



Testimonio, ética y arte en la filosofía de Giorgio Agamben: en torno al concepto de “lo inapropiable”¹

Luis Periañez²

Recibido: 3 de abril de 2019 / Aceptado: 11 de febrero de 2020

Resumen. El presente ensayo se enfrenta a la tematización del filósofo italiano Giorgio Agamben del testimonio, poniéndolo en relación con sus consideraciones recientes sobre “lo inapropiable” como carácter esencial de cuerpo, lengua y mundo. A la reconstrucción interna del proyecto de Agamben del testimonio como problema filosófico se sumará un diálogo con los documentales de Rithy Panh (*S-21: la máquina de matar de los jemeres rojos*, de 2003, y *La imagen perdida*, de 2013) y Ari Folman (*Vals con Bashir*, de 2008), así como a las consideraciones de Didier Fassin sobre el testimonio como “exigencia ética” de las organizaciones humanitarias, con la intención de delimitar y poner a prueba la propuesta ética de Giorgio Agamben.

Palabras clave: Testimonio; ética; Auschwitz; inapropiable; uso.

[en] Testimony, ethics and art in the philosophy of Giorgio Agamben: on the concept of “the inappropriable”

Abstract. This essay deals with Giorgio Agamben’s thematization of “testimony” in relation to his recent considerations about “the inappropriable” as an essential character of body, language and the world. A dialogue will be added to the internal reconstruction of Agamben’s project of testimony as a philosophical problem, through the documentaries of Rithy Panh (*S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, 2003, and *The missing picture*, 2013) and Ari Folman (*Waltz with Bashir*, 2008), as well as the considerations of Didier Fassin about “testimony” as an “ethical requirement” of humanitarian organizations. My intention is to delimit and test Giorgio Agamben’s ethical proposal.

Keywords: Testimony; ethics; Auschwitz; Inappropriable; use.

Sumario: 1. Introducción; 2. La actualidad de Auschwitz: historia, antropogénesis y filosofía; 3. La vida feliz y el cuerpo inapropiable; 4. Arte, profanación y testimonio: en torno a la obra documental de Rithy Panh y Ari Folman; 5. Conclusión: del *qué* al *cómo* del testimonio, sobre la pertinencia de una precaución etnográfica en filosofía; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Periañez, L. (2020) “Testimonio, ética y arte en la filosofía de Giorgio Agamben: en torno al concepto de “lo inapropiable””, en *Escritura e Imagen* 16, 89-108.

¹ Esta investigación ha sido llevada a cabo gracias a una beca FPU concedida por el Ministerio de Educación y Formación Profesional y en el marco del proyecto de investigación “Biblioteca Saavedra Fajardo (V): populismo vs. republicanismo. El reto político de la segunda globalización” (FFI2016-75978-R).

² Universidad Complutense de Madrid
luisperi@ucm.es

1. Introducción

En la filosofía contemporánea, Giorgio Agamben parece no requerir presentación. Algunos de sus conceptos aparecen constantemente en el panorama filosófico actual, no menos que en la sociología y la antropología. Son discutidos, a veces resituados, otras directamente rebatidos, y no por ello abandonados: reaparecen, interpelan a la genealogía de la política occidental, a la filosofía del arte, al etnógrafo que indaga en las formas de sociabilidad en campos de refugiados a lo largo de África y a quien intenta comprender la construcción de muros y fronteras enormes y visibles allí donde el discurso globalizante parece deslegitimarlas y la soberanía está en aparente declive³. No obstante, aún no se han extraído todas las consecuencias de algunas de las cuestiones que, a lo largo de *Homo sacer*, han mostrado ser fundamentales para su autor. Tal es el caso de dos problemas fundamentales: el del testimonio y el de lo inapropiable. Al apelar ambos a la forma en que el hombre se relaciona con el lenguaje, la historia y su cuerpo (o más bien, con su cuerpo en tanto que lingüístico e histórico), así como al estar orientado su análisis a la pregunta en torno a qué es el arte y cuál es la política y la ética por venir (aunque hacer una distinción clara entre estos dos ámbitos quizá resulta ilegítimo hablando de Agamben), ambos focos abren el núcleo de la filosofía agambeniana y lo disponen para futuras y fructíferas consideraciones. Si bien uno de ellos, trabajado en *Lo que queda de Auschwitz*⁴ principalmente, ya estaba disponible para el análisis en profundidad desarrollado por Paula Fleisner en su tesis⁵, el otro, central en la primera parte de *El uso de los cuerpos*⁶, apenas pudo ser tenido en cuenta recientemente en un volumen más preocupado por el rendimiento político de las propuestas teóricas y prácticas de Agamben y su relación con la tradición filosófico-política radical (destaca el diálogo entre el anarquismo clásico y los volúmenes II.2 y IV.1 de *Homo sacer*⁷). Nuestra tesis aquí es que, al jugarse en ambos una cierta comprensión del ser humano –aquella en la que arraiga su apuesta estética y política–, quizá con mayor profundidad y extensión que en ningún otro punto de su producción filosófica, el valor de una interrogación conjunta de ambos textos resulta evidente. En este sentido, afirmamos que “lo inapropiable” ya juega un papel fundamental en la concepción de Agamben del testimonio como gesto ético de primer orden, y el artículo tendrá como meta mostrar precisamente esa imbricación.

Desde este punto de vista, el artículo tiene una finalidad hermenéutica, que busca ante todo una mejor comprensión de la estructura interna del proyecto y la filosofía de Giorgio Agamben. No obstante, es también nuestra intención dedicar parte del argumento a una reflexión en torno al potencial de la tematización agambeniana del testimonio como problema filosófico y gesto ético, que muestre la pertinencia de su análisis tanto en el ámbito de la estética como en el de la antropología social y la sociología, especialmente allí donde enfrentan algunos de los ámbitos que ya

³ Cf. Agier, M., *Managing the undesirables: Refugee camps and humanitarian government*, Cambridge, Polity, 2011; Brown, W, *Estados amurallados, soberanía en declive*, Barcelona, Herder, 2015.

⁴ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, Pre-Textos, 2005.

⁵ Fleisner, P., *Vida y forma de vida. Las relaciones entre estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Tesis doctoral dirigida por Mónica B. Cragnolini. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2011.

⁶ Agamben, G., *El uso de los cuerpos*. Valencia, Pre-Textos, 2017.

⁷ Bignall, S., «On property and the philosophy of poverty. Agamben and Anarchism». En McLoughlin, D (ed.) *Agamben and radical politics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 49-70.

Agamben señaló como constitutivos de la “poshistoria”: economía global, genoma, ideología humanitaria⁸. Si bien la idea de “lo inapropiable” ofrece claves, muros de resistencia y ejes de análisis para enfrentar la economía global y el genoma desde la filosofía y la antropología social, el concepto de “testimonio” se mostrará central para el análisis de la ideología y la praxis humanitaria.

El artículo habrá llegado a buen puerto, pues, si logra mostrar 1) la forma como la reflexión agambeniana en torno al “testimonio” articula una cierta “antropología filosófica” para cuya comprensión es fundamental la noción de “inapropiable”, 2) la relevancia del problema del “testimonio”, entendido según las coordenadas de Agamben, para la filosofía estética y política, y 3) su pertinencia no menor para la antropología social crítica. Para ello será provechoso comenzar por una reconstrucción de la concepción de lo histórico que, en Agamben, enlaza siempre con una reflexión ética sobre el sujeto político, pero también –o sobre todo– sobre el filósofo y la filosofía.

2. La actualidad de Auschwitz: historia, antropogénesis y filosofía

En la primera página del libro, Agamben delimita rápidamente cuál es el problema del que *Lo que queda de Auschwitz* parece hacerse cargo en primera instancia. Es un problema con dos vertientes: ética y política (el significado ético y político del exterminio), pero también epistemológica (un problema referido al límite de lo comprensible). La frase continúa inmediatamente afirmando que el problema acaba siendo el de la actualidad de Auschwitz. Bajo la perspectiva del método agambeano⁹, el problema de la actualidad es, pues, el que reúne estas dos vertientes, la ético-política y la epistemológica. El estatuto de lo actual, la comprensión de en qué sentido Auschwitz es precisamente actual, es aquello que Agamben parece proponerse nada más comenzar la obra.

