

## Pueblos (sub)expuestos: sobre la importancia de reimaginar la historia

Patricia García Gómez<sup>1</sup>

Recibido: 30 de agosto de 2019 / Aceptado: 6 de septiembre de 2019 / Publicado: 15 de octubre de 2019

**Resumen.** Parece que podemos hablar de multiculturalismo en un mundo globalizado. No obstante, los procesos de homogeneización del capitalismo global nos llevan a hablar de pérdida, de empobrecimiento, de voces que son silenciadas, más que de la convivencia de distintas culturas. El tiempo y la experiencia humana se ha vaciado, se ha estandarizado bajo los ritmos marcados por la lógica del capital. El tiempo único del mercado surge como una nueva forma de barbarie que arrebató a los pueblos sus propios tiempos. Surge la necesidad de ir en la búsqueda de nuevos modelos de tiempo que permitan hablar de la pluralidad de historias, y de propiciar nuevas formas de encuentro, en las que las singularidades no sean ahogadas. Lo hacemos a través de la propuesta del historiador del arte Georges Didi-Huberman, quien reivindica para la historia del arte una renovación epistemológica, una nueva manera de estudiar la historia y la imagen que permite hablar de otros tiempos distintos a los del poder, otras maneras en que las imágenes, las pequeñas historias singulares, saben relacionarse más allá de toda época y cultura.

**Palabras clave:** Imagen; memoria; tiempo; anacronismo; supervivencia; montaje.

### [en] Peoples (sub) Exposed: on the Importance of Remaining History

**Abstract.** It seems that we can talk about multiculturalism in a globalized world. However, the processes of homogenization of global capitalism force us to speak of loss, of impoverishment, of voices that are silenced, rather than of the coexistence of different cultures. Time and human experience has been emptied and standardized under the rhythms marked by the logic of capital. Time of capitalism emerges as a new form of barbarism that destroys people's own times. We need to investigate new time models that allow us to talk about the plurality of stories –and histories–, and to promote new connection networks. For this reason, we study the proposal of Georges Didi-Huberman, who claims an epistemological renovation for art history, a new way of studying history and image that allows us to talk about other different times than those of power, other ways in which images, singular stories from different times and cultures, could be connected.

**Keywords:** Image; Memory; Time; Anachronism; Survival; Montage.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Desaparición de los pueblos. 3. La imagen superviviente. 4. Un conocimiento por el montaje. 5. Conclusión. 6. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** García Gómez, Patricia. "Pueblos (sub)expuestos: sobre la importancia de reimaginar la historia". En *Museo. Imagen. Sentidos*, editado por Ángel Pazos-López y Alejandra Alonso Tak. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2019): 161-183.

---

<sup>1</sup> Universidad de Murcia.  
Correo electrónico: patricia.garcia13@um.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4859-3258>

## 1. Introducción

Hablamos, hoy más que nunca, gracias a la revolución digital, gracias a la fluidez de las comunicaciones y los transportes, de un mundo globalizado. De un mundo conectado, contantemente conectado, de intercambios, de encuentros, de distancias que, de una punta a otra del globo, son superadas con un solo clic. El escenario de lo visible, ese espacio de representación hegemónico organizado por occidente, se amplía para dar cabida a otras aportaciones culturales, al otro, al fuera de campo. Y también desde el mundo del arte se promueve la diversidad, la integración de esas otras prácticas consideradas hasta entonces periféricas. La “periferia” irrumpe en la escena artística contemporánea, y las ferias y bienales dan muestra de la pluralidad de aportaciones, de la voluntad de dar voz a diferentes propuestas procedentes de todas partes del globo.

Ahora bien, durante los últimos años algunos autores se han preguntado sobre esa supuesta convivencia, sobre la verdadera naturaleza de ese multiculturalismo integrador favorecido por las instituciones, que parece atender no tanto al impulso teórico –democratizador, descentralizador– de los estudios postcoloniales como a los intereses expansionistas del mercado<sup>2</sup>. Muchos coinciden en que el proceso de globalización ha sido en realidad un proceso de colonización, en el que aparecen nuevas formas de violencia, tanto más peligrosas cuanto que actúan de manera imperceptible. Nuevas fuerzas destructoras, las de un sistema gobernado por la lógica del capital, las de los ritmos de la producción, la rentabilidad, el consumo, que han llevado a un proceso de homogeneización cultural, de sincronización del tiempo y de las formas de experiencia: “una vez que cada pulgada del planeta ha sido colonizada ha comenzado la colonización del tiempo, esto es, la colonización de la mente y de la percepción humana”<sup>3</sup>.

Esta situación de crisis de la experiencia en el contexto de la sociedad capitalista, diagnosticada ya por Benjamin en textos como “Experiencia y pobreza” de 1933, no ha hecho sino confirmarse y agravarse a medida que avanzaba el siglo y en el presente, extender su espacio de acción<sup>4</sup>. Desde entonces son muchos los que han tratado de elaborar un análisis de la sociedad a partir de esta circunstancia, una circunstancia que, lejos de ocupar una importancia secundaria, parece constituirse como un problema de época, a través del cual podemos explicar la forma en que el sujeto del presente se relaciona con el mundo, con el otro, y hasta consigo mismo. Desde Theodor Adorno a Franco Berardi en la actualidad, pasando por otros pensadores como Guy Debord o Giorgio Agamben, el diagnóstico no varía: la esfera de lo económico ha pasado a adueñarse del resto de esferas de lo social, de lo cultural, de la política, ha pasado a organizar todos los ámbitos de la vida pública y también privada del individuo: sus deseos, su manera de

<sup>2</sup> Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina* (Barcelona: Anagrama, 2012), 12.

<sup>3</sup> Franco Berardi, *After Future* (Oakland, CA: AK Press, 2011), 17, citado y traducido en G. Speranza, *Cronografías* (Barcelona: Anagrama, 2017), 18. Véase también Kevin Robins, “Tradition and Translation: National Culture in its Global Context”, en *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National*, ed. John Corner y Sylvia Harvey (London: Routledge, 1991), 21-44; Jonhathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (Londres: Routledge, 2013), 9; Speranza, “Prólogo. Tiempo transfigurado”, en *Cronografías*.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Obras II*, vol. 1 (Madrid: Abada, [1933] 2009).

comportarse, de percibir lo que le rodea<sup>5</sup>. Después de hacerse con todo lo exterior al individuo, se ha introducido en cada hueco de su experiencia personal para determinarlo hasta en sus ocupaciones más ordinarias.

Vivimos inmersos en el cambio constante, vertiginoso, y sin embargo todo permanece inalterable. El sujeto contemporáneo se enfrenta al mundo, a cada nuevo descubrimiento –constantemente obsoletos–, como a la novedad de un “lo mismo” vacío, el “eterno retorno” del que hablaba Benjamin, una variabilidad disfrazada que no deja de formar parte de los procesos productivos automáticos del semicapital<sup>6</sup>. Asimismo, allí donde se celebra la diversidad, no encontramos en realidad más que la fetichización del otro, aquello que del otro puede ser asumido por las dinámicas del mercado: su producto de consumo, una mercancía más. Allí donde hablamos de inclusión, de integración hablamos en realidad de un espacio de poder que *incorpora*, bajo sus propias reglas y en la medida que le interesa, que *tolera* lo ajeno para usarlo en su propio beneficio, que ahoga las singularidades para hacer de ellas un reclamo más. En palabras de Graciela Speranza, “un multiculturalismo desvaído, que lava las conciencias de las instituciones y enmascara la inclusión condescendiente”<sup>7</sup>. Un multiculturalismo interesado, inserto en la lógica del neoliberalismo, y que no deja de mostrarse paradójico, por otra parte, en tanto que convive con el auge de los nacionalismos, con la tendencia al reforzamiento de las fronteras, con la desconfianza y el rechazo al otro, ese que impide el paso a aquellos que huyen del miedo y la muerte, que deja a la deriva en el Mediterráneo a multitud de migrantes, uno de los mayores problemas humanitarios a los que se enfrenta el presente.

Frente a ello, surge la necesidad de impulsar nuevas formas de encuentro y entendimiento, nuevas redes de conexión basadas en relaciones de respeto y de diálogo, de cuidado y escucha, y no de dominación. Nuevas formas de acercamiento al otro que protejan ese espacio propio de la identidad cultural, al tiempo que buscan la manera de tender lazos. Como dice Marina Garcés, debemos esforzarnos en dejar atrás “tanto el universalismo expansivo como el particularismo defensivo” para empezar a “elaborar universales recíprocos”<sup>8</sup>. Caminar hacia la comprensión de un nosotros distinto al nosotros homogéneo que trata de imponer el mercado, un nosotros heterogéneo compuesto de tensiones, semejanzas, que convive con la alteridad y aprende de ella. Un nosotros rico y conflictivo, siempre por repensar, propicio al debate y a la búsqueda de los intersticios, que sepa trabajar con las diferencias y los vínculos, esos espacios-entre, allí donde las distancias quedan diluidas, donde el yo y el otro se encuentran, sobre el “fondo común de la experiencia humana”<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Theodor Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, (Madrid: Taurus, [1951] 1987); Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, (Valencia: Pre-Textos: [1967] 2002); Giorgio Agamben, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, [1977] 2011); Berardi, “Cognitarian Subjectivation”, *e-flux Journal* 20 (2010), <https://www.e-flux.com/journal/20/67633/cognitarian-subjectivation/>

<sup>6</sup> Véase Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal [1929] 2005). Para esa automatización de las formas en las que se manifiesta el poder del capital véase Berardi, “Accelerationism. Questioned from the Point of View of the Body”, *e-flux Journal* 46 (2013); Para la noción de “semicapital” véase Berardi, “Cognitarian Subjectivation”.

