

# La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes

## The Community in Montage: Georges Didi- Huberman and the Politics in Images

Luis Ignacio García

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. CONICET.  
Córdoba, Argentina.

luisgarciagarcia78@yahoo.com.ar

### Resumen

El presente trabajo se instala en el umbral entre estética y política para interrogar la obra más reciente de Georges Didi-Huberman. Se sostiene que su “pensamiento de las imágenes” no solo implica una *política del arte*, sino además un *arte de la política*, vale decir, una política estética que nos conduce a la arena del debate propiamente político, mostrando ya no solo las implicancias políticas de las imágenes, sino, de manera mucho más decisiva, *los supuestos figurales de la política*. Se proponen los principales rasgos de este programa para finalmente mostrar los alcances del montaje como apuesta estético-política de articulación de lo común, y como culminación de la intervención didi-hubermaniana.

Palabras clave: Georges Didi-Huberman, imagen, imaginación, política, exposición, comunidad, montaje.

### Abstract

This paper is located at the threshold between aesthetics and politics in order to interrogate the most recent works by Georges Didi-Huberman. It is argued that his “thinking of images” implies not only a *politics of art*, but also an *art of politics*, i. e., an aesthetic politics that lead us to the arena of actual political debate, showing not only the political implications of images but, much more decisively, *the figural assumptions of politics*. We discuss the main features of this program, before showing the scope of *montage* as an aesthetic and political articulation of the common, and as the culmination of Didi-Huberman’s intervention.

Keywords: Georges Didi-Huberman, Image, Imagination, Politics, Exposition, Community, Montage.

## Introducción

El proyecto intelectual de Georges Didi-Huberman nunca estuvo desatento de las implicancias políticas de sus problemas, conceptos y referencias teóricas. Su ambiciosa y tenaz labor de crítica y deconstrucción general de las matrices heredadas de la historia del arte apunta, de manera insistente, a mostrar la *politicidad* intrínseca de sus conceptos estructurales, fundamentalmente de las nociones de *imagen* y de *historia*. La politicidad de la *imagen* la muestra como el campo de una batalla siempre indecidible en la mera inmanencia visual: la politicidad de la *historia* la disloca –siempre anacrónica– en una abigarrada estratificación de tiempos en tensión imposibles de totalizar. La sobredeterminación de la imagen y la apertura de la historia *politizan* el campo de la historia del arte y de la teoría de la imagen desde dentro. En este sentido, hubo desde siempre una auténtica *política del arte* en la reflexión estética de Didi-Huberman, y quizá sobre todo una historia política del arte y una politización de la estética como campo, que buscó ensanchar sus límites esteticistas. Desde su trabajo seminal sobre las fotografías de mujeres “históricas” en el hospital de la Salpêtrière, en el que, entre fotografía y psiquiatría, se sugieren los orígenes visuales del psicoanálisis en un complejo entramado de teoría de la imagen, clínica y psichistoria de los síntomas de la cultura, su labor siempre se situó en los bordes de la disciplina, insumisa con las fronteras usuales. Un problema claramente irreductible a cualquier iconología formalista.

Puede sugerirse, sin embargo, que este gesto se mantuvo inicialmente como un impulso renovador y revulsivo al interior de la propia historia del arte y de las imágenes. Acaso por plantear esta politización *inmanente* de la esfera del arte, de sus imágenes y de su historia, Didi-Huberman pudo mantener su reflexión política dentro de las propias fronteras de la historia y de la teoría del arte. Así, una parte importante de su producción inicial tendrá como objeto principal grandes hitos tradicionales de la historia del arte: desde Fra Angélico hasta Alberto Giacometti, pasando por Durero o Simon Hantaï, la figura de la Venus o la Ninfa, los problemas del minimalismo, etc. Ciertamente, en todos los casos, desde la perspectiva disruptiva de una historia del arte expandida y en permanente contaminación con otros discursos, sobre todo los del psicoanálisis y de la filosofía. Pero podría sugerirse que la intervención política de Didi-Huberman aún se planteaba como torsión al interior mismo de una historia del arte que buscaba dislocar sus prejuicios humanistas, formalistas, esteticistas.

