

Ensayos

Un diálogo entre Pierre-Antoine Fabre y Alfonso Mendiola

DIALOGUE BETWEEN PIERRE-ANTOINE FABRE
AND ALFONSO MENDIOLA

París, 6 de junio de 2013

ALFONSO MENDIOLA MEJÍA (AMM)

Pierre-Antoine, tu obra publicada no es comprensible de manera inmediata para los lectores, por ello te pido que hagas una breve presentación de las razones que te han llevado a realizarla. En tus trabajos existen dos motivaciones centrales: la imagen cristiana devocional y la función de la reliquia en ese mundo. Me atrevería a decir que esos dos aspectos los estudias siempre en acción, es decir, no como objetos aislados sino como objetos usados en prácticas determinadas: la misional, la pastoral, la devocional, etcétera. ¿Cuál es la trayectoria intelectual que seguiste para finalmente llegar a esos temas? ¿Cuáles serían los intelectuales que más influyeron en ese recorrido? ¿Qué tipo de historia influye en tu forma de problematizar esos objetos?

PIERRE-ANTOINE FABRE (PAF)

Para contestar esta cuestión inicial lo primero que me gustaría decir es que ésta es una pregunta peligrosa, ya que cuando uno tiene que reconstruir su pasado —a través de una retroinmersión en su trabajo intelectual de 25 años— aparece como una ilusión teleológica perfecta. Con esta advertencia, quizá lo mejor sería tomar

la trayectoria personal como expresión de la situación del campo de la historia religiosa en Francia durante ese periodo. Antes que nada quiero destacar que yo comencé, no desde la historia, sino desde la filosofía. En el curso de mi formación filosófica me situé en el problema del concepto de "imaginación" de la filosofía de Kant. Allí surgió una interrogación, pues me interesó la manera en que Schelling se apropia del concepto kantiano de imaginación. En particular sobre esa forma de apropiación de Schelling del concepto de imaginación kantiana orienté mis primeros trabajos de investigación. Este problema tocaba la naturaleza de lo que Kant llama el esquema de la imaginación, es decir, el núcleo interior que acoge y produce la imagen que articula lo sensible con lo inteligible. Lo que era importante de ese concepto de esquema era su doble dimensión de poder recibir y producir una imagen. Dicho de otra manera, mi pregunta era: ¿en qué consiste ese núcleo que transforma la percepción de la imagen en la producción de una imagen visible ante nosotros? Esta metamorfosis es introducida, pero no desarrollada por Kant. Él habla de este esquema de la imagen como de un "misterio escondido en las profundidades del alma humana". De ahí que este "misterioso" núcleo fuera mi primera preocupación filosófica, pero también, a la larga, vendría siendo la razón de mi salida del campo de la filosofía. Esta salida fue un momento muy preciso, o por lo menos me aparece así en la actualidad: fue cuando me di cuenta de que el mejor lugar para tratar de ese núcleo interior del alma era el arte. Me pareció, entonces, que el arte era el lugar donde *se daba a ver y se producía* la imagen interior. Claro que esta salida no fue en un principio más que una media salida de la filosofía, y más bien se puede entender como la transición de la fenomenología en general a la fenomenología de la estética; esto hizo que me mantuviera en el marco epistemológico de la filosofía. Pero el momento en el que me puse a pensar de manera efectiva a la imagen como arte, en ese momento ella se transformó en una imagen histórica. Así, inmediatamente empecé a trabajar no sólo sobre las imágenes

desde la perspectiva de su forma pictórica, sino que además tomé en cuenta la manera en que estas imágenes habían sido producidas. Fue seguramente como producciones y no como recepciones que las imágenes se historizaron en mi trabajo de aquella época.

AMM: El esquematismo kantiano que en la *Crítica de la Razón Pura* es el modo de unir o articular lo sensible (intuición) con el entendimiento (el concepto), se transforma y se autonomiza en la *Crítica de la facultad de juzgar* como imagen o metáfora que permite apropiarse, según Kant de manera subjetiva, de lo externo como estético. El esquematismo se vuelve condición de posibilidad de concebir lo simbólico o lo cultural como apropiación de lo sensible. Será Cassirer, en su famosa polémica con Heidegger en Davos, quien abrirá la cuestión del paso a la imagen como forma simbólica. Es importante destacar que tomar el esquematismo como centro del pensamiento kantiano es una forma de historizar su *a priori*; esto se hace manifiesto en los trabajos sobre la imagen en Aby Warburg. Me interesa que expliques cómo vinculas la relación entre tiempo e imagen; es decir, cómo la imagen puede historizarse. Cómo articulas imagen y tiempo o historia y obra de arte. De alguna manera el problema es el siguiente: cómo usar a la imagen como documento histórico. Fichte, y en particular Schelling, quieren resolver el misterio de esa tercera raíz del conocimiento que es la imaginación, por eso se entiende tu interés por Schelling. Hoy lo podemos caracterizar como el pensador de lo imaginario, de un imaginario articulador de lo real y lo conceptual (lingüístico).

