


**DIDI-HUBERMAN, Georges, TRAVERSO, Enzo y BLANC-MARIANNE
Guillaume, *Images de la politique, politique des images. Un
débat*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences
Sociales, 2025.**

Àlex Matas Pons
Universitat de Barcelona 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.106168>

Recibido: 01/06/2024 • Aceptado: 27/07/2024

Genealogías de cuerpos en movimiento y genealogías de gestos de emancipación

Una afirmación de Enzo Traverso en la introducción a su libro *Revolución. Una historia intelectual* (2021) desencadenó una larga discusión con Georges Didi-Huberman. Los textos que intercambiaron ambos pensadores, junto a otros hasta ahora inéditos, han sido ahora recogidos en un único libro, *Images de la politique, politique des images* (2025), donde también han sido incluidos dos textos de Guillaume Blanc-Marianne.

La afirmación de Traverso decía:

Pasar por alto la carga tormentosa y febril de las revoluciones es simplemente malentenderlas, pero al mismo tiempo, reducirlas a estallidos de pasiones y odios sería igualmente engañoso. Esa malinterpretación se cometió en una exposición, *Soulèvements*, que, aunque notable por muchos motivos, privilegió los aspectos estéticos de los levantamientos al extremo de desdibujar su naturaleza política. El hecho de captar la elegancia de un gesto que reproduce la belleza de una actuación atlética no echa luz sobre su significado político (26).

Básicamente, valoraba de forma negativa la exposición *Soulèvements* (2016) y dudaba del carácter benéfico, en términos políticos, de la propuesta. La célebre exposición, organizada por Georges Didi-Huberman, partía del Jeu de Paume de París para recorrer luego otras ciudades –Barcelona, México, Montreal, Buenos Aires, São Paulo– y configurar nuevos contenidos gracias al trabajo realizado en los archivos de cada una de las instituciones y museos anfitriones. De este modo, Didi-Huberman aspiraba a que la configuración de imágenes de la revuelta y gestos disidentes, objeto primero de la exposición, fuera respetuosa y coherente con el carácter local de la historia insumisa.

La severa acusación del breve párrafo que le dedicaba Enzo Traverso sorprendía porque ambos autores presentaban muchos rasgos en común. De hecho, existía entre ellos una afinidad intelectual que podría ilustrarse mediante las discusiones que ambos mantuvieron con Claude Lanzmann, el polémico aunque siempre admirable director de *Shoah* (1985). Como quizás se recuerde, el cineasta filmaba el testimonio de los supervivientes del holocausto sin recurrir a ningún material de archivo porque pretendía demostrar que precisamente era la ausencia de imágenes la que permitía representar lo inimaginable. Georges Didi-Huberman rebatió en *Imágenes pese a todo* dicho discurso acerca de lo irrepresentable, lo invisible y lo inimaginable. En parte, mediante el análisis y lectura de cuatro imágenes de las cámaras de gas tomadas por los miembros del *Sonderkommando* el mes de agosto de 1944 en Auschwitz, que también forman parte de *Soulèvements*. Didi-Huberman desarrollaba una lectura crítica, benjaminiana, de las imágenes, que ya había ensayado en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992) y que constituirá el sostén de una elaborada teoría acerca de la lectura histórica de las imágenes desplegada a lo largo de los cuatro volúmenes que constituyen *El ojo de la historia*. El análisis de las fotografías tomadas por los miembros del *Sonderkommando* rebate la idea de la irrepresentabilidad del horror rescatando a las imágenes de su falsa condición de iconos del horror –muestras de “toda la verdad”– para devolverlas a su fenomenología, a su especificidad, y leer en ellas aquello que sustancialmente contienen.

