

SUPERVIVENCIA E IMAGEN: AGAMBEN-WARBURG-BENJAMIN Y LA HISTORIA.

NATALIA TACCETTA¹

RESUMEN

A partir de las huellas de Aby Warburg y Walter Benjamin, se recupera en este artículo parte del planteo de Giorgio Agamben sobre la historia, enfocado específicamente al ámbito de las imágenes y el modo en que una conceptualización como “imagen dialéctica” posibilita pensar la relación entre cine e historia. El cine presentifica la experiencia cada vez, permanentemente, actualizando el presente en una re-producción que habilita pensar en la noción de “supervivencia” warburgiana. En la imagen, hay “material cinético” que permite pensar en el fotograma aislado como una *Pathosformel* mnésica, esto es, en la noción de supervivencia como germen de la historia.

I

En *Ninfas* (2010), Agamben analiza una exposición de videos de Bill Viola titulada *Passions* (experiencia realizada en el Getty Museum de Los Angeles), que utilizaba tecnología moderna para capturar el tiempo de las emociones. Se trata de la animación apenas perceptible de temas iconográficos que se componen a partir de la “saturación cairológica” que implica la incorporación del tiempo en las imágenes. Según Agamben, esos videos “no inscriben las imágenes en el tiempo, sino el tiempo en las imágenes”,² reflexión a partir de la cual ve cristalizarse el tiempo como el paradigma de la vida en la modernidad.

“¿Cómo puede una imagen cargarse de tiempo? ¿Qué relación hay entre el tiempo y las imágenes?”,³ pregunta Agamben. En algunos de los ensayos que forman parte de *Ninfas*, trata de dar algunos elementos para una posible respuesta, que comienza con una referencia a *Acerca de la memoria y la reminiscencia* de Aristóteles y una exploración de las ideas de memoria, tiempo e imaginación: “sólo los seres que perciben el tiempo recuerdan, y con la misma facultad con que [se] advierte el tiempo”,⁴ esto es, con la imaginación. El vínculo entre estas nociones hace explícito que sólo a través de la

¹ Natalia Taccetta (Universidad de Buenos Aires – CONICET / Instituto de Investigaciones Gino Germani). Áreas de interés: filosofía de la historia, estética.

² Agamben, G. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Citado en G. Agamben, *op. cit.*, p. 14.

imagen (*phantasma*) es posible la memoria, pues es “una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento”.⁵ La imagen de la memoria está, para Agamben, dotada de una energía que puede hacer que el cuerpo se conmueva de múltiples maneras. “Que la afección (*pathos*) es corpórea y que la reminiscencia es una búsqueda en este fantasma, se manifiesta en que algunos se desasosiegan cuando no consiguen recordar a pesar de su intensa aplicación mental, y en la perduración de la agitación incluso cuando ya no tratan de recordar, sobre todo los melancólicos, ya que las imágenes les trastornan mucho. El motivo por el que el recordar no está en su poder es que, al igual que los que lanzan un dardo ya no tienen la posibilidad de retenerlo, quien busca en la memoria imprime un cierto movimiento a la parte corpórea en que reside tal pasión”.⁶

Las imágenes se cargan de memoria y la memoria se traduce en imágenes que turban el cuerpo y se activa por los fantasmas que se alinean en la distancia entre lo sincrónico y lo diacrónico a partir de un orden pasional. Agamben vincula el “fantasmata”⁷ con la imagen como *Pathosformel* de Aby Warburg. El fantasmata aparece asociado a una interrupción repentina entre dos momentos, una pausa que contiene virtualmente, la memoria -pasada, presente y futura- de todo el gesto y que “condensa en una brusca parada la energía del movimiento y la memoria”,⁸ mientras que el *Pathosformel* (fórmula de *pathos*) warburgiano, concepto que aparece en el ensayo de 1905 sobre *Dürer e l'antichità italiana*, vincula el tema iconográfico de Dürer con el lenguaje gestual patético del arte antiguo (mediante una *Pathosformel* documentada en un vaso griego, un grabado de Mantegna y xilografías de un incunable veneciano). *Pathosformel* alude al “aspecto estereotipado y repetitivo del tema imagen con el que el artista se medía en todo momento para dar expresión a la ‘vida en movimiento’”,⁹ que Agamben pone en relación con el término “fórmula” del filólogo norteamericano Milman Parry