PAF: Para responder esta pregunta, tengo que ir a un segundo nivel. En la forma en que he dicho las cosas, todo parece corresponder a una deducción metodológica. En realidad lo que me llevó al arte fue un momento muy preciso —y de eso estoy casi seguro—: cuando descubrí la pintura del Caravaggio, sencillamente tal como se descubren las cosas en los años de juventud. Esta

pintura me pareció, por una serie de motivos que en ese momento todavía no tenía analizados, la que más íntimamente estaba vinculada con el esquematismo o núcleo interior kantiano. Ahora, esta relación la puedo explicar, primero, a partir de lo que del mismo Caravaggio se decía, ya fuera como “destructor de la pintura”, o ya fuera como constructor o inventor de la pintura, que no son sino dos maneras de decir la misma cosa. Y además ahora puedo decir que más que de la pintura, fue el inventor de la imagen. Caravaggio fue quien precisamente pudo mostrar lo que era producir una imagen desde el interior. Dicho de otra manera, él mostró lo que era volver al núcleo interior kantiano para inventar (producir) una imagen.

En segundo lugar, cuando empecé a trabajar con la obra de Caravaggio, me di cuenta de que él había sido determinante en las obras de Pierre Francastel, lo cual era muy notorio en un artículo de este autor cuyo título era el “Realismo de Caravaggio”.¹ Él me mostró que Caravaggio pertenecía a un mundo de relaciones profundamente vinculadas con la cultura católica postridentina del periodo. Pero yo, por motivos biográficos y también porque la práctica francesa de la historia de la filosofía arrancaba totalmente el dios de los filósofos y de los sabios del dios de los hombres religiosos, que también podían ser filósofos y sabios. En la enseñanza de la filosofía en Francia se ignoraba todo el trasfondo cristiano de esa cultura. Fue así como empecé al mismo tiempo con una formación orientada al trabajo historiográfico y con el estudio de la historia cristiana en general, y más precisamente de la historia de la devoción católica en la Italia del siglo XVI —pero tanto uno como lo otro no podían quedar separados en el momento de una refundación de la Iglesia católica después de la crisis de las Reformas—. La ironía fue que, saliendo de la filosofía, pasando por

¹ Pierre Francastel, “Le réalisme de Caravage”, *Gazette des Beaux Arts*, 1938. La referencia de Francastel fue importante en Francia: él planteaba una historia social del arte fuera de la estética filosófica y positivista propia de los corrientes dominantes de la historia del arte hasta los años sesenta y aun después.

la estética, llegaba al arte y a la historia. Es decir, fui llevado de nuevo a un mundo muy lejano y muy cercano de la filosofía: el mundo de la “espiritualidad”. Desde el punto de vista de una interpretación de mi trayectoria podría decir que si me hice —o quise hacerme— historiador, fue porque la historia me permitió pasar de la filosofía al tema y la reflexión de la espiritualidad.²

AMM: Esta discusión que abres y que sitúas en Kant (principios de la segunda mitad del siglo XVIII), para después regresar a la segunda mitad del siglo XVI, revela cómo el tema de la imaginación te lleva a Caravaggio. Lo anterior viene a plantear y a sugerir un cierto enfoque sobre el tema de la producción imaginativa previa a la pintura más moderna o abstracta que se encuentra en el concepto de imaginación kantiana. Esto es, Kant sigue concibiendo a la imagen como representación de algo previo. En Kant habría sólo imagen, en tanto que mundo representado; más claro aún podríamos decir imagen en tanto que realidad representada. Pero desde *Las palabras y las cosas* sabemos que Kant sale de la noción ingenua de la representación propia de la época clásica (Descartes). Para Kant, representación siempre es algo distinto de lo real, pues la representación es distinta de la “cosa en sí”. Tenemos en Kant una noción de imagen como apropiación humana del mundo, en tanto que el mundo aparece como aquello que los *a priori* del sujeto pueden retener del mundo (lo que Foucault llama “límites de la representación”). Diría que para Kant la imagen adquiere una identidad propia distinta de lo representado. Vamos a intentar ir un poco más lejos, y en esto sigo la interpretación de Cassirer. Kant es el primero en problematizar la imagen en tanto que imagen y no como representación de algo que existe independientemente de ella. Pienso que al ir del concepto de es-

² De estos pasajes resultó el primer trabajo para mí importante, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, París, Vrin, 1992, cuya traducción al español acaba de ser publicada por la Universidad Iberoamericana en 2013.

quematismo kantiano a Caravaggio posibilita una reflexi3n de la imagen en s3 misma. Para m3, tu obra es un esfuerzo por pensar qu3 es una imagen. Por lo anterior es importante que sit3es ese momento en una 3poca que se compone de dos problem3ticas. El momento es el de las Reformas. Las dos problem3ticas son, por un lado, la “composici3n de lugar” de Ignacio de Loyola, y por otro la pol3tica de la imagen “barroca”. La primera como imagen interior que permite tomar una decisi3n en un mundo sin esencias ni orden (posmedieval), y la segunda, la imagen como t3cnica de conversi3n o, mejor, como publicidad, siempre y cuando entendamos como publicidad el arte de dirigirse a un espectador que debe ser convencido a partir de sus motivaciones internas y no con razones que emergen de una realidad en s3 (esencia y orden medieval). Tenemos imagen interna y externa como mediadores de un mundo sin centro, es decir, de un mundo que pasa de la “cosmolog3a medieval al universo infinito del mundo moderno”.

