

# Imagen, síntoma y carne: La pintura como cuerpo latente

## Image, Symptom, and Flesh: Painting as a Latent Body

Rosario J. Lezama G.<sup>1</sup>

**Resumen:** Presenciamos una expansión sin precedentes en la manera en que las imágenes se utilizan, producen y difunden. Desde la perspectiva desarrollada en este artículo, las imágenes pueden incidir en la configuración de las narrativas sociales, culturales y, especialmente, históricas. Se examina el concepto de imagen-síntoma en la obra pictórica a partir del pensamiento de Georges Didi-Huberman, quien sostiene que ciertas imágenes pueden asumir una condición sintomática capaz de alterar la temporalidad y desestabilizar las funciones representativas. El enfoque se fundamenta en un entramado teórico que articula la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty con la teoría del síntoma de Sigmund Freud, así como con los conceptos de anacronismo e imagen dialéctica elaborados por Aby Warburg y Walter Benjamin. A partir del análisis de nociones como el encarnado, la existencia-cuerpo y el efecto lienzo, el artículo propone una epistemología de la imagen que se aleja de la transparencia representacional y concibe la imagen como un acontecimiento estético-afectivo, donde confluyen percepción, memoria, deseo y corporalidad.

**Palabras clave:** imagen-síntoma, encarnado, representación, percepción, memoria.

**Abstract:** We are witnessing an unprecedented expansion in the ways images are used, produced, and disseminated. From the perspective developed in this article, images can influence the configuration of social, cultural, and especially historical narratives. This study examines the concept of the symptom-image in pictorial work through the thought of Georges Didi-Huberman, who argues that certain images can assume a symptomatic condition capable of altering temporality and destabilizing representational functions. This approach is grounded in a theoretical framework that articulates Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of perception with Sigmund Freud's theory of the symptom, as well as with the concepts of anachronism and dialectical image developed by Aby Warburg and Walter Benjamin. Through the analysis of notions such as the incarnate, existence-body, and canvas-effect, the article proposes an epistemology of the image that moves away from representational transparency and conceives of the image as an aesthetic-affective event, where perception, memory, desire, and corporality converge.

**Keywords:** Symptom-image, Incarnate, Representation, Perception, Memory.

1 Licenciada en Filosofía por la Universidad Católica Andrés Bello. Artista visual, investigadora independiente. Correo: [rosariolezama08@gmail.com](mailto:rosariolezama08@gmail.com)

## A modo de introducción: Síntoma, ya no mimesis

Un aporte fundamental de Georges Didi-Huberman a la teoría contemporánea de la imagen consiste en proponer nuevas formas de comprensión que trascienden su función representativa. Desde Platón hasta la modernidad, gran parte de la concepción filosófica de la imagen estuvo influida por el paradigma de la mimesis<sup>2</sup> aristotélica.

Platón sostuvo una postura decididamente crítica frente a la mimesis, a la que consideraba una forma de conocimiento degradado y potencialmente peligrosa.<sup>3</sup> En su obra *República* advierte sobre el impacto que los relatos míticos pueden ejercer en la formación moral de los ciudadanos. Esto se evidencia en varios pasajes del libro II, a través de la voz de Sócrates —situado en el siglo V a. C.— cuestiona la legitimidad de las representaciones miméticas al considerarlas imágenes aparentes y engañosas del mundo. Platón condena especialmente el uso irresponsable de la mimesis cuando esta es utilizada para manipular o instrumentalizar a los ciudadanos con fines políticos. En ese marco, responsabiliza a los poetas<sup>4</sup> por alterar la realidad, al atribuir a los dioses acciones, actitudes y discursos que no les corresponden, influyendo así en la percepción moral de quienes los escuchan.

---

2 La mimesis se refiere al concepto de imitación o representación, principalmente en el arte o la literatura donde una obra intenta reproducir, imitar o reflejar la realidad. A su vez, el paradigma mimético se refiere a que la validación de la obra depende del grado de semejanza que presenta con el modelo que reproduce; es decir, lo que condiciona la obra, su esencia, sería la mimesis.

3 Platón se refiere a la mimesis y al estatuto ontológico de la imagen en el libro XX de *República*. Las representaciones y las imágenes en general, en sentido ontológico, son para Platón una noción fundamental y se convierten en conceptos elaborados. Y es que todo aquello perteneciente al mundo sensible es imagen o representación, tanto los seres de la naturaleza como los objetos fabricados por el hombre. A su vez, ambos tienen su imagen en las reproducciones que de ellos hacen los artistas. Es así como para el autor toda producción mimética estaría alejada de lo verdadero.

