

# Entrevista a Georges Didi-Huberman

## El psicoanálisis como espacio crítico

**Mauas, Débora** | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | [deboramaus@gmail.com](mailto:deboramaus@gmail.com)

---

El filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman (Saint-Étienne, Francia, 1953), ha construido una vasta obra interrogando a las imágenes, a la imaginación, y a las múltiples configuraciones ético-políticas que subyacen en ellas a lo largo de la historia. Su corpus de obra atraviesa diversos autores como Walter Benjamín, Aby Warburg, Sigmund Freud, Michel Foucault, Georges Bataille, para nombrar sólo algunos. Su estilo singular, sin duda, manifiesta una fina capacidad para articular, en sus diferencias, los interrogantes epistemológicos que unen a estos autores; y he aquí una de sus riquezas principales. Algo de esto se lee en esta entrevista. Si bien la misma centra en principio su mirada en el lugar que el psicoanálisis ocupa y ocupó en la construcción de su punto de vista (poco explorada en el autor), sus respuestas y el posterior desarrollo amplían, o, justamente, muestran las sutiles articulaciones entre los distintos marcos teóricos que propone, sus pasajes. Es en este sentido, que, si no nos precipitamos a leer la siguiente respuesta, sus palabras nos permitirán abrir nuevos interrogantes, también en nosotros mismos.

**Débora Mauas:** ¿Qué significó, y qué significa aún, dentro de su producción, de la construcción de su punto de vista, de sus lecturas y su escritura, el psicoanálisis? ¿El encuentro con Freud, con Lacan? Sé que cuando leyó por primera vez la *Traumdeutung*, le resultó difícil tomar notas y tuvo que reescribirla, creo que algo parecido le pasó con el texto de Leonardo de Freud; y que, a Lacan lo leyó por primera vez en el Liceo gracias a un profesor.

**Georges Didi-Huberman:** En efecto, en la clase de filosofía de la escuela secundaria, descubrí pasajes de la *Traumdeutung* —que leí íntegramente al año siguiente, copiándolo extensamente— así como el texto de Lacan “Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis”. Esto fue gracias a un profesor maravilloso que no dudó en confrontarnos con la dificultad de estos textos, comparándolos con las *Meditaciones* de Descartes o la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. Sin embargo, mi encuentro con los textos psicoanalíticos fue incluso anterior: en plena adolescencia, leí con pasión *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Este texto fue sin duda formativo para mí, no por su interpretación biográfica de Leonardo, sino por el vínculo que allí se establece entre el *deseo*, el *conocimiento* y la creación de *imágenes*. En este sentido, podría decirse que aún no he terminado con este cuestionamiento. Esa es la primera manera en que puedo responderle a su pregunta sobre lo que sigue significando el psicoanálisis en mi obra actual. Todavía mucho, obviamente. “Como siempre”, quiero decir, pero siempre *de nuevo*.

Si quiere que aclare todo esto, necesitaría matizarlo un poco y, sobre todo, situar las cosas históricamente. El “psicoanálisis”, probablemente usted lo sepa mejor que yo, no es un dominio unificado, pacificado y atemporal: es más bien un campo de tensiones, un gran espacio de futuros en conflicto. Por tanto, el psicoanálisis es, ante todo, un *espacio crítico*.

Mi lectura de Lacan, durante mis años de formación filosófica en la universidad, ya estuvo marcada por conflictos con algunos de mis profesores: estábamos en provincias, en Lyon, es decir, culturalmente alejados de las modas parisinas. A pesar de todo, me empeñé en hacer una tesis de maestría (lo que hoy llamamos maestría) sobre los diagramas “L” y “R” que se encuentran en los *Escritos*. Esto no significaba que quisiera acercarme al medio lacaniano de París. Asistí a algunos Seminarios en 1978-1979. Me llamó la atención la relación secretamente conflictiva entre el “maestro” y sus discípulos: había en estos últimos una mezcla de devoción y odio, palpable en la abarrotada sala de la calle Saint-Jacques —como una horda capaz en cualquier momento de cometer el asesinato al padre, aunque estuvieran congelados en su “servidumbre voluntaria”— que me resultó sumamente desagradable.