Nuestra primera hipótesis sugiere que esto comienza a cambiar a partir de la publicación de *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, su influyente libro del año 2004. Este trabajo fundamental no solo consolidó definitivamente la fama internacional de Didi-Huberman, sino que implicó un cierto desplazamiento de su proyecto intelectual. No es que haya habido un cambio en el gesto de contaminar la historia del arte con su afuera, sino que ese gesto se radicaliza: si hasta entonces trabajaba en el umbral de la historia del arte, tensionando las fronteras disciplinares,

a partir de este libro Didi-Huberman se atreve con decisión a traspasar dicho umbral. Este libro muestra que su trabajo ya no solo atestigua una *política del arte*, sino que además avanza para afirmar *un arte de la política*, vale decir, una singular estética que lo conduce de manera necesaria a la arena de los debates más específicos de la teoría política, mostrando ya no solo las implicancias políticas de las imágenes, sino, de manera mucho más decisiva, los supuestos *figurales de la política*. Si bien este gesto pudo estar prefigurado en trabajos anteriores, es posible sostener que a partir del libro del 2004 se muestra con claridad y decisión. Cuando allí sostiene que “hoy en día, el pensamiento de las imágenes pertenece en gran parte al propio ámbito político” (*Imágenes pese a todo* 91), está marcando una nueva plataforma de operaciones para su intervención intelectual, que ya no se restringe al ámbito de la historia del arte –por más ampliado que haya sido–, sino que ahora interviene en el *ámbito político* y el de la teoría política. Y así, su singular “pensamiento de las imágenes” –en un provocativo choque de genitivos– ya no se limitará a mostrar las tensiones políticas que atraviesan el campo de la estética, sino que, ya asentada la dislocación de la “disciplina”, avanzará en la indagación y experimentación con las formas del *aparecer* de la política, de la *exposición* de los pueblos, de la *figuración* de la plebe, en una *iconología política*<sup>1</sup> (¿o política iconológica?) de una potencia aún por explorar.

Esta potencia de *Imágenes pese a todo* anticipaba el inicio de la serie, aún en curso, reunida bajo el título general *El ojo de la historia* y cuya primera entrega de 2008 plantea con toda claridad el giro político de su reflexión, explicitado en su título *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Ya no se trata –solo– de las implicancias políticas de las imágenes, sino de su propio *tomar posición*; ya no tanto de la “política de las imágenes” en su genitivo objetivo –como tantas veces se repite en el debate contemporáneo–, sino, decididamente, en su genitivo subjetivo, lo cual nos obliga a pensar en una verdadera *política en las imágenes*.<sup>2</sup> Escrito en 2007 y publicado en 2008, *Cuando las imágenes toman posición* ya se afirma en el terreno de esta *política en las imágenes*: una indagación que tendrá sus principales expresiones en *Supervivencia de las luciérnagas*, de 2009, y sobre todo en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes. El ojo de la historia 4*, de 2012. Aquí la pregunta ya no pretende dislocar la historia del arte, sino que se adentra con firmeza en el terreno de la interrogación específicamente política, es decir, ya no solo interroga la dimensión política de las imágenes sino que pone en valor el *estatuto imaginal de la política*.

En este trabajo intentaremos plantear algunas hipótesis sobre el lugar de lo político en esta fase más reciente del proyecto didi-hubermaniano, donde la problemática

1 La expresión la tomo del propio Didi-Huberman (*Pueblos expuestos, pueblos figurantes* 124, 145).

2 En el mismo sentido en el que, en relación a Warburg, Cornelia Zumbusch habla de una *Wissenschaft in Bildern*, es decir, plantea la necesidad de hablar no tanto de “ciencia de las imágenes” cuanto de “ciencia en las imágenes”, de un saber específico –y una *praxis* específica– en y a través de imágenes, del mismo modo aquí sugerimos que no solo se trata de una política de las imágenes cuanto, mejor, de una política en las imágenes, de la dimensión específicamente imaginal de lo político.

política no solamente cobra una relevancia mayor y más explícita, sino que comienza a aparecer formulada en sus “propios” términos (operando una singular *desapropiación* de ciertas inercias de la teoría política moderna, pero desde la inmanencia de su problemáticas más características), de modo que la agenda estética de la fase anterior de su pensamiento comienza a superponerse con una problematización estrictamente política. La estética y la política, en sus principales trabajos de los últimos años, tienden cada vez más a una integración programática de sus problemas, sus conceptos y sus referencias teóricas. En lo que sigue ensayamos un deslinde de los principales ejes teóricos de esta nueva agenda, ahora ya indisolublemente estético-política o político-estética, del proyecto intelectual de Didi-Huberman. Presentaremos sus principales problemas y conceptos que intentan exponer los límites de la *figuración* moderna de lo político, allí donde habita el umbral de “nuestra” *actualidad*.