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ Citado en Agamben, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁷ Tomando como punto de partida el tratado de Domenico de Piacenza, *De la arte di ballare et danzare*, del siglo XV, un célebre coreógrafo de su tiempo, maestro de danza en la corte de los Sforza en Milán y de los Gonzaga en Ferrara. En *Libro dell'arte del danzare*, Domenico de Piacenza enumera los elementos constitutivos del arte de la danza: medida, memoria, agilidad, manera –en tanto estilo de cada bailarín– dominio del suelo o uso del espacio y “fantasmata”. Éste se define como una destreza corporal gracias a la cual el bailarín se mueve con inteligencia de la medida y se detiene cada cierto tiempo como si hubiera visto la cara de la Medusa, se vuelve de piedra y sigue su baile al recuperarse. De Piacenza define la danza como un acto que genera una interrupción (una suspensión) del movimiento y del tiempo. Agamben vería, precisamente, el tiempo en esta interrupción. Un tiempo que es pura inminencia y pura memoria. Si el tiempo nunca es presente, la danza no tiene lugar más que en un tiempo desplazado, en otro tiempo, antes y/o después del marco temporal cronológico en el que se ejecuta.

⁸ Agamben, *op. cit.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*, pp. 17-18.

sobre el estilo formular de Homero.¹⁰ Tal como Agamben recupera el trabajo de Parry, la composición formular implica que no es posible distinguir entre creación y *performance*, esto es, entre el original y las sucesivas repeticiones, dando por resultado que la obra se completa o termina de constituirse en la ejecución misma. Esto implica que las fórmulas homéricas, como también la *Pathosformel* de Warburg, “son híbridos de materia y forma, de creación y *performance*, de primeridad y repetición”.¹¹

En el análisis agambeniano sobre el *Pathosformel* de la Ninfa a la que está dedicada la plancha 46 del Atlas *Mnemosyne*, el autor intenta responder a la pregunta por dónde está la ninfa, si es que está, en efecto, en alguna de las veintiséis imágenes. La respuesta intenta subrayar que la ninfa no es un arquetipo, que ninguna de las imágenes es “original”, pero tampoco “copia”. “La ninfa es un indiscernible de originalidad y repetición, de forma y materia. Pero un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo, que Kant definía por esto como una autoafección. Las *Pathosformeln* están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, ‘*fantasmati*’ en el sentido de Domenico de Piacenza, en torno a los que el tiempo escribe su coreografía”.¹²

La indiscernibilidad entre origen y copia es el tiempo, la interrupción fantasmal, el gesto que habilita la espacio-temporalidad para que la imagen tenga lugar. Las *Pathosformeln* son fragmentos de tiempo en la perfecta conjunción de lo sincrónico y lo diacrónico, pues no tienen entidad fuera del tiempo, ni tienen forma más allá de la conmoción pasional del tiempo. La imagen de la ninfa -la imagen en general- no está en un instante particular, sino en el tiempo y la memoria. Las imágenes que conforman la memoria “tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros”.¹³ Si la tarea es devolver la vida a esos fantasmas hechos de tiempo y memoria, es necesario tener presente que su vida es siempre *Nachleben*, supervivencia que constantemente quiere permanecer fantasmal. Este ejercicio de pensar las imágenes que configuran la memoria como hechas de tiempo se vincula al problema de la representación de la temporalidad y el movimiento. Este es precisamente un punto de conexión que Agamben encuentra entre las investigaciones de Warburg y el cine. Como lo explicita David Oubiña, “la promesa del cine fue siempre la posibilidad de capturar el

¹⁰ Parry demuestra que la composición de la *Odisea* se basaba en un limitado –aunque vasto– repertorio de combinaciones que se configuraban rítmicamente y se las adaptaba a secciones del verso intercambiables.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 19.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

tiempo”, es decir, “apresar lo efímero, el instante que huye”, pero sólo, curiosa y paradójicamente, “fijándolo, es decir, inmovilizándolo”.¹⁴