PAF: Dir3a que existen dos motivos para que eso se de. El primero, nunca lo lograr3 esclarecer de lleno; consiste en que Caravaggio fue para m3 el pintor que me revel3 lo que es la pintura. Esto seguramente porque en mi pensamiento ya me enfrentaba con ciertas problem3ticas del cristianismo vinculadas con una antropolog3a del ser humano como imagen de Dios, esto es, hecho a su imagen y semejanza. Por eso Caravaggio se me presenta como el revelador de la pintura en tanto que pintura cristiana, pero esta pintura cristiana realizaba en s3 misma una meditaci3n fundamental sobre el hombre en tanto que imagen. El punto m3s dif3cil para m3 es alcanzar a entender c3mo se introdujo el tema cristiano de tal forma que, como lo dices, fui guiado hasta esa pintura “realista” del siglo XVI y no a otras 3pocas.

El segundo motivo –todo esto en los a3os algo intensos de principios de los ochenta– fue que al empezar con mi inmersi3n en la problem3tica cristiana estuve brevemente trabajando con Michel de Certeau, m3s que conocido de la revista *Historia y Gra-*

fia, para escribir una investigación doctoral sobre Caravaggio y la Compañía de Jesús. Presenté este proyecto a De Certeau precisamente por una referencia que encontré en un pasaje muy breve y tangencial en otro artículo de Pierre Francastel sobre la pintura romana tridentina, donde apuntaba a resolver un enigma. Ese enigma era el siguiente: que el Caravaggio, habiendo trabajado para los dominicos, los franciscanos y muchas otras órdenes religiosas de su tiempo, nunca lo hizo para los jesuitas sino hasta el final de su periodo romano, pero recordemos que ese proyecto de Caravaggio terminaría por fracasar.

Lo que entonces traté de pensar al unir los dos motivos fue, primero, las razones por las cuales Caravaggio me aparecía como el pintor que mejor *representaba* la producción de una imagen desde el “núcleo interior” de la imaginación y, segundo, y por consecuencia, la razón por la cual Caravaggio no había sido y quizá no podía haber sido el pintor privilegiado de la espiritualidad ignaciana –y jesuita hasta un cierto sentido–, es que se fundaba en un trabajo sobre la imaginación. Entonces me surgió la siguiente hipótesis: siendo Caravaggio el más cercano a este lugar interior de la imaginación, él no podía tomar el papel del pintor de los jesuitas; no podía ser el que pusiera *ante los ojos* del jesuita una imagen que le sirviera para una “ilustración” de los ejercicios espirituales ignacianos. Esta hipótesis fue de alguna manera mi intuición fundamental para esa investigación, aun si la respuesta no la desarrollé hasta casi este último periodo, donde regresé a esa cuestión en un ensayo del 2010.³

AMM: Vas de la filosofía a la historia por el deseo de comprender qué es la pintura. La filosofía te ofrece un concepto de la tradición filosófica alemana de fines del siglo XVIII y principios del XIX : ima-

³ “Le rendez vous manqué de Caravage et des jésuites”, en “Caravaggio nel suo tempo”, coloquio organizado por Martin Morales en la Universidad Gregoriana de Roma, diciembre de 2010.

ginación como mediación entre lo sensible y lo inteligible. Esta noción de imaginación como facultad cognitiva se explicitará en esquemas (el esquematismo kantiano). Estos esquemas unen las cosas con los conceptos por medio de formas de la temporalidad; podemos señalar dos ejemplos de los más sencillos: causalidad sería antes después, y su opuesto sería lo que sucede de manera simultánea. Los esquemas trabajan a partir de ordenamientos del tiempo, pero éstos son posibles de manera figurativa o pictórica, es decir, son formas simbólicas (Cassirer). Es importante, para entender tu hipótesis de Caravaggio, recordar la construcción del esquematismo o imaginación: cosa, palabra (concepto) y símbolo. Ahora, como tú lo resalta, la mediación se hace en el mundo “interior del alma” y serán los primeros “neokantianos” quienes tratarán de resolver el problema de la imaginación: Fichte y, de manera fundamental, Schelling. De la filosofía a la pintura, pero este ir a la pintura será en tu trayectoria un salir de la filosofía y entrar en la historia. Por supuesto, sin dejar jamás la mediación filosófica y, en tu caso, el concepto de imagen. Pero, como señalas, la imagen sólo ha sido tematizada en la cultura occidental a partir de la antropología cristiana. No hay acceso a la imagen sin la mediación bíblica —cuando menos en el mundo occidental—. Pero la imagen que está para ser contemplada nunca es vista como un objeto fuera de prácticas y de allí que te lleve a la cuestión de la espiritualidad o meditación cristiana. Con este enfoque cristiano de la imagen contextualizas a Caravaggio en una encrucijada. Por un lado la “composición de lugar” ignaciana y por otro la política eclesial del arte barroco postridentino. Podemos decir que éstos son los elementos que describen y delimitan tu campo de investigación. De lo anterior surge una pregunta: ¿cómo se hacía la investigación histórica del cristianismo en los años ochenta?; es decir, ¿había sido capaz de incorporar los avances de la historia social y de la historia de las mentalidades? Y por último, ¿la historia de la Iglesia desde la propia Iglesia o desde afuera de ella?

