



Revista de la Asociación Española de
Neuropsiquiatría

ISSN: 0211-5735

aen@aen.es

Asociación Española de Neuropsiquiatría
España

Jalón, Mauricio

Reseña de "La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière" de
Georges DIDI-HUBERMAN

Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría, vol. XXIX, núm. 103, 2009, pp. 271-274

Asociación Española de Neuropsiquiatría
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265019650028>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LIBROS

descubrimiento de la función lipolítica pancreática en la digestión de las grasas; y lo hace desde la originalidad documental, siguiendo el rastro experimental trazado por Bernard en sus protocolos de laboratorio. Aquí radica la novedad de la investigación histórica. El libro reconstruye el episodio científico diferenciando tres secuencias cronológicas. La primera etapa corresponde al periodo 1843-1848, es la fase de indagación y formulación de la teoría pancreática; la segunda (1848-1850), representa un periodo de ampliación del esquema propuesto abordando los hechos con detalle, minuciosamente; la última ocupa los años 1850-1856, es el momento de ajustar la teoría, de armonizar la letra y la música de su receta fisiológica. Fue el primer éxito científico de Bernard y una muestra primigenia de cómo la ciencia médica debe girar alrededor de *teorías experimentales precisas*, fundamento metodológico que expuso sin ambages en sus *Principes de médecine expérimentale*.

La digestión de los alimentos fue un tema menor hasta la década de 1820 pasando luego a formar parte principal del debate científico, con particular interés por conocer cómo se produce la asimilación de las grasas y desvelar qué papel desempeña el páncreas en dicho proceso fisiológico. Claude Bernard comenzó su investigación el año 1846, entonces el tema no era una cuestión aislada pero la información obtenida resultaba insuficiente y contradictoria; para alcanzar una conclusión exacta se requería confrontar los datos, interpretarlos correctamente y obtener nuevos conocimientos. Este fue el cometido de Bernard que Ana Cecilia Rodríguez analiza mirando por la ventana indiscreta de los cuadernos personales. Leyendo los protocolos de

laboratorio emerge un científico humanizado por los errores en su laborioso y decidido caminar hacia el triunfo. Descompuesto con el prisma de su propio testimonio, Bernard es el héroe desmitificado de una historia que halla respuestas a preguntas fuera del guión. ¿Cómo se planificó la investigación?, ¿desde qué ángulos se enfoca el problema?, ¿cuál fue la interacción entre teoría y práctica?, ¿cómo reacciona el científico al avance de la investigación?, ¿cuál fue el nivel de discusión y reflexión?, ¿qué repercusión tuvo en la comunidad científica?, ¿qué balance cognitivo supuso el descubrimiento?, son un buen ejemplo de las cuestiones que conforman el texto de esta otra historia, la historia de un científico contada desde las entretelas de un laboratorio convertido, simultáneamente, en fábrica de sueños y fuente de saber. Sintéticamente, el libro retrata un proceso de madurez personal e intelectual que pone de manifiesto esa cualidad que Grmek ha calificado como *explosión de raciocinio*, condición que permite a los grandes investigadores percibir lo que a otros se les escapa. La buena investigación no abunda y ésta es una ocasión propicia para degustarla en un texto sobresaliente también por su claridad y eficacia literaria.

Andrés Galera

Georges DIDI-HUBERMAN, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007, 428 pp.

Al fin se ha traducido *Invention de l'hystérie*, que fue publicada originariamente en 1982. Era la primera obra del historiador de

arte y filósofo francés, que entonces no llegaba a los treinta años pero que sería, en el futuro, un ensayista de facetas múltiples.

El inclasificable Didi-Huberman –nacido en 1953, e investigador de la EHESS de París– ha llegado a ser un escritor prolífico y reconocido en muchos países. Pero no había sido traducido hasta casi ayer, pese a su madurez y repercusión. Conviene por ello mostrar parte de su recorrido, pues en castellano es bastante incompleto. Eso sí en Buenos Aires comenzaron a difundirlo con dos escritos sobre arte que definen muy bien su punto de vista: *Lo que vemos, lo que nos mira* (Manantial, 2004; or. 1992), libro traducible de otro modo, pues ahí postula que lo que vemos vale en tanto que nos atañe («ce qui nous regarde»); y *Ante el tiempo* (Adriana Hidalgo, 2006; or. 2000), asimismo espléndido, en el que aborda cómo sacar partido del seguro *anacronismo* de las imágenes percibidas, ya que la historia de ellas es a la fuerza, fatalmente, anacrónica.