Respecto del problema de la representación del movimiento, tanto Warburg como los primeros cineastas (contemporáneos con él) tienen tanto una preocupación como una fascinación por la duración y su plasmación en imágenes (con la vida de las imágenes, para ser más fieles al planteo warburgiano). El cine presentifica la experiencia cada vez, permanentemente, actualizando el presente en una re-producción. En la imagen, ya hay “material cinético” –fotograma aislado o *Pathosformel* mnésica- y hay supervivencia porque en sí es el germen (no como cronológicamente anterior) de la plasmación de la duración. El fotograma sobrevive o tiene vida póstuma porque existe otro fotograma que lo hace “moverse”. Esto tiene una raíz óptica trabajada por los científicos vinculada a la persistencia retiniana¹⁵ –que sería un *Nachleben* fisiológico-, pero lo que interesa es la supervivencia histórica (*Nachleben* histórico) de las imágenes, relacionado con el hecho de que las imágenes transmitidas por la memoria histórica son animadas y tienen una vida de supervivencia: “Y así como el fenaquisticopio –y más tarde, en forma diversa, el *cinema*- deben conseguir fijar la supervivencia retiniana para poner en movimiento las imágenes, de la misma forma el historiador ha de saber atrapar la vida póstuma de las *Pathosformeln* para restituirles la energía y la temporalidad que contenían”.¹⁶

El historiador restituye la vida de las *Pathosformeln* reubicándolas en una temporalidad, en una duración que les es más propia. En este sentido, lo que para el cine es la persistencia retiniana –es decir, el mecanismo que posibilita la aparición de la imagen-movimiento-, es la supervivencia de las imágenes para el sujeto histórico, pues se requiere una ejecución, una acción historiadora, que proporcione vida a esas imágenes fragmentadas, hechas de tiempo. De alguna manera, esto también hace el cineasta

¹⁴ Oubiña, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009, p. 17.

¹⁵ Uno de los primeros dispositivos que fueron ideados para experimentar con la persistencia retiniana fue el *taumatropo*, que consistía en un pequeño disco con dibujos en ambas caras, al que se sostenía por elásticos para que, al tirar de ellos, el disco girara para, al superponerse, dar ilusión de movimiento a los dibujos impresos en el disco. La explicación de la persistencia retiniana radica, fundamentalmente, en que la impresión de la primera imagen no llega a borrarse del todo cuando aparece la segunda, por lo cual el ojo los percibe en la forma de la superposición.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27. Joseph Plateau intentó dar forma a la teoría de la persistencia retiniana, para lo cual inventó el *fenakisticopio*, es decir, “un disco surcado por ranuras radiales, en uno de cuyos lados se dispone una serie de dibujos sucesivos organizados de manera circular. Haciendo girar el disco frente a un espejo y observando a través de las ranuras, las imágenes reflejadas producen el efecto de un movimiento cíclico” (D. Oubiña, *Una juguetería filosófica*, p. 45). La juguetería filosófica se completaría con el *estereoscopio* que experimenta con la tridimensionalidad, pues en él se superponían dos fotografías del mismo objeto tomadas desde distintos ángulos y el dispositivo se encargaba de juntar ambas imágenes para conseguir la sensación de profundidad.

cuando plasma imágenes de la memoria o la memoria en imágenes al devolver vida al pasado. El cine es, desde esta perspectiva, una auténtica intervención en el orden de lo temporal al restituir la dimensión espectral en una secuencia filmada: hay un volver a vivir (cada vez) algo que parece pasado (y se mantiene en esa indefinición). Se trata de la vivencia cinematográfica que reúne dos temporalidades: la dimensión de lo representado (estrictamente, pasada) y la de la (re)presentación, presentificada en su duración.

Agamben vincula la relación entre imagen, vida y tiempo con la noción de “imagen dialéctica” (*dialektisches Bild*) que Walter Benjamin conceptualizó, principalmente, en su libro los pasajes parisinos y los textos sobre Baudelaire. Una definición aparece en el fragmento N 3,1 del *Libro de los pasajes*. Citarlo extensamente permite ver el funcionamiento de los elementos de esta tríada en la forma de la supervivencia: “Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura”.¹⁷

Agamben retoma este fragmento a fin de constatar que las imágenes dialécticas se definen por la marca histórica que las remite a la actualidad.¹⁸ Mientras la esencia fenomenológica se conoce independientemente de cualquier dato fáctico y la intencionalidad es el presupuesto fenomenológico, la imagen dialéctica presenta la verdad históricamente como muerte de la *intentio*. En este sentido, Agamben afirma que los *eide* de la fenomenología son como las imágenes dialécticas y ambas como ideas platónicas, cuya imagen debe construir el pensamiento filosófico. La teoría de Benjamin sólo contempla imágenes que se definen por medio de un movimiento dialéctico y en suspenso, captado en su suspensión. Como queda dicho en el fragmento, presente y

¹⁷ Benjamin, *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2007, p. 465.