PAF: Seguramente por eso decía que, desde el punto de vista de la historiografía francesa de los años ochenta, mi propia trayectoria es en cierta forma singular, pues recuerdo que fue porque yo era filósofo en mi primera formación (la Escuela Normal Superior es muy estricta en la definición de las disciplinas) que a mi “salida” de la filosofía (y de la Escuela Normal) entré en esta nueva problemática de la “imaginación espiritual” a cual los historiadores, en ese momento, todavía no entraban. Ellos privilegiaban los temas económicos, sociales y culturales que mantenían fuera el “núcleo” espiritual. Podemos decir que resultaba para ellos demasiado lejano o demasiado cercano.

AMM: Esta distinción que manejas entre una imagen interior y una exterior, te lleva hasta temáticas que a la historiografía le ha costado mucho trabajo desarrollar: el tema devocional, la reflexión conducida a través de la antropología cristiana sobre el “sí mismo”. ¿Cómo vinculas la dificultad de pensar estas prácticas con esta doble figura de una imagen interior y otra exterior?

PAF: Pensaría las cosas en varios niveles: el primero es el hecho de que justo este motivo de la imagen fue el que me dio —me doy más cuenta de esto ahora— unas posibilidades de entrar en una serie de “lugares” de la historia religiosa precisamente fundados sobre esta relación entre interioridad y exterioridad o *entre* presencia y representación. El encuentro con la imaginación de la primera espiritualidad jesuita me permitía de pensar no solamente el problema de las “prácticas” espirituales, sino todo el tema del desarrollo de la cultura jesuita en su totalidad, y en particular de la institucionalización de esta cultura; esto es, de la producción de un sistema de representaciones que tocaban al mismo tiempo la imagen del fundador de la Orden, los modos de representación dentro de la Orden, de aquellas figuras que tenían “en lugar de Cristo” (como dicen las *Constituciones* jesuitas), es decir, a la cuestión de representar imágenes para tomar decisiones.

Esto también tenían que ver con el desarrollo de una literatura que podía representar la espiritualidad en cuestión; por supuesto, es evidentemente la producción de una iconografía que, de una manera o de otra, tenía que representar los procesos que estaban implicados en la dinámica de la espiritualidad ignaciana y jesuita. Es decir, este problema de la producción y de la reproducción –producción, recepción y re-producción– de una imagen era un problema que me permitía atravesar una serie de terrenos en apariencia muy separados.

A propósito, tengo que indicar dos mediaciones, fundamentales para mí y muy vinculadas con lo que acabo de decir. La primera fue este encuentro con Michel de Certeau, por una razón muy precisa entre mil otras que todavía seguramente no entendía del todo en ese momento. Pero seguramente también un punto fue el hecho de tener la capacidad, o más bien la ambición, de atravesar una serie de lugares heterogéneos, con la misma posibilidad de “estar tranquilo” dentro de cada uno de ellos. Como De Certeau fue por seguro el único en esta segunda mitad del siglo xx en haber sido un especialista en varias disciplinas, yo diría que para mí todo el horizonte de este campo del trabajo consistía en vivir desde el interior cada uno de los lugares en los cuales se desarrollaba la actividad de los hombres cristianos en ese momento del siglo xvi. Cuando digo “de los hombres cristianos”, no resulta del todo evidente, por ello volvamos a los motivos que me hacen referirme a ellos de esa manera.

Pero las mediaciones decisivas fueron, junto con la de Michel de Certeau, la de Louis Marin –vinculados uno a al otro por motivos seguramente múltiples–; con este último acabé mi trabajo doctoral después de la muerte de De Certeau en el 86. Marin, falleció pocos años después, en el 92;⁴ fue un filósofo, pero, un