## La copertenencia de imaginación y política

Antes que nada, debe subrayarse que Didi-Huberman diseña un modelo de lectura en el que arte y política van tornándose indisociables, o más precisamente, en el que imagen y política tienden a convertirse en las dos caras de una misma moneda, de su único “objeto” de estudio: ese movimiento de imágenes del deseo colectivo sin el cual no podría pensarse la historicidad de la historia, el producirse mismo de la historia como acontecer humano. Más que el arte, será la imagen la instancia y la imaginación la facultad del *aparecer* de lo político en cuanto tal. Pues este es quizás el primer postulado de la política didi-hubermaniana: *lo político tiene estructura de aparición*. Pero al ser lo político una forma del aparecer, de la apariencia, en la misma medida es algo que se aleja de toda ontología de la esencia. La política como aparición redime la fenoménica singularidad de la experiencia. El segundo postulado de la política didi-hubermaniana diría: *lo político es una experiencia de lo singular*. Estos supuestos fundamentales resultan, en su escritura, emergentes concomitantes de una teoría (y praxis *escrituraria*) de la *imaginación*. La instancia del *aparecer* o de la *exposición* –a la vez que la experiencia irreductiblemente *singular*– no subsumible bajo la generalidad de una ley, enlazan lo político, de manera intrínseca e inmanente, con la estructura de la imagen y con la facultad de la imaginación. O más precisamente: la política y la imagen comparten una estructura *expositiva* y *singular* en la medida en que ambas experiencias de lo humano anclan en la facultad (*menor*) de la imaginación. En ella, lo político es el aparecer público de la acción, es el exponerse de la acción particular a su afuera, el darse a otro en el *médium* de la imagen, abriendo el espacio *fenoménico* de la política como encuentro *contingente* y *singular* entre las vulnerabilidades expuestas en su reciprocidad, o recíprocamente puestas fuera de sí. Por ello, se trata de un acontecer nunca decidible de antemano, subsumible a una ley o norma de la vida en común. La vida en común es *la vida singular de las imágenes* de lo común, la vida

de las *imágenes-común*: la experiencia del ponerse fuera de sí, en cada caso singular, y la trama imaginal que sostiene esa exposición como singularidad en común.

Esta copertenencia entre imaginación y política a partir del *aparecer* público y de una ontología de lo *singular* será pensada y articulada por Didi-Huberman a partir de una serie diversa de autores y tradiciones. Pero acaso sea en sus no siempre desarrolladas referencias a Hannah Arendt donde podemos encontrar la pista más pertinente y rica para asentar estas apuestas fundamentales. En particular, aparece ese hilo rojo del pensamiento arendtiano: su reflexión sobre el problema del juicio, de la capacidad de juzgar, relacionada con esa no escrita tercera parte de *La vida del espíritu*, que se habría titulado, justamente, *El Juicio*. En ella habría ocupado un lugar central su lectura política de la tercera crítica kantiana y, sobre todo, de la teoría del juicio estético y de la imaginación.<sup>3</sup> Como se sabe, Arendt parte de la distinción kantiana entre juicios determinantes y juicios reflexionantes para destacar la operación *no cognitiva* de los juicios reflexionantes como paradigma de una racionalidad propiamente política. Esa dimensión no cognitiva, no determinante, del juicio reflexionante está posibilitada por el lugar de la *imaginación*, constitutivo de la facultad de juzgar por dos razones fundamentales: de un lado, afirmar la política en su carácter fenoménico, como revelación de sí en el espacio público de aparición; de otro, sustraerse a toda determinación conceptual, por su capacidad de dar cuenta de lo particular sin subsumirlo a ninguna ley universal, por ser una facultad de juzgar los particulares en su irreductible *multiplicidad*. De hecho, ambos rasgos de tal política de la imaginación están estrechamente interconectados: es por su rehabilitación de la *aparición* –irreductible a “idea” filosófica, a “razón” de la historia o a “objeto” de la ciencia– que la política puede recuperar la dignidad irreductiblemente *singular* de los fenómenos que la constituyen. De allí que “la exposición en cuanto paradigma político” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 23), implique de manera intrínseca la afirmación de una pluralidad irreductible: *volver sensible* –poner en valor la *aparición*– involucra el *devenir múltiple* –abrir lo político a un más-allá-de-la-esencia– en una misma política de la imaginación de clara orientación emancipatoria. Y es importante recordar que Didi-Huberman no solo asume este enlace inmanente entre *política de la aparición* y *política de lo singular*, sino que además muestra que la pérdida de esa facultad –de juzgar, anclada en la facultad de imaginar– había sido situada por Arendt como el origen mismo de la tan discutida tesis sobre la “banalidad del mal”: la pérdida de la capacidad de juzgar/imaginar está en el origen de la banalidad del mal. De allí que el interés de Didi-Huberman por esta dimensión del pensamiento de Arendt se destaque en su tan influyente interpretación de las imágenes de los campos de concentración:

3 De allí que sus “Conferencias sobre la filosofía política de Kant” pudieran ser consideradas como el esbozo más exhaustivo de su plan de libro sobre el juicio. Véase *Conferencias sobre la filosofía política de Kant* de Arendt, y el muy sugestivo “Ensayo interpretativo” de Ronald Beiner incluido en el mismo volumen.