El sentido de la actualidad de determinados eventos o positivities históricas es algo que depende directamente de la concepción del tiempo que maneja Agamben. Aunque encontramos un tratamiento extenso del problema del tiempo en *Infancia e historia*¹⁰, podemos localizar dos momentos en los que enfoca la particularidad de lo actual y trata de tematizarlo en un pequeño conjunto de ensayos titulado *Desnudez*¹¹. En él se centra en el problema de la historia, la normatividad de los eventos históricos y la exigencia que estos acontecimientos “actuales” plantean al investigador en dos capítulos. El primero de estos se titula *¿Qué es lo contemporáneo?*, el segundo, *De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros*. La primera idea que se desprende de ellos puede parecer una perogrullada, pero conviene explicitarla: se trata de que la historia no pasa en vano, que la imagen de la línea temporal homogénea e indiferente no representa la experiencia humana del tiempo, y que las positivities que permean la historia, desde los elementos de transmisión cultural, hasta las instituciones, pasando por aquello que más nos interesa aquí: aquellos eventos o acontecimientos que, ya sea por su carácter magnífico o brutal, brillante

⁸ Agamben, G., *Lo Abierto. El hombre y el animal*. Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 99.

⁹ Agamben, G., *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona, Anagrama, 2010.

¹⁰ Agamben, G., *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.

¹¹ Agamben, G., *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011.

o radicalmente siniestro, marcan “un antes y un después”, arrastran, reproducen o instauran una cierta normatividad; articulan valores, representaciones del mundo, y, en definitiva, configuran nuestra particular vivencia del mismo. La segunda idea sería que dicha normatividad no se instaure de forma unívoca, como en una relación causa-efecto. Los acontecimientos interpelan a las personas, exigen una respuesta adecuada de ellas, exigen una reacción a la verdad que portan y un cuidado. En este sentido, la pregunta “¿qué es lo contemporáneo?” que aludiría al carácter de ese tiempo de lo actual, de lo que habita este tiempo con nosotros o que configura este tiempo que habitamos, se desplaza subrepticamente en el análisis de Agamben a la pregunta por quién es el contemporáneo, cuál es la actitud adecuada en respuesta al carácter de ese tiempo. Podríamos decir que, aplicado al libro que nos ocupa, Agamben está diciendo que 1) Auschwitz no es un fenómeno del pasado, sino que nos es contemporáneo, y 2) que tenemos que saber ser contemporáneos a Auschwitz. Es ésta una idea que se muestra particularmente bien cuando, reflexionando sobre la diferencia entre cadáver, espectro y larva (como entidades históricas) y tomando como ejemplo a Venecia, Agamben expone lo siguiente sobre el “espectro”:

¿De qué está hecho un espectro? De signos, o más bien, con mayor precisión, de signaturas, es decir, de aquellos signos, cifras o monogramas que el tiempo inscribe en las cosas. Un espectro siempre lleva consigo una fecha, es, pues, un ser íntimamente histórico.

Y más adelante:

¿Qué le debemos a aquello que ha muerto? “El acto de amor de recordar a un muerto -escribe Kierkegaard- es el acto de amor más desinteresado, libre y fiel.” Pero con certeza no el más fácil. El muerto, en efecto, no sólo no pide nada, sino que parece hacer de todo para ser olvidado. Precisamente por eso, sin embargo, el muerto es tal vez el objeto de amor más exigente, respecto al cual siempre estamos desarmados y en falta, distraídos y en fuga. Sólo así puede explicarse la falta de amor de los venecianos por su ciudad. No saben ni pueden amarla, porque amar a una difunta es difícil. Es más simple fingir que está viva, cubrir sus miembros delicados y sin vida con máscaras y aceites para poder exhibirlos haciéndoles pagar a los turistas.¹²

Quizá hablar de estar a la altura de Auschwitz como “amarlo” nos hundiría en una confusión terminológica que habría que precisar hasta el extremo. Sin embargo, podemos entender la preocupación de Agamben desde la contraposición con la turistificación o con la museificación. El museo, dice Agamben casi al final de *Profanaciones*, “no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada a la que se transfiere aquello que en el pasado fue percibido como verdadero y decisivo, y ya no lo es”¹³.

Podríamos decir que es esta una preocupación general del contexto intelectual de la “modernidad tardía”. Se trata de un momento en el que, en palabras de Marc Augé, “la historia nos pisa los talones”¹⁴, y que la historia nos pise los talones quiere decir

¹² *Ibidem*, pp. 57 y 58 respectivamente.

¹³ Agamben, G., *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 110.

¹⁴ Augé, M., *Los “no lugares”, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2000.

que se da al mismo tiempo un crecimiento exponencial de los “acontecimientos” que podrían sentirse como normativos y una incapacidad real, por la falta de distancia con respecto a ellos, por su carácter efímero e instantáneamente obsoleto, para instaurar definitivamente un principio de inteligibilidad y de normatividad, su incapacidad para proveernos adecuadamente de una cierta autocomprensión de nosotros mismos y de una cierta orientación. Sin esta distancia, en cierto sentido temporal, pero también valorativa (sin esa diferencia fundamental entre lo abrumador-normativo y lo ínfimo-individual), es casi imposible atender a lo histórico con el amor que, según Agamben, merece. El sentido de lo actual –el sentido en el que la Odisea, Auschwitz o la generación del 98 pueden ser actuales–, que sería un estar operante hoy día aun siendo eventos remotos, se cancela con una mentalidad que se ha concretado en un lema: YOLO. “*You only live once*”, la idea de que solo vives una vez, que arrastra consigo aquella otra de que ninguna vida se trasciende a sí misma ni por lo que haga ni por lo que le suceda, es el síntoma contra el que Agamben quiere luchar al pretender restituir a Auschwitz su carácter de actual¹⁵.

Continuamos, pues, considerando que, bajo la perspectiva del método agambiano, el problema de la actualidad es precisamente el que reúne las dos vertientes, ético-política y epistemológica, de una experiencia histórica atroz, extrema y radical, como fue lo ocurrido en Auschwitz. La unidad de este problema se hace más evidente al término de la introducción. El problema epistemológico concreto de los testigos de Auschwitz –tener que testimoniar una realidad aporética, aparentemente intestimoniabile (una realidad que, por ser “actual”, posee una densidad histórica que rompe los goznes de la verdad-correspondencia, generando una inadecuación entre hechos y verdad, “entre comprobación y comprensión”¹⁶– parece ser una versión radical, extrema, de aquel desajuste ínsito en todo conocimiento histórico. El motivo ha de intuirse: es un efecto derivado de la propia existencia histórica, y el carácter aporético del testimonio, tanto más visible en esta situación extrema, habrá de guiar la interpretación hasta una comprensión de la existencia humana que no puede ser desligada de su ética ni de su historia. La idea de Blumenberg de que “nada de lo humano puede ser olvidado” ofrece en *Lo que queda de Auschwitz* otra vuelta de tuerca: Auschwitz, fenómeno histórico particular, extremo y, en un cierto sentido, actual, ofrece una ventana privilegiada a aquello que el ser humano es o aquello en lo que consiste, a sus límites y su constitución, que habrá de arrojar luz sobre su experiencia ética e histórica. Estar a la altura de Auschwitz es estar a la altura de lo humano. Auschwitz sería, para Agamben, más contemporáneo que nada. Auschwitz no puede ser olvidado porque lo humano se ha mostrado ahí, y hay que saber reconocerlo en toda su ambigüedad, reconstruirlo e integrarlo en toda filosofía futura.