⁴ Estos dos fallecimientos me dejaron huérfano en un cierto modo. También por seguro tuvieron un papel en el modo muy afectivo, muy agradecido, en que tuve al ingresar en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, donde los dos habían dirigido mi trabajo. Siendo de nadie, fui de todos, podría decir. De

filósofo en extremo singular, que con seguridad me permitió salir de la filosofía en tanto que filosofía de formación de sistemas, pero al mismo tiempo me hizo permanecer en la filosofía desde el punto de vista de un discurso del método, una práctica formal de la relación con los objetos, una manea de leer los textos, de ver las imágenes. Esta dimensión metodológica era tal que en ningún caso el objeto, en este caso el objeto histórico, impedía que se construyera el objeto de investigación, lo que permitió mantener una cierta distancia filosófica del proceder tradicional del historiador. De esta manera me encontré de manera simultánea incluido por completo en el objeto histórico, pero pensándolo con Michel de Certeau como un objeto constituido como “heterotopía”, en la que cada lado implica la necesidad de un modo de pensamiento y de una disciplina específica. Hay que recordar al respecto el hecho de que, entrando en la *École des Hautes Études* en los principios de los años noventa, sostenido *post-mortem* por estos dos ilustres varones de esa institución, entré con un tema que era “La historia de la Compañía de Jesús”, o sea con un tema que no se podía subsumir en ninguna disciplina existente. Una disciplina de por sí no podía abarcar de forma plena la historia de una institución religiosa en su lógica política y cultural propia y por ello debía insertarse en lógicas mayores y globales. Y fue éste un aspecto paradójico del tipo de historia que practico: el hecho de que no hubiera podido hacerla en ningún otro lugar, y sin embargo al mismo tiempo uno de los obstáculos que tuvo en el camino de mi elección a la *École*, y que me costó un primer fracaso, fue —lo puedo decir ya que han pasado los años— el hecho de que se difundió el rumor de que en mi expediente estaba la carta de

aquí que cuando entré tuve muchas tareas, muchas responsabilidades, o sea que también —quizá— adquirí una libertad que no habría sido la misma con ellos vivos. ¡Quién sabe! Amistades profundas, también, con Bernard Vincent, Alain Boureau, Christian Jouhaud, después Yves Chevrier, Pierre de la Combe, otros más, y más que todos con Danièle Hervieu-Léger que me llevó con ella —y con estos dos últimos— a la Presidencia de la EHESS en los años 2000.

un jesuita que defendía mi candidatura, y esto fue un escándalo [risas]. Así que fue esta misma École la que se preparaba para reconocer la historia de los jesuitas como una disciplina y que, en la misma primavera del 93, podía rechazar una candidatura porque llevaba la carta de un jesuita. Es una paradoja maravillosa, pero sólo aparente, en el sentido de que si todo esto fue posible es porque, precisamente, la historia de la Compañía de Jesús, tal como la podía acoger la École des Hautes Études, era en tanto que un objeto transformado por completo, esto es, como el lugar desde el cual se podía construir una mirada sobre una serie de fenómenos específicos de la historia del mundo moderno y, de esta manera, convertía a la Compañía de Jesús de un objeto histórico en un instrumento de inteligibilidad histórica.⁵ Digo esto como una manera más de responder a tu pregunta sobre el carácter muy particular de estos principios de los años noventa en cuanto a la posición de la historia religiosa en el mundo académico francés.

AMM: Como señalaste al principio de la entrevista, siempre que miramos hacia el pasado lo hacemos desde un posición de futuro, y ésta es la que da inteligibilidad al acontecimiento ya sucedido pero más allá de ese problema, nuestra reconstrucción no es ni más ni menos que una ficción. Pero a pesar de esa cuestión teleológica, me interesa una pregunta historiográfica: ¿por qué los ochenta y los noventa vuelven sobre el tema de la imagen y a ti te lleva esa cuestión de la imagen a la de la Compañía de Jesús? Si pensamos que tú eres un síntoma de un momento, y a ti te interesa este tema de la imaginación como un vínculo de la sensibilidad con el entendimiento, de la cosa con la palabra, y te ves obligado a problematizar el tema de la imaginación, de la imagen en sí misma, de la imagen interior, mientras que hasta los últimos años la historiografía comienza a interrogar la imagen como

⁵ Así como lo formulé con Antonella Romano unos tiempos después, en "Les jésuites dans le monde moderne", *Revue de Synthèse*, núm. 4, 1999.

verdadera fuente histórica. Con lo anterior quiero decir que de alguna manera te adelantaste a la historia que se hacía desde el famoso giro lingüístico o, mejor, desde una teoría de la semiótica.

PAF: Tienes razón. El tema de la imagen se desarrolla cuando en las ciencias humanas en general el paradigma lingüístico se va desplazando hacia el paradigma visual. Louis Marin fue uno de los artesanos mayores de este desplazamiento, reforzado en Francia, quizá porque la Historia del Arte fue siempre muy frágil, poco desarrollada como disciplina académica, en particular porque la estética fue dominante en tanto que filosofía. Encontramos el mismo lío en el caso de la historia de la ciencia frente a la epistemología: la determinación mayor de ambos fenómenos fue la instauración posteológica de la filosofía en el mundo académico francés, con sus dos hijas, la epistemología y la estética, que dominaron sobre las disciplinas históricas. Por ejemplo, la historia de la ciencia y la historia del arte en Italia tuvieron un destino totalmente diferente, y el historicismo dominante de la tradición filosófica italiana hizo que esas dos disciplinas fueron mucho más estructuradas. Al revés, la marginalidad francesa de la historia del arte hizo de la imagen un lugar más abierto a la entrada de fuerzas nuevas que pudieron construir un objeto nuevo y, además, fuera del mundo de los conservadores, pero fuera también del marco disciplinario de la filosofía como el que desarrolló las ciencias humanas. Estas últimas se veían como inferiores a la filosofía, es decir, tenían un lugar de "baja institucionalización".⁶ Tienes razón al recordar que la imagen, con el papel central que le di en mi libro *El lugar de la imagen* y con el hecho de que yo no era historiador del arte ni ya tampoco filósofo (sí acaso lo fui plenamente algún día), me ubicó en esa situación científica francesa, en la