¹⁸ En *Signatura rerum* (2009), su propuesta metodológica, Agamben denomina a esta marca histórica como signatura.

pasado se unen en un ahora (*Jetzt*), en un instante suspendido e inmóvil (que interrumpe la cronología). A partir de estas ideas, Agamben concluye que “la vida de las imágenes no consiste en la simple inmovilidad ni en la sucesiva recuperación del movimiento, sino en una pausa cargada de tensiones entre ambas”.¹⁹ Este es el *fantasmata* que sobrevive, la imagen dialéctica que aparece cuando el sentido se suspende, y difiere siempre entre la desaparición y un nuevo sentido. “Similar en esto a la intención emblemática, mantiene en suspenso su objeto en un vacío semántico”.²⁰ Benjamin se interesa, entonces, por las imágenes en el momento de la detención, en la tensión entre el movimiento y la inmovilidad, como si quisiera recuperar el gesto fantasmal de la aparición/desaparición, pues el movimiento y la detención no se reducen a una unidad, sino que coexisten tensionadamente. “Pero lo que esto significa verdaderamente es que no sólo la dialéctica no es separable de los objetos que niega, sino que los objetos pierden su identidad y se transforman en los dos polos de una misma tensión dialéctica, que alcanza su máxima evidencia en la inmovilidad, como un danzar ‘por fantasmata’”.²¹ Los objetos adquieren sentido en esa detención y en la tensión entre movimiento e inmovilidad. Se trata de la inmovilización del pensamiento en una constelación dialéctica e intensiva, que puede relacionar presente y pasado en un instante en el que el sentido se constituye.

Como otros conceptos centrales del pensamiento benjaminiano, la noción de “imagen dialéctica” se liga íntimamente a esta forma de concebir la historia, así como también es central para pensar el arte en general y la fotografía y el cine en particular, con implicancias epistemológicas y políticas muy concretas. La forma en que Benjamin lee la historia –que, como es evidente, tiene como principal objetivo poner de manifiesto el carácter nocivo de la fe en el progreso histórico- habilita lo fragmentario, la cita y los saltos temporales al mismo tiempo que evitar la lógica puramente causal a fin de mostrar cómo la historia dista mucho de seguir los derroteros proclamados por el historicismo. Esto implica, entre otras cosas, desarmar la lógica de procesos para detenerse en episodios, obras o sujetos que podrían ser considerados menores o secundarios. El significado de la historia no se apoya, entonces, en una estructura fuerte y sólida, sino que se identifica con la discontinuidad para concentrarse en lo singular y aparentemente insignificante. Frente a esta visión de la historicidad, al historiador le cabe criticar las corrientes historiográficas dominantes, convirtiéndose en agente capaz

¹⁹ Agamben, *op. cit.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 31.

²¹ *Ibid.*, p. 32.

tanto de interrogar sus propios resultados como reconocerse responsable de abordar esos “vacíos” de la historia, esos que Benjamin encuentra en la lectura a contrapelo. Dado que la historia se percibe a partir de estas imágenes “desde el vacío”, el arte debe acompañar este proceso y subvertir los malos hábitos historiográficos para detenerse en anécdotas supuestamente prescindibles.

Los datos insospechados que Benjamin cree firmemente encontrar en el pasado hay que ir a buscarlos desde un presente que ve las huellas del pasado, pero no sin fisuras y tensiones. Esos rastros esperan una nueva lectura que les devuelve el pulso vital que las originó. Esta es la responsabilidad que comparten el historiador y el artista, pues deben recoger esos residuos en los márgenes del discurso histórico triunfante para reinscribirlos en un nuevo orden a fin de *rehacer* la historia.

La escritura a contrapelo de la historia y la lectura de lo que nunca fue escrito tienen el carácter redentor que se vincula a la idea de justicia que sobrevuela el pensamiento benjaminiano habilitando una relación particular entre política y teología. Esta connotación aparece también en la noción de imagen dialéctica: “El presente [del historiador] crea entre la escritura de la historia y la política una conexión idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención. Ese presente se traduce en imágenes que podríamos llamar dialécticas. Estas representan la intervención salvadora de la humanidad”.²²

La imagen revelada hace visible algo que había tenido existencia, pero que se ha olvidado, tiene la posibilidad de rescatar el pasado marginado y devolverle la vida a través de imágenes que tensionan la dupla trascurso/detención. Esta iluminación de resquicios marginados de la historia no devuelve esos episodios o sujetos a su sentido anterior, sino que los dota de un sentido nuevo que nunca había existido, pero que ahora se hace presente.