Enzo Traverso elogia reiteradamente en su polémica con Didi-Huberman ese libro suyo, *Imágenes pese a todo*. También él había rebatido la proscripción de las imágenes de Claude Lanzmann, y suscribía aquella idea de que la misma “pereza” con la que se conduce el historiador ante el simple documento visual, pretendiendo su inequívoca cualidad probatoria de los hechos, es la “pereza” del creyente ante el icono del horror, con su estetización de lo invisible por excelencia. Traverso en una severa valoración crítica del cineasta reprobó también el desatino intelectual de Lanzmann derivado de un esencial compromiso con el sionismo. Un compromiso que le impidió apreciar los excesos de las políticas nacionales del Estado de Israel dada su asunción de los presupuestos mesiánicos: una gobernabilidad estrictamente orientada a conjurar la sombra de una posible Shoah, como explicó excelentemente Idith Zertal en *La nación y la muerte* (2002). Desde la perspectiva de la historia intelectual, Traverso veía en los argumentos de Lanzmann en *Shoah* (1985), sobre la necesidad de desechar las imágenes archivadas, el mismo error que contenía, como ha señalado hace poco Ricard Vinyes en su *Crítica de la razón compasiva* (2023), el discurso pronunciado por Hans Jonas al recibir en 1984 el premio Dr. Leopold Lucas, otorgado por la Facultad teológica evangélica de la Universidad Eberhard Karls, de Tübinga. En su reflexión acerca de la tolerancia de Auschwitz por parte de Dios, Jonas abundaba desde la teología política en las tesis acerca de una nueva teodicea, que evitaba la reflexión fundamental sobre qué asunción de responsabilidades debían asumir los hombres ante lo acontecido y qué dispositivos políticos hacían factible aún su reproducción, como sostuvo Agamben en su célebre *Lo que queda de Auschwitz* (2000).

Por todo ello, sorprende al lector que dos pensadores con tantas afinidades, en lo que respecta al pensamiento estético, y explícitamente adscritos ambos a la tradición intelectual de la izquierda política, acaben enzarzándose en una agria discusión. Como afirma Didi-Huberman, en el primer texto de la recopilación, ambos “devraient pourtant se situer du même côté, comme on dit, de la barricade” (11).

A pesar de que el punto de partida de la discusión sea el fragmento reproducido del libro *Revolución*, el debate se organizará alrededor de una supuesta falta señalada inicialmente por Enzo Traverso referida a una imagen en concreto de la exposición, que además ilustra la portada del catálogo. La fotografía capta el gesto atlético de dos jóvenes manifestantes que arrojan piedras. Se ven sus figuras de espaldas y los destinatarios de sus lanzamientos apenas pueden entreverse porque se confunden con un vaporoso y desdibujado fondo. La fotografía la tomó el reportero Gilles Caron, muerto en Camboya el año 1970, durante las jornadas violentas del mes de agosto de 1969 en Derry, Irlanda del Norte. Unas jornadas conocidas como “The battle of Bogside”, desde que apareciera un artículo con dicho título en *The Times*, el 13 de agosto de 1969.

Enzo Traverso recrimina la inclusión de dicha fotografía en la exposición dado que representaría, muy probablemente, a dos jóvenes anticatólicos. Así lo daría a entender la leyenda que acompaña al pie de la imagen, “Manifestations anticatholiques, Londonderry, Irlande du Nord, août 1969”. De ahí que Traverso repruebe la descontextualización que implica exhibir en una exposición dedicada al gesto insurgente y la resistencia insumisa el atlético gesto de dos jóvenes protestantes, amparados por las fuerzas militares de ocupación británicas, mientras participan de un pogromo anticatólico en Derry. En resumen, Traverso censura la falta de rigor de una opción o estrategia curatorial de naturaleza descontextualizadora, que obvia al fin y al cabo el colonialismo británico y el régimen de segregación de clase y nacional en Irlanda del Norte.

Evidentemente, este reproche, en un primer nivel de lectura del libro *Images de la politique, politique des images* (2025), será el que organizará el intercambio de argumentos y reproches recíprocos. Argumentos y reproches que constituyen la primera de las dos partes del libro, “Le débat”, constituido por la recolección de los artículos publicados mayoritariamente en el periódico digital francés *AOC Analyse Opinion Critique*. La segunda parte del libro, “L'intervention”, la componen dos estudios de Guillaume Blanc-Marianne, con los que dialogan Traverso y Didi-Huberman en los dos textos inéditos que cierran el volumen, y con los que retoman el intercambio de diferencias y pareceres.