En paralelo se han traducido en España libros suyos, aunque desordenadamente. De entrada, la oportuna aparición de *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (Paidós, 2004; or. ídem) –sobre unas fotografías de los hornos crematorios, que se confrontaban con ideas de la *Shoah* de Lanzmann–, parece haber espoleado a los editores. Se imprimió *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad* (Losada, 2005; or. 1999), sobre una serie de Botticelli en el Museo del Prado, fruto de unas conferencias; su tercer libro, *La pintura encarnada* (Pre-Textos, 2007; or. 1985), que es una densa interpretación de *La obra maestra desconocida* de Balzac; y el breve ensayo *La imagen mariposa* (Samaranch, 2007; or. ídem), una «aparición», una forma informe

percibida fortuitamente (obsesión central suya: *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, 1998). Y ha seguido el vértigo traductor con un libro inédito, premiado en España, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid, Machado, 2008), donde se fija en el mundo teórico-imaginativo de Brecht y en su valor crítico; la última entrega ha sido un curioso texto –*El bailaor de soledades* (Pre-Textos, 2008; or. 2006)–, donde enlaza ensayos sobre el toreo y la danza de Israel Galván.

De antemano, pues, varios enfoques se suman a su mirada contemporánea sobre el objeto artístico, sea del pasado o del presente, ya que los temas citados –sin abandonar sus referencias historiográficas y teóricas al arte– son a la vez fotográficos o filmicos, novelísticos o dramáticos. Didi-Huberman en su juventud fue crítico teatral y colaboró con escenógrafos, como vemos en su extraño drama poético *Mémoire de la peste. Le fléau d'imaginer* (Ch. Bourgois, 1983); y si últimamente se ha interesado por un tipo de danza casi inmóvil y al filo del silencio, también compara, en el texto recién vertido, a ese bailaor que le apasiona con personajes de Samuel Beckett.

En sus abundantes escritos artísticos, muchos no traducidos, va siguiendo ideas de sus maestros alemanes Aby Warburg, Carl Einstein y Walter Benjamin. En breve se verá en Madrid su exposición sobre el gran coleccionista y antropólogo Warburg, que fue tratado de sus perturbaciones por Binswanger; es uno de los autores fundamentales del siglo XX, y también lo es para él: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Minuit, 2002). Asimismo se conoce mejor hoy a Carl Einstein, cuya trayectoria como

indagador de las imágenes africanas y su recuperación por las vanguardias le ha sido de constante referencia para analizar las resonancias de las imágenes. Pero entre los franceses ha sido gran inspirador suyo, y de primera línea, Georges Bataille, del que publicó *La Ressemblance informe* (Macula, 1995), sobre su aventura transgresiva o su ruptura visual y antropológica en la mítica revista *Documents* (1929-1930), donde también colaboró el citado Einstein. Los tres autores ofrecen perspectivas límites, una visión general desgarrada de la experiencia y una posición heterodoxa, bastante provocadora frente a la historia del arte académica. No es extraño, pues, que Didi-Huberman por añadidura haya sacado partido de las enseñanzas de Freud y Lacan, así como de Leiris, Deleuze y Foucault.

En este entrecruce múltiple podemos situar *La invención de la histeria*, un trabajo fundamental y llamativo de su trayectoria. Aunque parezca aislado, su autor nunca olvidó la lección fotográfica de Charcot. De entrada, está plagado de ilustraciones (hay más de cien fotografías), sobre las que gira su argumentación, en una mezcla de figuración y crítica como luego hará en su comentario al Bataille de *Documents*. Y es que la *imagen* o mejor la experiencia total con algunas de ellas está en el núcleo de sus reflexiones: «Las imágenes pueden tocar lo real», ha dicho una vez, y sin veleidades ontológicas, pues lo que quiere es comprender *una* concreta, en su inquietud específica, captando cómo «actúa» esa precisa imagen-marca, por contraste con otras de muy distinta naturaleza. Véase esa obsesión suya, que distorsiona lo antropomórfico sin dejarlo de lado, en dos últimos libros extensos: *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (Gallimard,

2007) sobre la «encarnadura» como motor imaginativo, y *La Ressemblance par contact* (Minuit, 2008), sobre las «huellas-imagen» que los artistas dejan a modo de vestigio, o usan como muesca temporal en su empeño por repetir y modificar al tiempo una forma cercana. En suma, el territorio de lo histórico –ligado a la carnalidad–, se halla en el punto de mira de Didi-Huberman, pues habla en sus libros (y en sus títulos mismos) de *abrir* y de *tocar*, busca situarse en las artes allí donde la materia *toca* o se propone tocar *la forma*, en contra de la tradición idealista.