¹⁵ En la obra reciente del artista y cómico germano-israelí Shahak Shapira *Yolocausto*, que hasta hace poco encontrábamos en yolocaust.de, podemos observar un ejemplo de (y una crítica a) este comportamiento para con lo histórico. Los montajes fotográficos de Shahak Shapira (ver anexos) recuerdan a quienes se toman fotografías desenfadadas, cómicas, o simplemente propias de turistas, qué simboliza el lugar en el que se están fotografiando: el monumento en memoria de las víctimas del holocausto. Quizá aquello que resulta más terrorífico no es tanto que puedan suponer una burla o una ofensa, sino un olvido, una prueba de normalidad y cotidianeidad (aquello que, para Agamben, hace del partido entre las SS y los *sonderkommando* un paradigma del presente), de mercantilización en ese mercado de capital social y cultural que son las redes sociales. Es por ello que *Yolocausto* no solo muestra una recepción de lo histórico de evidente mal gusto, sino que explica gran parte de los obstáculos para la comprensión –social y académica– de Auschwitz, sobre los que Agamben llama la atención.

¹⁶ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, *op. cit.* p. 9.

Pero si aquello que se interroga es la aporía constitutiva de todo conocimiento histórico y de todo testimonio, el resultado no puede pretender su abolición, su anulación o su desactivación. En este punto, la apuesta analítica –interrogar la aporía constitutiva del testimonio como lugar en el que una nueva comprensión del ser humano y de la ética cabe ser descubierta– se torna apuesta ética o requisito ético del investigador: no olvidar lo humano, no abolir lo humano, estar a la altura de lo interrogado; “tratar de escuchar” la laguna inherente al testimonio, hacer experiencia de ella, sostenerla sin agotarla.

[D]ado que a partir de un cierto momento se ha revelado como evidente que el testimonio incluía como parte esencial una laguna, es decir, que los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado, comentar sus testimonios ha significado de forma necesaria interrogar a aquella laguna o, mejor dicho, tratar de escucharla¹⁷.

Es este un gesto teórico coherente con su comprensión de la filosofía, concediéndole un lugar muy especial en el abanico de las posibilidades humanas. Para el italiano, el compromiso crítico implícito en la filosofía convive con su carácter explícito de rememoración ritual y experiencia de la antropogénesis (del darse inasumible y presumiblemente inexperimentable de la voz en el hombre¹⁸). Así la define en *Experimentum vocis* (ensayo elaborado a partir de unos apuntes de la década de los 80), pero también entre 2014 y 2016, cuando habla de todo discurso verdaderamente filosófico como proemio, no a este o aquel discurso o texto, sino al propio darse precario del lenguaje, al puro hecho frágil de la palabra:

El carácter proemial de la palabra filosófica no significa la referencia a un discurso filosófico posproemial sino a la propia naturaleza del lenguaje, a su “debilidad” [*dià tò tònon lógon asthenés* (Plat. Epist. VII, 343 a I)], cada vez que este busca enfrentarse con los problemas más serios. La filosofía es un proemio, no a otro discurso más filosófico, sino, por así decir, al propio lenguaje y a su inadecuación.¹⁹

En la medida en que *Lo que queda de Auschwitz* interroga justo este darse inapropiable y siempre insuficiente del lenguaje a partir de la experiencia histórica inasumible de Auschwitz, podemos decir que la obra, situada justo en el gozne o el engarce entre la arqueología y la propuesta ética (entre los volúmenes I y II, y el volumen IV) pretende tener un alcance ontológico fundamental. Podríamos describir entonces la labor de *Lo que queda de Auschwitz* como una analítica existencial heterodoxa. La diferencia fundamental es que lo que en *Ser y tiempo* se logra a partir de una fenomenología de la cotidianidad con el punto de mira puesto en una tematización sistemática de los existenciales o las estructuras ontológicas del ser humano²⁰, en *Lo que queda de Auschwitz* se busca en primer lugar mediante una fenomenología histórica de dos tipos humanos paradigmáticos – o mejor, de dos subjetivaciones posibles del humano en un momento histórico y una situación sociopolítica únicas: la estancia, como prisioneros, en un campo de exterminio. Más

¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

¹⁸ Agamben, G., *¿Qué es la filosofía?*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2017, pp. 39–40.

¹⁹ *Ibidem*, p. 143.

²⁰ Heidegger, M., *Ser y tiempo*. Madrid, Trotta, 2009.

concretamente, se busca en la dialéctica inclausurable entre ambos tipos humanos, el testigo y el musulmán, llevados a paradigma. Una interpelación histórica y existencial que ya en la segunda parte de la obra confrontará sus resultados con otros tantos ámbitos de análisis. Saldrán entonces muchos de los focos de análisis que Agamben ha trabajado en las últimas décadas, mostrando la coherencia entre la “descripción”, “experiencia” o “imagen” de lo humano que logra a partir de dicha fenomenología histórica, y aquellas otras imágenes de lo humano que ha ido mostrando a lo largo de su obra. Quedará, finalmente, espacio para un enfrentamiento directo de la(s) ética(s) occidentales con esta dialéctica inclausurable entre el testigo y el musulmán. Si el musulmán muestra un polo extremo de las posibilidades del ser humano, toda ética incapaz de incluirlo en su estructura, bajo su protección o en sus planes de felicidad, se hallará irremediabilmente sesgada, perderá su universalidad que le otorga legitimidad, y habrá de ser desechada.

3. La vida feliz y el cuerpo inapropiable

Tal es, muy resumidamente, el recorrido de *Lo que queda de Auschwitz*, y tal es, en cierto sentido, la intención explícita de Agamben, y así la leemos en la décima página: “el autor considerará recompensados sus esfuerzos si, en el intento de identificar el lugar y el sujeto del testimonio, ha logrado por lo menos plantar aquí y allá algunos jalones que puedan orientar eventualmente a los cartógrafos de la nueva tierra ética”. La tesis que, paradójicamente, habrá de orientar a los cartógrafos de la nueva tierra ética es que no hay un sujeto del testimonio como tal, que el sujeto del testimonio se mueve ya desde siempre en un límite insalvable: que si la indagación en el sujeto del testimonio provee de jalones a los cartógrafos de la nueva tierra ética es porque desemboca en una cartografía de lo humano como aquello que, tensionado entre la exigencia y la impotencia del testimonio (mejor que entre la necesidad y la imposibilidad), nunca puede ser el perfecto testigo.

Lo hemos avanzado más arriba y habrá que desarrollarlo: lo que comenzó como una fenomenología histórica de dos formas de vida singulares, la del testigo y la del musulmán, incompatibles e inseparables, acaba por perder su singularidad para mostrar que lo que aparece en esa aporía –que lo incompatible sea al mismo tiempo inseparable– es el rastro de la existencia humana, cuyo carácter aparentemente aporético ha de experimentarse en su dinámica interna; el apóstrofe constitutivo del musulmán, su reclamo ineludible de atención y la marca que deja en quien le sostiene la mirada, es el perfecto reflejo de la existencia humana respecto de sí misma. Así lo expresa Agamben:

[Q]ue sea precisamente esta no humana imposibilidad de ver lo que invoca e interpela a lo humano, el apóstrofe al que el hombre no puede sustraerse; esto y no otra cosa es el testimonio. La Gorgona y el que la ha visto, el musulmán y el que da testimonio en su lugar, son una mirada única, la misma imposibilidad de ver.²¹

Es decir, el testigo y el musulmán, en cierto punto dejan de operar como singulares históricos y pasan a tomarse por conceptos, claves hermenéuticas para aquello que

²¹ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit. p. 55

es universalmente humano. La eficacia de esta imagen reside, no obstante, en que no permite nunca una substancialización de lo humano, no permite que lo humano se identifique única y normativamente con una tipología humana (no permite decir algo así como que lo verdaderamente humano es ser testigo, o mucho menos que lo verdaderamente humano es esa vida despojada e inerme, vencida y caída, del musulmán). El tratamiento histórico-fenomenológico del testigo y el musulmán en Auschwitz muestra una carencia en cada uno de ellos que remite al otro, muestra la incompletitud de cada uno y su tendencia asintótica hacia el otro. El testigo es una persona que necesita ser musulmán sin poder llegar nunca a serlo, mientras el musulmán debería ser testigo sin poder lograr nunca serlo. En este juego de asíntotas irreductibles, en ese desajuste y esa incapacidad de deber y necesidad para cerrar o acabar los procesos en los que el sujeto está siendo constituido, Agamben parece localizar lo humano. Esto es, el análisis fenomenológico e histórico del testigo y el musulmán como tipologías humanas polares de Auschwitz descubre una dialéctica entre ambos, una dialéctica, diríamos, en las lógicas que los constituyen, que es la que se erige en imagen y en clave hermenéutica para comprender qué es el ser humano. No el musulmán, no la nuda vida, tampoco el testigo, sino la dialéctica entre ambos, el *resto* que oscila sin identificarse nunca perfectamente con uno y otro: el humano es la imperfección dinámica de la subjetivación.