En Hannah Arendt la tentativa de pensar a la vez la *radicalidad* y la *banalidad del mal* procede de esta puesta en marcha de la imaginación política. El juicio de Adolf Eichmann [...] incitó a Arendt a reinterpretar políticamente la “facultad de juzgar” kantiana, cuyo empeño en establecer un puente *entre la estética y la ética* [...] olvidamos demasiado a menudo (*Imágenes pese a todo* 235-6).

La atrofia de la imaginación política en los orígenes del totalitarismo es una hipótesis implícita en *Imágenes pese a todo*, que retoma el planteo arendtiano para pensar la “memoria visual” del Holocausto. Pero en cuanto tal se sostiene en la previa afirmación de la *copertenencia entre imaginación y política*. Es bajo ese supuesto que se puede afirmar que la atrofia de la imaginación coincide con la atrofia de la política, y su degradación en aplicación burocrática de reglas del “entendimiento”, sin lugar para responsabilidad, es decir, su mutación en mero juicio *determinante*.

Esta copertenencia, afirmada junto a Arendt desde una teoría del juicio reflexionante como teoría de la racionalidad política, es reafirmada como teoría de lo *sensible* junto a Jacques Rancière, Aby Warburg y otros nombres. Didi-Huberman va incorporando en su reflexión a una amplia diversidad de autores y conceptualizaciones de una manera que roza el eclecticismo. Pero la delicada hospitalidad de la textura ensayística de su prosa convierte esa diversidad en una polifónica trama argumental que articula la gracia de lo múltiple con el rigor y el tesón de su búsqueda, que da orientación firme a la diversidad de diálogos que entabla (y que muchas veces deja a medio camino).<sup>4</sup> En ese sentido, sobre todo Rancière es quien le permite agregar un estrato *sensible* al diseño didi-hubermaniano de la imbricación de estética y política que estamos intentando recomponer. Así, recupera la idea de *El desacuerdo* según la cual el principio de la política es estético, y comenta:

Haciendo suyo, tras los pasos de Jean-Luc Nancy, el doble sentido de la palabra *reparto* [*partage*] –lo que divide en partes o en partidas, e incluso en partidos, pero también lo que pone en común–, Rancière se dedicó a reformular el espacio político como espacio estético desde la perspectiva de la “parte de los sin parte” (es decir, de los pueblos) y del “reparto de lo sensible” (es decir, de la exposición) (*Pueblos expuestos* 105).

Lo que singulariza esta segunda manera de pensar la copertenencia entre estética y política es justamente el énfasis en lo sensible. Ya la noción de reparto –de *partage*– habilita un lazo no explorado por Didi-Huberman –ni por Rancière– con la noción kantiano-arendtiana de juicio. Juzgar se enuncia, con Kant y Arendt, como *urteilen*,

4 Llama la atención la proliferación de referencias y nombres propios en su escritura. Acaso también aquí el ensayo lo pueda explicar por fuera de todo academicismo. Pues el ensayo como forma tiene la generosa virtud de transformar la función de los nombres propios, que dejan de ser apelaciones de autoridad y mutan en confesiones de amistad, en estrategias de complicidad.

es decir, se inscribe como una división de partes (*Teilen*), como la sanción de un reparto, que leída con Hölderlin resulta aún más nítida: *Ur-teilen*,<sup>5</sup> esto es, partición originaria, o mejor, inscripción de la división en el origen.<sup>6</sup> De modo que la teoría del juicio de Arendt, formulada al nivel de la racionalidad política, y la teoría de lo sensible de Rancière, planteada en el registro de la *aisthesis*, del *sensorium*, pueden integrarse programáticamente. Acaso el anclaje, también kantiano, en un *sensus communis* sea el punto posible de encuentro. Aunque, por cierto, en Rancière el énfasis está puesto en el disenso, en la inscripción conflictual de ese *Ur-teilen*, esa división en el corazón del “sentido común”, en la dirección de una teoría del *dissensus communis* como teoría de las divisiones sensibles que constituyen lo común –o lo común en cuanto división originaria siempre actualizada en la experiencia singular de lo político–.

Pues el *reparto* en cuanto reparto *de lo sensible* hace visible la dimensión material, corporal y afectiva de la copertenencia (reparto) imaginación/política (donde, como va quedando claro, la barra resulta más importante que los términos que separa-y-une). Didi-Huberman traduce el problema del reparto de lo sensible en términos del problema de la *exposición de los pueblos*, y sostiene:

Si esos dos espacios [el de los pueblos y el de la exposición sensible –LIG], a fin de cuentas, no hacen sino constituir uno solo, es porque, por un lado, “la política se refiere a lo que se ve y se puede decir de ello, a quien tiene la competencia para ver y la calidad para decir”, y, por otro, “hay una politicidad sensible atribuida desde el inicio a grandes formas de repartos estéticos” (*Pueblos expuestos* 105).