Acerca de esta fotografía, tan relevante desde el punto de vista estructural del libro, Georges Didi-Huberman subraya su ambigüedad, porque recuerda que la leyenda en realidad no se refiere estrictamente a la fotografía en particular sino a toda la serie de fotografías de Gilles Caron. Encuentra legítimo “sembrar dudas” y considera equivocado centrar el análisis cultural en el empeño por dilucidar quiénes son los dos jóvenes de la fotografía y cuál es su adscripción político-nacional. De hecho, Didi-Huberman recrimina a Traverso que sea él quien descontextualiza la fotografía al centrar su atención en una aislada imagen, que devino portada del catálogo: podría haber atendido al papel que desempeña la fotografía de Caron en la configuración de la constelación de imágenes del mismo Caron igualmente recogidas en *Soulèvements*, como las manifestaciones campesinas en Francia en 1967, el mayo de 1968 en París y el levantamiento antisoviético en Praga de 1969.

Los diferentes argumentos esgrimidos por ambos autores en la primera parte del libro, “Le débat”, se explican según el énfasis que Traverso pondrá en los elementos histórico-políticos en la historia de la revolución y el énfasis que Didi-Huberman hará recaer en los elementos estético-políticos. Desde esta perspectiva, la enunciación de Traverso otorga a la fotografía una función más convencional y la

relación entre los textos y las imágenes tienen un margen de maniobra que no van mucho más allá de lo descriptivo, como pieza integrante de una narración causal. En cambio, Didi-Huberman, converge con la teoría de Rancière –que ciertamente, según recuerda el mismo Didi-Huberman, se había mostrado severo con el lirismo de *Soulèvements* en un texto suyo recogido en el catálogo– acerca de la *frase-imagen*, cuando éste reemplaza la delimitación habitual de *modernidad*, de carácter histórico, por la del *régimen estético* del arte con el objetivo, entre otros, de liberar a las imágenes de su tradicional subordinación al texto. Rancière lo hizo apelando a la posibilidad de formar imágenes del pensamiento y el sentimiento que no fueran necesariamente dependientes del encadenamiento causal ni gratificaran el afecto derivado de percibir el efecto del encadenamiento.

Un ejemplo con el que ilustrar estas diferencias y la creciente acritud del debate podría ser la acusación de Traverso hacia Didi-Huberman, cuando al señalar los peligros de la descontextualización le recuerda que equivaldría a la “estetización de la política”, contra la que Benjamin había ya advertido, como es sabido, porque no tenía nada que ver con la “politización de la cultura”. El mismo Traverso se da cuenta del desliz, porque una metodología como la empleada en *Soulèvements* no merecía sin duda una reprobación tan severa. Pero más allá de este matiz, la pregunta que Traverso se hacía al respecto revelaba el fondo de la discusión acerca de la descontextualización de las imágenes: ¿por qué no incluir entonces imágenes del auto de fe de los libros celebrado por Goebbels en Berlín el año 1933?, se preguntaba; “de photos nous montrant des jeunes de la Hitlerjugend en train de “soulever” des livres et de les jeter dans le bûcher” (33).

Por su parte, Didi-Huberman aprovechaba para recordar que aquello que Traverso tilda de gratuita descontextualización era perfectamente compatible con la “dialéctica de las imágenes” benjaminiana y un equívoco sentido político derivado de la configuración del sentido mediante la configuración de constelaciones, como el mismo Traverso había explicado tan bien en su libro *Melancolía de la izquierda* (2019). En realidad, más que de descontextualización, Didi-Huberman piensa que debe hablarse en rigor del “anacronismo de las imágenes”, en el sentido que explicó en *Ante el tiempo* (2000) –en concordancia con las tesis de W. Benjamin, E. Bloch o M. Löwy, pero también de una tradición propia de la historiografía francesa representada por N. Loraux, Rancière y él mismo–: el anacronismo de las imágenes procura aquella apertura política que Benjamin emplazaba en la dialéctica de las imágenes, porque era allí donde se encontraban dos temporalidades heterogéneas: “là, donc, où mémoire et désir se réactivent mutuellement” (23).

Una vez resumido el objeto de la polémica (la fotografía de Caron y su codificación) y las premisas históricas y estéticas que separan ambas concepciones de la dialéctica entre escritura e imagen, la virtud de esta conversación quizás pueda organizarse a partir de dos ejes.

