). *Quelques réflexions blasphématoires. Islam et modernité*. Paris: Jaqueline Chambon.

PELÍCULAS Y CORTOMETRAJES

- Buñuel, Luis (1962). *El ángel exterminador*. México: Producciones Alatraste.
- Buñuel, Luis (1972). *El discreto encanto de la burguesía*. Francia: Greenwich Film Productions, Jet Films, Dean Film.
- Buñuel, Luis (1977). *Ese oscuro objeto del deseo*. Francia: Les Films Galaxie, InCine S.A, Greenwich Film Productions.
- Chaplin, Charles (1936). *Tiempos modernos*. Estados Unidos: United Artists.
- Clark, Dylan (2022). *Portrait of God* (cortometraje). Estados Unidos: independiente.
- Cronenberg, David (1996). *Crash*. Canada: Alliance Communications Corporation; The Movie Network; Recorded Picture Company; Téléfilm Canada.
- Cronenberg, David (1999). *eXistenZ*. Canada: Alliance Atlantis Communications, Serendipity Point Films, Natural Nylon Entertainment, Dimension Films, Canadian Television Fund, The Harold Greenberg Fund, The Movie Network (TMN), Téléfilm Canada, UGC Images.

BIBLIOGRAFÍA

- Cronenberg, David (2022). *Crímenes del futuro*. Canada: Argonauts, Serendipity Point Films.
- Reed, Peyton (2008). *¡Sí señor!* Estados Unidos: Warner Bros., Village Roadshow, Zanuck Company, Heyday Films.

DOSSIER

LISTA DE IMÁGENES

1. Fra Angelico, *Virgen de las sombras* (alrededor de 1438-1450).
2. Fra Angelico, *Noli me tangere*, 1442.
3. Fra Angelico, *Ecce Homo* (1450).
4. Gary Gilmore en uno de sus arrestos y fichajes, esta vez realizado por la policía de Portland.
- 5 y 6. Slogan publicitario de Nike a partir de la campaña *Just do it* y campaña de 2018 con Colin Kaepernick como figura principal.
7. Laila Ali.
8. *As you go down mind the clitoris*, basado en la obra de Laura Kingsley.
9. *Glitoris* (2017), obra de Alli Sebastian Wolf.
10. Espectacular basado en la obra de Sophia Wallace.
11. Ilustración de la portada de la gaceta *Der Stürmer* (octubre, 1936).
12. *Portrait of God* (2022), cortometraje de Dylan Clark.
13. Augustine, en una de las planchas de la Iconografía de la Salpêtrière.
14. Escena de la película de Luis Buñuel, *El discreto encanto de la burguesía* (1972).
15. *Tiempos modernos*, película de Charlie Chaplin (1936).
16. Poster de la película *Sí señor* (2008).
- 17 y 18. A la izquierda, *Leticia en la cama* (2012) de Thomas Lévy-Lasne. A la derecha, *Venus del espejo* (1647), de Diego Velázquez.
- 19 y 20. A la izquierda, *En el celular* (2009) de Thomas Lévy-Lasne. A la derecha, *El pifano* (1866) de Édouard Manet.
21. *What Shall We Do Next? (Sequence #2)* (2014), obra de Julien Prévieux.
22. Silla de alimentación de Saul Tenser (Viggo Mortensen), personaje principal de *Crimenes del futuro* (2022), película de David Cronenberg.
23. El pastel “ser humano” no es anterior a la escisión hombre-mujer.
24. Lo normal y lo patológico en la campana de Gauss.

25. *Los Embajadores* (1533), pintura de Hans Holbein el joven.
- 26 y 27. A la izquierda, martillo, hoz y manos en un antiguo billete búlgaro, máquina de ensamblaje de la patria y el socialismo. A la derecha, martillo y mano como máquina para matar.
28. Dibujo de Fernand Deligny en el cual traza las *líneas de errancia* de un niño autista dentro de un salón.
29. Círculo funcional de Jacob von Uexküll.
30. El árbol del leñador y el árbol de la niña.
31. *Observación de los movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta la 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*, obra de Walter Marchetti.
32. Escena de *Crash* (1996), de David Cronenberg. Gabrielle se inclina para elegir el auto en el que quiere introducirse con Ballard.
33. Tira cómica de *Peanuts*, de Charles Schulz. Snoopy iniciando su última gran novela.
34. *Lección de guitarra* (1934), de Balthasar Balthus.
35. *La batalla de Cascina* (la original data de 1505), copia realizada por Bastiano da Sangallo (1481-1551), de un dibujo de Miguel Ángel.
36. Autorretrato (1969), de Francis Bacon.
37. Autorretrato de la serie *Intención bruta* (2017), de Antony Micallef.
38. Escena de *Los intocables* (1987), de Brian de Palma.
39. Escena de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), de Luis Buñuel.