4 Platón, *República*, libro II, 377c: “Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos, y admitirlos cuando estén bien hechos y rechazarlos en caso contrario.”

Es Aristóteles<sup>5</sup> quien finalmente en *Poética* establece la mimesis como principal característica de las prácticas representativas. A diferencia de Platón, Aristóteles fue más allá del estatus ontológico y abordó las características formales, los usos y las ventajas de la producción mimética en una reflexión extensa sobre la tragedia.

Frente a esta tradición que define a la imagen como imitación de lo real, Didi-Huberman propone pensarla como una experiencia corpórea, sensible y temporalmente compleja.<sup>6</sup> En *La pintura encarnada* afirma que la pintura ya no sigue únicamente el paradigma mimético, sino que ahora puede presentar un modelo sintomático, cuya principal característica es la presencia del síntoma.<sup>7</sup> La imagen ya no es una figura de transparencia y realismo representacional: “de repente en el lienzo, la existencia-cuerpo se derrumba —se presenta como pintura— y su mimesis pasa por debajo.”<sup>8</sup>

El autor explora lo que denomina el “efecto lienzo”, un fenómeno que produce la presencia del síntoma en la pintura y provoca un choque perceptivo en el espectador, es un impacto que genera un sinsentido. Durante “el efecto lienzo” el espectador puede percibir que la pintura tiene una capacidad metamórfica donde ocurre un tipo de proyección intensa y perturbadora de un detalle pequeño (lo local, el fragmento

---

5 Al inicio de *Poética*, Aristóteles señala: “Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo. Pues así, como algunos con colores y figuras imitan cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen una imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados.” Aristóteles, *Poética*, trad. de Valerio Rovira (Madrid: Gredos, 1990), 144 a21–b21.

6 Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, trad. de Mariano Arranz (Valencia: Pre-Textos, 2007), 11.

7 Preliminarmente, diremos que la noción de síntoma se refiere a que la imagen está sujeta a una emergencia fenoménica que altera la percepción en dos sentidos: visual, al interrumpir el curso de la representación (antes condicionado por la semejanza); temporal; porque altera el curso cronológico ante la imagen generando anacronismos.

8 *La pintura encarnada*, 74.

o *punctum*) sobre la totalidad de la obra (lo global, el *extensum*). La imagen pictórica adquiere una condición de acontecimiento espacio-temporal, desde ese momento se inicia un efecto físico y psíquico en el espectador que involucra su memoria e inconsciente con el fin de revelar aspectos que permanecían ocultos o desvinculados, y que son posibles descifrar o descubrir solo a través de la experiencia con la imagen que alberga el síntoma. El concepto de síntoma es desarrollado por el autor en su texto *Ante el tiempo* (2011), cuya temática principal aborda la complejidad temporal inherente a las imágenes, cuestionando la concepción lineal del tiempo en la historia del arte y proponiendo en su lugar una temporalidad heterogénea y múltiple. Este texto también nos será útil para establecer vínculos entre Georges Didi-Huberman y tres autores fundamentales en su pensamiento sobre la imagen: el filósofo alemán Walter Benjamin, el pensador y neurólogo austriaco Sigmund Freud y el historiador de arte Aby Warburg.

Influido por el psicoanálisis, Didi-Huberman concibe la imagen-síntoma como un espacio de manifestación de contenidos latentes, pulsiones y conflictos que la consciencia no logra articular plenamente.<sup>9</sup> Así, el inconsciente opera como una fuente de tensiones invisibles que, aunque no se expresan de manera directa, emergen a través de la imagen como síntomas: signos de lo reprimido, de lo irresuelto, de lo ausente.<sup>10</sup> Desde esta perspectiva, es comprensible que la sola mimesis resulte insuficiente para contener la amplitud de percepciones, emociones y pensamientos que atraviesan al sujeto. Consideramos que este desplazamiento hacia una concepción de la imagen que incorpora lo inconsciente representa una contribución significativa y actual al campo de los estudios visuales. Al proponer una imagen que no solo imita, sino que habita, resiste y revela Didi-Huberman abre vías de reflexión que, a nuestro juicio, resultan especialmente fecundas para pensar las imágenes contemporáneas más allá de la pintura tradicional.

---

9 *La pintura encarnada*, 15.