No podemos, entonces, estar de acuerdo con Alfonso Galindo cuando afirma que el musulmán constituye una figura de lo mesiánico que define al hombre por la desubjetivación más extrema²². Esta comprensión de la idea del hombre como aquello que puede sobrevivir al hombre tanea la posibilidad de ver en el musulmán algo así como un sustrato inalienable del hombre, probablemente propiciada por algunas ambigüedades del propio Agamben, pero radicalmente imposibilitada si se toman en consideración los análisis de *El uso de los cuerpos*, y afirmaciones tan rotundas en el propio *Lo que queda de Auschwitz* como la siguiente:

[N]o hay esencia humana (...) el hombre es un ser de potencia y, en el punto en que, al aferrar su infinita destructibilidad, se cree aprehender cuál es su esencia, lo que se ve entonces es “que ya no tiene nada de humano”.

El hombre está siempre, pues, más acá y más allá de lo humano, es el umbral central por el que transitan incesantemente las corrientes de lo humano y de lo inhumano, de la subjetivación y de la desubjetivación, del hacerse hablante del viviente y del hacerse viviente del logos.²³

Tomando un cariz más foucaultiano, y coherente con la crítica desplegada en *Lo abierto* a la máquina antropológica como máquina especular (que produce al hombre a partir de su reconocimiento en el animal, que lo clasifica y produce como antropomorfo, esto es, literalmente, como animal “parecido” o “con forma” de hombre), el humano tendría que ser aquello que puede sobrevivir a su no reconocimiento como tal, aquello que, caracterizado por una tensión irreductible, nunca puede reconocerse perfectamente ni tampoco renunciar completamente a su humanidad.

El testimonio como gesto ético —y la vergüenza como *Stimmung* fundamental de

²² Galindo Hervás, A., *Política y mesianismo. Giorgio Agamben*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

²³ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit. p. 142

ese gesto ético— surgen en el argumento de Agamben al hilo de esta comprensión del humano como imperfección dinámica de una subjetivación allí donde esta tiene que dar cuenta de su relación con su historia, con la historia que le concierne, sea biográfica o no, desde un lenguaje partícipe de esa misma imperfección constitutiva. Más aún, allí donde el humano se topa al mismo tiempo en su interior con un intruso irreconocible pero insoslayable, y el rostro inasumible e ineludible de sus (a veces a duras penas) semejantes en torno a él. Se trata, pues, y este es el resultado de su destrucción y propuesta ética, de hacer de la experiencia de esa tensión constitutiva un *ethos*, concretamente un *ethos* cuyo horizonte asintótico sea la vida feliz —recogiendo la idea spinoziana— que no pueda renunciar a la universalidad. (Es este, creemos, el punto crucial en el que el dar forma a la propia vida mediante una praxis acorde con su incompletitud constitutiva se concreta en una praxis para con el otro: el punto en el que el *singular cualsea* abre el paso a la comunidad²⁴. La ética inmanente de Agamben constituye el centro de su propuesta política).

Bajo esta idea discurre un cierto paradigma heideggeriano: siendo descubierto el cuerpo, el lenguaje y la historia como inapropiables, por cuanto todos ellos se ven constituidos por esa tensión irreductible, cabe, no obstante, una praxis que disponga sobre ellos una ficción de apropiabilidad, que esencialice los polos o decida uno de ellos como “fundamento” del otro, así como cabe una praxis que se relacione con ellos como inapropiables. No es casual, pues, que la tematización agambeniana de lo inapropiable parta de un comentario a Benjamin según el cual la “justicia” — concepto ético fundamental— se comprenda como el esfuerzo por realizar el mundo como absolutamente inapropiable, y el uso —concepto central de la propuesta ético-política de Agamben— se conciba como “la única relación posible con aquel estado supremo del mundo, en el que aquél, por cuanto justo, no puede ser en ningún caso apropiado”²⁵.

Lo inapropiable contiene, pues, un componente descriptivo no menos que un componente normativo: interrogando desde la tradición fenomenológica (en diálogo, pues, con Husserl, Edith Stein y Lévinas, pero también con Heidegger y su curso del semestre de invierno del 29-30) primero el cuerpo, posteriormente la lengua, y finalmente el paisaje, Agamben tematiza sus tensiones constitutivas e irreductibles. El cuerpo “saca a la luz su verdad”:

[E]ste es un campo de tensiones polares cuyos extremos están definidos por un “ser entregado a” y por un “no poder asumir”. Mi cuerpo me es dado originariamente como la cosa más propia, sólo en la medida en que resulta ser absolutamente inapropiable.²⁶

Así se muestra en la náusea, el hipo o la incontinencia, no menos que en la risa y el llanto, si seguimos la descripción de Helmuth Plessner²⁷, (no mencionado, no obstante, por Agamben). Sin embargo, esa verdad del cuerpo (estructuralmente análoga a nuestra relación con la lengua como inapropiable, escindida entre estilo y manera) ha de señalar el uso como relación adecuada con lo así descubierto. “Todo uso es, en este sentido, un gesto polar: por un lado, apropiación y costumbre, por

²⁴ Agamben, G., *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 1996.

²⁵ Agamben, G., *El uso de los cuerpos*, op. cit. p. 107.

²⁶ Agamben, G., *El uso de los cuerpos*, op. cit. pp.110-111

²⁷ Plessner, H., *La risa y el llanto*. Madrid, Revista de Occidente, 1960.

otro, pérdida y expropiación. Usar (...) significa oscilar incesantemente entre una patria y un exilio: habitar”²⁸.

Agamben profundiza así en la imbricación entre ética y ontología prescindiendo de todo componente trascendente. En este sentido, su ontología es definida en todo momento como una “desactivación del ser”, un “más allá del ser” que es, en realidad, un “más acá”. Así se muestra el mundo realizado como inapropiable en el paisaje:

El ser, en éat *de paysage*, está suspendido e inoperante, y el mundo, vuelto perfectamente inapropiable, va, por decirlo así, más allá del ser y de la nada. (...) Si el mundo era la inoperancia del entorno animal, el paisaje es, por decirlo así, inoperancia de la inoperancia, ser desactivado. (...)

En la medida en que se ha ido, en este sentido, más allá del ser, el paisaje es la forma eminente del uso. En él, uso de sí mismo y uso del mundo coinciden sin resquicios. La justicia, como estado del mundo en cuanto inapropiable, es aquí la experiencia decisiva. El paisaje es la morada en lo inapropiable como forma-de-vida, como justicia.²⁹

Pero entonces el testimonio como gesto ético fundamental alcanza a la ontología en cuanto refiere, también, a la realidad. Se trata de una ontología declinada éticamente: se testimonia, ante todo, esta constitución inmanente, tensional e inapropiable de la realidad y de nosotros mismos, en el punto en el que, atrapada por la atrocidad de nuestra historia, por la ficción operante de nuestras categorías políticas, por las máquinas tematizadas a lo largo del proyecto *Homo sacer*, etcétera, jamás puede apreciarse como paisaje. Pero ¿cuál es el objeto del testimonio? ¿Lo inapropiable? ¿Su ruina y las causas de aquélla? ¿Ambos?