El primero es el del rigor filosófico y la calidad del compromiso político de ambos, como muestra la disputa hermenéutica acerca de una sentencia realizada por Hanna Arendt en *Sobre la violencia*. El marco en el que se convoca a Hanna Arendt es el siguiente. Didi-Huberman confiesa su voluntad de rehabilitar para el pensamiento de la izquierda política una fuerza antropológica constituida por deseos inconscientes, emociones, gestos e imágenes, tradicionalmente subalternas respecto a la acción, el proyecto, la estrategia o al “contenu politique” (72). Su iniciativa va mucho más lejos de la única concesión que hace Traverso a la exposición, al admitir la legítima validez antropológica de *Soulèvements* desde el punto de vista de la historia de las sensibilidades. Con el fin de procurar dicha rehabilitación política, Didi-Huberman revisa sumariamente las infundadas distinciones tradicionales entre la lírica, supuestamente estetizante, y la prosa realista, hipotéticamente revolucionaria, que eran a su vez el correlato de otra infundada delimitación semántica que oponía la revuelta a la revolución. Aquí es donde recurre al pensamiento de Hanna Arendt, al contradecir dichas distinciones haciendo suyo el argumento de esta pensadora cuando afirmaba que “lo opuesto a lo emocional no es lo “racional”, sea lo que sea lo que signifique, sino la incapacidad para sentirse afectado” (14). Si la ausencia de emociones no causa o promueve la racionalidad, ¿por qué seguir desestimando para el proyecto político el afecto, si lo contrario de la emoción no es la racionalidad sino la insensibilidad? De este modo justifica Didi-Huberman la complementariedad de su interés por los gestos y las emociones y el devenir histórico y la consistencia política de esos mismos gestos y emociones.

Enzo Traverso, por su parte, realiza en un sentido contrario su glosa de esta afirmación de Hanna Arendt según la cual, como se ha visto, para responder razonablemente, antes uno tiene que haberse visto “afectado”, tiene que haber sido “touché par l’émotion” (39). Traverso, a diferencia de Didi-Huberman, incide en la incomprensión de Hanna Arendt de los fenómenos revolucionarios, como lo prueba el hecho de que distinguiera entre las “buenas revoluciones”, como la Revolución americana, que perseguía el objetivo de la libertad, y las “malas revoluciones”, como la Revolución francesa, que perseguía un espejismo, el “milagro tramposo” de la emancipación social. Traverso contextualiza la afirmación de Hannah Arendt recordando las duras críticas que dedicó a Fanon y Sartre tras la publicación de *Los condenados de la tierra*, dada su total incomprensión de las revoluciones anticoloniales. Al haber afirmado que las rebeliones de esclavos se transformarían en “pesadillas”, revelaba su falta de empatía ante las sublevaciones anticoloniales y mostraba al mismo tiempo una racionalidad política bastante conservadora (40). Es decir, para él, la conceptualización de Hanna Arendt no sería un buen ejemplo sobre cómo argumentar acerca

del valor político de la sensibilidad, ni procuraría herramientas de interpretación de la sublevación política, puesto que ella misma se había mostrado “insensible” ante las luchas antiimperialistas. Por lo tanto, para Traverso, la contextualización filológica de una afirmación afecta a la validez del concepto y la eficacia del método, a diferencia de Didi-Huberman, que sugiere líneas de trabajo cuya virtud epistemológica resida precisamente en su renuencia ante los imperativos de la comprobación o la confirmación.

El segundo eje a partir del cual entender la discusión redunda en esta misma diferencia recién mencionada, pero gira en concreto alrededor del método iconológico como herramienta para la lectura de imágenes. En este caso, Traverso, contrario a toda descontextualización, convoca la figura de Panofsky para aseverar que “Une iconologie délestée de sa dimension iconographique reste mutilée” (36). Es decir, se apoya en la ya clásica distinción entre iconografía e iconología realizada por el historiador del arte para insistir en que la inteligibilidad y comprensión de una imagen depende de dilucidar el contenido intrínseco de una imagen. Sin la precisión iconográfica, la imagen resta a la espera de una redención que jamás podrá ser llevada a cabo por quienes contemplan la mera superficialidad, que a menudo es tramposa.