10 Sigmund Freud, *El yo y el ello* (Madrid: Alianza, 1973), 74.

La elección de centrar el análisis en la imagen pictórica responde también a su relevancia dentro de la cultura occidental: se trata de un tipo de imagen profundamente enraizado en la materialidad y en la fisicalidad del proceso creativo humano. La pintura lleva consigo la huella de su construcción, las emociones canalizadas a través de la mano y las decisiones conscientes e inconscientes que le dieron forma. En contraste con otras formas de imágenes que pueden ser consumidas de manera pasiva, la imagen pictórica requiere una participación activa del espectador. Es en esa superficie trabajada —entre el trazo, el accidente y la revelación— donde el síntoma puede aparecer como fragmento que insiste y desborda toda intención representativa.

## I. La existencia-cuerpo de la imagen: El encarnado en la pintura

Para que un síntoma pueda emerger en una imagen pictórica, resulta indispensable la presencia de un cuerpo que actúe como receptáculo, velo y vehículo de su expresión. En *La pintura encarnada*, Georges Didi-Huberman presenta la pintura como un cuerpo físico dotado de cierta autonomía: la pintura encarnada es, para él, lo que denomina “existencia-cuerpo.”<sup>11</sup>

En el ámbito artístico, el término encarnado se refiere tradicionalmente a la técnica de representar la piel humana mediante matices que buscan imitar su vitalidad y textura. Didi-Huberman desplaza esta noción al campo filosófico y la reactualiza semánticamente. Inspirándose en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty, concibe la pintura como un cuerpo que incide activamente en los procesos perceptivos.<sup>12</sup>

---

11 *La pintura encarnada*, 21.

12 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Madrid: Planeta-De Agostini, 1945), 123.

Cuando Didi-Huberman habla de “existencia-cuerpo”, sostiene que la pintura no es simplemente un medio de representación, sino que adquiere materialidad propia: una corporalidad compuesta por pigmentos, texturas y capas de color. Esta materialidad permite que la pintura no solo represente, sino que “sea” un cuerpo en sí misma, capaz de tensionar los sentidos y manifestar síntomas. La pintura, en este sentido, se vuelve un espacio de emergencia para afectos y conflictos inconscientes, comunicando a través de su presencia física y no únicamente por lo que representa visualmente.<sup>13</sup>

Desde la perspectiva de Merleau-Ponty, el pintor no se limita a copiar el mundo visible, sino que revela la encarnación del mundo a través de su cuerpo. La percepción, en su filosofía, no es un acto mental desvinculado, sino una experiencia encarnada: el cuerpo es el punto de entrelazamiento entre lo visible y lo sensible. Según Merleau-Ponty: “El pintor ‘da carne’ a la percepción. Al pintar, el pintor no copia el mundo, sino que revela la encarnación del mundo visible.”<sup>14</sup>

Este proceso de “dar carne” implica que la pintura no reproduce objetos aislados, sino que capta el modo en que los fenómenos visibles (luz, sombras, reflejos, color) interactúan para formar una experiencia integrada de mundo: “¿Qué le pide el pintor a la montaña, en verdad? Que revele los medios nada más que visibles por los cuales se hace montaña ante nuestros ojos.”<sup>15</sup>

El pintor, según Merleau-Ponty, no observa la montaña como una suma de rasgos físicos, sino como una organización sensible de fenómenos que se da en la percepción misma. Así, pintar consiste en visibilizar las condiciones mismas de la visibilidad.

---

13 *La pintura encarnada*, 33.

14 Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Barcelona: Paidós, 1986), 166.

15 *El ojo y el espíritu*, 23.

Otro aspecto importante a destacar es la reiterada personificación de la pintura por parte del autor. Desde el inicio, con la pregunta “¿La pintura piensa?”, se establece esta intención de dotarla de agencia y capacidad de interacción, una idea que permea todo el ensayo. Desde el inicio del texto leemos: “La pintura piensa ¿Cómo?”<sup>16</sup> Esta intención de presentar a la pintura como dotada de cuerpo y además capaz de interactuar y responder recorre todo el ensayo: “Que un cuadro duerma, se despierte, se niegue, se transforme o se ruborice como el rostro de una amante cuando se siente observado por el amado; esto es todo lo que puede esperarse de la eficacia de una imagen.”<sup>17</sup>

Diversos elementos en esta cita ilustran la personificación de la pintura por parte del autor, dotándola de autonomía, corporalidad y dinamismo. La descripción de un cuadro que duerme, sufre, reacciona, se niega, se transforma o se ruboriza implica una concepción de la imagen como una entidad activa, capaz de experimentar emociones y estados humanos. Además, la noción de que la pintura responde a la mirada del espectador, modificándose o “ruborizándose”, enfatiza su naturaleza interactiva y la relación reflexiva que establece con quien la contempla, trascendiendo la idea de un objeto pasivo.