2



4



5



3

6





7



8

9



10



Unerfättlich



11

Ein Wolf zu knechten liegt dem Juden fern
Er hat die ganze Welt zum Fressen gern

12

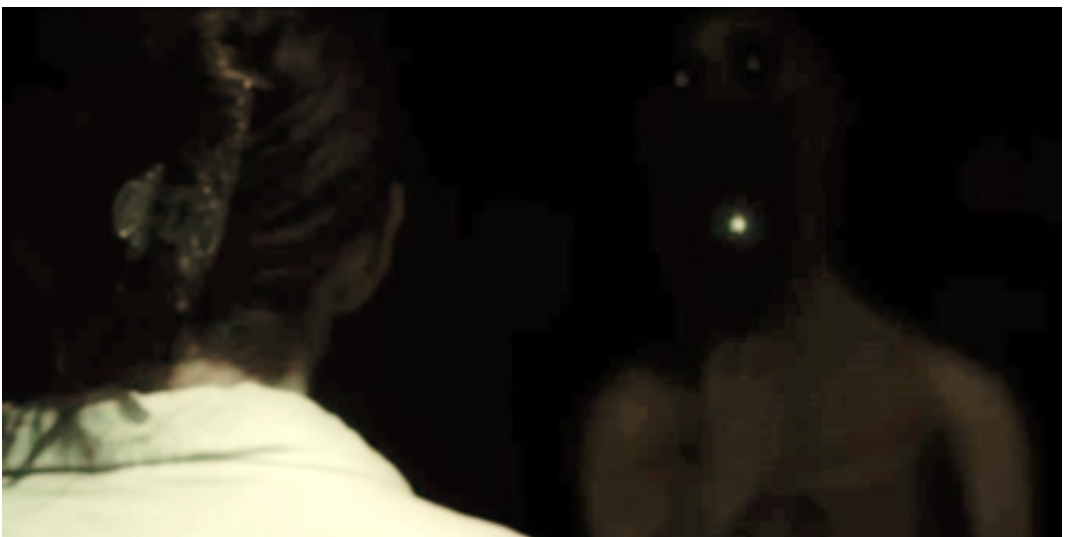




Planche XXX.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE

CONTRACTURE



14



15



16



17



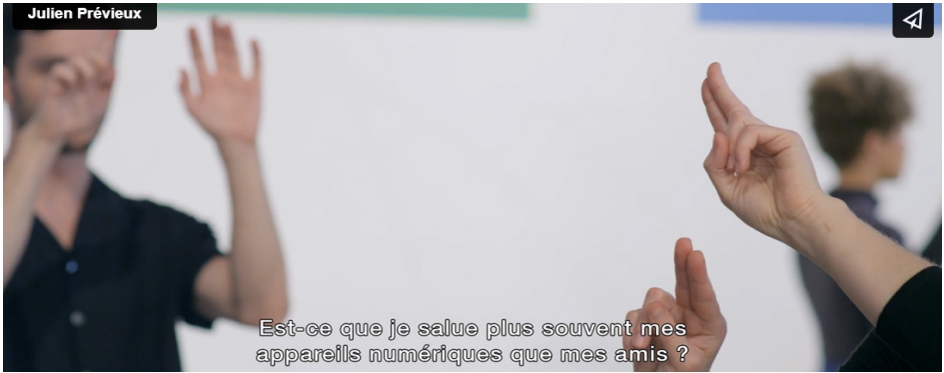