Algún tiempo después escribí mi primer libro —mi tesis doctoral— sobre la función de las imágenes en el conocimiento de la histeria en la época de Charcot y el nacimiento del psicoanálisis. Fue entonces cuando conocí a Pierre Fédida, que fue para mí un interlocutor constante, un amigo de toda la vida cuya ausencia todavía hoy siento dolorosamente, a pesar de que murió hace veintidós años. Lo que era notable en él —además de su propio genio, sus destellos de pensamiento, su gran experiencia clínica y la experiencia humana en general— era su falta de paternalismo hacia mí, y, sobre todo, la *apertura filosófica* de su reflexión psicoanalítica que no excluía a nada ni a nadie, desde la fenomenología de Ludwig Binswanger (de quien había sido asistente en su famosa clínica de Kreuzlingen, donde había estado Aby Warburg, y dónde más tarde iría Michel Foucault), hasta Lacan, por supuesto. Pero un Lacan liberado del dogmatismo teórico que su escuela estaba instaurando.

A través de Pierre Fédida y de los textos que envié a algunas revistas de la época, comencé a trabajar en dos “espacios” diferentes de reflexión psicoanalítica, sin situarme en ellos como analizante ni, menos aún, como analizante postulante (posición que nunca había considerado). El primero la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, un espacio de gran inventiva, y crucial intelectualmente en aquella época: además de varios artículos, contribuí a la preparación de dos números especiales, uno sobre “El campo visual” (1987), el otro sobre “Los Destinos de la imagen” (1991). Por otra parte, este espacio intelectual también me parecía muy “burgués”, muy satisfecho de sí mismo, de su centralidad institucional: como si, por ejemplo, Ediciones Gallimard hubiera podido representar el centro del mundo intelectual y literario, lo cual era erróneo, naturalmente. Jean-Bertrand Pontalis fue un lector excepcional, no hace falta decirlo, y aprendí mucho de él, especialmente sobre el texto freudiano, a pesar de algunos desacuerdos poco frecuentes (por ejemplo, era alérgico a Georges Bataille). Un día rechacé su oferta de formar parte del comité permanente de la *Neuvelle revue de psychanalyse*.

El entorno de Pierre Fédida, así como el ambiente interdisciplinario de la Escuela de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, me permitieron acceder a otro espacio intelectual, más marginal y a la vez más experimental, y más fructífero en este sentido. En primer lugar, fue la amistad con la gran antropóloga de la Grecia antigua, Nicole Loraux, una de las pocas personas en EHSS con las que pude entablar un verdadero diálogo sobre la historia —en particular sobre el problema del anacronismo, que discutimos

durante una jornada de estudio de 1992— donde el psicoanálisis tuvo todo su papel. También nos encontramos discutiendo juntos sobre psicoanálisis en los seminarios de Cornelios Castoriadis y Jacques Derrida. En el seno del pequeño grupo de historiadores de arte de nuestra escuela, Hubert Damish también situaba al psicoanálisis —al igual que los filósofos Jean-Francois Lyotard o Sara Kofman— en el centro de su reflexión sobre los dispositivos perspectivistas del Renacimiento y la iconografía del Juicio de París. Al mismo tiempo tuve también contactos amistosos con Jean Oury y Wladimir Granoff. Pero este “otro espacio” del que hablo estaba vinculado sobre todo al trabajo que hicimos juntos, en una revista titulada *L'Inactuel*, y subtitulada significativamente, *Psicoanálisis y cultura*. Era la versión reelaborada de una revista anterior llamada *L'Écrit du temps*, publicada por Éditions de Minuit. Así, nos reuníamos periódicamente en torno a la psicoanalista Marie Moscovici, que dirigía esta revista, en un comité del que yo era el miembro más joven: estaban pues, Nicole Loraux y su marido Patrice, filósofo, autor de un libro admirable titulado *El tiempo del pensamiento*; el gran antropólogo Charles Malamoud, así como los analistas Patrick Lacoste (con quien fui coautor de un intercambio sobre la noción de síntoma en 1995) y Pierre Fédida. He publicado regularmente textos para esta notable revista.