⁶Tendríamos que historizar este momento, parangonándolo con otros momentos de discusión de la filosofía como "reina de las ciencias" y de sus efectos sobre la emergencia de objetos nuevos, por ejemplo en los finales del siglo XIX y los primeros decenios del XX. La obra de Bergson merece ser revisitada con esta mirada.

vecindad de Louis Marin pero también de Georges Didi-Huberman con *Devant l'image*; pero uno de los libros contemporáneos que más he admirado en mi vida fue escrito por Giovanni Careri; por supuesto que aprecio otros, pero tampoco voy a pensar que muchos.

AMM: Algo que me llama la atención de este desplazamiento que comentas de lo lingüístico a lo visual es que permite, y lo veo muy claro en el trabajo de Louis Marin, un más allá de la construcción estructuralista del objeto visual y una crítica del estructuralismo en su forma más pobre, pues esa forma limitaba la posibilidad de una construcción integralmente formalizada del objeto pictórico. A diferencia de lo que permitió el análisis lingüístico, al llevar hasta un nivel formal y lógico muy radical su objeto, lo que me llama la atención es que lo visual pertenece a lo que Michel de Certeau llamaba "lógicas informales", es decir, esas lógicas que se sitúan más allá de la seguridad de una argumentación deductiva fuerte.

PAF: Sí, esto me parece muy justo. Se podría resumir lo que dices con esta idea: que el momento en el cual la pragmática entra en el campo de la lingüística se abre la puerta hacia la imagen, y esto fue lo que hizo Louis Marin al dirigirse a la semiología pragmática. Me parece que el papel de la imagen en esta evolución epistemológica fue importante.

AMM: Algo de tus artículos y libros que siempre me ha impresionado es que pareciera que hubiera una imaginación que en tanto que imaginación siempre tendría la posibilidad de trascender una forma históricamente determinada del imaginario, y que sin embargo, esta imaginación siempre tiene como soporte una existencia concretamente contextualizada, como si fuera una tensión entre la capacidad de la imagen de criticar realidades imaginarias existentes, pero que al mismo tiempo esa capacidad nunca fuera desvinculada en absoluto de sus contextos.

PAF: Sí, este aspecto quizá es uno de los más complejos. Cuando los dos términos: el de imagen y el de imaginación se complementan con un tercero que llamaré el imaginario, el problema se vuelve más complejo. Si tratamos de esquematizar, para clarificar estos tres términos, tenemos la articulación entre lo que se llamaría la imagen, que aquí llamaremos el objeto visual en tanto que materialmente concebido y definido y, por otro lado, la imaginación como la actividad psicológica por la cual se producen imágenes mentales. No podemos dejar de añadir a estos dos términos la noción más compleja de imaginario, que precisamente no se reduce al mundo de las imágenes materiales, pero que tampoco se puede reducir al mundo de las producciones de la imaginación. Estoy empezando ahora con un proyecto que me tiene muy ocupado, que es la última sesión del concilio de Trento a fines del 1563, en el cual el tema es las imágenes (y los santos y las reliquias, pues este nuevo proyecto sigue interrogando al sistema de las devociones católicas, por otras vías). Pero si trabajo sobre esa etapa del concilio es en particular para tratar de definir lo que sería el "imaginario" de un obispo tridentino, uno de esos que son convocados para las comisiones de la última sesión del Concilio. La imaginación que tenemos no se limita a las imágenes que hayamos visto durante nuestra vida, con las cuales sabemos que él estaba en contacto, no se refieren tampoco únicamente a la imaginación que también podemos saber que producen cuando él imagina tal o cual imagen posible (que podría ser legítima), pero se definiría *entre* estas dos dimensiones, y además en relación con una tercera que para nosotros es un vacío: el imaginario de este obispo particular, es decir lo que nunca podremos saber del mundo fluido en el cual surgen estas imágenes materiales que lo rodean y los productos de su imaginación proyectiva. Este imaginario sería un *real*, en el sentido de ser lo que no podríamos alcanzar por la vía de las mediaciones simbólicas, porque además estaría articulado en relación con las imágenes y materiales, por una parte (con sus decisiones simbólicas propias) y la imaginación

