

Peter que, a sus ojos, ahora velados o abiertos con claridad por primera vez, es menos un chico que una mota de polvo bailando al sol. (cit. en p. 157)

Entonces, cuando Garfio tiene sus ojos “abiertos con claridad por primera vez”, ve por fin la verdad. No esta peleando contra un niño, sino contra una mota de polvo. Es decir, contra nada. O desde otra perspectiva, contra sí mismo. Al darse cuenta de esto, Garfio desespera. Ahora comprende que la lucha cuerpo a cuerpo carece de sentido. Nunca podrá clavar su garra en la carne del niño porque tal niño no existe. Entonces Peter se desentiende de la pelea, se sienta en un barril y comienza a tocar la flauta. Garfio intenta llamarle de nuevo a la lucha, que se enfrente a él con las armas. Saca la pistola y dispara contra el barril, pero Peter sigue impassible flotando en el aire mientras toca la flauta. Garfio se da cuenta de que no puede pelear contra un fantasma creado por su propia mente. De que Peter es una obsesión que le supera y que, finalmente, se muestra en su esencial invencibilidad. Entonces, deprimido, se suicida lanzándose a las fauces del cocodrilo contento de poder escapar así de su tormento.

Esta lectura del personaje de Garfio le permite a Jaime Cuenca volver sobre el contexto social que la hace posible. Es porque el capitalismo *teen* que nos rodea ha creado una fantasmagoría de juventud eterna el motivo por lo que vemos a Peter Pan como el malo de la historia. Los sentimientos de Garfio son los nuestros. Nos sentimos acechados por un ideal inalcanzable de espontaneidad, seguridad en nosotros mismos y belleza juvenil, por un fantasma que nos pide renovarnos constantemente para evitar los signos de la madurez (pp. 186-211). Cremas antiarrugas, comida orgánica, tardes en el gimnasio, cirugías plásticas cuando es necesario... Todo nos lo ofrece el sistema capitalista para que nos acerquemos al ideal *peterpanesco*. Sin embargo no debemos olvidar que, desde esta lectura de la obra, Peter Pan no es más que una obsesión insana que, al final, acaba destruyéndonos a todos.

Antes de terminar sólo me queda repetir el alto interés que presenta el libro tanto en su faceta de análisis literario (sin duda es un *must* para los interesados en Peter Pan o en la literatura infantil), como en la de análisis sociológico o biopolítico. Que se sigan publicando obras de este nivel es otra muestra de la buena labor investigadora que se ha venido haciendo en nuestro país en los últimos años.

Alfonso MUÑOZ CORCUERA

ALLOA, Emmanuel (ed.), *Penser l'image*, París, Les presses du réel, 2011.

No cabe duda de que durante varias décadas la tarea de pensar la imagen estuvo relegada a un segundo plano, cuando no sometida a los parámetros que definía el estudio del lenguaje o de la textualidad. Desde esta perspectiva, el eclipse de lo que de vagamente podríamos designar como un contexto derivado del estructuralismo habría contribuido a poner de actualidad un problema –el de la imagen– cuya tradición remonta muy lejos. Esta sería una razón académica. Pero también podríamos pensar que en un momento en el que la imagen se “trivializa” hasta hacerse omnipresente, se impone la necesidad de criticar, clasificar y controlar teórica y analíticamente este peculiar tipo de “seres” que constituyen las imágenes. Los discursos de muy diversas tradiciones del pensamiento se hacen eco de esta nece-

alidad, como muestra esta publicación colectiva que se propone, desde su título, la tarea misma de *pensar la imagen*.

Las contribuciones son muy variadas. A la distribución temática de las mismas que propone el editor podríamos sustituirle otra, muy esquemática, que dé cuenta de lo esencial del diagnóstico sobre la actualidad de las imágenes. Diagnóstico del que se seguirían al menos dos posiciones: quienes creen que ha tenido lugar un cambio fundamental en el modo de ser de las imágenes, algo que necesariamente afecta a la forma en que las pensamos, y quienes desconfían de la gravedad o del alcance de esta transformación. La clave de este desacuerdo podría ser la idea, propuesta hace ya casi veinte años por el filósofo suizo Gottfried Boehm<sup>1</sup>, de que de modo análogo al llamado *linguistic turn*, y tomando el relevo de éste, se habría producido algo así como un *iconic turn* de la filosofía y las ciencias humanas. Esta sería la posición del artículo del mismo Boehm, quien, pese a que relativiza con frecuencia el alcance real de semejante “giro icónico”, plantea la emergencia de una auténtica *episteme* icónica. Esta *episteme* habría permanecido oculta por la lógica misma de las imágenes, y sería precisamente un efecto de la filosofía del lenguaje el que habría permitido liberarla. La “lógica” de las imágenes hace referencia a una “diferencia icónica”, que hace eco a la “diferencia ontológica” de Heidegger, y que constituye uno de los conceptos fuertes de la reflexión estética contemporánea en el mundo germanoparlante. El descubrimiento neurocientífico de los elementos gestuales y visuales que preceden al lenguaje permitiría apuntar hacia un fondo deíctico común a las imágenes y al gesto, e irreducible al signo. Las imágenes proporcionarían un acceso privilegiado a esta deíxis originaria, encarnada en el sujeto, y no tendrían al *logos* como *telos*, sino que darían acceso a la tensión originaria entre mano, ojo y boca de la que surge también el lenguaje.