4. Arte, profanación y testimonio: en torno a la obra documental de Rithy Panh y Ari Folman

La propuesta de Agamben del testimonio como única actitud ética posible –aunque aporética– hacia y desde Auschwitz polemiza con dos actitudes polares, pero, opina Agamben, esencialmente idénticas. Una, la profanación absoluta, quedó caracterizada a partir de la museificación y sería también reconocible en su análisis del fetiche de la mercancía³⁰. La otra viene de la sacralización y la glorificación; de hacer de Auschwitz un eufemismo, la adoración silenciosa de un indecible. Aquí la crítica se dirige, entonces, a ambos extremos, que son para Agamben caras de una misma moneda: la absoluta decibilidad (del derecho, de la mercancía) y la absoluta indecibilidad (de la teología y la mística). Frente a esto, una profanación acorde con el carácter inapropiable expuesto más arriba.

El juego, el arte, son formas de profanación o han de serlo: han de restituir lo sagrado, lo que ha sido extraído de la esfera de lo humano, a dicha esfera, abrirlo a un nuevo uso. Ahora bien, como comentábamos, “una profanación absoluta y sin residuos coincide con una consagración en igual grado vacua e integral”³¹. La

²⁸ Agamben, G., *El uso de los cuerpos*, op. cit. p.112

²⁹ *Ibidem*, p. 116

³⁰ Agamben, G., «Capitalism as religion». En McLoughlin, D. (ed.) *Agamben and radical politics*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 15-25.

³¹ Agamben, G., *Profanaciones*, op. cit. p. 107

profanación real, la profanación que abre la posibilidad de relacionarse en un nuevo uso con lo inasumible de la historia y lo humano, ha de asegurarse de localizar la indecibilidad relativa de Auschwitz: no la indecibilidad derivada de lo sagrado, ni la decibilidad ficticia del derecho que pretende poder acabar con el problema en los juicios de Jerusalén y Núremberg, sino la tensión entre una inasumibilidad y una indecibilidad completas y una exigencia de palabra, representación, reacción ética. Es por ello que, ante el horror no ha de haber nunca vacío ni olvido ni gloria, sino arte, testimonio, vergüenza.

Respecto a la relación entre testimonio y arte, Agamben es contundente: no se trata de que el testimonio se estetice ante una imposibilidad empírica para testimoniar solemnemente, sino que la propia estructura del testimonio, que es la estructura de la relación del humano con su lenguaje, su historia y su cuerpo como inapropiables, la que funda la posibilidad del arte, del poema, y más allá, su exigencia³².

La tensión entre el testimonio y lo intestimoniabile (que podría ser entendido en primera instancia como un déficit en la capacidad del testigo) parece, sin embargo, análoga a la tensión entre la historia y lo irrepresentable, entre el hecho y su imposible comprensión perfecta (su imposible acabamiento y, por ende, su actualidad). Si seguimos a Agamben y establecemos una relación entre estos planos, entonces el problema adquiere un alcance ontológico que topa de lleno con el problema general del acontecimiento y en concreto, con el problema del estatuto del horror y lo terrorífico. Y es que habría una insuficiencia constitutiva de toda forma de expresión, al tiempo que una exigencia insoslayable de testimonio. Es así como la reflexión de Agamben topa de lleno con el problema de la relación entre arte, política e historia (o acontecimiento). Es un problema que, si bien Agamben suele tematizar a partir del problema del lenguaje, la lengua y el poema, en *Lo que queda de Auschwitz* también refiere a la mirada y la imagen.

Descubrimos, a través de la descripción del musulmán, que esta imposibilidad de lenguaje es, al mismo tiempo, una imposibilidad de mirar. Se trata de un contacto que incluye a quien mira y a lo mirado, y cuya imposibilidad no es tal en el sentido de que seamos ciegos o de que el musulmán esté oculto, sino que remite a la inasumibilidad de lo mirado. Hay una inasumibilidad de la imagen, y es que el testimonio es algo que no concierne únicamente al lenguaje –aunque Agamben no acabe por decirlo con todas las consecuencias– sino al ámbito de la representación y la comunicación. Y si la ética es una doctrina de la vida feliz que no puede, para ser ética, obviar al otro, que no puede ceder nunca su tentativa de universalidad, ha de sostener la mirada a un rostro inasumible, ha de esmerarse en ese doble gesto ético de la narración y la mostración, no rehuir la mirada en ninguna de las formas en que se puede rehuir: calificando de no-hombre, olvidando, normalizando, obviando. Ni asunción ni rechazo caben en la propuesta de Agamben.

Querría, pues, adentrarme más en esa exigencia de testimonio de lo intestimoniabile, de lo inasumible o lo irrepresentable, desde la fotografía y el cine (particularmente, el cine documental). Es una exigencia que, de no ser correspondida, genera una mácula en el propio arte, una falta o una deuda. Como Jean-Luc Godard dijo de Auschwitz: “todo se terminó en el momento en que no se filmaron los campos de concentración. En ese instante, el cine faltó totalmente a su deber”³³. Sin embargo, es un peso con el

³² Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit. p. 36.

³³ Böhmer, M., Moguillansky, R., Rimoldi, R., (Comps.). *Por qué el mal*, Buenos Aires, Teseo, 2010. p 378 *apud*

que algunos directores han sabido cargar, respondiendo con redoblado esfuerzo a la tarea de dar testimonio de algo que, en su propia obra, se muestra como inapropiable (más aún, de dar testimonio de esa inapropiabilidad) en la relación entre el humano y su historia. Es por ello que hablaremos de los documentales de Rithy Panh y de Ari Folman. Pero, ¿cómo podríamos concretar esa exigencia que queda caracterizada por Agamben? ¿Cómo afrontar en un mismo gesto ético lo irrepresentable y el testimonio?

Una forma, probablemente justa, de comprenderlo, es a partir de la idea de Rancière de que lo irrepresentable no puede tomarse como una imposibilidad, sino como un desafío, y que eso impensable e irrepresentable ha de ser “enteramente pensable según el pensamiento”³⁴. Es decir, la actitud ha de ser la de una imposible abnegación: lo irrepresentable ha de ser tratado como si de alguna forma estuviese en nuestra mano su posible representación. No es un deber-ser, sino un desafío, no una necesidad, sino una exigencia. El reclamo de representación no proviene de la razón moral, sino de la inasumibilidad desafiante del hecho. Aquí, por supuesto, representación no puede ser considerado “doble” o “visibilización” de un hecho, sino su restitución a la presencia: es este el amor que, según Agamben, se le debe al espectro. Es en ese sentido en el que parece hablar en un ensayo titulado *El día del juicio*, publicado en *Profanaciones*, sobre la fotografía: la fotografía –y con ella el arte en general– ha de tener un trasfondo escatológico, ha de remitir a una temporalidad otra, más actual y más urgente que cualquier tiempo cronológico. Pero se trata, paradójicamente, de una escatología inmanente, profana: revela la intimidad de un uso, el Reino que ya desde siempre está en la tierra³⁵.

¿Cómo responde Rithy Panh a la inasumibilidad desafiante del centro de tortura S-21? ¿Cómo se relaciona con la cotidianeidad irrepresentable del horror en los campos de trabajo camboyanos bajo el régimen de los jemeres rojos? ¿Cómo afronta Ari Folman la huella psíquica de la experiencia histórica y la vergüenza, la aporía del testimonio y la memoria?