Por supuesto, Traverso sabe que está rehabilitando la figura de Panofsky y la centralidad de las “fuentes” en la historia del arte –las fuentes textuales sin las que no puede entenderse una imagen y la conversión de las imágenes en fuentes historiográficas– ante Didi-Huberman, cuya labor como historiador del arte se construye en el sentido contrario. Como él mismo afirma a lo largo de la discusión: “contre cela que mon travail d'historien de l'art a pris son départ: précisément contre les notions de «contenu» et de «symbole» chez Panofsky” (62).

En efecto, Didi-Huberman insistirá en viejos argumentos suyos acerca de qué iconología proponía Aby Warburg al fundar la disciplina y cómo había sido ésta secuestrada por los dispositivos académicos, en un contexto historiográfico de manifiesta linealidad evolutiva contrario al que inspiró al autor del *Atlas Mnemosyne*. Por un lado, Traverso no concibe que la iconología no se acompañe de su correspondiente labor iconográfica, que en el caso de la fotografía de Gilles Caron se apoyaría en el contenido de la leyenda: “Manifestations anticatholiques, Londonderry, Irlande du Nord, août 1969”. Si no es así, como reprocha a Didi-Huberman, la perspectiva iconológica se centra exclusivamente en la supervivencia de los gestos de la revuelta, que no hace más que construir una “memoria antropológica” de los *soulèvements* sin apenas procurar inteligibilidad sobre el “contenido intrínseco” de esas imágenes. Sin embargo, Didi-Huberman, como explicó en *La imagen superviviente*, quería rescatar la iconología de Warburg del papel que le asignó el paradigma positivista de la historia del arte hegemónico, desde Winckelmann hasta Gombrich. Según él, el retorno de la imagen superviviente implica una migración de contenidos a través de la historia; esto es, una verdadera comprensión de la herencia y la tradición artística gracias al retorno anacrónico de las imágenes. Retorno sin el cual sería imposible una temporalización dialéctica de la historia, imprescindible para entender la tradición artística. En este caso, de la historia de las revoluciones.

En la segunda parte del libro, “L'intervention”, toma la palabra el tercero de los autores, Guillaume Blanc-Marianne. Participa en la discusión, una vez ya han intercambiado los dos pensadores un total de seis textos, con la finalidad de resolver el enigma acerca de la identidad de los protagonistas de la imagen. ¿Se trata de dos jóvenes protestantes partidarios de que Irlanda del Norte permanezca en el Reino Unido? ¿Participan en un pogromo y anhelan prorrogar el actual sistema de clases y la segregación racista característico de la ocupación? ¿Son dos jóvenes católicos partidarios de la independencia enfrentándose a las fuerzas militares de ocupación? ¿Son dos católicos que resisten al avance de los cuerpos uniformados y bien equipados adentrándose en un barrio católico de Derry?

Guillaume Blanc-Marianne resuelve el enigma. Enzo Traverso no tenía dudas, puesto que alegaba que la leyenda era explícita y el error provenía de haberla desatendido. Georges Didi-Huberman lanzaba interrogantes porque había suficientes indicios en la imagen para leer en un sentido contrario a la leyenda el contenido de la imagen. Lo importante, argumentaba es la desproporción que emerge del contraste entre la fragilidad de los cuerpos que resisten y la seguridad del cuerpo uniformado. Ciertamente, el enigma merecía ser aclarado y para ello Guillaume Blanc-Marianne, conocedor de la obra del fotógrafo y responsable de la exposición *Gilles Caron. Un monde imparfait* junto a Clara Bouveresse e Isabella Seniuta, asume la labor investigadora necesaria para dar con una respuesta inequívoca.