18



19

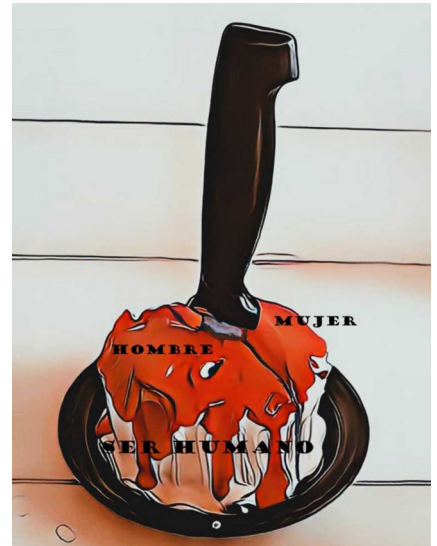


20

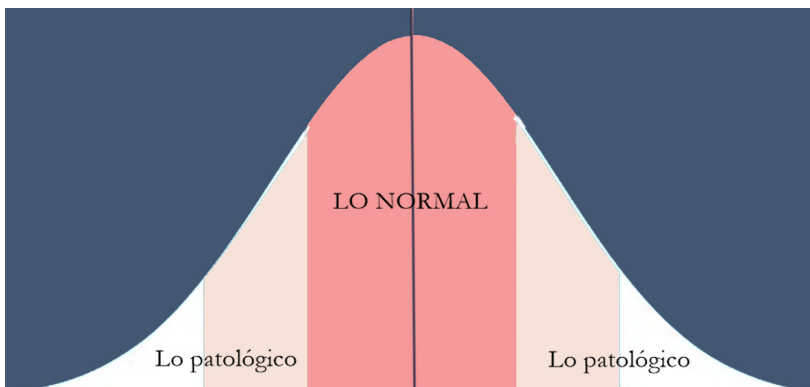


21

22



23



24



25

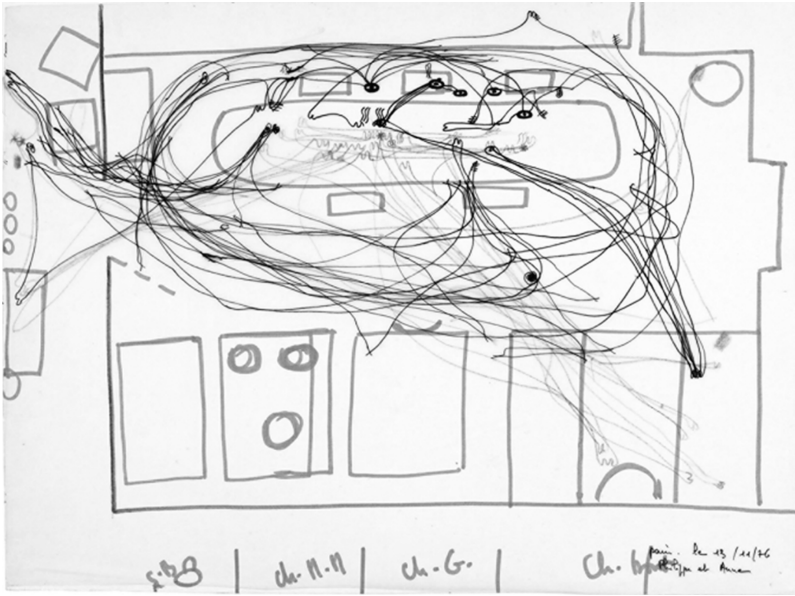


26



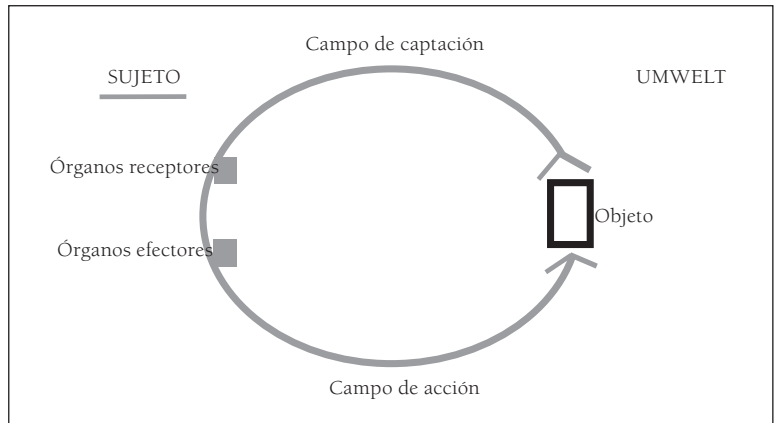
27





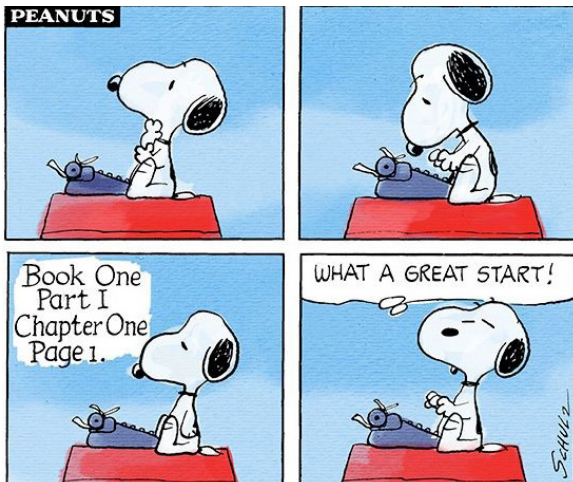
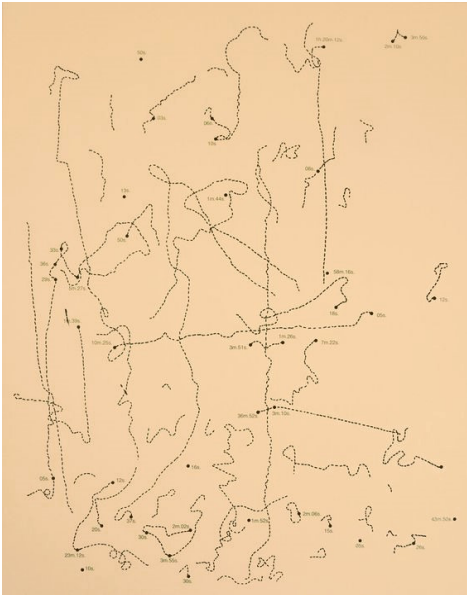
28