Aunque socialmente identificado como historiador del arte, puedo decir que, durante todos estos años, he publicado muchos más textos en revistas psicoanalíticas que en revistas de historia o de historia del arte. Eso al menos hasta alrededor de 2005. Es más, en la comunidad de historiadores en general —aparte de Michel de Certeau, que fue extremadamente alentador, hasta el punto de considerar la posibilidad de escribir un libro conjunto sobre las imágenes milagrosas y los comportamientos devocionales extremos— mi trabajo tropezó con una desconfianza de la que el paradigma psicoanalítico fue sin duda una de las principales razones. He aquí, para empezar, una forma un poco más precisa de responder a su pregunta inicial.

**DM:** ¿Qué piensa de la resistencia, o, mejor, de la crítica al psicoanálisis, que aparece entre autores que para usted han sido fundamentales como por ejemplo Foucault y Deleuze? Parece que surge una “censura epistemológica” como lo nombra usted mismo a propósito de Gombrich y su biografía de Warburg quien desconoce la relación de este último con el psicoanálisis. “Censura epistemológica” que surge una y otra vez entre el campo del psicoanálisis, el de la historia del arte y el de la filosofía. ¿Lo piensa así?

**GD-U:** Para responder a esta pregunta, debemos distinguir varias cosas, sobre todo respecto a los dos términos que usted utiliza, “censura” y “crítica”. Ernest Gombrich *censuró* claramente la relación de Aby Warburg con el psicoanálisis freudiano —y su relación con la importantísima figura y obra de Ludwig Binswanger, terapeuta y amigable corresponsal de Warburg— como para “salvar” o “blanquear” al historiador del arte de dos defectos: el lugar de la psicosis en su propio conocimiento; y, por otro lado, el diálogo epistemológico que establece con ciertas nociones cruciales del psicoanálisis como la latencia, la represión, el retorno de lo reprimido, el *après coup*, etcétera. Gombrich, cercano a la escuela positivista, pensaba —al igual que Panofsky— que el psicoanálisis freudiano no era más que una especie de mitología anticientífica, como la astrología en relación con la astronomía, por ejemplo.

Otra cosa es cuando se trata de Giles Deleuze y Michel Foucault (no mencionó a Jacques Derrida en su pregunta, pero sería importante volver, aún hoy, a las relaciones muy profundas entre su pensamiento y el psicoanálisis). Si hemos de tomar en serio el hecho de que el psicoanálisis es un campo de conflicto

y no un dominio unificado, entonces debemos aceptar, no la censura, sino la *crítica*. La crítica permanece atenta a lo que critica: no pretende aniquilar su objeto sino sacar a la luz lo que en él se fosiliza en conformismos doctrinales y, por tanto, requiere revisión: como cuando, en 1946, Theodor Adorno escribió su ensayo *El psicoanálisis revisado* para reclamar por una mayor politización del discurso psicoanalítico cuando ignora a la historia y las condiciones sociales de su propia práctica. Deleuze y Foucault han criticado el psicoanálisis —y a veces injustamente, por ejemplo, cuando Deleuze, con Félix Guattari, resumió el caso del Hombre de los Lobos de una manera extremadamente trivial—, pero no deseaban su desaparición. Es imposible leer *Diferencia y repetición* sin los tópicos y las dinámicas freudianas. Es imposible comprender el recorrido de Foucault, desde la historia de la psiquiatría en la época clásica hasta el cuestionamiento de la sexualidad, sin Freud, Binswanger o el propio Lacan. La función crítica del psicoanálisis con respecto a las ciencias humanas, o, más en general, al mundo de la cultura, también debe centrarse en el psicoanálisis mismo, precisamente cuando intenta pacificar sus propias relaciones con las ciencias humanas y el mundo de la cultura.

Puedo contarle, a este respecto, una anécdota muy significativa. En 1981 envié una copia mecanografiada de mi tesis sobre la histeria a Michel Foucault: algo lógico, en el sentido de que intentaba una crítica epistemológica del saber médico de Charcot, una crítica inspirada en *El nacimiento de la clínica*, pero a través de lo visual, al abordar las imágenes fotográficas, y no sólo estudiando la dimensión textual de los discursos que dieron la supuesta “verdad” del concepto de histeria. Foucault me invitó a discutir con él en el Collège de France; y me saludó, si mal no recuerdo, con esta frase “Evidentemente no estamos de acuerdo. Pero eso no es grave”. Creo que esto significaba: no comparto su perspectiva freudiana, ni siquiera lacaniana; pero “no es grave” porque lo esencial está ahí, en esta *dimensión crítica* del análisis epistemológico. Foucault fue lo suficientemente generoso como para apoyar la publicación de esta tesis con una carta al Centro Nacional del Libro.