En dos artículos recientes, Bruno Hachero ha estudiado algunas de estas cuestiones, examinando las potencialidades de la imagen animada para la representación del horror, estableciendo fructíferas conexiones con la filosofía de Jean-Luc Nancy y de Jacques Rancière³⁶. Nuestra contribución entroncará con sus análisis contando con la especificidad de las problemáticas más arriba expuestas.

En *S-21: la máquina de matar de los jemeres rojos* (2003), Rithy Panh testimonia lo ocurrido durante el régimen de los jemeres rojos enfocando uno de sus capítulos más oscuros, el centro de interrogatorio, tortura y ejecución de Phnom Penh S-21, en el que se ejecutó a al menos 14.000 “enemigos de estado” en cuatro años, incluyendo niños. Si bien el documental se centra en dos supervivientes –destaca el papel del pintor Vann Nath como conductor del filme y voz autorizada, *superstes*³⁷– y en varios

Hachero Hernández, B., «Un agujero en el cine. De la estética de lo ausente al horror contemporáneo». *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, julio. (15), 2015.

³⁴ Rancière, J, *El espectador emancipado*. Pontevedra, Ellago, 2010.

³⁵ Sobre la fotografía como escatología inmanente, cf. Agamben, G, *Profanaciones, op. cit.* pp. 29-35; por otro lado, otro texto en el que trabaja en torno a esta concepción inmanente de la escatología, esta vez en relación al uso de parábolas, Agamben, G, *El fuego y el relato*. México D.F., Sexto Piso, 2016

³⁶ Cf. Hachero Hernández, B., «Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror». *Con A de animación* [en línea]. (5), 2015, pp.114-125. Disponible en: 10.4995/caa.2015.3542

³⁷ Vann Nath, cuya carrera y habilidades como pintor le salvaron la vida (fue destinado por el director de la prisión a la realización de retratos de Pol Pot), se convierte así en testigo directo del horror, repitiéndose, no obstante,

guardias del centro, el testimonio que se pretende lograr no es aquel que podría dar un sujeto –su construcción consciente, la narración o la coherencia del sentido–, aunque efectivamente sea el fruto de un trabajo consciente por parte del director para lograr testimoniar dicho acontecimiento límite. Lo fundamental es lograr que sea el propio acontecimiento el que testimonee, romper las defensas de los sujetos, resituarlos frente a la verdad del acontecimiento, frente a lo irrepresentable y lo afásico:

Es el cineasta quien debe hallar la justa medida. La memoria debe ser sólo una referencia. Lo que busco es la comprensión de la naturaleza de ese crimen y no el culto de la memoria. [...] La base de mi trabajo documental es escuchar. No fabrico los acontecimientos. Creo situaciones. Trato de encuadrar la historia, tan humanamente como sea posible, en la cotidianidad: a la altura de cada individuo.³⁸

El acontecimiento no habla; no obstante, sus efectos sobre el lenguaje, la psique y las vidas de quienes pasaron por allí son diversos. El testimonio queda cifrado en el gesto no menos que en la memoria, en la corporalidad misma de quienes vivieron el acontecimiento. De ahí la entrevista obsesiva, la confrontación constante con los hechos, guiada por la exigencia de verdad –no de respuestas convincentes– de Vann Nath. Es así que, de este documental, que tardó varios años en producir, tuvo que desechar y volver a grabar casi un año entero de entrevistas a los guardias y torturadores del centro por sus mentiras y excusas. Ante la imposible confrontación de los hechos, el artista, encargado de que el testimonio se dé a pesar de (o gracias a, diría Agamben) el carácter intestimoniable de lo que se ha de testimoniar, recurre a numerosas estrategias, ha de reinventar su propio filme: surge así –en el vacío del archivo gráfico y la imposibilidad de palabra– la representación teatral, la puesta en escena de los actos, los códigos, la rutina, la indiferencia, la violencia, al tiempo que son leídas las notas del propio verdugo, los restos del archivo que estaba obligado a desarrollar. Con la misma intención, Rithy Panh hace discurrir el interrogatorio de Vann Nath a los guardias del centro a través de su pintura: cuestionando su humanidad, preguntándoles por las condiciones que narra al tiempo que expone la escena representada, la imagen del lienzo concentra el carácter apostrófico que Agamben cifra en el musulmán; exige respuesta y vergüenza. Es ahí, en la tensión, en el titubeo y la excusa, en la exigencia de una mirada sin tapujos a una realidad ausente pero fijada en la obra de arte y el relato, donde algo así como un testimonio acaba por darse.

Se da, finalmente, un contrauso de las imágenes y los informes: fotografías de torturas, ejecuciones; documentos interminables con descripciones minuciosas, todo el material que no pudieron eliminar y que en su día formó parte de la máquina de ejecución, testimonia ahora, y testimonia no por sí mismo, sino en su mostración a aquellos que tomaron las fotografías, a aquellos que tomaron las notas, y que son ahora objeto de esa exigencia de la que hablábamos. Quizá sea esta escenificación, en esta creación de situaciones que abren, sin fabricarlo, el acontecimiento, la que dé sentido al cariz ético de la escatología inmanente de Agamben.

la aporía de Primo Levi tematizada por Agamben: que el testimonio nunca ocurra en perfecta primera persona, pues el testigo integral no ha sobrevivido. Con la caída del régimen, los mandos vietnamitas le encargan la elaboración de lienzos que representen las condiciones que vivieron.

³⁸ Panh, R. y Bataille, C., *La eliminación*. Barcelona, Anagrama, 2013.

Vals con Bashir (2008) afronta, por otro lado, las masacres en los campos de refugiados de Beirut oeste, Sabra y Chatila. Sabemos lo que ocurrió allí: con el apoyo y la inacción de las fuerzas israelíes –que incluso iluminaron con bengalas los campos durante la noche, instante crucial en el trauma del propio director y participe en los hechos Ari Folman– mil quinientos falangistas libaneses ejecutaron, violaron y mutilaron a civiles ancianos, mujeres y niños, durante al menos treinta horas, dejando una cifra de muertos de más de dos mil personas, según datos de Cruz Roja. El documental intenta lograr, mediante la animación, un testimonio a la altura del profundo trauma psíquico de la guerra y la masacre (explorando la psique, el presente y el pasado del director y protagonista del filme) y del hecho como tal, en cuanto imbricado pero irreductible.

El *leitmotiv* del filme será un recuerdo lábil, una alucinación en la que Ari Folman, al ver las bengalas surcar el cielo, se incorpora desnudo en la playa donde se estaba bañando, en compañía de otros soldados, y se adentra al tiempo que se viste en Beirut. Allí, con mirada expectante y, en parte, indiferente, observa el torrente de mujeres de rostros desencajados, escucha sus gritos y lamentos, es rodeado por sus llantos y sus cuerpos afligidos y violentados. Esta escena se repite hasta cuatro veces, y constituye el motor interno del documental: se tratará de discernir qué hay de real en el recuerdo, qué implicación tuvo en una masacre de la que no recuerda nada, por qué motivo no puede desprenderse de ese sueño. Lo fundamental será entonces pensar en cómo testimoniar una subjetividad en el límite en que sus propios fundamentos se vuelven dudosos. Pero también aquello que se testimonia es esa fractura o tensión irreductible en todo conocimiento histórico y todo testimonio, que impide una distinción definitiva entre lo subjetivo y el hecho. Analepsis y metalepsis, pese a ser polos irreconciliables, entran en una dialéctica imposible de cancelar en el relato histórico. Es esto lo testimoniado, por ejemplo, cuando apenas se está alcanzando la hora de metraje: Ari Folman nos muestra a él y a sus compañeros atrapados a un lado de una calle en Beirut en la que destacan infinitud de carteles con el rostro de Bashir, ya asesinado en ese momento. Lluven las balas en su dirección, es imposible cruzar. Es entonces cuando Frenkel, un compañero suyo, arrebatada su ametralladora preferida a otro soldado, sale de la trinchera improvisada, y comienza a disparar, frenético y ágil, aquí y allá, como en un vals. De este baile entre el fuego enemigo con la silueta de Frenkel recortada sobre el rostro enorme de Bashir, Ari Folman afirma: “no sé si duró un instante o una eternidad”. El recuerdo se reconstruye rompiendo con los engranajes espaciotemporales: lo actual se da en esa confusión entre instante y eternidad, el gesto marca la memoria, y por ello, el conjunto de la obra no puede sino indagar en el acontecimiento no menos que en la psique, en el hecho no menos que en el sujeto. ¿Podemos ponderar realmente el nivel de realidad de la escena? ¿Podemos sancionarla como falsedad o como verdad, como hecho o como arte? Es en esta indistinción en la que se mueve Ari Folman.