La imagen no es en sí misma portadora de un sentido y tampoco es que el historiador o el artista le confieran uno caprichosamente, sino que el sentido real de la imagen surge del choque mismo en su viaje del pasado hacia el presente, que, en definitiva, la relocaliza en una continuidad en la que adquiere legibilidad. La imagen dialéctica es esa configuración de sentido que surge de la imagen del pasado que el historiador o el artista (re)construyen. Benjamin lo expresa diciendo que “la imagen dialéctica es un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito”.²³ La imagen dialéctica circula por un espacio no-lineal y se inscribe en él como un agente

²² Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. I, tomo 3, p. 1248.

²³ Benjamin, *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis-LOM, 2002, p. 77 (nota 13).

dinamizador, potencialmente revolucionario. Las imágenes dialécticas tienen la virtud de la irrupción y, eventualmente, de despertar a una sociedad adormecida.

Benjamin parece convencido del potencial transformador de las imágenes, tal como lo atestiguan *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y *Pequeña historia de la fotografía* (1931). El historiador y el artista tienen la posibilidad de revelar las injusticias y propiciar el cambio político-social contra un pasado injusto. Las imágenes dialécticas tienen el poder de actuar como estrategias de concienciación sobre las dos dimensiones temporales –pasado y presente- y la posibilidad de aferrarse a algún sentido histórico para proyectarse hacia el futuro en una amalgama de pensamiento e historia, experiencia y realidad.

Como las imágenes dialécticas benjaminianas, las *Pathosformeln* tienen lugar en una zona de intersección entre la vigilia y el sueño. “Lo humano se decide, así pues, en esta tierra de nadie entre el mito y la razón, en la ambigua penumbra en la que el viviente acepta confrontarse con las imágenes inanimadas que la memoria histórica le transmite para devolverles vida”.²⁴ Las *Pathosformeln* se encuentran con un sujeto y sólo allí adquieren vida y en ese acto, el sujeto (el artista, el estudioso o cualquier ser humano) se mide con las imágenes en un espacio dialéctico.

A partir de estas reflexiones, Agamben asume que la operación que Warburg lleva a cabo en el Atlas *Mnemosyne* es lo contrario de lo que podría llamarse “memoria histórica”. “El atlas es una suerte de estación de despolarización y repolarización (Warburg habla de ‘dinamogramas inconexos’, *abgeschnürte Dynamogramme*), en que las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra en el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida; pero también para, en su caso, despertar de ellas”.²⁵ El atlas es una reconstrucción y disposición sincrónica de imágenes que dan idea de un sentido histórico que no puede reducirse a una representación lineal (homogénea y vacía). Las imágenes del pasado sobreviven espectralmente en el sujeto histórico que debe darles vida (y despertarlas), como quería Benjamin, para desvelar lo que ellas representan: el pasado benjaminiano de dominación e injusticia.

²⁴ Agamben, *op. cit.* p. 36.

²⁵ *Ibid.*, p. 37.

II

La imagen de la supervivencia aparece en diversos trabajos de Didi-Huberman. En *Survivance des lucioles* (2009), aparece la pregunta por la desaparición/sobrevivencia en un registro poético que entrelaza la literatura, el cine y la filosofía. Pier Paolo Pasolini había pensado la relación entre las luces potentes del poder y la fuerza debilitada de los contrapoderes. Poco antes de su muerte en 1975, Pasolini denuncia la muerte de las luciérnagas, es decir, de esos insectos minúsculos que, en sus nupcias, emiten una luz amarillenta que se puede ver en la noche. Pasolini asocia las luciérnagas al cuerpo deseante, al placer y la transgresión. Para él, su desaparición no es sólo causada por la polución y la expansión urbana, sino por la nueva embriaguez inducida por la industria cultural y la televisión. Los proyectores que apuntan al pueblo han devenido tan poderosos que el pueblo ha perdido toda diferenciación. “Ya no hay hombre”, dice Pasolini. Didi-Huberman recupera la imagen de la luciérnaga también a partir del motivo de la intermitencia, al que encuentra fundamental, y lo asocia al carácter sacudido, discontinuo, de la imagen dialéctica benjaminiana, esa noción precisamente destinada a comprender de qué manera el tiempo se hace visible, el modo en que la historia aparece en un destello, en una imagen. La intermitencia de la imagen-discontinua (“*image-saccade*”) nos retrotrae a las luciérnagas, por su carácter de “luz pulsativa, pasajera, frágil”.²⁶