Hay pensamientos generosos y abiertos, y pensamientos rígidos y cerrados. El pensamiento de Deleuze y Foucault fue abierto y generoso, siempre afirmativo sin ser perentorio ni inamovible. Por eso, cuando tengo un desacuerdo con alguno de ellos sobre la teoría freudiana o sobre cualquier otra cosa, siempre me digo: *no importa*. Porque eso no quita nada a la inventiva, la generosidad y el valor heurístico de estos pensamientos, para decirlo sin rodeos: su contenido crítico; precisamente aquello que los psicoanalistas, por su parte, no deberían tener miedo a afrontar. Esto no tiene nada que ver con la “resistencia” o la “censura”.

Ocasionalmente he establecido algunos diálogos con otros lugares de reflexión psicoanalítica como el grupo Litoral y, más recientemente, *L'Espace analytique*.

**DM:** En esta dirección, e intentando no contaminar su mirada actual respecto a la influencia del psicoanálisis, leí que en su momento el texto de Freud “Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad” le ayudó a pensar el fenómeno visual como un aspecto que encierra en su apariencia visibilidades contradictorias como la del síntoma histérico. Durante mucho tiempo en su teoría el concepto freudiano de “síntoma” le fue operativo para pensar no sólo la imagen y las obras de arte, sino incluso el discurso disciplinar de la Historia del Arte. Luego, usted mismo ha dicho, comenzó a utilizarlo un poco menos: ¿ha dejado de serle operativo? ¿por qué, en qué?

**GD-H:** ¿La palabra “síntoma”? No, no ha dejado de funcionar en mi trabajo, siempre está ahí. Volví a utilizarla hace unos meses en un nuevo estudio sobre Vermeer, aún inédito. Si lo uso un poco menos, como usted menciona, es para que no se convierta en una de esas “palabras mágicas”, que criticaba cuando observaba al discurso idealista de la historia del arte en *Ante la imagen* (1990). No ha dejado de funcionar, pero intenté encontrarle nuevos matices —*modulaciones*, posibles ramificaciones— para no dejar que se fosilice. Es en este sentido en el que he podido hablar de “alteración” tanto en el sentido aristotélico como en el musical, por ejemplo. O que haya querido “frotar” la noción freudiana de síntoma con la noción warburgiana de *Nachleben*, y luego con la de *duende*, por ejemplo.

No creo que, en el ámbito filosófico o en las ciencias humanas, debamos construir a toda costa conceptos que se pretenden inamovibles o eternamente válidos, como en el ámbito físico, matemático, o metafísico. El psicoanálisis no es ni matemática ni metafísica: toma nota, en su teoría y en su práctica, que el pensamiento procede a través de imaginaciones, y modulaciones del lenguaje. Esta plasticidad nos permite no congelar nada y abrir siempre nuevos campos de observación. Un concepto congelado y fijo es un concepto que ha elegido no volver a cambiar su punto de vista nunca más. Obsérvese cómo, en su seminario sobre La Angustia, Lacan empezó por intentar —sin conseguirlo hasta el final, me parece, como si los elementos de su tipología le parecieran demasiado rígidos y acabaran desapareciendo en sus desarrollos ulteriores— fijar los significados relativos a las palabras “emoción”, “angustia” o “síntoma” (Lacan, 2004: 20-23). Consciente del peligro de decidirse a fijar una noción antes de haberla explorado en todos sus matices, no vi otro camino a seguir, con respecto a los afectos, que emprender una heurística abierta, sin censurar ninguna palabra de afectividad, y encontrando en cada una —emoción, conmoción, excitación, afecto, sentimiento, etc.— *un punto de vista diferencial* sobre una misma constelación de fenómenos (Didi-Huberman, 2023: 17-18).