La idea de una politicidad *sensible* es clave, pues deja ver el sustrato *afectivo* del problema de la representación de los pueblos, que cristaliza en una teoría del “pueblo-emoción” (Didi-Huberman, “Volver sensible/ hacer sensible” 74 ss.) que le permitirá politizar toda su reflexión anterior sobre el *pathos*, los afectos, la percepción y los gestos, tópicos de una *antropología política de la imagen*<sup>7</sup> ahora situada en el corazón de su teoría política.<sup>8</sup> Y ofrece entonces una perspectiva inusual, que amplía la propia noción de *praxis política*, incluyendo en ella el *pathos político*: “la historia no se cuenta solamente a través de una sucesión de *acciones* humanas, sino también a través de toda la constelación de las *pasiones* y de las emociones experimentadas por los pueblos” (“Volver sensible/ hacer sensible” 87). La política es *aisthesis*, es sensibilidad, pues no

5 Decía Hölderlin en el fragmento “Juicio y ser”: “*Juicio* es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual, es aquella separación mediante la cual –y solo mediante ella– se hacen posibles objeto y sujeto, es la partición originaria” (Hölderlin 27).

6 *Le partage des voix*, el libro de Nancy al que se refiere Didi-Huberman, ha sido traducido al alemán como *Die Mitteilung der Stimmen*. *Le partage du sensible*, de Rancière ha sido traducido como *Die Aufteilung des Sinnlichen*. La raíz *teilen*, como división y motivo de reunión (comunicación–*Mitteilung*) es compartida por el reparto rancieriano y el juicio kantiano-arendtiano.

7 Desplegada, sobre todo, en su gran trabajo sobre Warburg (Didi-Huberman, *La imagen superviviente*).

8 Este desplazamiento preside todo el planteo de su más reciente entrega (la sexta ya) de la serie *El ojo de la historia: Peuples en larmes, peuples en armes*.



atañe solo al orden (activo, fáustico) del *hacer*, sino también al registro (femenino, receptivo) del *padecer*. Este borramiento de las fronteras nítidas entre el hacer y el padecer es lo que se muestra de manera ejemplar en el cine de Eisenstein, que no es solo la representación de un acerado pueblo en armas, sino a la vez la exposición de un pueblo sufriente, pues aquél se convierte en una pura ficción totalitaria sin este.<sup>9</sup> Al incluir el hacer y el padecer en el orden de lo político, de la *praxis* histórico-política de la humanidad, atenta contra el orden metafísico de la *vita activa* entendida como contraposición a la *vita contemplativa*, pues reconoce la *acción del padecer*, y la *afección de todo hacer*, interrumpiendo así –en una orientación clave para Rancière– el primado occidental del *hacer* sobre el *padecer*, de lo *activo* sobre lo *pasivo*. La inveterada *pasividad* de las masas, su *receptividad*, su carácter *femenino*, cobra en esta política de los afectos toda su potencia disruptiva: una política que no sepa ser *estético-política* correrá siempre el riesgo de reproducir los esquemas metafísicos que la política occidental reprodujo desde Platón y Aristóteles.<sup>10</sup> El rescate plebeyo –y feminista– de los afectos como formas de inscripción de la historia tan legítimos como las acciones, lleva a Didi-Huberman a situar al trabajo de Arlette Farge como ejemplar en la dirección de esta teoría del *pueblo-emoción*, esta historia materialista de los cuerpos gozantes y sufrientes.

Pero esa defensa de una historia sensible, de una imaginación política impregnada de afectos, no debería ser confundida con la defensa irracionalista del calor de los mitos populares. Pues se trata de la *partición* de lo sensible, de manera que, al llevar el problema de la división, del *reparto* –del *Ur-teilen*–, al corazón de lo sensible, muestra, por un lado, que lo sensible tiene su propia dialéctica, su propia división y dinamismo, y por otro, que la definición misma de lo político enraíza en una teoría de las formas de la percepción. La política es *disenso* en sentido literal, *división o distorsión del sensorium*, esto es, “la manifestación de un desvío de lo sensible con respecto a sí mismo. La manifestación política da a ver lo que no tenía razón de ser visto” (Rancière cit. en Didi-Huberman, “Volver sensible/ hacer sensible” 91). Por lo tanto, no refiere eminentemente a la confrontación de los intereses o las opiniones sino al desvío mismo de lo visible, decible y audible en una coyuntura determinada. Toda “acción comunicativa” se ve contaminada por una *pasión figurativa*, que no por carecer de normatividad discursiva deja de ser una manera paradigmática de inscripción de la historia. Pero, evidentemente, se plantea aquí la pregunta: “¿[c]uál es el sentido, entonces, de la palabra *estética* cuando Jacques Rancière no duda en escribir que ‘la emancipación obrera era primero una revolución estética: el desvío tomado

9 Véanse las reflexiones de Didi-Huberman a partir de Eisenstein (sobre todo en torno a *La huelga* y *El acorazado Potemkin*) en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* y *Peuples en larmes, peuples en armes*. Eisenstein será una figura tutelar en la formulación didi-hubermaniana de su propia noción y teoría del montaje, siempre apoyada en la tradición modernista que va de Eisenstein a Godard.