Sin embargo, aún falta un último movimiento en el documental, que acaba por sentenciar su sentido. En los minutos finales, cuando la implicación de Folman en la masacre –lanzando las bengalas– ha quedado esclarecida, y cuando la masacre ha sido mostrada mediante la animación y el testimonio de Ron Ben-Yishai, la alucinación se muestra por última vez. Sin embargo, en su punto álgido, cuando el torrente de mujeres rodea a Ari Folman, el metraje animado da paso a las imágenes de archivo, y el horror aparece con toda su crudeza, primero en los verdaderos rostros de esas mujeres y sus ensordecedores gritos de dolor, después en el silencio de los cadáveres

apilados. De este fragmento, el propio director afirma que son esos segundos finales de metraje real los que equilibran la balanza del film. Esos instantes valen por la hora y media de exploración en el trauma y de reconstrucción de la psique, de indagación en el estatuto de la imagen y del acontecimiento. Y es ahí donde se muestra la tensión entre la exigencia de testimonio y su impotencia, su faltarse el uno al otro y sólo poder exponer la realidad en ese faltarse: hay una distancia en la mirada de Ari Folman, un cierto carácter de espectador en esa alucinación, que sólo puede ser confrontada con el paso a la imagen de archivo, con la mostración del sufrimiento en su crudeza; el sufrimiento que exige la implicación de Folman en la escena es el mismo que nos exige a nosotros como espectadores. Podemos recordar con esta escena aquello que Agamben comentaba respecto a la ética de la responsabilidad: en momentos como Auschwitz, como la masacre en estos campos o como lo mostrado por Rithy Panh, la responsabilidad es infinitamente mayor de lo que puede ser asumido. No obstante, el gesto ético se da como relación con ese inasumible, como reivindicación de su inasumibilidad.

El arte posee una capacidad intrínseca para responder a ese desafío de lo inasumible. Querría recordar, finalmente, ese otro documental de Rithy Panh, *La imagen perdida* (2013). En él, frente a la imagen-propaganda del régimen de los jemeres rojos, Rithy Panh construye una contra-imagen que es la imagen de sus recuerdos, la no-imagen del poder. Esta no-imagen de la violencia es expuesta en la obra artística del director mediante figuras de arcilla que ofrecen una resistencia precaria y conmovedora al vacío de imagen impuesto por el poder. El filme plantea así una exigencia ética que se hace explícita al final, cuando, acompañado por la imagen de innumerables figuras siendo enterradas, el narrador afirma:

Hay muchas cosas que un hombre desearía no ver ni conocer. Y si las viera, estaría mejor muerto. Pero si alguno de nosotros las ve o las conoce, debe vivir para contarlas. Cada mañana trabajaba al lado de la fosa y mi pala topaba con huesos y cabezas. No hay tierra suficiente. “Soy yo al que van a matar... o quizá ya me mataron”. Por supuesto, no he encontrado la imagen perdida. La he buscado en vano. Un filme político debe descubrir lo que ha inventado. Por eso creo esta imagen, la miro, la acaricio. Le tiendo mis manos como al rostro amado. Ahora os doy esta imagen perdida, para que no dejemos de buscarla.

La imagen perdida es una imagen imposible, a la que, sin embargo, no se puede renunciar. Es la imagen del testimonio, la imagen en la que es imposible sancionar si es inventada o descubierta, pero que ha de abrir al propio hombre y la propia historia como inapropiables. De ahí que la imagen perdida cobre la forma de una invocación a la búsqueda incansable: es un llamado a la palabra, al relato, al testimonio, pero también a la documentación, a la fotografía, a la resistencia al poder por medio de su mostración.

5. Conclusión: del *qué* al *cómo* del testimonio, sobre la pertinencia de una precaución etnográfica en filosofía

Las anteriores consideraciones encuentran su lugar en la comprensión interna del proyecto agambeano, y la aplicación de sus tesis al papel del arte como gesto

ético derivado del testimonio (que en Agamben no se reduciría al testimonio de situaciones atroces, pero que en semejantes casos extremos muestra mejor que nada su potencial). Optamos por el cine documental como ventana privilegiada a esa peculiar imbricación entre analítica existencial y ética, así como a sus consecuencias derivadas para una “ética de la imagen”. Sin embargo, hay un hecho que Agamben, aunque jamás lo niega, tampoco está en situación de tematizar: que la ausencia de un sujeto del testimonio en sentido sustancial, que en Agamben será el reflejo de la imposible apropiación total de la propia existencia histórica y lingüística, no impide el darse de una subjetivación por medio del testimonio, propio o ajeno. El cómo del enfrentamiento con lo intestimoniado es relevante, así como las formas en que el testimonio es, al tiempo que impostado, moralmente valorado. Y esto, que la actividad o la pasividad, el narrar o ser narrado, el producir o ser producido, son factores que importan, no es tematizado nunca por Agamben.

Se nos podría acusar de exigir a Agamben un tipo de análisis que no es de su interés. Sin embargo, no es el caso: se le exige una labor analítica capaz de hacer frente al proyecto que él mismo delineó en el primer volumen de *Homo sacer*. Allí afirma la urgencia del problema del que quiere hacerse cargo: el nexo –o el umbral– entre técnicas del poder y tecnologías del yo; la elaboración de un estudio radical, arqueológico y atento a los dispositivos y técnicas del poder no menos que a los procesos de subjetivación y tecnologías del yo, de la biopolítica. Si bien encontramos en la obra de Agamben un trabajo recurrente sobre ciertas formas de subjetividad históricas, como puedan ser el musulmán, el refugiado o los monjes franciscanos, no es menos cierto que todas ellas son analizadas en tanto paradigmas en los que observar tanto las consecuencias como el *impasse* de ciertas lógicas, pero nunca en su concreción como sujetos de una acción posible. Esto, que por supuesto es coherente con la búsqueda arqueológica de “figuras de lo mesiánico”, como las llamase Alfonso Galindo³⁹, o “figuras de la inoperancia”, obstruye no obstante un acercamiento interdisciplinar a la forma concreta en que aquellos dispositivos (cuya lógica Agamben expone a trazo grueso mediante esa herramienta topológica que son las “máquinas”) interactúan, atrapan imperfectamente, a las personas. Así, una figura actual a la que se podría dar un acceso etnográfico como es la del refugiado, con vistas a una mayor profundización tanto en el estudio de lo humano como en la arqueología del poder, acaba por ser tomada simplemente como índice de una falla interna a la lógica de la biopolítica. El refugiado pasa de ser una forma de subjetividad concreta a ser una categoría existencial con potencial político: descubrir el refugiado que todos y todas somos, exponer la lógica del bando como algo constitutivo de toda forma de subjetividad contemporánea. Este gesto, recurrente en distintos grados y modulaciones en los análisis del musulmán, del franciscano o del esclavo, (¡incluso del Bartleby de Melville!), deja entrever que lo que parecía un análisis de tecnologías del yo es en el fondo una vía alternativa para el desvelado de técnicas (más bien lógicas, más bien máquinas) políticas. La pregunta de investigación que este artículo obtiene, entonces, como conclusión es: ¿cuál es la legitimidad de la aplicación del método arqueológico a la analítica existencial y a la ética? ¿cómo de adecuado es aplicar exclusivamente ese método para la construcción de una imagen del humano y una imagen de la ética, en rechazo de formas alternativas de acceso como puedan ser la observación participante con herramientas etnográficas? Parecería, a nuestro

³⁹ Galindo Hervás, A., *Política y mesianismo. Giorgio Agamben, op.cit.*

entender, que el aparato metodológico expuesto en ensayos como *Signatura rerum* y *Ninfas*, y cuya aplicación a la analítica existencial hemos expuesto aquí, es incapaz de abordar adecuadamente y sin auxilio la problemática de las formas de subjetividad. Ni siquiera cuando lo que está en juego es la concreción de la experiencia testimonial y su posible malogrado al ser inscrita en determinados dispositivos.