Horst Bredekamp, en el texto «La “main pensante”. L’image dans les sciences» parte también de una problemática de la encarnación y de la articulación de la imagen entre los gestos de la mano y los movimientos del ojo. A propósito del giro icónico, sobre el que no se molesta en insistir, el teórico alemán considera que es preciso contextualizar su origen en el uso que hace la ciencia de las imágenes, uso que trasciende la mera ilustración. Bredekamp esboza la historia de una mano que piensa dibujando, y para ello trae a colación a Galileo, Leibniz o Darwin. Como huella del cuerpo en el papel, el dibujo encarnaría el pensamiento de la manera más inmediata.

Frente a la prudencia de estos dos autores, el teórico norteamericano inspirador de los *visual studies*, W. J. T. Mitchell, opta por comprometerse a fondo con lo que él llama un *picture turn* (noción contemporánea a la de “giro icónico”). Para ello propone considerar las imágenes como entes dotados de vida propia, y más aún, de voluntad. Ahora bien, en este contexto, lo que las imágenes quieren de nosotros es que las consideremos como tales seres vivos, para así desarrollar “una concepción de la visualidad adecuada a su ontología”<sup>2</sup>. Lo que desde luego equivale al reconocimiento de una igualdad de derechos con el lenguaje.

Pero si la imagen se define con o contra el lenguaje, nada asegura que la posición secundaria que ha ocupado en el discurso de las ciencias humanas no se traslade de forma más o menos velada en el marco de lo que sin duda constituye una nueva relación de fuerzas.

<sup>1</sup> Cf. Boehm, G., «Die Bilderfrage», en G. Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Múnich, W. Fink, 1994.

<sup>2</sup> W. J. T. Mitchell, «Que veulent réellement les images?», en E. Alloa (ed.), *Penser l’image*, Paris: Les Presses du réel, 2011, p. 238.

Habría que investigar la lógica de esta confrontación y, en particular, la que liga el ojo a la imagen. Intentando elaborar de manera diferente la noción misma de imagen, Jean-Luc Nancy deshace las ligaduras tradicionales y, de esta forma, anuncia la posibilidad de una nueva relación entre imagen y palabra. Para ello introduce una distinción entre figura o forma de la identidad (que es el objeto de la mimesis de las Ideas platónicas, y que está en la base de lo que Nancy llama un placer de reconocimiento), y la imagen como alteridad de una forma sobre un fondo de resonancia del que la forma emerge y contra el que se diluye. Contribuyendo así una teoría del placer que surge en la *methexis* implicada en toda mimesis, la erótica de la imagen que Nancy propone en este texto supone poner término a una comprensión puramente visual de la imagen. La usual atribución de la imagen a lo visual la reduce a la relación entre una figura y un punto ciego: el mismo punto sobre el que se articula el “yo pienso” kantiano que debe acompañar a todas mis representaciones. En su lugar, Nancy privilegia la idea de un fondo de resonancia como *corpus sensitivus*: es decir, repartido en zonas sensibles en las que se encuentran en contacto –o resonancia– los diferentes sentidos. La imagen sería la distribución de las zonas de este cuerpo que aúna las formas con las fuerzas que las ponen en movimiento. La diferencia entre las artes sería el cultivo de una determinada zona de placer, mediante la exclusión de otros registros de sentido, lo cual conduce a una evocación de los otros sentidos por “proximidad contrastada: la imagen hace resonar una sonoridad del mutismo (la misma que, cuando es música, hace refractarse una visualidad de lo invisible)”<sup>3</sup>. En el “ruido de fondo” que constituyen las imágenes no se oyen necesariamente palabras – lo cual no implica que el lenguaje esté ausente: puede manifestarse como en un sueño del lenguaje (el sueño es un elemento central en esta erótica de la imagen) o incluso como silencio.