En *La pintura encarnada* Didi-Huberman hace referencia a Merleau-Ponty reiteradamente, sobre todo, resalta este carácter recíproco, reflexivo, activo y participativo que se da en la percepción. Merleau-Ponty hablaba de la carne como el “enroscamiento de lo visible sobre el cuerpo vidente, de lo tangible sobre el cuerpo táctil.”<sup>18</sup> Es un efecto de retorno y retroceso. Concierno a todo lo que se abisma en el cuadro: lo que hace que, cuando creemos estar viendo un cuadro, de hecho, somos nosotros los que estamos siendo observados.

---

16 *La pintura encarnada*, 13

17 *La pintura encarnada*, 31.

18 *La pintura encarnada*, 52.

Merleau-Ponty describe la carne como un entrelazamiento o fusión entre lo que se ve (visible) y el cuerpo que ve (vidente), y entre lo que se toca (tangible) y el cuerpo que toca (táctil). Este enroscamiento sugiere una interconexión profunda entre la percepción y el cuerpo, donde la experiencia sensorial no está separada del ser corporal. Este proceso es reflexivo, el observador y lo observado se afectan mutuamente, creando una relación dinámica y recíproca. La relación entre el observador y el cuadro es tal que no solo miramos la pintura, sino que también sentimos que la pintura nos mira a nosotros: “El pintor Frenhofer<sup>19</sup> buscaba el encarnado: Buscaba la piel por debajo o más allá del plano, se sentía observado hasta el extremo de concederle el sexo y el amor: ‘me ama’, decía de su cuadro.”<sup>20</sup>

Partiendo de esta visión fenomenológica, Didi-Huberman desarrolla la noción de imagen-síntoma para referirse a aquellas imágenes que no se limitan a representar el mundo de manera transparente o mimética. Lejos de ofrecer una visión estabilizada de la realidad, la imagen-síntoma encarna huellas de experiencias afectivas —tanto individuales como colectivas— que se manifiestan a través de disrupciones formales, temporalidades fracturadas o gestos enigmáticos. Más que representar, estas imágenes actúan: interpelan al espectador, lo afectan, abren un espacio donde lo reprimido, lo irresuelto o lo traumático puede hacerse visible de manera indirecta pero insistente.<sup>21</sup>

La pintura como encarnación de la visión (Merleau-Ponty) y la imagen-síntoma (Didi-Huberman) comparten la idea de que la percepción del pintor está impregnada de corporalidad, afecto y memoria. En esta concepción fenomenológica, el acto de pintar es un

---

19 Frenhofer es el personaje principal de *La obra maestra desconocida*, el relato escrito por Honoré de Balzac que Georges Didi-huberman utiliza como hilo conductor de la pintura encarnada.

Este pintor busca obsesivamente dotar de un realismo mimético a los personajes que retrata en sus pinturas.

20 *La pintura encarnada*, p 53.

21 *La pintura encarnada*, 36–37.

diálogo entre el mundo y el artista, un entrelazamiento que cristaliza en la obra y que puede manifestar síntomas: Signos de lo reprimido, de lo ausente, de lo no dicho.

Así, la pintura puede entenderse como un espacio sensible donde se transforman las experiencias corporales del artista en imágenes cargadas de afectividad y sentido. Esta corporalidad propia de la pintura le permite participar activamente en procesos perceptivos, no como un objeto pasivo, sino como un acontecimiento que afecta e interpela al espectador.

Ahora bien, si la imagen-síntoma permite pensar la pintura como un cuerpo cargado de tensiones afectivas, resulta pertinente preguntarse cómo se transforma esta condición en el contexto actual, saturado de imágenes digitales. ¿De qué manera podría pensarse hoy una imagen-síntoma que ya no repose en la materialidad pictórica, sino en flujos virtuales de afecto y memoria? Esta pregunta nos obliga a reconsiderar la corporalidad de la imagen en medios donde lo táctil, lo físico y lo manual han sido reemplazados por lo intangible, lo programado y lo interconectado. En este marco, la noción de síntoma podría desplazarse hacia nuevas formas de expresión visual, donde la huella no está en el pigmento, sino en la velocidad, la repetición o los códigos. A nuestro juicio, este giro no niega la potencia del encarnado, sino que invita a expandir su sentido hacia otros territorios sensibles, donde el cuerpo sigue estando en juego, aunque de maneras menos visibles o más fragmentadas.