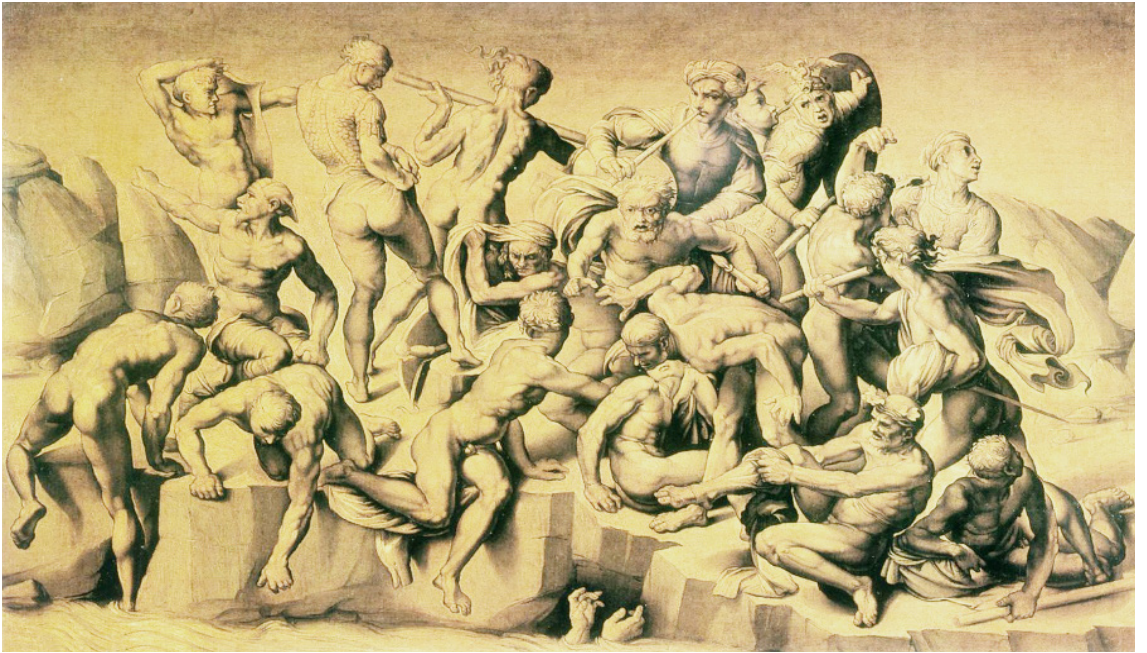
29



30





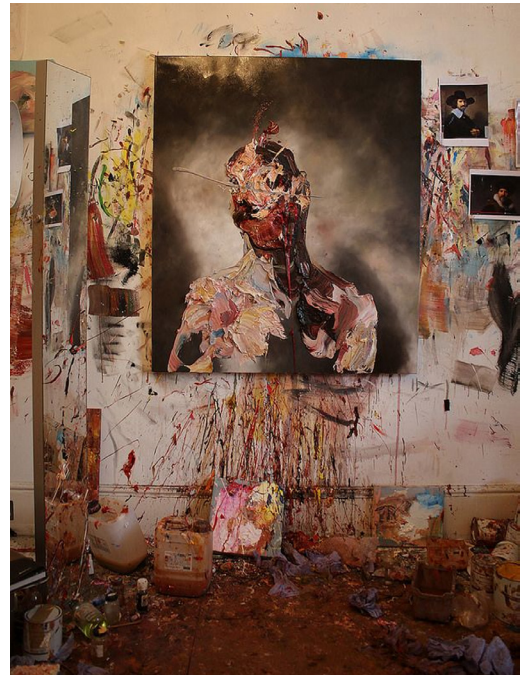


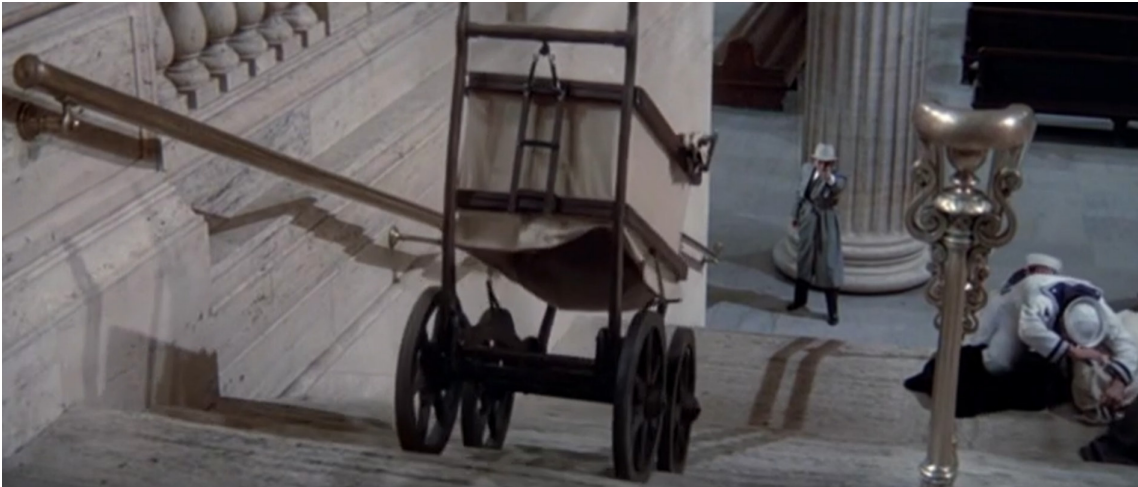
35

36



37





La primera edición de *Impotencia y representación. Imágenes, máquinas y círculos que no cierran* en Didi-Huberman, Agamben y Deleuze, de María Luisa Bacarlett Pérez, se terminó de imprimir el 28 de noviembre de 2024. Este libro es una coedición entre Aldus y la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados. La coordinación editorial universitaria estuvo a cargo de Patricia Vega Villavicencio, el análisis e interpretación del sistema antiplagio, de Yeydi López Hernández, y la revisión de pruebas finas al cuidado de Osvaldo Renato Millán Zea. La impresión consta de 500 ejemplares. Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto se publica la versión PDF de este libro en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma del Estado de México.