<sup>7</sup> Speranza, *Cronografías*, 34.

<sup>8</sup> Marina Garcés, *Nueva ilustración radical* (Barcelona: Anagrama, 2017), 69.

<sup>9</sup> Garcés, *Nueva ilustración radical*, 68.

Esta defensa de lo singular se convierte también en una lucha contra el tiempo, ese tiempo vacío y repetitivo que nos tiene atrapados un eterno presente. Un tiempo que no es el de la experiencia humana, no el tiempo de los pueblos, atentos a sus propios ritmos, a sus propias mitologías, no el tiempo de la memoria y el deseo, sino el tiempo maquínico, cronometrado, de la producción, de la rentabilidad, del consumo. El tiempo excéntrico y acelerado del capitalismo global que acaba por saturar nuestro propio tiempo. El tiempo de un bucle infinito, “seudocíclico” diría Debord, que ha olvidado su relación con la historia, ajeno al conflicto de tiempos que se desencadena en cada presente<sup>10</sup>. La modernidad, el gran relato de la historia universal, olvidó primero que el tiempo es más que avance cronológico, que son múltiples las historias, múltiples los tiempos que afectan a cada presente, e inventó un tiempo único, el de una progresión lineal hacia el futuro. El tiempo ahora, en la contemporaneidad, ha perdido toda perspectiva. Incapaz de explicarse, se ha estancado en un presente que no ve más allá de sí mismo, en el encadenamiento de planos temporales indistinguibles entre sí<sup>11</sup>. La reivindicación de la pluralidad pasa necesariamente por la reivindicación de nuevos modelos temporales que atiendan a las distintas formas de experimentar el tiempo, las distintas duraciones, la multiplicidad de líneas. Nuevas formas de explicar el mundo que superen todos los relatos interesados, todas las todas las herencias excluyentes, todas las destrucciones de la historia. La noción de heterocronía irrumpe en las humanidades como aquella capaz de atender a esos ritmos complejos que componen la historia.

También desde la historia del arte se tratarán de replantear los métodos de saber histórico, ofrecer nuevas formas de estudiar la imagen y el tiempo, nuevas herramientas para interpretar el mundo. En este artículo estudiamos las aportaciones en este sentido del pensador francés Georges Didi-Huberman, su propuesta de renovación de la disciplina que sabe responder, me parece, a toda esta problemática planteada<sup>12</sup>. Una historia del arte distinta a la tradicional, que deja atrás los relatos basados en la sucesión de estilos y períodos para incidir en la capacidad de las formas, de los gestos corporales de crear relaciones insólitas más allá de toda época y frontera. Un acercamiento antropológico a la imagen que acabará por dislocar el tiempo hegemónico, homogéneo, de un presente cerrado sobre sí mismo. El tiempo de la historia, tal y como nos la han contado, progresivo, causal, teleológico. El tiempo de los vencedores, de los que han construido la historia. En sus textos, en las exposiciones que comisaría, espacios críticos, espacios de pensamiento, el tiempo se abre, se vuelve poroso a la presencia de otros tiempos, se revela discontinuo, plagado de saltos e irrupciones, incapaz de avanzar en una única dirección. Una historia del arte anacrónica que nos reconcilia con una forma de ver el mundo, aquella que ya reivindicaban autores como Aby Warburg y Walter Benjamin, sensible a las *supervivencias* de las formas. Su supervivencia a través del tiempo, a través de distintas culturas, pero supervivencia

<sup>10</sup> Debord, *La sociedad del espectáculo*, 132- 141.

<sup>11</sup> Miguel Ángel Hernández Navarro, “Desvelar la tradición. Heterocronía y posmedialidad en Background Story de Xu Bing”, *Inmafronte* 23 (2014), 188-191; Speranza, *Cronografías*, 15-17;

<sup>12</sup> En este ámbito cabe destacar las aportaciones de otros autores como Mieke Bal o Keith Moxey. Véase Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: Chicago University Press, 1999); Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (Barcelona: Sans Soleil, 2015)

también en un sentido distinto: el de la capacidad de las formas, de la experiencia humana de *sobrevivir* a los intentos de destrucción de la historia.

En las próximas páginas estudiamos lo que él plantea como un problema de (sub)exposición de los pueblos, esa incapacidad de los pueblos en el presente capitalista –como en muchos momentos de la historia– de *aparecer*, de ser pluralidad, de ser más allá de esa verdad única organizada por el capital. El fenómeno es analizado en sus textos desde el terreno de las imágenes. En ellos estudiará cómo la imagen de los medios de comunicación se convierte en una herramienta más del poder del capitalismo global, cómo la imagen contribuye a hacer de los pueblos seres sometidos, hipnotizados, sin voz propia, incapaces de ser algo más que el producto de un sistema despiadado y deshumanizador. Los pueblos están así, en uno y otro sentido, “expuestos a desaparecer”: condenados a no aparecer en imagen, a borrarse ellos mismos como conjunto de individuos singulares, con experiencias y deseos singulares. Pero Didi-Huberman estudia esta desesperanza radical –para la imagen, para los pueblos–, como veremos, no para dejarse llevar por ella, sino para abrir un espacio para la esperanza, para mostrar que hay posibilidades pese a todo: la desaparición, aunque alarmante, nunca es absoluta. La tarea del historiador ha de ser la de hacer visible, para la historia, para el saber del presente e incluso para las posibilidades del futuro, esas pequeñas historias, esos pequeños momentos en que lo humano se *expone*. Mostrarlas como contrapunto a la destrucción, mostrar otras historias posibles<sup>13</sup>.

## 2. Desaparición de los pueblos

Vivimos, es cierto, una situación crítica para la imagen de los pueblos, dice Didi-Huberman: debemos hablar, en la “era de los medios”, contrariamente a lo que cabría pensar, de un contexto general de invisibilización de los pueblos, de su no *aparición* en imagen<sup>14</sup>. No hay lugar para los pueblos en los espacios privilegiados de representación, en las imágenes que configuran, principalmente –superficialmente también, nuestras visiones sobre la realidad: hablamos, en las sociedades occidentales, de las imágenes manejadas por los medios de comunicación de masas. Dos son los mecanismos, dice, a partir de los cuales los medios niegan a los pueblos su capacidad de aparecer: de un lado, la “subexposición”, la censura, la negación de la imagen; de otro, “la sobreexposición”, la repetición infinita de imágenes, la aniquilación de la mirada, otra manera de negar la imagen, de negar su capacidad de *exponerse* ante la mirada de todos.

Los medios han sabido administrar, a conveniencia, la “nada” y la “demasia”, dice el teórico francés. Con la primera, no vemos nada porque se nos impide la mirada: hay acontecimientos que simplemente no son cubiertos, realidades que pasan inadvertidas, injusticias que se perpetúan sin ningún tipo de eco mediático.

---

<sup>13</sup> Esta relación entre estética y política, esa mirada a la imagen como medio de (sub)exposición de los pueblos está presente también en el pensamiento de Jacques Rancière, a quien el propio autor alude frecuentemente. Véase Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Santiago de Chile: LOM, 2009) citado en Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 105.

<sup>14</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 11-26.

Con la segunda, nuestra mirada no escapa del lugar hacia el que es dirigida, a lugares donde la imagen no significa nada. No nos hallamos tan lejos, dice Didi-Huberman, de las destrucciones ejercidas por los gobiernos totalitarios –los del pasado y los del presente– con respecto a la imagen de los pueblos: asistimos a nuevas formas de censura menos evidentes pero igualmente eficaces, a una nueva forma de barbarie, tal y como lo entendía Benjamin. Una nueva forma en que la historia habrá desplazado –cuando no destruido, incapacitado en su posibilidad de aparecer– las pequeñas historias de cada uno, las valiosas singularidades de los pueblos, para imponer una narrativa propia, la de las fuerzas dominantes –igualadoras, destructoras de diferencias– del mercado<sup>15</sup>.

Pero no deja de ser un fenómeno curioso, dice, la manera en la cual los pueblos dejan de ser visibles aun cuando son retratados a diario –“¿no son ellos el objeto de todos los documentales, todos los turismos, todos los mercados comerciales, todas las telerrealidades posibles e imaginables?”<sup>16</sup>. Constantemente, incansablemente, vemos aparecer en nuestras pantallas –cuando así se quiere que sea– imágenes de individuos, circunstancias y realidades diversas a nuestro alrededor, así como aquellas más lejanas, no ya tan desconocidas. Tenemos acceso a la realidad, como nunca antes gracias a la fotografía, gracias al alto grado de ubicuidad de la imagen, y sin embargo no la conocemos mejor. No a través de esa masa ciega que son las imágenes de los medios: “hay innumerables fotografías, innumerables secuencias televisivas donde ‘la gente’ se expone, es cierto, pero borrosa”<sup>17</sup>.