## **II. Imagen-síntoma: Sobrevivencias, interrupciones, resistencias**

La noción de imagen-síntoma, tal como la formula Didi-Huberman en su diálogo con el psicoanálisis freudiano y las perspectivas históricas de las imágenes de Warburg y Benjamin, será el eje de este apartado. A través de esta noción, se analizan las paradojas visuales y temporales que atraviesan la imagen cuando se convierte en un lugar de emergencia, retorno y discontinuidad.

La noción de síntoma es tomada del psicoanálisis, es desplazada y resignificada por Didi-Huberman para su teoría de la imagen. Para Freud “el síntoma es un signo y un sustituto de una satisfacción instintiva que ha permanecido en suspenso; es una consecuencia del proceso de represión.”<sup>22</sup> En el psicoanálisis, el síntoma es una manifestación que surge del inconsciente, es una expresión subjetiva que permite que los contenidos reprimidos del inconsciente se expresen y se realicen simbólicamente. Didi-Huberman afirma que las imágenes pueden actuar como síntomas que revelan tensiones y conflictos no visibles a primera vista, que pueden ser desentrañados a través de un análisis cuidadoso.<sup>23</sup>

Para el filósofo francés, la condición principal del síntoma es que produce una dualidad tanto en su percepción e interpretación visual como en su relación con el tiempo, denotando una doble paradoja, tanto visual como temporal:

La paradoja visual es la de la aparición: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley —tan soberana como subterránea— que resiste a la observación banal. Lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene: ella podría pensarse bajo el ángulo inconsciente de la representación.<sup>24</sup>

Es decir, un síntoma emerge de manera abrupta y disruptiva, interrumpe el curso regular de las cosas, es un fenómeno inesperado que revela una verdad latente que no es evidente en la superficie. De igual forma, el sentido o ley que parece regir su naturaleza se resiste a la mirada banal, exige una mirada cuidadosa que explore sus posibles significados y sentidos. Este tipo de imagen-síntoma interrumpe el curso normal de la representación, puesto que no se maneja a través

---

22 *El yo y el ello*, 74.

23 *La pintura encarnada*, 48.

24 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, trad. de Ariel Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 63.

de la semejanza, por lo que rompe con la manera convencional de representar e interpretar la realidad. Estas imágenes revelan aspectos del inconsciente de la representación misma, mostrando lo que permanece oculto y no accesible en la superficie.

Didi-Huberman introduce aquí la idea de una paradoja temporal, específicamente el anacronismo. El anacronismo se refiere a algo que no corresponde cronológicamente con el periodo en que se encuentra —como si estuviera fuera de tiempo. El síntoma en la imagen no solo interrumpe la cronología histórica, sino que hace visible lo que estaba oculto, permitiendo ver que la historia no avanza de manera progresiva, sino que está llena de retornos, persistencia, capas temporales que conviven en la imagen. Es decir, el síntoma pone en crisis la historia lineal, pero, al hacerlo, la refuerza desde otra perspectiva, mostrando que en toda imagen hay una memoria latente que sigue viva, actuando en el presente. La historia no solo avanza, sino que también retorna en forma de síntoma en las imágenes. Lo que parecía superado sigue operando en otro nivel, como un inconsciente de la historia que se activa en la imagen misma.

Para Didi-Huberman, la historia no es un proceso lineal ni continuo, sino un espacio de superposiciones y sobrevivencias, donde el pasado emerge constantemente en el presente. Rechaza una narrativa histórica cronológica y acumulativa, y en su lugar aboga por una historia de discontinuidades, en la que las imágenes actúan como “síntomas” de experiencias, afectos y traumas latentes. Para él, las imágenes no son simples ilustraciones del pasado, sino fragmentos vivos que revelan tensiones y conflictos, y que contienen una “supervivencia” (*Nachleben*) del pasado en el presente. Como Didi-Huberman explica en *Ante el tiempo*, su historia es una arqueología de “estratos temporales” que permite ver el tiempo no solo como una sucesión, sino como un campo donde diversas épocas se entrecruzan y se tensionan.<sup>25</sup>

---

25 *Ante el tiempo*, 88.