Por su parte, el artículo de Jacques Rancière interroga el alcance real de un giro icónico del pensamiento contemporáneo. Para ello insiste sobre la lógica compartida por el rechazo iconoclasta de las imágenes y por la posición de Mitchell. En efecto, es la creencia en la vida de las imágenes lo que daría pie tanto a una adhesión a los designios de su voluntad como al temor fanático ante su potencial malignidad. Para Rancière, es preciso tener presente, a la hora de pensar las imágenes, el estatuto intermedio que la estética les ha otorgado durante mucho tiempo. Y no sólo por una cuestión de moderación teórica; se trata más bien de reivindicar la eficacia que las imágenes pueden tener al abolir la diferencia entre “la abstracción desencarnada de las palabras y la vitalidad de los cuerpos”<sup>4</sup>. Las imágenes tienen que ser consideradas como cuasi-cuerpos, es decir como operaciones de transformación de la corporalidad que son “más que ilusiones y menos que organismos vivos”<sup>5</sup>. Es de este estatuto autónomo de donde las imágenes pueden obtener su virtud política.

El problema de esta transformación que se produce de modo característico en la imagen es también considerado en el texto de Didi-Huberman, «Rendre une image». A propósito de las imágenes operativas del cineasta Harun Farocki, el filósofo e historiador del arte francés desarrolla el problema del carácter público de las imágenes. Para ello hace referencia a los planteamientos de Derrida sobre la apropiación de la obra de arte en *La verdad en pintura*<sup>6</sup>,

<sup>3</sup> J.-L. Nancy, «L'image: mimesis & methexis», *ibidem*, p. 70

<sup>4</sup> J. Rancière, «Les images veulent-elles vraiment vivre?», *ibidem*, p. 260

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 261

<sup>6</sup> J. Derrida, «Restitutions de la vérité en peinture», en *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 [existe traducción al español de María Cecilia González y Dardo Scavino: *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Paidós, 2001].

e insiste en distinguir entre el gesto de la atribución de la imagen (a un autor o a otra instancia, como en el debate entre Heidegger y Schapiro) para dotarla, en última instancia, de un *copyright*, y una restitución que no respondería a un deseo firme de apropiación. La restitución, que Didi-Hubermann comprende como generosidad, debería constituir una forma de donación anterior a todo intercambio, o que, por la sobreabundancia de lo que se da en la imagen, interrumpa el circuito de poder y mercado al que se encuentran sometidas las imágenes en el mundo contemporáneo. Esta posibilidad sería constitutiva de la obra de Farocki, en la que la modestia del autor y lo irreconocible de su intervención artística producirían efectos transgresores: en particular, una restitución de las imágenes al libre uso que los seres humanos pueden hacer de ellas. A diferencia de Godard, Farocki desarrollaría una estrategia de la cita que conduciría a una disimulación o borradura de su propio estilo, de manera que del montaje de las imágenes resultaría no la afirmación del artista, sino la instauración del lugar de lo común.

Cabe destacar también las otras aportaciones, de un tono quizás más histórico, aunque no menos interesantes, que se presentan en este volumen. En el caso del artículo de Emanuele Coccia, se presenta una teoría averroísta de la imagen (desarrollada también en su libro *La vida sensible*<sup>7</sup>) concebida como ser de estatuto intermedio. El texto del editor, Emmanuel Alloa, investiga la aparición fugaz de la noción de idolología en el pensamiento de Heidegger. Por su parte, el teórico e historiador del arte alemán, Hans Belting, nos propone un bello ensayo comparativo de la ventana occidental y la celosía de la arquitectura árabe.

Héctor G. CASTAÑO

MARRONE, Caterina Marrone, *I segni dell'inganno. Semiotica della crittografia*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti, 2010.

La función básica de la escritura es fijar un mensaje, hacerlo durar en el tiempo y transmitirlo al lector, que entiende su sentido porque ha sido formado en el conocimiento de la letra escrita y sabe decodificar los valores de los diversos signos. Sin embargo, en ocasiones esta función primordial parece verse traicionada, si el código se altera de tal modo que el mensaje sea inaccesible al común de los lectores y se sustituye por otro conjunto de signos, indescifrables para quien no conozca las reglas de sustitución. Entonces la escritura ya no transmite, sino que oculta el sentido de lo escrito.

La criptografía, el arte de cifrar mensajes, ha acompañado a la escritura casi desde su misma invención: los jeroglíficos egipcios o la Biblia ya atestiguan manifestaciones tempranas de estas prácticas, que continúan su desarrollo en el marco de la inteligencia militar de griegos y romanos, se refinan a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento, y prosiguen su historia acomodándose a cualquier adelanto o modificación técnica que la escritura experimente, hasta adaptarse al contexto de los códigos binarios de la informática.

Los procedimientos criptográficos resultan fascinantes, y esta fascinación explica la frecuencia con la que las tramas de ficción, tanto en los diferentes géneros de novela como en

<sup>7</sup> E. Coccia, *La vida sensible*, Buenos Aires, Marea, 2011.