Son, dice Didi-Huberman, imágenes que nos mienten, que transmiten una realidad que no es otra que la que se quiere transmitir, que la que acaba por encerrarse a sí misma en lo que podríamos llamar imagen-estereotipo o imagen-cliché: realidades, rostros, actitudes en imagen, sometidos todos a verdades ya fijadas, a determinadas fórmulas –rígidas, artificiales– que reducen la complejidad del mundo. Nuestro autor acude a Benjamin y su *Pequeña historia de la fotografía* para explicarlo: ciertas maneras de hacer y, sobre todo, de mostrar imágenes –la puesta en relación con otras imágenes o textos, la repetición incansable que despoja a la imagen de toda mirada nueva–, no cumplen otro objetivo que favorecer su asociación con determinados “clichés lingüísticos” preexistentes o que ayudan a conformar<sup>18</sup>. Nos encontramos aquí ante un “cliché visual”, ante el cual nuestro pensamiento no hará más que acomodarse en una lectura de la imagen ya proporcionada: en este momento, dice Didi-Huberman, “la partida ya se ha perdido, tanto en el plano de la imagen, como en el del lenguaje y el pensamiento”<sup>19</sup>.

Ante la imagen miramos sin ver nada, sin ver más que estereotipos. Y esto es especialmente grave –en tanto que supone un problema ético– cuando lo que miramos son las imágenes del otro-sufriente, del horror, de la desesperación, de la muerte, que nos llegan desde el centro mismo de la tragedia, incapaces ya de

<sup>15</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 14-16; Véase también Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, dir. Nicole Schweizeri, catálogo de exposición (Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008), 39-40.

<sup>16</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 11.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>18</sup> Benjamin, “Petite histoire de la photographie”, en *Oeuvres II*, (París: Gallimard, [1931] 2000), citado en Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 16.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 11.

rasgarnos, de implicar a un yo separado de sí mismo. Susan Buck-Morss lo ha explicado, volviendo a Benjamin, como una reacción natural de cuerpo ante los *shocks* constantes a los que es expuesto, un instinto de protección que bloquea toda respuesta afectiva, todo sistema de alarma, la capacidad misma de interpretar el mundo<sup>20</sup>. Nuestra subjetividad acaba dañada, sobrepasada ante ese flujo continuo, inabarcable, de mercancía simbólica<sup>21</sup>.

Es en todos estos sentidos en los que Didi-Huberman habla de la *desaparición* de los pueblos. Los pueblos, en plural, están “expuestos a desaparecer”, a ser reemplazados por el pueblo en singular, por su imagen única, por su representación estereotipada, por su invención mediática. Pero expuestos a desaparecer no sólo en imagen, sino también como realidad viva, como conjunto de individuos productores de experiencias singulares, de maneras de sentir y de pensar singulares, de expresiones singulares: el efecto que estas visiones tienen sobre los cuerpos y deseos de cada uno, sobre nuestras formas de experiencia y de reflexión ha de llevarnos a admitir la circunstancia más preocupante de la desaparición de lo humano, la tendencia a la estandarización de la conciencia humana<sup>22</sup>. Una crisis de la mirada que demuestra la dificultad de ver y de sentir (el mundo, al otro) más allá de ese todo estereotipado. Las visiones que nos organizamos sobre la realidad son, a menudo, inseparables de las organizadas por el poder –todopoderoso– del mercado, por los poderes ideológicos a los que, sin duda, está unido también. La barbarie parece ahora ocuparlo todo, incluso lo que antes era el espacio íntimo de la imaginación.

En *Supervivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman estudia esta desesperanza que se ha adueñado del pensamiento contemporáneo, preguntándose si quizás hemos cerrado demasiado rápido el discurso en torno a un pesimismo radical, preguntándose sobre la posibilidad real de hablar hoy de la pluralidad de lo humano, de ver aparecer a los pueblos<sup>23</sup>. La facilidad de estas imágenes –y de todo cuando nos rodea– de calar en el imaginario colectivo de manera prácticamente imperceptible, de echar raíces incluso en nuestro modo de sentir como individuos, en nuestra manera de relacionarnos con el mundo, llevaría a autores como Pier Paolo Pasolini y Giorgio Agamben a decretar algo así como una muerte de lo humano, la imposibilidad radical de toda forma de experiencia auténtica: cualquier residuo de humanidad ha desaparecido y, con ello, cualquier imagen o forma de expresión en la que se manifieste, que ya sólo serían una forma más en que el la nada, la mentira, el lo-mismo, consigue expresarse. Las consecuencias para la política, entendida –por Pasolini y Agamben, como también por Didi-Huberman– como la capacidad de lo humano, de los pueblos, de aparecer, de exponerse en su resistencia a la barbarie igualadora, serán nefastas. Una política, en este contexto de dominación, situada al nivel de los cuerpos, del deseo, de la potencia imaginativa, de la poesía o del más simple gesto inocente, de emoción sincera<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, *La balsa de la medusa* 25 (1993), 65.

<sup>21</sup> Berardi, “Cognitarian Subjectivation”.

<sup>22</sup> Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada, 2012), 77.

<sup>23</sup> Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 7-68.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 17, 24-25.

En estas expresiones, excepcionales, todavía resistentes para Pasolini en la década de los cincuenta y sesenta, se encontraba la fuerza revolucionaria para el cambio, la esperanza para la emancipación del hombre. A ellas acudía en sus escritos y trabajos cinematográficos de estos años: a los gestos o prácticas –“argot, tatuajes, ley del silencio, mímicas”– de las culturas urbanas, proletarias, que *sobreviven* al poder centralizador de la cultura de masas, como vemos en películas como *Accatone* (1961) o *La ricotta* (1963)<sup>25</sup>. Pero también, por ejemplo, a la “alegría inocente”, a los gestos espontáneos, del joven Ninetto Davoli (en *Amor y rabia*, 1969) que avanza con su danza despreocupada por calles abarrotadas de gente y de tráfico. Sobre estas imágenes de una ciudad contemporánea –dominada por los ritmos del trabajo, de la mercancía– se superponen, en el transcurso de la escena, otras imágenes, documentos de la Segunda Guerra Mundial que muestran explosiones producidas por las bombas o a las masas movilizadas ante triunfantes políticos, pero también algunos momentos de las protestas contra la guerra. Unas y otras, las imágenes del presente y del pasado de la guerra, apuntan a dos épocas en las que la experiencia se habrá visto afectada por diferentes formas de sometimiento. Frente a ellas, la libertad y el deseo aparecen encarnados en el instante de una breve danza, o el gesto del puño en alto de las protestas callejeras, gestos capaces de oponerse, por su propia pretensión de resistencia, a las fuerzas que tratan de apropiarse de los cuerpos, de las formas de experiencia y de pensamiento<sup>26</sup>.

Él mismo, había danzado desnudo en el campo un amanecer de su juventud tras una noche iluminada constantemente por los “reflectores” de la vigilancia fascista, tal y como escribe en una carta a su amigo Franco Farolfi en 1941<sup>27</sup>. Son estos pequeños resplandores de vida todo lo que tenemos, potencia de luz frente a la oscuridad de los tiempos de guerra, aunque mínima, intermitente, valiosísima: “luz-luciérnaga”<sup>28</sup>. Semejantes momentos de “alegría dialéctica” que constituían para él uno de los actos de oposición a la barbarie fascista primero, a la barbarie igualadora de la sociedad capitalista después, dejan de ser visibles, no obstante, en la década de los setenta; Pasolini pierde para entonces toda esperanza en la aparición de lo humano. Como si de un nuevo fascismo se tratase, dice el autor italiano la sociedad del espectáculo ha logrado finalmente imponer un escenario de total anulación de las diferencias, ha arrasado con toda singularidad –cultural, individual– bajo el manto de la estereotipación de la experiencia<sup>29</sup>. En 1975, en su artículo titulado “El vacío de poder en Italia”<sup>30</sup>, el cineasta italiano anunciaba la “desaparición de las luciérnagas” en la Italia contemporánea, la desaparición de la más mínima huella de emoción auténtica, de cualquier destello de voz propia,

<sup>25</sup> Ibid., 48-49.

<sup>26</sup> Ibid., 16 y 17.

<sup>27</sup> Pier Paolo Pasolini, *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2005). Véase en Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 12-16.

<sup>28</sup> Esta analogía de la aparición de lo humano con la luz de las luciérnagas, que Didi-Huberman utilizará a lo largo de todo el texto, es tomada de los textos de Pasolini, analogía que el autor italiano utiliza ya desde esta temprana carta.

<sup>29</sup> Pier Paolo Pasolini, “El verdadero fascismo”, *Escritos corsarios* (Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, [1974] 2009), citado en Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 21.

<sup>30</sup> Más conocido como “El artículo de las luciérnagas”. Bajo este título aparece en *Escritos corsarios* (citado en Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 18).

ahogada en el espacio sobreexpuesto de la mercancía espectacular: toda pequeña luz ha sucumbido ahora ante la potente luz de los “reflectores” de los shows televisivos. No hay ya producción humana que escape a semejante poder: Pasolini renuncia ahora a toda posibilidad de contracultura, a toda capacidad de oposición política.