Didi-Huberman encuentra en Aby Warburg una fuente decisiva para articular esta concepción temporal de la imagen. Warburg entiende la historia como un espacio en el que las imágenes, símbolos y gestos del pasado sobreviven y reaparecen en distintas épocas. Este concepto de *Nachleben*<sup>26</sup>, o supervivencia, es central en su pensamiento: para Warburg los elementos visuales no solo documentan un momento histórico, sino que actúan como vehículos de fuerzas psíquicas y culturales que persisten y resuenan a lo largo del tiempo, trasladándose y transformándose en nuevas formas y contextos.<sup>27</sup> Warburg afirmó que la historia está marcada por estas supervivencias anacrónicas, en las que el pasado se manifiesta en el presente de maneras inesperadas: “Las imágenes son las portadoras de una memoria que desafía las estructuras lineales de la historia y que se revela como una constelación siempre renovada de significados.”<sup>28</sup>

En esta misma línea, la noción de “imagen dialéctica” de Walter Benjamín introduce una concepción crítica de la temporalidad visual. Benjamín entiende la historia no como una narrativa continua y progresiva, sino como un proceso marcado por discontinuidades, rupturas y conflictos. En su texto *Tesis sobre la filosofía de la historia* Benjamín critica la noción lineal, se opone a reducir el pasado a un objeto de conocimiento acumulable y clasificable. En contraste, propone una historia “a contrapelo”, donde la memoria de los vencidos y los momentos olvidados cobran protagonismo. Benjamín describe el tiempo histórico en términos de interrupción y choque. Su concepto de “constelación” describe cómo el pasado irrumpe en el presente a través de “imágenes dialécticas”, en las que se hace visible una verdad oculta de la historia.<sup>29</sup> Esta concepción se entrelaza con la lectura sintomática de Didi-Huberman, en tanto que ambas apuntan a una imagen que se resiste a la clausura hermenéutica y cuya potencia reside en su capacidad de generar un pensamiento visual discontinuo, crítico y afectivo.

---

26 *Nachleben* tiene origen alemán y al español se traduce como *supervivencia*.

27 Aby Warburg, *El arte de la memoria* (Madrid: Akal, 2006), 202.

28 *El arte de la memoria*, 243.

29 Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*, trad. de Juan Aguirre (Madrid: Akal, 2005), 462.

La potencia de la imagen-síntoma para reactivar el pasado y traerlo al presente es innegable. Ahora bien, más allá de su función como lugar de memoria, cabe preguntarnos: ¿Puede la imagen-síntoma también operar como un espacio de resistencia política? Desde nuestra perspectiva pensamos que sí. Al interrumpir la representación y la cronología histórica, estas imágenes no solo revelan lo que ha sido reprimido o silenciado, sino que cuestionan activamente los relatos oficiales. En tanto retornos intempestivos de gestos, formas o afectos que no encajan en la lógica dominante, desestabilizan las formas establecidas de ver y narrar. En este sentido, no solo hacen visible lo oculto, sino que también impugnan lo visible tal como ha sido construido. Esta dimensión política de la imagen-síntoma se manifiesta cuando lo que retorna no solo busca ser recordado, sino también resistir: resistir al olvido, a la clausura del sentido y a las narrativas históricas que excluyen las experiencias subalternas o traumáticas. Así, la imagen-síntoma puede ser leída como una forma de insurgencia visual, donde la memoria se vuelve crítica y la historia se abre a otras posibilidades de interpretación.

### III. El efecto lienzo: Mirada interrumpida, imagen que insiste

En *La pintura encarnada* Didi-Huberman desarrolla un análisis fenomenológico que lo conduce a formular su teoría del “efecto lienzo”. Este fenómeno constituye la forma en que el síntoma se manifiesta en la imagen pictórica, marcando un desplazamiento del régimen representativo hacia un régimen sintomático. No se trata de una simple cuestión formal, sino de un acontecimiento visual y afectivo que subvierte la lógica tradicional de la mirada. El autor lo define en estos términos:

El efecto lienzo sería aquí la palabra que nombra al efecto, estructural tanto como fenomenológico, mediante el cual el *extensum* del cuadro se convierte de repente en *punctum*, pero al mismo tiempo en *spatium*: profundidad implícita, intensa, temporal. El lienzo denominaría una capacidad de metamorfosis

del cuadro, el extremo punzante del “debate de la trenza en el plano”: denominaría al cuadro con su efecto de cuadro punzante.<sup>30</sup>