Accede a los archivos de la Fundación Gilles Caron y realiza una investigación ejemplar, tras consultar los originales y entrevistarse con los custodios de los negativos y otros expertos conocedores de la obra del fotoreportero. Despliega todos los recursos que tiene a su alcance para llevar a cabo de manera eficiente el ejercicio iconográfico que, como admiten Traverso y Didi-Huberman, debieran haber llevado a cabo ellos. Contrasta las informaciones mediante la lectura de las crónicas periodísticas de agosto del 69 en Derry con los libros de historia dedicados a la sublevación; desenreda entre los muchos agentes que intervinieron en la venta de la serie de fotografías –agentes, comerciales, maquetadores, redactores, documentalistas y archivistas, periodistas, redactores en jefe, etcétera– quiénes podrían ser los responsables de la leyenda; averigua cuáles son los convenios mercantiles entre la agencia Gamma, para al que trabajaba Gilles Caron, y la prensa a la que vendía sus materiales, *Paris-Match* o *L'express*; indaga cuáles serían las posiciones desde las que Gilles Caron habría tomado las fotografías, atendiendo

a la topografía militar de esas jornadas y considerando que el fotógrafo disponía de formación militar como antiguo paracaidista del ejército francés en la guerra de independencia de Argelia; analiza la secuencia completa de la serie de fotografías identificando en otros escenarios del conflicto a los dos jóvenes que aparecen de espaldas en la fotografía del catálogo; etcétera.

Evidentemente, esta investigación despeja cualquier duda, y tampoco son irrelevantes las reflexiones de Guillaume Blanc-Marianne sobre su labor iconográfica. Ahora bien, incluso si merece la pena leer los dos textos que organizan su investigación, las respuestas de Enzo Traverso y Georges Didi-Huberman con las que cierra el volumen demuestra que el valor del libro reside en la discusión intelectual acerca de la lectura de imágenes. Más que resolver el enigma, que lo hace, Guillaume Blanc-Marianne alienta el diálogo, y una discrepancia que no se cierra.

Si uno imaginara que Guillaume Blanc-Marianne da la razón a Enzo Traverso, porque ha llegado a la conclusión que los dos protagonistas de la imagen son dos protestantes anticatólicos, Enzo Traverso tampoco concedería valor a dicha revelación, porque su objetivo, según argumenta, nunca fue reivindicar un método probatorio cuya virtud residiera en el carácter confirmatorio de las fuentes iconográficas. Esto es en realidad aquello de lo que le acusa Didi-Huberman, y no se corresponde exactamente con sus argumentos. Su objetivo, explica él, es generar dudas sobre la posibilidad de que una imagen pueda ser interpretada sin ninguna explicación, al margen o con un sentido opuesto al de su leyenda (195). Es necesaria una dialéctica entre texto e imagen si se quiere evitar que la fotografía, al afirmar precisamente lo contrario que el texto que la acompaña y enmarca, confunda o desdibuje el verdadero valor del acto icónico de un gesto tan abiertamente inscrito en la memoria visual de la rebelión de la izquierda política como el que ilustran los dos jóvenes en Derry (203). Dicho de otro modo, sin esa dialéctica entre texto e imagen no se hace otra cosa que ontologizar el arquetipo de una imagen originaria cuya repetición es irresistible.

Por otro lado, si uno imagina que Guillaume Blanc-Marianne da la razón a Didi-Huberman y que su reclamo acerca de la ambigüedad de la fotografía tenía fundamento porque ciertamente los dos jóvenes eran católicos enfrentándose a los cuerpos policiales, Didi-Huberman tampoco concedería un valor definitivo a dicha revelación, porque su objetivo precisamente era desmentir que la función del texto sea la de redimir a la imagen de una indeseable ilegibilidad. Esa ilegibilidad no es antidialéctica, porque forma parte de una exposición, cuya naturaleza es la del *discurso*, en el sentido de la “forma-ensayo” adorniana (217) o en el sentido de la “frase-imagen” de Rancière (229). Dicho discurso, aprendido en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg y adoptado en todas sus exposiciones, obedece menos al saber axiomático que al método heurístico, y conjuga mediante constelaciones de imágenes, lejos de cualquier estetización, dos dimensiones indisociables de un mismo fenómeno: el *pathos* de los afectos y el *logos* del discurso político.

El volumen, en efecto, revela la identidad o, mejor, la adscripción política de los dos jóvenes, pero la excelente y necesaria investigación de Guillaume Blanc-Marianne no consigue poner el punto final a un diálogo entre pensadores de la imagen y teóricos de la estética política que se resisten, ambos, a la mera condición policial de la investigación.