Es esto mismo lo que le ocurría a Agamben cuando anunciaba en 1977 en su texto *Infancia e historia* que “el hombre contemporáneo se encuentra desposeído de experiencia”<sup>31</sup>. Agamben acabará por diagnosticar un desastre sin esperanza, una situación sin salida para los pueblos: nuestra forma de relacionarnos con el mundo está impregnada, hasta en las acciones más cotidianas, hasta en actividades recreativas como el turismo, de esa deshumanización marcada por las lógicas del consumo y la mercantilización, de tal manera que no podemos hablar más que de la no-experiencia. Todo cambio, toda nueva manifestación de cualquier tipo en las sociedades actuales se presenta ante nosotros como una “promiscuidad muda”, como una novedad continua carente de contenido, incapaz de explicarse en términos de experiencia. En la más reciente *El Reino y la Gloria*, Agamben entenderá toda forma de imagen como instrumento al servicio de ese gran poder alienante; como para Pasolini –y a diferencia de Adorno– ni siquiera las producciones artísticas de la alta cultura escapan ya a ese dominio que parece abarcarlo todo<sup>32</sup>.

Cabe preguntarse, ante esta impresión de pérdida absoluta, sobre la capacidad de la mirada de sobreponerse a los tiempos del espectáculo: ¿son *los tiempos* los que ya no pueden ofrecer nada o es nuestra mirada la que ha claudicado? ¿Existe todavía un tiempo para la resistencia, para los tiempos lentos de la atención, la reflexión y la emoción, o hemos de sumirnos en la impotencia? ¿Es posible advertir todavía ciertas grietas, otras maneras de hacer, miradas subversivas o lenguajes disidentes? ¿Pueden la poesía, el arte, la imaginación, rebelarse contra el tiempo que nos ha tocado vivir, contradecir por un instante ese “horizonte” de desaparición<sup>33</sup>?

### 3. La imagen superviviente

Por más que el diagnóstico sea cierto, dice Didi-Huberman, por más que nos encontremos ante una situación crítica –para la imagen, para los pueblos–, no debemos, sin embargo, abandonarnos al pesimismo que ha invadido el ámbito teórico. Si el autor emprende en sus textos un análisis de la situación de la imagen en la sociedad del espectáculo no es para condenar a toda producción visual al peor de los destinos: al del escaparate, la mentira, el simulacro, el estereotipo. No es, desde luego, para negar a toda imagen –y a cualquier forma de expresión– la capacidad de respuesta a ese sistema “totalitario” que trata de eliminar toda diferenciación cultural, no es para convertirla en un mero instrumento más de la sociedad del espectáculo. Si Didi-Huberman aborda en sus textos esta situación de

<sup>31</sup> Agamben, *Infancia e historia*, 20-21.

<sup>32</sup> Agamben, *El Reino y la Gloria. Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno* (Valencia: Pre-Textos, 2008).

<sup>33</sup> Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 78.

desaparición, si pone en evidencia la incapacidad cada vez mayor del individuo para sentir y transmitir experiencias (que es también incapacidad para el pensamiento propio, para el actuar político) no es para rendirse a la desesperación apocalíptica de los “fines sin remedio”. El propio Benjamin no lo plantea de este modo, dice el filósofo francés. Cuando en textos como “Experiencia y pobreza” o “El narrador” Benjamin hablaba de una situación grave de caída de la experiencia – “la cotización de la experiencia ha bajado”–, lo que trataba de nombrar era un proceso de decadencia, la tendencia de declive de la experiencia y no su destrucción última: hay ciertos momentos de excepción que atraviesan ese proceso de caída, breves instantes de *reaparición* de aquello que no nos abandona nunca, más allá de todo contexto de destrucción<sup>34</sup>.

En los textos de Benjamin, como en los de Didi-Huberman después, –influido, precisamente, como hemos dicho por el pensamiento de autores como Benjamin o Warburg–, encontramos una noción del tiempo como algo abierto, en constante movimiento, una manera de entender el pasado no como algo que haya quedado atrás sin remedio, sino como una fuerza misteriosa que es convocada continuamente a lo largo de la historia. Cada presente se abre a la presencia de multitud de tiempos, al resurgimiento de las energías del pasado, que vienen a expresarse –a permanecer y al mismo tiempo actualizarse, a mostrarse como semejanza y contradicción– a través de nuevas formas de aparición. Nuevas formas en las que lo humano –indefinible, variable, heterogéneo– se *expone*. Es precisamente porque toda época histórica se nos muestra como un tiempo impuro, por lo que no podemos hablar de la experiencia en términos de destrucción absoluta: ese caer, ese declive en curso no aparece nunca concluido, se constituye como un movimiento desesperanzador hacia la ruina que admite, sin embargo, ciertos instantes de interrupción<sup>35</sup>. Interrupción del tiempo para abrir el tiempo: en un instante vemos cómo los tiempos se condensan en un simple gesto, en el ahora de una expresión íntima pero cargada de memoria. Simple gesto o mueca, pequeña danza o puño en alto, imagen del dolor o palabras de deseo: en ellos hay algo que nos habla de cierta verdad indecible de lo humano, potencia de actualidad, pero alusivos siempre a la historia, manifestaciones que desmienten toda visión de destrucción absoluta.

Esta presencia inquieta de los tiempos en el presente se concretó en el pensamiento de Benjamin en la noción de “imagen dialéctica”, como en Warburg lo había hecho en la noción de “supervivencia”, fundamentales para comprender el trabajo de los tiempos en los textos de Didi-Huberman, para comprender cómo “la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar imagen”<sup>36</sup>. La imagen llegaría a ser así, para el autor francés, el espacio donde la aparición de lo humano, la aparición de los tiempos, consigue expresarse, y, por ello, el objeto fundamental con el que trabajar la *exposición* de los pueblos: “el primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación”, allí

<sup>34</sup> Benjamin, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov”, en *Obras II*, vol. 2 (Madrid: Abada, [1936] 2009); Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 93-102.

<sup>35</sup> Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 50.

<sup>36</sup> Véase Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 34-35 y 90-93; Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009), 24-102.

donde la dominación de la historia, por un momento, se contradice, allí donde el pensamiento y la emoción consiguen tomar su propia vía<sup>37</sup>. Es la imagen de un instante atravesado por infinidad de tiempos, es la forma en que esa memoria de lo humano destinado a no desaparecer consigue expresarse.

Imagen es ese espacio donde vienen a parar los tiempos, el espacio material de las formas, de las manifestaciones visuales: la historia del arte, en los trabajos de Didi-Huberman, se abre a la observación del conjunto de lo visual, a una “antropología de las imágenes”, tal y como lo denominaría Hans Belting, que atiende y pone en relación todas aquellas producciones donde podemos percibir el sentido de la experiencia del hombre<sup>38</sup>. Pero imagen es también ese espacio íntimo, en la memoria de cada uno –involuntaria, inconsciente–, en el que, por un momento, esa constelación de tiempos logra tomar sentido. La imagen de un instante de conocimiento por el que el pasado se libera de toda temporalidad para ser-ahora, en el presente del sujeto, aquello a lo que Benjamin se refería con el “ahora de la cognoscibilidad”<sup>39</sup>. La comprensión del pasado se convierte así en un proceso “reminiscente”, por el cual aquello que ya fue es revivido, actualizado en aquello que nosotros también somos. Es la oportunidad para el pasado de ser-todavía en el presente, de no dejar de ser, es la oportunidad, para la historia, de desvelarse en su supervivencia.

Una oportunidad que corre el peligro de “desvanecerse con cada presente que no se ha reconocido afectado por ella”<sup>40</sup>. No podemos hablar de esta imagen del pasado más que como “fulgor” huidizo, como “bola de fuego” que atraviesa, como energía imparable, el presente por el que es convocada, para desaparecer rápidamente un instante después y continuar su viaje hacia otros lugares, otros presentes en los que dejarse ver, en los que tomar sentido: “allá donde su supervivencia pueda aún observarse”<sup>41</sup>. El presente nos ofrece constantemente semejantes momentos de oportunidad, que corren el riesgo de pasar inadvertidos sin una mirada atenta, sin una imaginación abierta a los peligros de este saber incierto –infinitamente fecundo–, incapaz de ofrecernos una verdad segura. La historia del arte se enfrenta al reto de una revisión crítica del saber de la imagen, una nueva forma de estudiar la imagen que sepa ver en ella ese potencial enigmático, su capacidad de referirse a otros tiempos, de ofrecernos un conocimiento móvil, abierto por todos lados. Un conocimiento para el que la disciplina, constituida como ciencia humanística, no se ha preparado, y que arruinará todo intento de sistematización, la voluntad de reducir el saber de la imagen a un orden –cronológico, sintético– racional. En obras como *Ante la imagen*, *Ante el tiempo* o *La imagen superviviente*, Didi-Huberman afrontará este desafío, el de una renovación metodológica de la historia del arte, que estará en la base de toda su producción teórica, así como en sus propuestas expositivas.

Didi-Huberman acude a Freud y al psicoanálisis para explicar esta aparición inestable en la imagen, atendiendo a los procesos inconscientes del individuo que

---

<sup>37</sup> Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 91.

<sup>38</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2007).