Es decir, la superficie del cuadro puede transformar la experiencia del espectador, pasando de ser una simple extensión o superficie (*extensum*) a convertirse en un punto focal emocional (*punctum*) y un espacio profundo (*spatium*). Georges Didi-huberman toma el concepto de *punctum* del filósofo francés Roland Barthes.<sup>31</sup>

El “efecto lienzo” es un tipo de proyección intensa y perturbadora en la que un detalle pequeño (lo local) se impone sobre la totalidad de la obra (lo global). El autor utiliza la palabra “pánica” para indicar que esta proyección no es serena ni gradual, sino que ocurre de manera súbita e inquietante, como una suerte de irrupción. Así, el “efecto lienzo” se manifiesta como una invasión en la que el detalle gana protagonismo, transformando la totalidad en algo inquietante, casi invasivo.

Didi-Huberman ejemplifica el efecto lienzo con una pintura de Johannes Vermeer, *La encajera* (1670). Se trata de una joven sentada, algo encorvada, muy concentrada en su trabajo de costura. A su lado, observamos que, saliendo de una suerte de caja acolchada, un hilo rojo cae y se va acumulando en un volumen informe. Este hilo amontonado de color rojo —que al autor le recuerda a la sangre— se convierte en el *punctum* de la obra:

Precisamente porque no representa nada, no se parece a nada, no es casi nada este hilo rojo, puesto que no representa nada, da un paso hacia mí, me obliga a ver su detalle, me observa,

---

30 *La pintura encarnada*, 53.

31 Roland Barthes describe como un detalle en una fotografía rompe con el ritmo de contemplación y crea una respuesta emocional en el espectador: “El *punctum* de una foto es el azar que en ella me despunta, una punzada que atraviesa el corazón del receptor al ver una imagen, que remite a memorias, personas o emociones pasadas. El *punctum* sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. *Punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad.” *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Buenos Aires: Paidós, 2009), 49.

se convierte en sangre (quiero decir que se produce de repente una temporalidad de metamorfosis), se convierte en caída, se convierte en cielo; un lienzo. Es una fascinación, tensa entre el colmo y la dislocación de la imagen.<sup>32</sup>

El hilo rojo funciona como *punctum* que desencadena el efecto lienzo, además de interrumpir y romper la función representativa de la imagen. De repente, actúa como un dispositivo que apunta hacia el espectador, abre en el espectador un espacio de cuestionamiento, revisión y desajuste. El efecto involucra su memoria e interrumpe la función representativa que el espectador está acostumbrado a elaborar a través de la visión y como respuesta a una imagen mimética. Esta “dislocación de la imagen” convierte a la experiencia con la pintura en un acto de carácter interactivo y de intercambio.

Didi-Huberman plantea que el lienzo funciona en dos niveles simultáneos: uno que legitima lo visible, es decir, lo que es reconocible y forma parte de la representación, y otro que introduce una alucinación, algo que escapa a lo visible y lo trastoca.<sup>33</sup> El “efecto de lienzo” se manifiesta como una “salida” abrupta y punzante de un fragmento que rompe con la planitud del cuadro. Este efecto implica una experiencia de negación, ya que interrumpe la representación tradicional, y de transición, ya que sugiere un paso hacia otro tipo de percepción. Así, el lienzo deja de ser solo una superficie para volverse un espacio de tensión entre lo visible y lo alucinatorio, generando una experiencia estética que desafía al espectador.

En otros términos, el efecto lienzo crea un momento de negación y transición, es repentino y termina imponiendo una presencia que afecta la elaboración y lectura de significados:

---

<sup>32</sup> *La pintura encarnada*, 57.

<sup>33</sup> *La pintura encarnada*, 63.

El efecto lienzo vendría a ser una presencia en el cuadro; entendemos “*praesens*” no exactamente como lo que está ahí, sino “lo que está delante de mí”, lo que es inminente y urgente, similar al término inglés “*ahead*”. Lo que es *praesens* no sufre ninguna demora, no está separado por ningún intervalo del momento en que se habla. En consecuencia, *praesens* se refiere a lo que está a la vista, visible, inmediatamente presente.<sup>34</sup>

Esta presencia, que de alguna forma sale del cuadro y afecta al espectador de forma directa y urgente, le otorga a la obra un nuevo carácter, esta vez vinculado más a la experiencia sensorial, dejando atrás un proceso únicamente representativo. Este efecto lienzo, según el autor, es un síntoma propio de la pintura: “Se trata de un espacio delantero (*praesens*), el plano del cuadro, y de una temporalidad de la inminencia ‘precipitada’ (*praesens*) que aparece y desaparece. El lienzo no es más que un puro síntoma de la pintura.”<sup>35</sup> Siendo un síntoma, el efecto lienzo aparece de forma inesperada, este proceso determinado por su condición espacio-temporal es un acontecimiento, “un modo de ser sintomático”<sup>36</sup> según Didi-Huberman.