Una noción fértil es una noción capaz de movimiento, de *pasajes críticos* entre fronteras que el conformismo del pensamiento quisiera mantener estancas. El texto de Freud al que usted hace referencia “Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad”, fue ciertamente decisivo para mí. Es una verdadera lección sobre la mirada (que socava, por cierto, la idea unívoca y trivial de Freud como hombre de escucha únicamente, habiendo excluido o devaluado la mirada). ¿Por qué esto? Porque —sin tener que volver precisamente sobre ello— dialectizó toda la evidencia. No puedo resistirme a citar nuevamente su conclusión.

En un caso que observé (se trata sin duda de una observación realizada durante la estancia de Freud en París), la paciente tiene con una mano su vestido apretado contra su cuerpo (como mujer), mientras que con la otra mano intenta arrancárselo (como hombre). Esta simultaneidad contradictoria (*diese widerspruchsvolle Gleichzeitigkeit*) condiciona en gran medida lo incomprensible (*die Unverständlichkeit*) de una situación, que, sin embargo, está tan plásticamente representada (*so plastisch dargestellten situation*) en el ataque y por ello se presta perfectamente a la ocultación de la fantasía inconsciente en acto. (*Verhüllung der wirksamen unbewubten phantasie*) (Freud, 1978: 155).

Vemos aquí que el cuerpo del síntoma no es ni *uno*, no *todo*, ni puro caos. Es al mismo tiempo *conflicto* y *pasaje*, mujer como hombre, evidencia espectacular del gesto con ocultación de la fantasía inconsciente... Esto permite comprender mejor, si nos permitimos un *pasaje* fuera del campo estrictamente clínico, lo que Walter Benjamín supo nombrar como el “inconsciente óptico”, o, más aún, las “imágenes

dialécticas”. O, para volver a la magnífica ambigüedad de la figura de la *Ninfa* de Warburg, que *pasa* constantemente de una atribución femenina a una atribución más compleja, joven o niño (como el ángel, por ejemplo), incluso cuando ella aparece en los frescos del Renacimiento como una figura de *paso*, siempre en movimiento entre espacios y temporalidades heterogéneas.

**DM:** Vayamos a la cuestión del método, ¿no se podría pensar que el trabajo que usted propone frente a la imagen es un trabajo clínico, o clínico-crítico, de una clínica otra (no la semiológica) en tanto se trata de un encuentro singular? Sé que para usted lo singular, y el método son cuestiones preciosas y precisas. Y, no puedo dejar de pensar que también el método del caso por caso freudiano es el método de lo singular.

**GD-H:** Sí, estoy de acuerdo contigo: es un método de lo singular. Pero si te tomo la palabra, significa que debemos entender cómo un modo de relación entre lo “universal” y lo “singular” puede ser otra cosa que una pura inclusión —o subsunción— del segundo en el primero. Es exactamente el tipo de relación no estándar que Walter Benjamín, por ejemplo, buscaba en su “prefacio epistemo-crítico” al libro del drama barroco alemán o lo que, más tarde, Theodor Adorno reconoció en el método “microológico” de el mismo Benjamín. Lo singular no es en modo alguno un “detalle” de lo universal. Es su cristal o, como decía Benjamín a partir de Goethe, el “fenómeno original”.

Ahora bien, sucede que el propio pensamiento psicoanalítico, que sin embargo implementó empíricamente este tipo original de método, revela a veces el deseo de un sistema en el que el método se convierta, poco a poco, en *doctrina*. Es decir que *la heurística* tiende a dar paso, en última instancia, a *la axiomática*. Aquí es dónde, sin duda se localizó el punto de divergencia entre Deleuze y Foucault, por un lado, y el lacanismo por el otro (que sería para Lacan lo que el neokantismo alemán había sido para el propio Kant: me refiero a una sistematización que asfixia toda libertad de movimiento en el vocabulario conceptual, la sintaxis de la escritura, los temas del pensamiento).

Puesto que usted me pregunta por mi propio destino en las aventuras del psicoanálisis francés —que sería un error, una vez más más, imaginarse como el centro del mundo—, le daré dos ejemplos en los que la confrontación con esta fosilización del método me tocó de cerca.