<sup>39</sup> Véase Didi-Huberman, “La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo”, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

<sup>40</sup> Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, 429; Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 90.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 92.

penetran en la imagen. En el origen de la imagen, como sucede con el origen del sueño, se encuentra todo un ir y venir de referencias, una amalgama de significados imprecisos, cambiantes, en constante construcción, que toman forma secretamente. Más allá de las evidencias visibles, de todo significado simbólico, hemos de hacer frente en la imagen a ciertas fuerzas desconocidas –irreflexivas, indescifrables– que se manifiestan en no más que una breve huella: un gesto, una mueca, un trazo, una mancha, una presencia extraña que se descubre como conflicto, como malestar, como transgresión de todo significado estable. Un rastro de memoria involuntaria, que –venida de lejos en el tiempo– interrumpe toda lógica representativa para expresarse como potencial vivo, apenas un “síntoma”, tal y como lo denomina Didi-Huberman en sus textos, que es la prueba en la imagen del conflicto de fuerzas que hay detrás<sup>42</sup>.

Si Didi-Huberman alude al trabajo del inconsciente como operador –clandestino, silencioso– de la imagen, no es, por tanto, para dirigirnos a un estudio minucioso de la psicología del individuo que explique ciertas *apariciones* en la imagen. No se trata de buscar en el psicoanálisis un método de análisis clínico, sino, más bien, de pensarlo como un arma crítica, capaz de trastornar toda interpretación sintética, capaz de arruinar la cómoda posición del sujeto ante la imagen. La imagen deja de ser una superficie segura a la que acudir en busca de soluciones, un conjunto de signos susceptibles, todos ellos, de ser descifrados de una vez y para siempre. Significarla, explicarla únicamente como representación de una iconografía o temática característica, no hará sino reducir la exuberancia que hay detrás. Hay algo en la imagen que nos abre al abismo y que no se deja clarificar ni clasificar, algo que ya no representa, sino que se “presenta”, algo que no es visible, sino “visual”. Un saber paradójico, en tanto que ha de jugar constantemente con cierto grado de no-saber. Un saber que se actualiza cada vez en la imagen, ante nosotros, sometida como está a la “sobredeterminación”<sup>43</sup>.

Los “estremecimientos” de lo humano, aquello tan humano como el miedo, el deseo, la esperanza o el dolor –*pathos* lo llamaría Warburg–, quedan registrados en la imagen, y se *presentan* ante nuestra mirada como el incomprendible que hay que trabajar a partir de las huellas que ha dejado<sup>44</sup>: apenas sabemos descifrarlo, en tanto que incapaz explicarse en términos de significado; nos ofrecen mucho, sin embargo, si sabemos adentrarnos en lo que nos proponen, toda una red infinita de relaciones desde las que poder hacerles frente –plurales, heterogéneas, contradictorias a veces–, una oportunidad *anacrónica* de comprensión del pasado, de las voces de aquellos que no están presentes. La experiencia ante la imagen determina una confusión de los tiempos. Desmiente la ficción de un avance

<sup>42</sup> Véase especialmente Didi-Huberman, “La imagen como desgarro y la muerte del dios encarnado”, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: CENDEAC, 2010); Para la noción de la imagen freudiana, Didi-Huberman analiza Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (Barcelona: Planeta DeAgostini, [1889] 1985).

<sup>43</sup> Didi-Huberman, *Ante la imagen*, 206-210. El síntoma nos abre, dice Didi-Huberman “no [a] uno o dos significados unívocos, sino [a] constelaciones enteras de sentido que están ahí como redes de las que tendremos que aceptar el no conocer nunca la totalidad ni la clausura, obligados como estamos a recorrer sencillamente, de una manera incompleta, el laberinto virtual”.

<sup>44</sup> Las imágenes, como también las palabras, dice Didi-Huberman, “forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o de temor) y la manera como ellos también se consumen”. Didi-Huberman, *Arde la imagen* (Oaxaca: Ve, 2012), 17.

cronológico del tiempo para mostrar sus discontinuidades, sus rupturas, sus saltos. Nos habla de su capacidad de aludir a otras historias, a otros presentes, al nuestro propio. La historia del arte deberá esforzarse en estudiar esa relación que se produce entre sujeto y objeto, un acercamiento fenomenológico a la imagen que sepa ver el conflicto de tiempos que entra en juego en el acto de observación. Nosotros mismos debemos esforzarnos en indagar en su sinrazón, tratar de comprender –quizás sólo empezar a comprender– las múltiples direcciones hacia las que apunta la imagen, comprenderla cerca –descolocando nuestra mirada– cuando es a nosotros a quien apunta directamente<sup>45</sup>.

Es el instante de un temblor –singularidad compleja, “constelación saturada de tensiones”– el que este rastro en la imagen nos transmite<sup>46</sup>. Un temblor que habrá acompañado en su movimiento a la imagen, y que continúa, a través de ella, su movimiento hacia todos lados: hacia el pasado para ser recuerdo de las voces que ya fueron, hacia el futuro para ser anuncio de las que vendrán, hacia nosotros para rasgarnos, para implicarnos en el momento de un *fogonazo*<sup>47</sup>. Debemos estar preparados para la posibilidad de ese instante. Supone para el que busca, para el que pretende ver esas señales en las que lo humano se expone, como inquietas luciérnagas pasolinianas, la tarea de una mirada alerta, a la espera del menor resplandor. La de una mirada que sepa verse alcanzada por lo que no es más que movimiento incontrolado: movimiento de llegada –desde el pasado– y movimiento de fuga –hacia el futuro. Ella misma, la mirada, habrá de advertirse en ese movimiento, en ese trabajo de la imaginación por el que los tiempos son convocados, por el que la imagen del pasado logra ser reconocible<sup>48</sup>. Reconocerla es también reconocerse, comprendernos en la voz del otro: su dolor, pero de alguna manera el nuestro, el deseo que sabe abrirse también en nuestro pecho.

También en algunos trabajos de Pasolini y Agamben podemos observar, dice Didi-Huberman, una búsqueda de esos momentos de aparición en el presente, una búsqueda incansable de las supervivencias<sup>49</sup>. Lo que resiste en Pasolini, aquello que es objeto de interés en sus películas de los cincuenta y sesenta, aquellos simples gestos que brillan en el escenario de la destrucción, están atravesados por este sentido de un tiempo que vuelve. A las luciérnagas acude como resto de memoria, como energía superviviente, como una “fuerza del pasado”, decía Pasolini, capaz de hacer del presente algo más que esa nada vacía del espectáculo<sup>50</sup>. Es este encuentro entre pasado y presente el que se esfuerza en buscar también Agamben, lector de Benjamin y Warburg, en muchos de sus textos: vemos en él un

<sup>45</sup> Véase la importancia de Merleau-Ponty en ese acercamiento fenomenológico a la imagen, como el propio Didi-Huberman pone en evidencia en más de una ocasión: Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 1997), 106-110. Véase Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Planeta DeAgostini, 1993). Ante la imagen, algo inquieta nuestra mirada, experimentamos una distancia paradójica, “incalicable”, “aurática” en términos benjaminianos, por la que aquel que mira se advierte, por un instante, también mirado. La mirada, ante el objeto, ante ese *más allá* que se nos escapa, se ve implicada en un movimiento por el que espacio y tiempo se perturban. La propia posición de sujeto y objeto se altera, en el momento en el que las miradas se intercambian, cuando uno y otro ven y son vistos recíprocamente.

<sup>46</sup> Benjamin, *Libro de los pasajes*, 478.

<sup>47</sup> Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 92.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 50 y 120.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 25.

interés similar por los gestos del pueblo napolitano, un interés general por todo aquello que se presenta en “el desfase y el anacronismo” de un tiempo marcado por las supervivencias. Ser “contemporáneo”, dice el autor, es situarse en el presente con la mirada puesta hacia la historia, reconocer en lo que sucede, la riqueza de temporalidades. Las luces de nuestro época apenas nos permiten advertirlas, pero el presente está atravesado por pequeñas luces que nos reclaman desde otro tiempo, luces que apuntan hacia un *origen* que no deja de suceder<sup>51</sup>.

La descripción del presente viene determinada por esa falta de experiencia, pero ésta remonta, entre un tiempo y otro —el del presente y el de todos los pasados, el de todos los futuros incluso—, para oponerse a la tiranía de la sociedad contemporánea. Sus propias obras, las de Pasolini y Agamben, los trabajos cinematográficos y los ensayos filosóficos, cada una a su manera, se convertían entonces en creaciones complejas donde pensar la aparición de lo humano, los tiempos, las singularidades, las diferencias. Se convertían ellas mismas, con ese trabajo de búsqueda imaginativa, de hacer surgir los tiempos, de exponer aquello que desaparece, en la diferencia puesta frente a toda imagen-mentira, en la alternativa a la ceguera generalizada: invención-luciérnaga, preciosos rastros luz ante los que agudizar la mirada<sup>52</sup>.