de las imágenes posibles por otra parte (con su indeterminación imaginativa propia). Desde este punto de vista, diría que el imaginario, tal como nosotros hoy día podemos tratar de pensarlo, como “real”, no se encontraría con un “objeto” particular pero sí como la relación entre una serie de objetos. Por eso me importa mucho, para volver a nuestro diálogo, que el decreto del concilio de Trento no sea un decreto sobre las imágenes, sino sobre las reliquias, los santos y las imágenes: los discursos de defensa de la imagen católica se debieron a la reforma protestante; estamos ante discursos sobre las imágenes y los santos, las reliquias y las imágenes, los milagros y las imágenes, ya que son siempre discursos que construyen unas cadenas o redes simbólicas *entre las cuales precisamente hay que pensar lo real*. Lo real me parece que se define con precisión en lo que tú llamas imaginario, que no es imaginación ni imagen; en cambio, sus rasgos los tenemos con los santos, con las reliquias, con las imágenes. En este sentido, Dios y lo real serían aquí una misma cosa, lo que nos puede permitir entender el marco teológico tan fuerte de la elaboración lacaniana de lo *Real*.

AMM: Este “imaginario” me lleva al lugar en el cual colocas el tema de los trabajos de Nadal con respecto a los Ejercicios espirituales, pero también lo hiciste hace una semana en la exposición⁷ acerca de este predicador. La sensación que me da es que hay un momento como de escepticismo y de duda en el uso de la imagen, como si la imagen siempre fuera trascendida, la imagen que podría inscribirse como imagen externa, siempre a la hora de ser recibida por eso que llamamos imaginario, y tú lo piensas como lo real, lo real que siempre puede trascender la imagen. Lo que me llama la atención es que hay una ilusión, una pedagogía por medio

⁷ Intervención en el marco del encuentro “Predicación en la época moderna” (en colaboración con el Centre d’anthropologie religieuse européenne y con el Groupe de recherches interdisciplinaires sur l’histoire du littéraire (EHESS). Véase sobre el tema, P.-A. Fabre, “Le savoir secret des *taolennou* de Michel Le Nobletz”, en Muriel Pic (éd.), *Figures du non savoir*, París, Seuil, 2012.

de la imagen, y al final un descubrimiento que siempre trasciende lo que se quiere enseñar, y que tendría que ver con eso de lo imaginario. En ese sentido me llama la atención tu trabajo sobre Nadal.

PAF: Sí, cuando me interesé en la obra del predicador de Breña, Michel Le Nobletz, seguramente era una tentativa de pensar no solamente la imaginación de las imágenes, sino también la actividad mental de la producción de las imágenes y la realidad material de estas imágenes producidas, pero siempre a partir de la mediación del *habla*; esto es, la mediación de lo que, en el caso de la imaginación, permite precisamente usar la imaginación en los ejercicios espirituales: el que los hace dice lo que imagina; luego entonces esta mediación del habla es también la mediación con la cual se interpreta la imagen material, o sea que el habla no es producida sólo por la actividad de la imaginación, sino también por la imagen material; y diría que desde este punto de vista no hay únicamente tres figuras, tres instancias, sino cuatro: por una parte la imaginación y el habla, y de otra parte la imagen y el texto. Este último con sus innumerables vínculos con la imagen (comentario, *ekfrasis*, filacterio, leyenda). En el caso de Nadal, como en el caso de Michel le Nobletz, por diversas causas actúa esta estructura de cuatro términos, estructura en la cual se produce la posibilidad de la interpretación de la imagen. Esta estructura permite pensar no sólo la relación entre imaginación e imagen, sino la que se establece entre quien habla y quien ve, el que habla y el que recibe las imágenes, por ejemplo, con Le Nobletz y ciertos desarrollos del sistema "nadaliano" en el campo de la empresa misional.

AMM: ¿Cómo se vincula esta noción de imagen con la de deseo?, ¿cómo vinculas este trabajo con ciertos tópicos del psicoanálisis: la imagen, el imaginario, es decir, con esa imagen que trasciende aquello que es la imagen externa y que se convierte en una relación más cercana al deseo proyectivo? Y finalmente ¿cómo piensas, partiendo de esto, la relación entre historia y psicoanálisis?

PAF: No te equivocas al llevar esta problemática al psicoanálisis. En estas figuras de los siglos pasados que interrogan a los santos, a las reliquias o al fenómeno de las imágenes también está presente la cuestión de lo que arriba llamábamos lo real, un deseo investido por estas formas extrañas, ofrecidas y escondidas unas detrás de las otras. Para los obispos del concilio tridentino, pero también para nosotros, lo anterior sería un primer planteamiento; una segunda formulación sería que, cuando nos interesamos en la época moderna, lo que caracteriza el problema de las devociones es que es extraordinariamente difícil producir el vínculo entre las prácticas devocionales y los dogmas en función de las autoridades cristianas que determinaban estas prácticas. ¿Por qué? Porque para cada uno de estos mundos teológicos y devocionales el vínculo es como presupuesto; y si nos asomamos al mundo de las rivalidades confesionales tampoco es fácil construir este vínculo, en el sentido que los católicos interrogan las prácticas del mundo reformado precisamente denegando a ese mundo protestante la posibilidad de haber producido prácticas conducidas por fuerza por la memoria de una tradición; y, al revés, el mundo reformado niega al mundo católico la posibilidad de realizar prácticas aún habitadas y legitimadas por una teología. Por un lado una teoría sin prácticas —hasta que el espacio mediador de la santidad, por ejemplo, solamente en los últimos decenios aparece como un espacio transfronterizo—; y por otro lado unas supersticiones (vestigios, ruinas) que ya no se corresponden con una teoría fundacional. Desde este punto de vista todo el trabajo de los historiadores de nuestros tiempos es de escritura historiográfica de aquellos lienzos fantasmales de las fuentes. Así que yo diría, para volver sobre un terreno psicoanalítico y a tus preguntas, que este pensar retrospectivo o retroactivo del “*passage à l’acte*”, cómo pensar la obsesión fundamental del historiador, si no es articulando historia y psicoanálisis.