La primera situación que me viene a la mente es la de una presentación que di en 2011 ante la Asociación Psicoanalítica de Francia en la Biblioteca Nacional de París, sobre el tema de la sublimación (Didi-Huberman, 2012a: 366-405). Lo que más recuerdo es el ambiente incómodo que siguió a esta intervención: una sorprendente discrepancia entre el abanico de hipótesis, de propuestas —fruto de varios meses de trabajo— y la incómoda ausencia de diálogo que siguió a esta presentación. ¿Por qué ese silencio, por qué esas palabras convenidas como las que escucharíamos en los comités centrales de los partidos políticos donde el reto es no alterar ningún equilibrio establecido? Era como si fuera imposible *mover conceptos*. No me refiero aquí a la sublimación como tal, para la cual no pretendo ofrecer soluciones duraderas. Estoy hablando de un verdadero *conformismo del arte* con el que toda esta sociedad de analistas parecía más o menos fascinada. Un conformismo que me recordó mis desacuerdos con Pontalis sobre Georges Bataille, para quien la pintura era mucho más que una cuestión de “bonitos libros” colocados sobre la mesa de la sala de espera de algún terapeuta.

La segunda situación no se refiere a silencios pesados, sino a gritos fuertes. Fue con un psicoanalista lacaniano, discípulo de Jacques Alain-Miller, Gérard Wajcman —con quien había mantenido un diálogo muy amistoso en los años 1980—, y con quien luego tuve que enfrentarme, sin embargo, a la polémica quizá más violenta de mi vida intelectual hasta la fecha. Tras el “conformismo del arte” del que acabo de mencionar, y que parece surgir de un factor sociológico, hablaré ahora de un *conformismo de la imagen* en general, que a su vez surge de un factor explícitamente doctrinal.

La “superficie” de esta controversia, su aspecto manifiesto, se refería a la cuestión de las imágenes visuales de la Shoah, y se basó en una exposición dedicada a este tema dirigida por Clément Chéreau —un notable historiador de la fotografía— y en cuyo catálogo había publicado un texto mío “Imágenes a pesar de todo”: imágenes *a pesar* del secretismo con el que los nazis quisieron mantener la “Solución final”; pero también imágenes *a pesar* de la tesis, entonces muy difundida, compartida por Claude Lanzmann y Gérard Wajcman, de que “no hay imágenes de la Shoah”. El aspecto obvio de esta polémica fue asumido notablemente por Wajcman en términos extremadamente virulentos, invectivas que provenían directamente de la retórica maoísta de los años 1960 (es decir, el entorno social, en el que Lacan, a través de Jacques-Alain Miller, había comenzado a “crear escuela”).

De manera más profunda e interesante, esta polémica surgió como un revuelo en la historia del propio campo psicoanalítico; las críticas teóricas propuestas por Wajcman con el nombre de “identificación delirante”, “perversión” o “fetichización”, las intente responder punto por punto (Didi-Huberman, 2003). Pero la piedra de toque de esto, me parece, se refiere a la función dada a la imagen, por lo tanto a la imaginación y a lo imaginario. Como lector de Lacan de los años 1950-1970, no había considerado muy fecundo para mis propias preguntas los paradigmas de lo “*mathématique*” o “*mathématique*” de los desarrollos posteriores en la enseñanza lacaniana. Consideré, en un nivel que podría llamarse antropológico, que la función de la imagen no debería devaluarse en modo alguno respecto a la del lenguaje. Querer jerarquizar esta relación —la imagen en función del falso reconocimiento, el lenguaje en función de la verdad, para decirlo muy rápidamente— es no entender nada de la historia, de la sociedad e incluso de la estructura psíquica como tal. Esto es incluso ignorar la lección del “nudo borromeo” expuesta por el propio Lacan. Basta releer el análisis del “sueño de la inyección de Irma” en el seminario de 1954-1955 —análisis fuertemente influido por la noción de lo informe según G. Bataille por cierto— para comprender la fertilidad de “una consideración radical y analítica, de la imagen y de la imaginación” (Lacan, 1978: 186, 208-210).

Mejor, para usar de nuevo su propia expresión, un “método de lo singular” capaz de renovar la propia teoría, que los “conceptos generales” fijados en su pretensión de lo universal, donde el “método” exploratorio se convierte en “protocolo” obligatorio.