Es necesario ver que teorizar sobre el efecto lienzo implica reconocer su carácter profundamente subjetivo: Se trata de un vínculo entre la superficie pictórica y la respuesta psíquica del espectador, un terreno inestable que resiste las clasificaciones rígidas. Resulta igualmente complejo anticipar qué imágenes albergarán este fenómeno, pues su activación depende de la singular trama afectiva y cognitiva de cada mirada. Cualquier tipología formal corre el riesgo de quedarse corta ante su imprevisibilidad. El verdadero desafío, por tanto, no reside en encerrar el efecto lienzo en un catálogo de atributos, sino en sostener un cuestionamiento permanente: ¿Cómo y por qué ciertas imágenes irrumpen en nuestra percepción, abriendo grietas donde lo inconsciente se impone sin previo aviso?

---

34 *La pintura encarnada*, 72.

35 *La pintura encarnada*, 73

36 *La pintura encarnada*, 73.

## Reflexiones finales:

### Desplazamientos y tensiones en la epistemología de la imagen-síntoma

El concepto de imagen-síntoma, tal como lo articula Georges Didi-Huberman, propone un giro epistemológico en la forma de entender las imágenes dentro de la teoría contemporánea. Su planteamiento se distancia del paradigma mimético, que dominó gran parte de la tradición filosófica occidental. Si con la mimesis la imagen nos remite a un algo ausente que sustituye a través de la semejanza, ahora la imagen-síntoma —además de tener un cuerpo autónomo y presente— lleva inscrito un síntoma, lo que se deja ver como una grieta que muestra algo que se mantenía oculto, desplazado e inaccesible a la percepción inmediata. Es decir, la obra trata de volver accesible a los sentidos aquello que se mantuvo oculto en el inconsciente, y, así, la obra manifiesta algo más que lo representado.

Consecuentemente, la imagen-síntoma inicia un proceso constructivo de significados cuya principal característica es que no conducen a una interpretación o verdad única. La obra se abre a múltiples lecturas, y su cualidad dialéctica permite la elaboración de significados variados, los cuales pueden diferir según el espectador. Esta transformación en el estatuto epistémico de la imagen permite repensar la pintura no como objeto estático, sino como cuerpo activo capaz de generar pensamiento a través de lo sensible, el afecto y la memoria.

El valor crítico de la imagen-síntoma radica en su capacidad para alojar una pluralidad de temporalidades que se superponen y tensionan, cuestionando la linealidad histórica y abriendo espacios para una lectura dialéctica del pasado. De esta manera, la imagen-síntoma no solo revela las fisuras de la historia oficial, sino que también activa un potencial transformador al permitir la emergencia de relatos subalternos y la reconfiguración de las estructuras de poder político.

Sin embargo, este enfoque también plantea ciertas limitaciones. Por un lado, su aplicabilidad resulta más fecunda en contextos visuales densos o en imágenes de alta carga simbólica, como la pintura, pero no siempre se transfiere con la misma fuerza a otros lenguajes visuales más normativos o livianos. Del mismo modo, su dimensión intensamente subjetiva —dependiente de la experiencia perceptiva y afectiva del espectador— puede dificultar la construcción de herramientas metodológicas compartidas, abriendo el riesgo de interpretaciones demasiado abiertas o incluso arbitrarias. Además, el énfasis en la corporalidad pictórica podría derivar en una visión que oscurezca los factores históricos, sociales y políticos que también atraviesan las imágenes.

A pesar de estos desafíos, la imagen-síntoma abre un campo teórico y metodológico indispensable para pensar la visualidad contemporánea. La imagen-síntoma nos permite pensar la imagen más allá de su función representativa, como un lugar de resistencia, de memoria crítica y de posibilidad. Así, la imagen-síntoma no solo enriquece nuestra comprensión de la visualidad, sino que también establece una epistemología visual renovada, atenta a las resonancias del pasado en el presente y a las posibilidades de resistencia inscritas en el tejido mismo de la imagen.