AMM: Hay dos cuestiones que me interesan para terminar esta conversación. Una es la siguiente: en esta transición del paradigma

lingüístico al paradigma visual, cómo entenderías la cuestión del documento, es decir, el documento en la historiografía como imagen. De qué manera el paradigma visual transforma la operación historiográfica. Y la segunda: cómo trabajas tú eso que llamamos “documento”.

PAF. Responderte será una manera de recorrer el mismo camino que acabo de hacer sobre el “passage à l’acte”, pero al revés; es decir, si trato de pensar cuál fue —todavía de manera más clara después de haber dicho que mi maestro Louis Marin era un metodólogo estricto— mi relación con el documento en estos últimos treinta años de trabajo. Me parece que lo que hice fue intentar pensar juntos una serie de textos de la primera tradición jesuita, muy heterogéneos, el llamado *Diario de las mociones interiores* de Ignacio y el *Relato* de su vida (fíjate cómo la tradición identifica estos “géneros” como tales, lo digo así pensando en nuestra gran amiga Perla Chinchilla); por otro lado, los *Ejercicios espirituales* y las *Constituciones* de la Compañía de Jesús, o sea, escritos individuales secretos. Como señala De Certeau, *libretto* para dos voces, texto colectivo casi en tanto que heterográfico, si recordamos así todo el arco de la primera producción jesuita, se puede notar que estos textos son fundamentalmente diversos en su gestación, en su estructura, en su función; mi esfuerzo fue pensarlos juntos, porque los pensé siempre en una manera que diría “microtextual”, pensando este corpus mediante una operación de atomización textual hasta el punto que los átomos liberados podían desplazarse de un texto a otro, circular de un texto a otro y producir encuentros entre diversos universos, por supuesto, ellos mismos diversos: constitucional, espiritual, etcétera; y pensándolos como átomos de pensamientos. Éste fue el trabajo, y repensándolo me doy cuenta de que la consecuencia fue también concretar las distancias entre estos textos y las prácticas que les corresponden; hasta como átomos microtextuales estos textos descomponen y recomponen un corpus de textos —y no sólo de textos y prácticas—. Los textos no reducen el espacio de las prácticas

o, quizá más profundamente, abren una modalidad del "passage à l'acte" que tiene que conservar su especificidad, sin pensar, por ejemplo, que el *Diario* de Ignacio era como una práctica de sus propios *Ejercicios*, etc. Fueron los dos movimientos metodológicos que me animaron: la descomposición de macrounidades textuales que me permitían instituir un espacio de circulaciones textuales; la apertura frente a este espacio textual de un espacio práctico. Si volvemos a un marco más general, y al horizonte último, yo diría que esta preocupación de atravesar estos terrenos: primero la iconografía de la Compañía de Jesús, es decir, la producción institucional, la producción de una representación diplomático-política, etcétera fue el trabajo de configurar todo este campo de actividades y de pensar la unidad de una actividad multiforme; y por eso me interesé tanto en los primeros decenios de la Compañía de Jesús, ya que en esos años hay una alta polivalencia de cada uno de los miembros de esa Compañía que, precisamente, al mismo tiempo actúan como teólogos, diplomáticos, pedagogos, consejeros, artistas, etcétera. Y cómo pensar hoy la unidad de la actividad humana. Cómo es posible pensar que esta unidad pueda ser vivida, sin que esta unidad fuera dirigida por un gran ser unificador (fuera quien fuera), es decir, la *Ad maiorem dei gloriam*, no por el amor de la humanidad, no por el amor de la verdad, ni siquiera por el amor de Dios, sino por su Gloria. Y cómo pensar, aún en esos tiempos lejanos, procesos de unidad que puedan distinguirse de esa Gloria de Dios. Esta unidad que logro encontrar en la dinámica de la producción de la representación, o sea en su relación y circulación entre la imagen interior y la imagen exterior o en la relación entre este "núcleo interior", para volver al esquema kantiano de la imaginación, y el desarrollo de las representaciones exteriores. Podríamos buscar en esa articulación entre imagen interior y exterior la unidad fuera de la figura de un supuesto sujeto que cumpliera la función de gran unificador.

Con las preguntas que me has hecho, permítame terminar agradeciéndote por este dialogo. Pues para mí ha sido de una gran riqueza. ☒