Las supervivencias siempre están por (re)descubrir; decretar su muerte es “decretar la muerte de nuestras obsesiones, de nuestra memoria en general”, es desviar la atención de las pequeñas luces para dejarse deslumbrar por la gran luz del espectáculo, dice Didi-Huberman<sup>53</sup>. La renuncia a la posibilidad de lo humano —que supone la renuncia a la posibilidad de la imagen y del actuar político— es también una renuncia a toda riqueza temporal: no podemos hablar de la desaparición de las luciérnagas, sin negar primero al presente la densidad de tiempos que afecta a toda época histórica. No pueden Pasolini y Agamben entregarse a la destrucción absoluta sin abdicar primero de cierta manera de enfrentarse a la realidad que les había acompañado en otro tiempo: una suerte de ceguera, de pesimismo radical, se ha adueñado de una mirada antes sensible, a pesar de todo, al movimiento —inaprensible, sorprendente, indestructible— de la memoria de los tiempos, al desplazamiento, casi imperceptible pero importantísimo, del vuelo de las luciérnagas.

No todo está perdido: la expresión “los pueblos están expuestos a desaparecer” no querrá significar, para Didi-Huberman, que la desaparición ya se haya producido del todo, que no haya ya posibilidad ni para la imagen ni para los pueblos. No se trata, por el contrario, más que de estudiar la situación para comprenderla mejor, para contradecirla mejor. La descripción de este contexto de destrucción no dejará de estar acompañada en sus textos de una búsqueda continua de los momentos en los que la imagen, lo humano, resiste a las destrucciones de la historia. Espacios en los que la imagen sabe de memoria y porvenir, imagen de una revelación inminente, que siempre está por producirse. Tenemos razones para el

<sup>51</sup> Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, [2008] 2011), 17-29. Otro autor que plantea una reflexión sobre contemporáneo como un conflicto de tiempos, sobre la historia como una multiplicidad de líneas, es Jacques Rancière. Véase Jacques Rancière, “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”, *L’Inactuel* 6 (1996), 53-68.

<sup>52</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 24.

<sup>53</sup> Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 49-50

pesimismo en este contexto de crisis urgente, pero precisamente por urgente, no podemos dejar de tratar en todo momento de elaborar su contra-faceta, no podemos dejar de buscar los espacios de resistencia, de producirlos nosotros mismos; en palabras de Benjamin, es necesario “organizar el pesimismo”<sup>54</sup>.

#### 4. Un conocimiento por el montaje

Corresponde al artista, al historiador y al filósofo, dice Didi-Huberman, la responsabilidad de organizar esta nueva forma de pensar la imagen y el tiempo, de componer una nueva historia, atenta a las pluralidades. La historia ha mostrado una y otra vez su poder de destrucción, la amenaza que recae siempre sobre los pueblos: “los pueblos están siempre expuestos a desaparecer”, silenciados por los grandes nombres de su presente, por las grandes verdades a las que han de rendir culto<sup>55</sup>. Por eso es tan urgente la tarea de una mirada retrospectiva, que atienda a las voces –a menudo gritos– olvidadas por la historia, esas que resuenan todavía en el presente para revelarnos una enseñanza sobre el tiempo. Por eso es tan urgente volver sobre los tiempos, sobre esos intentos de resistencia, atender a aquello que, por poco que sea, tienen que decirnos. Hablamos, con Didi-Huberman, de una historia anacrónica de los pueblos, de una historia leída a “contrapelo”: no ya la historia como relato de un tiempo único –tiempo de los vencedores–, sino aquella que va en la búsqueda de “los tiempos perdidos”. Tiempo de los “sin nombre”, tiempo de lo que apenas pudo ser. Se trata de una cuestión de responsabilidad historiográfica, pero también de responsabilidad política, de una mirada comprometida que rescata, para el presente, para el conocimiento, las huellas de una historia todavía por contar. Siempre por contar, siempre incompleta, necesitada constantemente de relectura.

La técnica del montaje aparecerá en sus textos como aquella capaz de mostrar –desmontar para volver a montar– esas complejidades de la historia, una forma de trabajo con lo visual que emprendería Aby Warburg en su inconcluso *Atlas Mnemosyne*, mientras lo hacían también, casi durante los mismos años, otros autores como Benjamin (*Libro de los Pasajes*, 1927-1940), Georges Bataille (revista *Documents*, 1929-1930) o Serguéi Eisenstein (*Teoría general del montaje*, 1935-1937)<sup>56</sup>. Inseparable de la reflexión que ordena su biblioteca, que da forma a sus escritos y conferencias, el proyecto que desarrolla Warburg trata de dar cuenta de esa insistencia obsesiva y anacrónica de los tiempos, por medio del enfrentamiento dialéctico entre imágenes heterogéneas, procedentes de distintas épocas y culturas. Un espacio de encuentro de lo diferente donde se hará efectiva la ruptura de la progresión lineal de la historia y la “desterritorialización” de la

<sup>54</sup> Véase Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 91; Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 31 (envía a Benjamin, “Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d’histoire”, en *Écrits français* (París: Gallimard, [1940] 1991), 350.

<sup>55</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 11.

<sup>56</sup> Para el análisis de las características del proyecto warburgiano véase sobre todo Didi-Huberman, “El montaje *Mnemosyne*: cuadros, fusées, detalles, intervalos”, en *La imagen superviviente*; Didi-Huberman, *¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: MNCARS, 2011).

imagen, un trabajo de “migraciones” constantes, impredecibles, cambiantes, que se expresa en la tensión entre las distintas fotografías que se disponen juntas<sup>57</sup>.

El *Atlas Mnemosyne* monta en una serie de paneles de tela negra fotografías de imágenes que, aunque sin relación aparente, son capaces de estrechar ciertos vínculos insólitos, anacrónicos, que saben reconocerse como parte de un mismo intento de expresión. Una relación difícil de precisar, problemática, que ha de contar con los procesos psíquicos que entran en juego en el momento de la simbolización de las formas. Para entender esa reaparición no evidente, sintomática, es fundamental atender al concepto warburgiano de “fórmula patética” (*Pathosformeln*), un concepto que penetra en la enigmática relación entre un gesto expresivo y un estado *–pathos–* concreto<sup>58</sup>. En la elaboración warburgiana de la *Pathosformeln*, lejos del afán de sistematización positivista, lejos de la pretensión de extraer una ley general del comportamiento del gesto corporal, interviene una indescifrable dialéctica que requiere de un trabajo de la imaginación, capaz de adentrarse en esa red de conexiones cambiantes, impredecibles, incomprensibles. Capaz de sentir, en un instante, aquello que apenas puede explicarse.

Cada panel tratará de orientarse en esa búsqueda inquietante de las supervivencias, en el largo recorrido de las formas desde la antigüedad, griega u oriental. Las imágenes aisladas, aunque sintomáticas, por sí solas dicen poco acerca del trabajo del tiempo. Al montaje le interesan las imágenes en tanto que combatientes, en su enfrentamiento dialéctico. El montaje tiene razón de ser en el “intervalo”, concepto clave para entender la historia del arte warburgiana, que encuentra expresión metafórica en el *Atlas* en el espacio negro de la tela sobre la que se disponen las fotografías, que “dibuja, en negativo, la *armadura visual del montaje*”<sup>59</sup>. El intervalo es ese “espacio entre”, el espacio crítico de encuentro entre imágenes, donde se adivinan las semejanzas y las contradicciones, los saltos y las latencias, donde las diferencias se comprenden juntas, cada una capaz de decir algo sobre la otra. Es el espacio de crisis, donde todo ha de ser vuelto a pensar, donde poder entender que la historia es algo complejo, y no le pertenece a nadie<sup>60</sup>.

Un espacio, el de cada panel, que se constituye como un nudo tenso y dinámico. No se trata de sometimiento a la unidad, sino de potencias enfrentadas; Didi-Huberman habla de una “dialéctica proliferante” frente a una “dialéctica unificante”<sup>61</sup>. Las imágenes que se disponen en un mismo panel no se sienten pertenecientes a un mismo orden de significado y la intención no es relacionarlas

<sup>57</sup> Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 35.

<sup>58</sup> Presente en la mayoría de sus textos, el concepto aparece en textos iniciados en su época de estudiante: Warburg, Aby (1888-1905), *Über die Darstellung des Centaurenkampfes*, vol. 3 (Londres: Institute Archive, 1888-1905). Para el análisis del concepto de *Pathosformeln* véase Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 172-256.

<sup>59</sup> Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 452. Para el análisis de la “Iconología del Intervalo” véase especialmente *ibid*, 449-458.

<sup>60</sup> Esta concepción del espacio-entre, del intervalo, como imagen mental siempre en proceso, siempre en movimiento, ha de ser puesta en relación también con la noción de imagen-movimiento de Henri Bergson, también retomada por Deleuze en obras como Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine I* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1984). Cada corte en el montaje se descubre como “corte móvil”, y es en la relación entre ellos donde se da una constante “producción de lo nuevo” que modifica a cada paso el Todo que quiere ser pensado, éste, si existe, no está sino abierto. Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (Buenos aires: Cactus, 2006).