**DM:** Ud. señala que, a las imágenes, a las obras de arte, no hay que “descifrarlas”, hay que escribirlas. Entiendo escribirlas como algo diferente a “interpretarlas”, en el que estaría implícito un saber. ¿Podría decir algo más de esta escritura? ¿Cómo ubicarla y que no se constituya en un nuevo saber, aunque de algún modo así lo sea? A veces, me parece, usted ha encontrado el recurso de construir una fábula, “una afabulación” —neologismo—, como por ejemplo en su libro *El hombre que andaba por el color*.

**GD-H:** Esta decisión de escribir atañe a la vez a un aspecto fundamental de mi práctica (para decirlo muy rápidamente: el placer de escribir, ese trabajo tan particular) y a un aspecto no menos crucial de lo que la fenomenología me ha enseñado: cada acontecimiento, cada gesto despliega *su propio estilo*. (Binswanger decía esto de sus propios pacientes: cada uno tiene su propio estilo de conocimiento del mundo). Intentar dar cuenta de ello significa cuestionar las propias habilidades discursivas, el propio conformismo retórico. No deberíamos escribir de la misma manera sobre Vermeer que sobre Duchamp, y si intentamos dominarlo todo de la misma manera, es porque queremos elevarnos por encima de todo, una marca bastante común, entre los eruditos, un simple deseo de poder sobre su objeto.

Por el contrario, debemos entender, cómo la aparición de un objeto, un texto, una imagen o un gesto *altera nuestro lenguaje*, obligándolo a reformularse, a reformarse. Cuando observaba ciertas obras de arte, la fábula me permitía involucrar el lenguaje, por así decirlo, al estilo de la apariencia del objeto que contemplaba. La importancia combinada en la obra de James Turrell del desierto y el entorno arquitectónico me dirigió naturalmente hacia los relatos del Éxodo y del Deuteronomio, sin que estos textos tuvieran una función interpretativa o autoritaria. Considero que el texto de Walter Benjamín *El narrador* es un viático —una magnífica guía tanto ética y epistemológica— para toda escritura filosófica. ¡Estamos muy lejos de las matemáticas! Pensemos también que todo momento crucial del pensamiento va acompañado de una transformación del lenguaje. Que Lacan transformó el lenguaje de su disciplina es evidente. Pero más allá de eso, deberíamos mirar a los lenguajes posteriores del psicoanálisis y preguntarnos si han manifestado un poder poético tan gozoso.

**DM:** El montaje como modo de escritura sirvió a las vanguardias modernas para desmontar visibilidades establecidas, y entonces re- montar luego nuevos sentidos. Sin embargo, esta escritura ya es propia de la sociedad del espectáculo ¿Piensa, a pesar de todo, que el montaje es todavía una herramienta con la que poder desarmar los discursos y las visibilidades del poder, hegemónicos?

**GD-H:** Le responderé brevemente, una vez más, con el “método de lo singular”: el montaje —como las imágenes— no es bueno ni malo en sí mismo, es siempre una cuestión de *valor de uso* singular. Hay montajes inmundos y montajes salvadores, capaces de hacernos pensar mejor. No podemos confundir a Sergei Eisenstein y a Leni Riefenstahl, Bertolt Brecht y Ernst Jünger, aunque algunos vean algunas similitudes.

**DM:** En este momento usted está desarrollando una nueva serie “Hechos de afecto”, de la cual ya han sido publicados sus dos primeros libros ¿Qué es un “hecho de afecto”? ¿Cómo despejarlo para hacer un uso crítico del mismo?

**GD-H:** Como me hace preguntas desde el campo psicoanalítico, intentaré responderle en esa línea, aunque otras referencias —Walter Benjamín, Ernest Bloch, la Teoría Crítica, cierta fenomenología, Levinas también— son igualmente necesarias. Intentaré ser conciso. En primer lugar, está el necesario *reconocimiento del afecto* como paradigma antropológico principal. Este reconocimiento va desde Aristóteles hasta Spinoza, y desde Nietzsche hasta Freud. El psicoanálisis tal vez comenzó, en cierto modo, cuando Freud, ya en 1893, se atrevió a dirigirse a sus colegas alienistas —que sospechaban que toda afectividad histérica era algo así como una mentira teatral— diciéndoles que el “estado emocional” de los pacientes en psicopatología debía considerarse como “siempre justificado”.