La desesperanza de Pasolini frente a las criaturas humanas de las sociedades contemporáneas se homologa con el modo en que las luciérnagas han sido “vencidas, destruidas, prendidas o desechadas bajo la luz artificial de los proyectores bajo el ojo panóptico de las cámaras de vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión”.²⁷ Si frente a la sociedad disciplinaria y de control que habían visto Michel Foucault y Gilles Deleuze ya no hay nada que hacer, qué se puede seguir mirando y qué se puede esperar. Las luces han desaparecido junto con la inocencia condenada a muerte, por eso hay que imaginar una salida posible, un modo de refrendar cierto agenciamiento histórico. Intentar esto es, para Didi-Huberman, la manera de imaginar una condición imaginaria para la forma del *hacer* de la política y el *hacer* del hombre en general. Afirma, en efecto, que “la imaginación es política”: “Si la imaginación –ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento– nos explica la forma en la cual el Pasado se rencuentra con nuestro Ahora para liberar las constelaciones ricas del Futuro, entonces

²⁶ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*. París: Les éditions de Minuit, 2009, p. 38.

²⁷ *Ibid.*, p. 49.

podemos comprender de qué manera es decisivo este reencuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con un pasado reminiscente”.²⁸

Esto obliga a regresar a Benjamin y el modo en que logró poner en evidencia el problema del tiempo histórico en general. Pero se retrotrae antes al pensamiento de Warburg, no sólo por el rol constitutivo de las supervivencias en la dinámica misma de la imaginación occidental, sino por las funciones políticas, cuyos agenciamientos memoriales se revelan allí portadores.

Al igual que Benjamin, Agamben cree vivir en la época de una destrucción irreversible. En su filosofía de paradigmas, hasta los objetos más modestos, las imágenes más diversas, devienen la ocasión de una “epistemología del ejemplo”,²⁹ articulando una arqueología filosófica con tono benjaminiano. Se trata de un pensamiento que no busca de entrada tomar partido, sino que interroga lo contemporáneo en paralelo con tradiciones escondidas, nociones filosóficas ocultas. En definitiva, el mapa conceptual que se constituye al pensar la idea de supervivencia permite ver el modo en que se produce una matriz de nociones a partir de las cuales analizar la cultura actual al mismo tiempo que interrogar verdaderamente la historia. Descubrir las supervivencias, implica ser capaz de identificar el vínculo entre pasado, presente y futuro a fin de idear modos nuevos de pensar la historia y la acción, el arte y el sujeto.

A lo largo de todo *Infancia e historia*, Agamben trabaja la idea de destrucción y el vínculo entre historia y lenguaje. Pensando al menos en parte de su obra posterior, se vuelve evidente que intenta evocar el tiempo presente como un “apocalipsis latente” –tal la expresión de Didi-Huberman- donde nada parece ya estar en conflicto, pero donde la destrucción no opera menos sus estragos en los cuerpos y los espíritus. Este entramado conceptual permite hacer una descripción del tiempo presente –formulada para Agamben sobre la base de una situación de guerra total- que constituye una verdadera matriz filosófica a partir de la cual es posible reflexionar sobre la idea misma de “crisis” o la de “destrucción” y, por supuesto, la de experiencia.

Didi-Huberman sugiere que la mayor parte de los paradigmas elaborados por Agamben en su obra parecen marcados, en efecto, por alguna cosa que, lamentablemente, atraviesa en cruz su mirada y es el movimiento de balanceo entre los extremos de la destrucción y una suerte de redención por la trascendencia. Sin intentar discutir si efectivamente esto es así, parece más oportuno por ahora explicitar el modo en que Agamben anuncia que el hombre contemporáneo está “desposeído de su experiencia”,

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁹ *Ibid.*, p. 58.

lo que lo ubica, cada vez, bajo la luz cegadora de un espacio-tiempo apocalíptico que exige repensar el papel del arte como esfera del *hacer* del hombre y, al mismo tiempo, como captura de lo humano.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Ninfas*, Pre-Textos, Valencia, 2010.

Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso*, Arcis-LOM, Santiago de Chile, 2002.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2007.

Didi-Huberman, Georges. *Survivance des lucioles*, Les éditions de Minuit, París, 2009.

Oubiña, David. *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Manantial, Buenos Aires, 2009.