10 Aunque Rancière se ensañe con Platón, el esquema potencia/acto no ha sido menos relevante para la captura metafísica de la estética y la política, como bien lo vieron Heidegger y Agamben.



con respecto al universo sensible ‘impuesto’ por una condición?’” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 93). Y la respuesta es enfática: no se trata de una teoría del arte o de la belleza, sino de una teoría de “los *acontecimientos sensibles*, poco importa que sean ‘artísticos’ o no” (93). Por supuesto, no es otro el objeto de la política didi-hubermaniana: una teoría de los *acontecimientos sensibles*, artísticos o no. En todo caso, de aquellos *acontecimientos sensibles* en condiciones de iniciar una *historia*, un *acontecer histórico*.

De allí que debamos completar este apartado señalando que esta copertenencia entre arte y política, entre imaginación y política –planteada como teoría del juicio con Arendt y como teoría de lo sensible con Rancière– es reafirmada, junto a Benjamin y Warburg, como *teoría de la historia*. Este quizá sea el registro más insistente en la reflexión de Didi-Huberman que, de algún modo, engloba los dos registros anteriores del juicio y de lo sensible, además de su reflexión de largo aliento sobre la historia (del arte). La imaginación política es el meollo de la *historicidad* para Didi-Huberman, es el lugar donde se *produce* la historia, es la inscripción del acontecer humano en un registro de legibilidad, es, en tanto punto de encuentro de acción y pasión, presencia y ausencia, potencia e impotencia, la brecha que se sustrae a la reducción metafísica de la historia. En Didi-Huberman, como en otras formas contemporáneas de rehabilitación de la *imaginación* como problema político –desde el Kant de Arendt hasta el Averroes de Emanuele Coccia, desde el Bergson de Deleuze hasta el Warburg de Agamben<sup>11</sup>–, esta facultad *menor* es convocada como operador de un desplazamiento general del marco categorial moderno –de la política y de la estética–, que tendió a asentarse sobre una serie de polaridades fundamentales: entendimiento/sensibilidad, activo/pasivo, forma/materia, espíritu/cuerpo, universal/particular, Estado/individuo, entre otros. La *imagen* sería, en estas apuestas, no ya el agente del espectáculo –ni el renovado objeto de los estudios visuales– sino, en un sentido mucho más intenso, *el terreno de descomposición de las dicotomías estructurantes de la modernidad filosófico-política*, y de experimentación –indisolublemente estético-política– más allá de ellas. Como si se dijera, desde distintas modulaciones: *después de la (filosofía de la) historia, la imaginación política*. De allí que el paradigma de la *politización de la historia* en Didi-Huberman sea la crítica benjaminiana al historicismo, en la que, precisamente, la imagen metió la cola. La noción con que Benjamin pensó una politización del tiempo y de la historia –que lo llevó a una crítica radical de todo progresismo historicista o positivista– es, precisamente, la de *imagen dialéctica*. Es la imagen/imaginación la que puede redimir a la historia de su inercia despolitizante, de la violencia con que neutraliza el *acontecer* (*Geschehen*, el meollo de la *Geschichte*) como *hecho*, como *factum*, como *pasado sin presente*, como pasado “tal y como verdaderamente ha sido”. Podríamos afirmar en una fórmula: *la imagen es a la historia lo que el acto a la política*, esto es, el

11 Véase Agamben, “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” y *Ninfas*.

punto de quiebre, la interrupción que instituye la posibilidad misma de la serie que malogra. Imagen dialéctica es el corte transversal que permite un encuentro súbito entre el ahora y lo sido, dando lugar a lo incontable en la serie. El ingreso al territorio de la imagen equivale al ingreso al territorio de la acción política, decía Benjamin.<sup>12</sup> Imagen dialéctica es la atención del presente a las injusticias desoídas del pasado, la interrupción de la complicidad entre historia e injusticia, la violencia de la justicia como cita secreta entre lo sido y el ahora.

Es en estos tres registros –reflexionante, sensible e histórico– que debemos pensar la copertenencia entre política e imaginación en Didi-Huberman: no hay política sin imaginación, no hay imagen sin política. La tan mentada “política de las imágenes” lo será solo si asumimos en toda su radicalidad el doble genitivo. Por eso preferimos: *política en las imágenes*.