Pensemos un caso paradigmático. Es un caso de *martus* frente *testis* (dos de las tres etimologías que, según Agamben, confluyen en la palabra testigo). Mártir (*shahid*, palabra que significa igualmente testigo) es el término con el que, en territorios palestinos, es designado indistintamente quien muere bajo balas enemigas y quien muere en un atentado suicida. Durante los primeros cuatro años de la Segunda Intifada, se perpetraron 112 atentados suicidas, mientras casi 3.300 palestinos fueron asesinados por los israelíes, incluyendo 173 mujeres y 139 niños menores de 12 años. De cada 30 muertes palestinas, solo una era causada por atentados suicidas. Al usar “mártir” para referir indistintamente a quienes sacrifican su vida en un atentado y a quienes les es arrebatada por los israelíes, la retórica palestina busca ensalzar el carácter heroico de toda víctima del conflicto usando su muerte como un testimonio, voluntario o no, de su resistencia a la opresión⁴⁰. Se trata, pues, de llevar a la víctima y al testigo a indistinción: el cuerpo expuesto a la muerte es el testimonio. Sobre esto, hace notar Didier Fassin la transmisión de la subjetividad política que supone:

[A]quí donde la relación de fuerzas es radicalmente desigual, aquí donde la negociación se vuelve imposible, aquí donde el futuro de la Nación parece bloqueado, jugarse la vida aparece como la última instancia de subjetivación en el espacio [sic] político⁴¹.

Ahora bien, notemos el contraste con el testimonio de la psiquiatría humanitaria. Pocos meses después del comienzo de esta segunda Intifada, cuando ya se contaban 102 muertos entre los menores de 18 años (101 de ellos palestinos), un diario francés describe así el conflicto:

En lenguaje médico, llamamos enuresis, cotidianamente, al hacerse pis en la cama. Es uno de los principales males que afectan a los jóvenes palestinos desde el comienzo de la Intifada. Esos *shebab* que tiran piedras sobre los soldados israelíes durante el día, más agresivos aún que los hombres, mojan sus ropas durante la noche, expresando de esa forma el miedo reprimido algunas horas antes. El síntoma fue descubierto por las madres, que lo confiaron a los psicólogos enviados por las organizaciones humanitarias⁴².

El reemplazo del sujeto mártir –sujeto en extremo político– por el sujeto sufriente implica también un desplazamiento del reclamo: el primero reclama justicia, el segundo, compasión. El *qué* del testimonio es, pues, casi tan importante como su *cómo*, y la investigación de Didier Fassin localiza, en el tuétano de las mutaciones que han llevado al problema moral y político del humanitarismo al centro de la biopolítica (papel que también Agamben le reconoce, como vimos en la introducción), el problema del testimonio. Se espera de las organizaciones humanitarias –y ellas

⁴⁰ Fassin, D., *La razón humanitaria. Una historia moral del tiempo presente*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016, p. 307.

⁴¹ *Ibidem*, p. 308

⁴² *Ibidem*.

mismas sienten el deber— que testimonien aquello que ven, pero, ¿cuál es la forma de ese testimonio? ¿cuáles son sus consecuencias para con la subjetividad de los testimoniados?

*** **

Al criticar algunas falsas oposiciones anquilosadas por la academia y causadas por ciertas deficiencias metodológicas (como aquella que opondría democracia espectacular y totalitarismo, que tanto molesta a Agamben), el italiano afirmó que “éste es precisamente el precio que deben pagar en toda ocasión las elaboraciones teóricas que creen poder prescindir de precauciones arqueológicas”⁴³. El límite de su crítica es, sin duda, que la precaución arqueológica, por sí sola, lleva, si no a falsas oposiciones, sí a falsas unidades, deja en la indeterminación el testimonio como gesto ético, posibilita su apropiación por dispositivos que impiden, verdaderamente, el uso de sí. El humano constitutivamente tensionado en su siempre imperfecta y constante subjetivación, ha de poder hacerse cargo de aquélla⁴⁴.

Para evitar estas conclusiones, para complementar la precaución arqueológica, cabe reflexionar sobre la pertinencia de una posible precaución etnográfica: hacer colisionar la ontología paradigmática de Agamben —tanto en su analítica existencial como en su indagación ética— con las exigencias teórico-metodológicas de la etnografía en su cuestionamiento por el cómo de la acción concreta, con la observación atenta del choque histórica, cultural y geográficamente situado con los dispositivos cuyas lógicas Agamben ha ayudado a delinear; no aceptar ninguna imagen de la ética posible, ningún paradigma, sin la reflexión en torno a una ética de la imagen siempre situada. Y esto implica que la indagación en torno al testimonio no puede darse por finalizada sin haber observado precauciones ulteriores a aquella precaución arqueológica que Agamben reivindica, so pena de alcanzar conclusiones erróneas no ya sobre tal o cual momento histórico o social, sino sobre el humano mismo. Se trata, pues, no de una impugnación de la arqueología imaginal de corte benjaminiano-warburgiana a la que el italiano recurre, sino de la necesidad de una delimitación crítica de sus potencias y riesgos.

Anexo:



⁴³ Agamben, G., *El reino y la gloria. Para una genealogía teológica de la economía y del gobierno: “Homo sacer” II*, 2. Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 307.

⁴⁴ No debemos olvidar que, para el propio Ari Folman, su documental constituía una terapia de cuatro largos años.



Yolocaust, Shahak Shapira

6. Referencias bibliográficas

- Agamben, G., *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Agamben, G., *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Agamben, G., *Lo Abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Agamben, G., *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Agamben, G., *Signatura rerum. Sobre el método*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Agamben, G., *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- Agamben, G., *El fuego y el relato*, México D.F., Sexto Piso, 2016
- Agamben, G., *El uso de los cuerpos*, Valencia, Pre-Textos, 2017.
- Agamben, G., *¿Qué es la filosofía?*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017.
- Agamben, G., «Capitalism as religion», en Mcloughlin, D. (ed.) *Agamben and radical politics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- Agier, M., *Managing the undesirables: Refugee camps and humanitarian government*, Cambridge, Polity, 2011.
- Augé, M., *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Bignall, S., «On property and the philosophy of poverty. Agamben and Anarchism», en Mcloughlin, D. (ed.) *Agamben and radical politics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 49-70.
- Brown, W., *Estados amurallados, soberanía en declive*, Barcelona, Herder, 2015.
- Fassin, D., *La razón humanitaria. Una historia moral del tiempo presente*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016.
- Fleisner, P., *Vida y forma de vida. Las relaciones entre estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Tesis doctoral dirigida por Mónica B. Cragolini. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- Galindo Hervás, A., *Política y mesianismo. Giorgio Agamben*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

- Hachero Hernández, B., «Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror», en *Con A de animación* [en línea] nº 5 (2015), pp.114-125.
Disponible en: 10.4995/caa.2015.3542
- Heidegger, M., *Ser y tiempo* Madrid, Trotta, 2009.
- Panh, R. y Bataille, C., *La eliminación*, Barcelona, Anagrama, 2013.
- Plessner, H., *La risa y el llanto*, Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- Rancière, J., *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago, 2010.