<sup>61</sup> Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 430.

en la medida en que se pueda extraer de ellas una ley de homogeneidad. Lo que pretende el proyecto warburgiano es enfrentarlas, poner cara a cara las supervivencias, los intrincamientos, las correspondencias, las discontinuidades: es el movimiento mismo lo que se pone en juego. Incapaz de ser síntesis, incapaz de ser respuesta, el *Atlas* no aspira a ordenar el ritmo nervioso de la supervivencia, sino a presentar la supervivencia en acto, en su tensión, en su plasticidad, en su metamorfosis. Ese carácter siempre abierto, siempre cambiante de las alusiones entre imágenes se manifestaba en la manera misma de disponer las fotografías, colocadas con pinzas sobre la tela en lugar de encontrarse rotundamente pegadas. Después de obtener una fotografía del panel con las imágenes –las láminas que se conservan en el Archivo del Instituto Warburg de Londres– todo podía volver a ser modificado<sup>62</sup>.

Esta preocupación por el devenir de las formas tiene también, en el pensamiento de Warburg, una importancia claramente política, dice Didi-Huberman: la de tratar de observar aquello que las producciones visuales saben revelar sobre el devenir de los pueblos<sup>63</sup>. Es lo que pretendía cuando en las últimas láminas del atlas, por ejemplo, situaba para ser confrontadas una fotografía del Concordato de 1929 en la que aparecen Mussolini y Pio XI, otras del fresco pintado por Rafael sobre la eucaristías y de una representación de la Esperanza pintada por Giotto y algunos documentos antisemitas: ver aparecer a través de las representaciones de la cultura aquello para lo que la historia se prepara, aquello sobre lo que la historia no deja de advertirnos, la amenaza ininterrumpida sobre los pueblos. He aquí el valor profético del montaje, la capacidad de las imágenes de, en ese ir y venir de relaciones, desentrañar los tiempos. El montaje ha de saber hacer surgir, a través de ese choque de temporalidades, la historia oculta de los pueblos, aquello que apenas se dice pero que está presente, determinándolos, decidiendo sobre su destino, aquello que también son capaces de gritarnos, canto o danza de insumisos, de los que ni siquiera se saben insumisos. El historiador habría de aspirar –lo reivindicaron Warburg y Benjamin antes que Didi-Huberman– a construir una visión más amplia de esa “historia trágica de la cultura”, diría Warburg, de esa historia de “barbarie”, diría Benjamin, que no deja de confirmarse. No aquella que *reconstruye* completamente, historia de víctimas y verdugos, si no la que se “apodera de unas migajas” para hacerlas dialogar en un montaje inédito<sup>64</sup>. La que pone cada documento en perspectiva para ver aparecer las pequeñas luces a pesar de las sombras, los *astra* a pesar de los *monstra*<sup>65</sup>. Los documentos del poder y los del “impoder” –los de la *impotencia*, o la *potencia pese a todo*– enfrentados en montaje inacabado para “hacer legible” de nuevo la historia, para mostrar siempre nuevas legibilidades posibles<sup>66</sup>.

Exponer a los pueblos significa también, vemos, exponer su parte maldita, el fondo sobre el que apenas pueden *aparecer*. Sólo sabremos comprender el

<sup>62</sup> El material se recogió en el año 2000 en una edición de la Akademie Verlag a cargo de Martin Warnke. Véase la edición castellana Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010).

<sup>63</sup> Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 47; Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 26 y 124-129.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 29

<sup>65</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>66</sup> Didi-Huberman, *Sublevaciones* (Ciudad de México: MUAC, 2018), 39; Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: Machado, 2008), 70-74.

presente, cada presente, si somos capaces de advertir en él las zonas de oscuridad, había dicho Agamben<sup>67</sup>. Esas que apenas se dejan ver bajo las grandes luces que lo abarcan todo. Es por ello por lo que debemos tomar distancia, despegarnos por un instante de nuestro presente para poder vislumbrar lo que otros tiempos pueden desvelarnos. Un esfuerzo de “distanciamiento”, noción que Didi-Huberman toma de los textos de Brecht, que un *conocimiento por el montaje* sabrá procurar. Al ser confrontados en el montaje archivos procedentes de diferentes órdenes de realidad, pertenecientes a distintos momentos y a distintas historias, el espectador se desorienta en la construcción de sentido<sup>68</sup>. Desposeído de categorías, de certezas tranquilizadoras sobre las que apoyarse –visiones estandarizadas de la realidad–, accede al juego dialéctico que se propone, al juego dialéctico que ha de componer toda fabricación propia del pensamiento. Por efecto de extrañeza, por imposición del vacío –un vacío donde vienen a parar las semejanzas y las desemejanzas–, estallan los impensados, los no-dichos de la historia.

Ahora bien, todo distanciamiento no debería dejar de estar acompañado de ciertos momentos en que la mirada se sabe próxima, implicada en lo que cada historia quiere decirnos, gritarnos, o apenas mostrarnos. Esos instantes en los que somos alcanzados –lo hemos visto– por un conocimiento sentido, ese por el que nos comprendemos en la expresión del otro, formas de mirar que habrían de estar en la base de todo acercamiento ético a la realidad del otro, a los gestos suplicantes, a los rostros desencajados, a las actitudes de rebeldía, a las expresiones más esperanzadas. Vemos, con Didi-Huberman, que la exposición de los pueblos requiere de una “doble distancia”, de un doble trabajo de la imaginación<sup>69</sup>. “Para saber hay que imaginar”, dice<sup>70</sup>. “Imaginarse”, afrontar, verse a uno mismo implicado, pero también separarse, hacer de la imaginación una labor de elaboración del pensamiento. Será necesario mantener constantemente un “arte equilibrista”: tan cerca que nos toque, que nos rasgue, pero lo suficientemente lejos, un instante después, para poder hacer de ese impacto una forma desplegar el pensamiento.

Este contraste, el de una visión de detalle y otra que amplía, es el que propone también Brecht, como analiza Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*, cuando en su *ABC de la guerra*, dispone, por ejemplo, junto al grito de unas mujeres ante los cadáveres de sus jóvenes hijos (una fotografía del bombardeo de Singapur en diciembre de 1941) toda una “red de situaciones de Pietà” y otras imágenes del enemigo triunfante<sup>71</sup>. O cuando en su *Diario de Trabajo*, sitúa una cita de Shakespeare junto a la fotografía de unas personas yugoslavas siendo arrestadas por los nazis<sup>72</sup>. O el que propone también Jean-Luc Godard, como analiza nuestro autor en *Imágenes pese a todo*, cuando introduce en su *Histoire(s) du cinema* algunos fotogramas con Elisabeth Taylor y Montgomery Clift de una película de George Stevens junto a algunos documentos de la barbarie nazi, o

<sup>67</sup> Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, 21-24.

<sup>68</sup> Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* (Barcelona: Paidós, 2004) 255..

<sup>69</sup> Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, 43-44; *Íd.*, *Cuando las imágenes toman posición*, 200.

<sup>70</sup> Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 17.

<sup>71</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 195-200 y 208-209; Bertolt Brecht, *ABC de la guerra* (Madrid: Caracol, [1955] 2004), citado en Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 195.

<sup>72</sup> Brecht, *Diario de trabajo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1997).

cuando en otro momento hace aparecer algunos detalles de los *Desastres* o de los *Caprichos* o incluso un fragmento de una pintura de Giotto.

El propio Didi-Huberman planteará algunos montajes de imágenes en las distintas ocasiones en la que lleva a cabo la labor de comisario. Su más reciente exposición, *Sublevaciones* (2018), construida en torno a los gestos de los levantamientos, abarca toda una red de imágenes de distinto tipo (grabados, pinturas, esculturas, fotografías, fotomontajes, collage, carteles, panfletos, registro gráfico de performances, etc.) y procedencia, que irá ampliándose, además, en cada país a la que es llevada con algunas obras pertenecientes al museo que le brinda el espacio: museos de Barcelona, Montreal, Ciudad de México y Buenos Aires<sup>73</sup>. Cuerpos, gestos, miradas resistentes en imagen: los tiempos de la imagen nos hablan de destrucción, de desaparición, de desesperación y de muerte, pero todavía hay algo que se enciende en los cuerpos y en los deseos de sus protagonistas, algo que arde, que quema y que quizás acabe por incendiarlo todo. Algo que les lleva a levantar la voz, a levantar los puños, a levantar las pancartas o simplemente la mirada, a alzarse sobre las ruinas de una paisaje que está por cambiar, que está cambiando ya en cada pequeño acto de levantamiento. Imágenes que nos muestran que quizás no todo está perdido, que en esos pequeños gestos que *sobreviven* cuando apenas hay esperanza para ello, cuando la oscuridad alcanza cada pequeño hueco, está la esperanza para la humanidad<sup>74</sup>.

Distintas historia, rostros, gritos o lamentos son expuestos. Hemos de tratar de hacer frente a esas imágenes, por doloroso que resulte sostenerles la mirada en ocasiones, por poco que sepan decirnos sobre la realidad que les afecta, sobre el deseo que los levanta, o la muerte que los consume, una labor de reconocimiento del otro que requiere de cada uno tiempo y esfuerzo. Hay algo en ellas, huella de lo humano, experiencia transmitida desde el “desgarro” o la fuerza de insumisión del sujeto –movimiento de dolor o de deseo–, que sabe abrirse paso en el tiempo hasta nuestro presente para convocar nuestra mirada<sup>75</sup>. La imagen ha de ser afrontada con todas las consecuencias. Pero no se trata de, ante este tipo de imágenes, abandonarse al desconsuelo o la indignación, a la observación afectada e inmóvil, sino más bien de sentir esa experiencia que nos proporciona la imagen operando en nosotros: moviéndonos (movimiento interno), pero también poniéndonos en movimiento (movimiento expansivo). Un movimiento por momentos *desgarrado*, por momentos distanciado, crítico, que cuestiona, que amplía: incansable. Que descubre lo que otros tiempos, otras producciones visuales, pueden mostrar sobre esa realidad que se interroga<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Véase Didi-Huberman, *Sublevaciones*.