## La imagen no-toda: lo popular y lo plebeyo

Ya a partir del modo en que concibe la copertenencia entre imagen y política se desprende otra hipótesis fundamental del planteo político didi-hubermaniano. Ella hace de la *política de lo singular* su centro, y podría enunciarse del siguiente modo: hay una codeterminación entre la demarcación (estética) *imagen-toda//imágenes dialécticas* y la demarcación (política) *pueblo-total-espectacular//pueblos figurantes o pueblos-luciérnagas*.

Su conocido debate con Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux en *Imágenes pese a todo* resulta, también aquí, ejemplar. Cuando ellos critican el intento didi-hubermaniano de pensar y aproximarse a la experiencia del exterminio a través de cuatro imágenes fotográficas recuperadas de los campos de Auschwitz, lo hacen por la supuesta pretensión fetichista de restitución de la pérdida a través de la imagen –ese dispositivo de sutura por excelencia–, lo hacen por el riesgo negacionista del propio deseo obscuro de ver: esa pulsión intrínsecamente afirmativa e incapaz de falta. Didi-Huberman diagnosticará en este tipo de críticas supuestamente iconoclastas, el mismo concepto de imagen de la más trivial postura de celebración iconofílica de la imagen. Como siempre en las dicotomías, hay un punto ciego común que las sostiene, también en este caso. Y ese punto ciego es el concepto de imagen como superficie plana, unívoca y total que aspira a reemplazar lo real. Didi-Huberman desplegará toda su gala crítica contra esta concepción de la imagen. Para denigrar la imagen en tanto fuerza de captura masiva de lo real, primero fue necesario convertir ese jirón amorfo de lo real en dispositivo transparente y todopoderoso de captura. Esa es la secreta complicidad entre iconoclastia e iconofilia.

12 Al menos desde el ensayo sobre el surrealismo de 1929, hasta las tesis “Sobre el concepto de historia” de 1940.

La cultura contemporánea –mal llamada “de la imagen”– le pide a la imagen o bien demasiado o bien demasiado poco. Entre la iconoclastia modernista y la iconofilia posmoderna, sugiere Didi-Huberman, le hemos perdido la pista a la imagen y su potencia. La imagen “no es *ni todo* (como teme secretamente Wajcman), *ni nada* (como afirma perentoriamente)” (Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* 102). La imagen no es ni todo ni nada, pues la imagen es precisamente la dislocación del dispositivo metafísico *todo/nada*, y la apertura a pensar lo singular que se sustrae a tal dicotomía. De este modo se desarticula el privilegio ético acordado a lo “irrepresentable” en ciertas posturas éticamente intachables, pero estéticamente obtusas, ciegas. En Didi-Huberman, la tensión representación/irrepresentable se disuelve, pues la imagen se empecina en la barra, no es ni transparencia ni ceguera, ni todo ni nada: *la imagen es no-toda*; y este enunciado habrá de ocupar un lugar fundamental en su proyecto político.

También aquí aparece otro nombre clave que acompaña la formulación de este postulado: Jacques Lacan. En particular, el del Seminario xx, *Encore*, y sus desarrollos en torno a las fórmulas de la sexuación. Al igual que en otros casos, esta complicidad no es desarrollada por Didi-Huberman en todas sus posibilidades, pero su planteo deja abierto un amplio y fértil campo de exploración. Ese campo parece abrirse afirmando lo siguiente: la tradición moderna ha visto a la imagen desde la *posición masculina* del espectáculo, mientras que la imagen habrá podido ser –para la filosofía y la política modernas– refugio de la *posición femenina*, filtrándose entre la razón teórica y la razón práctica, es decir, la imagen nunca fue consumación más que para la reducción fálica que normalizaba su locura como correa de transmisión del entendimiento.<sup>13</sup> Pero la imagen nunca fue complemento, cópula, sino suplemento, tensión. La imaginación, incluso en su versión kantiana, fue el suplemento que recuerda la no coincidencia estructural entre nuestras facultades, el punto de encuentro –entre razón teórica y razón práctica– como punto de *desconocimiento*.<sup>14</sup> La posición femenina de la imagen nos recuerda pues que *no hay relación especular*. El espejo siempre está en trance de ser atravesado. La imagen no es complemento ni plenitud, sino *suplemento informe*.<sup>15</sup> En la modernidad, la imaginación ha sido la custodia de una facultad en rebeldía con la posición masculina de todo/nada (en Kant, en los románticos, en Warburg, en Bergson, en Benjamin, y en sus respectivas ramificaciones contemporáneas). La

13 Y para apuntalar aún más el vínculo con el debate político de la filosofía francesa podemos subrayar que esta *feminización* de la propia idea de “posición” comparte la deconstrucción de la estructura *tética* de la filosofía política moderna sin por ello recaer en las diversas formas de “retirada” de la política hacia gestos de “deposición” (“*Entsetzung*” según Hamacher) o “desistencia” (“*Desistance*” según Derrida): en Didi-Huberman, tomar posición no implica la afirmación tética del sí mismo igual a sí (eso es la posición *masculina*), sino un *tomar posición indistinguible de la propia ex-posición: posición femenina*.