---

Entonces —al igual que con las imágenes y la imaginación— debemos realizar una *crítica rigurosa de los afectos*. Esta crítica distingue, al menos, dos destinos posibles, que he considerado desde mi trabajo sobre Victor Klemperer, utilizando las categorías freudianas de represión (*Verdrängung*) y forclusión (*Verwerfung*) (Didi-Huberman, 2022: 9-23). El volumen recientemente publicado de *Hechos de afecto*, titulado *La fábrica de las emociones disjuntas* intenta analizar casos específicos —siempre el “método de lo singular”— en los que el afecto puede dar un giro tanto hacia lo peor como hacia lo mejor.

¿Lo mejor? La tradición racionalista considera los afectos como “malos”, de la misma manera que antes considerábamos todas las imágenes como “mentiras”. Bueno, no, no está tan claro. En concreto, hay una manera ética de considerar el *afecto como reconocimiento*, reconocimiento de los otros, en el sentido de Emmanuel Levinas (y que una psicoanalista francesa, Monique Schneider, ha relacionado notablemente con el problema freudiano de la “angustia inicial” o *Hilflosigkeit*) (Schneider, 2011). Esta dimensión del afecto concierne tanto a la creación artística como al pensamiento político cuando se piensa en términos antropológicos y no en simples conflictos estratégicos.

**DM:** Además, en consonancia con esto, a fines de este año 2024 en el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid curará una muestra en que las emociones y los hechos de afecto serán los operadores de su trabajo a partir del primer poema del *Romancero Gitano* de García Lorca. En la presentación dice que explorar las emociones y los hechos de afecto es un modo de contrarrestar los nuevos fascismos que surgen en la actualidad. ¿Puede explicarlo, ampliarlo?

**GD-H:** Oh, no pretendo, con un texto o una exposición, “contrarrestar los nuevos fascismos”. El pensamiento, el estudio, la crítica requieren un *tiempo distinto* al de la actualidad política, donde los “nuevos fascismos” se han vuelto —o se han vuelto de nuevo— espantosamente omnipresentes. Ésta es a menudo nuestra *impotencia*. El *Romancero gitano* no tenía ningún poder contra la policía de Franco. Pero el poder de este texto es que seguirá siendo leído durante mucho tiempo, mientras que hoy nadie (ni siquiera un miembro de la extrema derecha española, imagino) querría releer un discurso de Franco.

Dicho esto, una exposición puede constituir un espacio social e incluso político, por derecho propio. Al menos, eso es lo que demostró Manuel Borja-Villel durante todos los años que dirigió en Centro de Arte Reina Sofía, y con quién imaginé por primera vez esta exposición. Exponer no es sólo *mostrar*, es montar las imágenes, unas junto a otras. Significa participar en el desarrollo del pensamiento mismo, incluido el pensamiento político. De hecho, considero la exposición de Madrid como una secuela de *Atlas* (en 2010) sobre la función epistémica de las imágenes en la modernidad, y luego *Sublevaciones* (en 2016-2018), que viajó a diversas ciudades: Barcelona, Sao Pablo, Buenos Aires, Ciudad de México y Montreal, y en cada una de las cuales aprendí mucho sobre las posibilidades psíquicas, críticas y políticas de las imágenes.

## › Bibliografía

- › Didi-Huberman, G. (2003) *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit.
- › Didi-Huberman, G. (2012) *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Macula.
- › Didi-Huberman, G. (2014). *El hombre que andaba por el color*. Abada Editores.
- › Didi-Huberman, G. (2022). *Le Témoin jusqu'au bout. Une lecture de Victor Klemperer*. Les Éditions de Minuit.
- › Didi-Huberman, G. (2023). *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects, 1*. Les Éditions de Minuit.
- › Freud, S. (1978). Les fantasmes hystériques et leurs relations à la bisexualité. En *Névrose, psychose et perversion*. PUF.
- › Lacan, J. (1978). *Le Séminaire, II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*. Seuil.
- › Lacan, J. (2004). *Le Séminaire, X. L'angoisse (1962-1963)*. Le Seuil.
- › Schneider, M. (2011). *La Détresse, aux sources de l'éthique*. Le Seuil.