La invención de la histeria nos muestra cómo jamás se pudo encontrar el lugar donde residía realmente la causa de la histeria o donde se alojaba la histeria. Es un libro, por tanto, sobre ese gran fraude del siglo XIX; ya que, pese a las evidencias en contra, «la ininteligibilidad médica no renunció ni a la 'causa' ni a su 'sede'; no tuvo, pues, miedo de enfrentarse a las paradojas». En consecuencia, Didi-Huberman traza originalmente el desarrollo histórico de esa búsqueda terca y hasta desenfrenada a través de la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Analiza con tal intención los pasos de ese espectáculo hipócrita que se promovía en las salas hospitalarias, el desencadenamiento de posturas dirigido por Charcot, sus círculos viciosos que no dejaban de atraerle, sus contorsiones teóricas aparejadas con el retorcimiento de los cuerpos y, en fin, la atracción que ejercía *la histérica*, con sus poses, éxtasis y dislocaciones.

Supone, en suma, un modo implacable de ver el fantasma histórico, pues sigue una a una las «imágenes fijas» de «imágenes gestualizadas» que se funden con su texto: es un modo de valorar lo que supone la

visibilidad «objetiva» de Charcot a través de las fotos. Y el fracaso teórico de semejante encantamiento, de esa escenificación tiránica, dice Didi-Huberman, arremete contra nosotros –«nos imaginamos ese antiguo ‘teatralismo’ histórico como una auténtica práctica de crueldad»–, y entonces nos agrade, nos *altera*, «infecta nuestra mirada, la trastorna», pues aparece el proceso de la crisis histórica como una especial «gestión» odiosa de las imágenes, ofrecidas como ambiguas formas *estéticas*. Por cierto que, en *L'Image ouverte*, recuerda cómo Charcot sospechaba que siempre había un «punto clínico» en el arte del pasado, es decir, encontraba la representación de una sintomatología correspondiente a una enfermedad. Pero a Didi-Huberman le interesa en cambio lo que supone Freud y sus otros «síntomas», en suma su *crítica* del conocimiento, que sirve para remover las ciencias humanas, y para abrir al sujeto; lo contrario de clausurarlo, de seguir esa *clínica* de «resolución de enigmas» que supone la mirada de un Charcot (*Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, 1990); y de la que su mejor crítico, Freud, se escapa a duras penas en su escrito sobre Leonardo (*Phasmes*, cap. 9).

En Didi-Huberman –como en Bataille–, las imágenes preferidas no suponen una reconciliación sino más bien un desgarró; pero el desgarró no puede vivir con todo sin cierta conciliación, eco de la forma antropomórfica que aquéllas desgastan y a la vez recrean. Un artista «muestra la calidad de su estilo en el instante en que está más amenazado»: la frase de Leiris, que Didi-Huberman cita alguna vez, puede aplicarse a muchos pasajes de *La invención de la historia*. Y también puede servir –dada su

implicación personal, dada la inquietud que nos provoca–, para todo su trabajo interpretativo, que no deja de ser artístico, esto es, siempre destructor y siempre creador.

Mauricio Jalón

Georges PEREC, *Lo infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008, 122 pp.

El siempre joven Péric (1936-1981), no es un desconocido, afortunadamente; se sabe de sus enumeraciones continuas, de su humor nada irritante, de su algo disimulada profundidad; se conoce su vínculo con el grupo de creadores que rodearon a Queneau; se está seguro sobre todo de que, como este último, es un gran escritor. Y afortunadamente quedaban obras suyas por traducir: hace poco sucedió con *Nací* (Abada, 2006), e Impedimenta lo muestra ahora con un bello y revelador *Lo infraordinario* que apareció tras su muerte temprana.

Ya se leía en su primera novela, *Las cosas* (Seix-Barral, 1965), obra muy crítica con la sociedad de los sesenta: «Su vida era como una costumbre muy larga, como un hastío casi tranquilo: una vida sin nada de extraordinario». Y esas *cosas* –nada extraordinarias– se convertían en una leve pesadilla diurna para la pareja protagonista. En muchos de sus sucesivos libros, Péric sigue con sus «lentos desciframientos» de su entorno «visible», como hacía en una obra suya, ejemplar, en parte autobiográfica, *W o el recuerdo de la infancia* (Península, 1987): en ésta nos dice que sus padres eran polacos, que le dieron ese nombre francés –Georges– al nacer en París, que pronto supo de la entrada de Hitler poco después en Polonia y sobre todo supo que esa histo-