<sup>74</sup> Las redes sociales dan una oportunidad a todas esas voces hoy en día, enunciadas –para todo aquel que quiera escucharlas– más allá de los relatos organizados por el poder. La *visibilidad* de los recientes acontecimientos revolucionarios en Latinoamérica, de las protestas, de las denuncias, de los puños en alto, de los dedos que señalan la violencia son un ejemplo de cómo los medios digitales, fuera del control de la representación consensual, permiten a los pueblos *producir imagen*. Véase, por ejemplo, el canto/grito/performance del colectivo chileno Las Tesis que señala la violencia institucional y sistémica hacia las mujeres, que se ha repetido en distintas partes del mundo, y que se suma a la multitud de protestas originadas en Chile durante las últimas semanas: Leticia Blanco, “Un violador en tu camino’, la canción feminista de Las Tesis que atraviesa América”, *El mundo*, 5 de diciembre 2019, consultado el 6 de diciembre de 2019, <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2019/12/05/5de7fdbc6c83b3648b462e.html>

<sup>75</sup> Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 124 y 150.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 88.

¿Corremos aquí el riesgo de que la imagen, la singularidad que en ella se presenta –singularidad inclasificable–, su grito, su memoria, su denuncia concreta, se pierda entre el conjunto de documentos de distinta índole, de distintos tiempos con los que se monta? No cuando los inadvertidos de cada historia se hacen visibles en el contacto con otras, un encuentro del que saldrá reforzada la legibilidad de cada una de ellas. No cuando lo que se interroga es una historia habitada por múltiples tiempos, cuando lo que está en juego es una historia abocada a cometer los mismos errores: “no escapa del pasado el que lo olvida. Esto significa que una política en presente no podrá saltarse el pasado que repite y rechaza. Leer el tiempo y leer las imágenes donde el tiempo tiene la oportunidad de ser descifrado”<sup>77</sup>. La historia está atravesada por supervivencias y repeticiones. Sentir los flujos de su memoria nos permite sentir sus advertencias. Acudir al pasado, para comprender el presente, para cambiar el futuro. Rescatar las voces ahogadas por la historia, activar sus energías –en el instante en el que toman cuerpo en nosotros–, para abrir nuevas vías, nuevos caminos posibles. Esta nueva manera de abordar la historia es también, de alguna manera, un intento de redención y una mirada de esperanza hacia el futuro<sup>78</sup>.

## 5. Conclusión

Nos encontramos ante una situación urgente de empobrecimiento, una situación de pérdida de experiencia que afecta a nuestra relación con el mundo y con el otro. Occidente no hace con el otro más que lo que hace consigo mismo, más que lo que está dispuesto a perpetuar a toda costa: cada esfera de la vida es absorbida y utilizada por el beneficio del capital. El engaño ha triunfado sin que apenas nos demos cuenta, sin que apenas podamos imaginar otros mundos posibles, otras formas de intercambio, de relacionarnos con el mundo y de ser en el mundo. Los pueblos están expuestos a desaparecer en las sociedades actuales capitalistas, como lo han estado también en cada época, expuestos al poder de cada ideología. A desaparecer ahora como potencia viva, como expresión de experiencia singular, distinta de esa experiencia-otra alienada del capital. Pero todavía es posible adivinar ciertos momentos de excepción. Y en cada uno –en el historiador, en el pensador, en el artista, pero también en cada uno de nosotros– está la responsabilidad de “organizarse” en un pensamiento distinto de la historia, de la realidad que nos rodea y de aquellas más lejanas. Otras maneras de mirar, otros lugares a los que dirigir la atención, que no se encuentran muy lejos, sin embargo, que no *aparecen* sino en el propio escenario de desaparición. Aquello que *sobrevive* ha de ser *expuesto*, compuesto en una nueva historia de denuncia, una nueva historia en la que los tiempos obedecen a los de la experiencia humana y no ya a relatos forzados. Tiempos que confluyen, que retroceden, que se enquistan y que vuelven. Tiempos que nos acercan y nos advierten, que se convocan y se pierden.

<sup>77</sup> Ibid., 43.

<sup>78</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 243-248.

Se trata de una forma de pensar el mundo, la historia y las imágenes, que encontrará en la técnica del montaje una herramienta eficaz. La intención no es ofrecer una solución, una interpretación sintética de la historia a través del modo en que el montaje dispone las imágenes; no se trata de dirigir el saber de la historia hacia un nuevo consenso, sino de abrir la imaginación a las multiplicidades, al libre juego del saber comprendiéndolas juntas, haciendo estallar los encuentros y las diferencias, las contradicciones y las conexiones secretas<sup>79</sup>. Un saber que cuenta constantemente con su contra-plano de no-saber: un conocimiento por el montaje nos lleva a un saber siempre a la espera. Un saber crítico, por lo que tiene de frágil, por lo que tiene de efímero. Rápidamente escapa sin dejarse encerrar en un saber-certeza. Todavía no se ha comenzado a comprender cuando ya empieza a tomar otras formas. La práctica del montaje se constituiría así como una ejercicio de pensamiento, siempre abierto, siempre atento, en constante cambio<sup>80</sup>. Un ejercicio de la imaginación en el que son convocados múltiples tiempos, múltiples historias que se responden entre sí.

Poner los tiempos a trabajar no tiene otra finalidad aquí que la de dar voz a los olvidados por la historia, la de exponer a los pueblos aunque sea para decir que están expuestos para desaparecer, para comprender la amenaza. Esta es la fuerza revolucionaria de la propuesta de Didi-Huberman, su manera de adentrarse en el terreno de la reflexión política. Una incursión que no se concibe separada de su reflexión estética. Las formas estéticas pueden informarnos sobre el acontecer de los pueblos, mostrarnos la violencia y la manera en que éstos saben hacerle frente, aunque sea en un fugaz instante.

## 6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 1987.
- Agamben, Giorgio. *El Reino y la Gloria. Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: Chicago University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. “Petite histoire de la photographie”. En *OEuvres II*. París: Gallimard, [1931] 2000.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*, Akal: Madrid, [1929-1930] 2005.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia”, *Obras I*, vol. 2. Madrid: Abada, [1939-1940] 2008.
- Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”, *Obras II*, vol. 1. Madrid: Abada, [1933] 2009.
- Benjamin, Walter. “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov”. En *Obras II*, vol. 2. Madrid: Abada, [1936] 2009.

<sup>79</sup> Véase Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 180 y 204.

<sup>80</sup> Véase Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 27.

- Berardi, Franco. "Cognitarian Subjectivation". *E-flux Journal* 20 (2010). Consultado el 30 de agosto de 2019. <https://www.e-flux.com/journal/20/67633/cognitarian-subjectivation/>
- Berardi, Franco. *After Future*. Oakland, CA: AK Press, 2011.
- Berardi, Franco. "Accelerationism. Questioned from the Point of View of the Body". *E-flux Journal* 46 (2013). <https://www.e-flux.com/journal/46/60080/accelerationism-questioned-from-the-point-of-view-of-the-body/>
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, [1826] 2006.
- Blanco, Leticia. "'Un violador en tu camino', la canción feminista de Las Tesis que atraviesa América". *El mundo*, 5 de diciembre 2019. Consultado el 6 de diciembre de 2019. <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2019/12/05/5de7fdcbfc6c83b3648b462e.html>
- Brecht, Bertolt. *Diario de trabajo*. Buenos Aires: Nueva Visión, [1938-1955] 1997.
- Brecht, Bertolt. *ABC de la guerra*. Madrid: Caracol, [1955] 2004.
- Buck-Morss, Susan. "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte", *La balsa de la medusa* 25 (1993): 55-98.
- Crary, Jonhathan. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres: Verso Books, 2012.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, [1967] 2002.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1984.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". En *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, dirigido por Nicole Schweizeri. Catálogo de exposición. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, [1990] 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: MNCARS, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: VE, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. Ciudad de México: MUAC, 2018.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Planeta DeAgostini, [1889] 1985.
- Garcés, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. "Desvelar la tradición. Heterocronía y posmedialidad en Background Story de Xu Bing". *Innafronte* 23 (2014): 188-191.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 1993.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil, 2015.
- Pasolini, Pier Paolo. *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, [1974] 2005.

- Pasolini, Pier Paolo. “El verdadero fascismo”. En *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- Pasolini, Pier Paolo. “El artículo de las luciérnagas”. En *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- Rancière, Jacques. “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”. *L’Inactuel* 6 (1996): 53-68.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- Robins, Kevin. “Tradition and Translation: National Culture in its Global Context”. En *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, editado por John Corner y Sylvia Harvey, 21-44. Londres: Routledge, 1991.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Speranza, Graciela. *Cronografías*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- Warburg, Aby. *Über die Darstellung des Centaurenkampfes*. Londres: Institute Archive, 1888-1905.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, [1924-1929] 2010.