14 Sobre la imaginación como “desconocida raíz común” véase el notable trabajo de Martínez Marzoa.

15 Para toda la reflexión didi-hubermaniana sobre lo informe, la parte maldita, y lo impuro, que se irá desplegando a lo largo de nuestra lectura, resulta decisiva su apropiación de Georges Bataille, presente en muchos de sus trabajos, pero concentrada en Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*.

imagen no es única, ni plena, ni total, sino siempre múltiple, lacunar y parcial. La imagen es *notoda*, y en ella se prepara una lógica de la experiencia (estética, política) alternativa.<sup>16</sup> Señala Didi-Huberman:

Wajcman ha buscado la *imagen total*, única e integral, de la Shoah; no habiendo encontrado más que *imágenes no totales*, revoca *todas las imágenes*. Aquí radica su error dialéctico. ¿No es preciso hacer con las impurezas, las lagunas de la imagen, lo que es preciso hacer –ingeniárselas, debatirse– con los silencios de la palabra? Un psicoanalista podría comprenderlo. Cuando Lacan escribe que “la mujer *no es total*”, no quiere decir, ni mucho menos, que no hay que esperar nada de las mujeres (*Imágenes pese a todo* 184).

El todo o nada de la imagen la atenaza en un dilema que le es ajeno, pues la imaginación siempre fue –desde Kant o Averroes– la facultad que nos permitió pensar más allá de ese tipo de dicotomías propias de la razón y de la política modernas: universal/particular, Estado/individuo, activo/pasivo, etc. Precisamente por eso la imaginación es política: porque implica una decisión en cada caso singular y contingente sobre el enlace entre universal y particular, nunca decidible de antemano por el concepto universal; porque permite pensar formas de comunicación no subsumidas a la circulación jerárquica de la información; porque pone en escena una batalla permanente sobre la distribución de los lugares y la dislocación de las jerarquías; porque como ontología del aparecer, se juega en las formas sensibles de inscripción de los fenómenos, nunca en su determinación esencial.

Por todo ello, la primera consecuencia de la copertenencia entre imaginación y política es, justamente, esta *política de lo singular*, esta *imaginación pese a(l) todo*, esta *política del no-todo*. La “toma de posición” estrictamente política de Didi-Huberman es, justamente, la toma de esta *posición femenina* de la imagen. Esto queda claro en *Supervivencia de las luciérnagas*, donde ya avanzando más allá del debate sobre la memoria del horror, y en relación a la política del presente capitalista-espectacular, se afirma: “una cosa es designar la máquina totalitaria y otra otorgarle tan rápidamente una victoria definitiva y sin discusión. [...] Es no ver más que la noche negra o la luz cegadora de los reflectores. [...] Es no ver más que el *todo*. Y es, por tanto, no ver el espacio –aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado– de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los *pese a todo*” (Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* 31).

Esta *política del no todo* determinará el esfuerzo didi-hubermaniano por pensar el problema del “pueblo” y de su representación. La figuración del pueblo, la

<sup>16</sup> Es muy importante subrayar que la lógica del no-todo no involucra una simple *oposición* a la lógica del todo, sino una experimentación más allá de las dicotomías estructuradas por el todo. En ese sentido, no es un mero desmoronamiento nihilista de la totalidad, sino la exploración de *formas no totales de consistencia*. El *montaje*, por ejemplo, es una forma de consistencia que prescinde del todo (y de su oposición), sobre la que volveremos al final de este trabajo.

representación de lo popular, parte precisamente de la toma de posición no-toda que permea el conjunto de la apuesta política de Didi-Huberman. Es en este sentido que la distinción entre imagen-toda e imagen-no-toda –o a *pesar del todo*– coimplica, entonces, la distinción entre el pueblo-todo y el pueblo-notodo –o pueblo a *pesar del todo*–. Este deslizamiento resulta muy enriquecedor para los dos campos involucrados, tanto para repensar el estatuto de la imagen desde la interrogación por el “pueblo”, cuanto para repensar lo popular desde la multiplicidad inmanente de la imaginación.

El propio Didi-Huberman remite este deslinde a la distinción clásica en teoría política entre *Populus* y *plebs*, una distinción que ha retornado a los debates de la teoría política de los últimos años,<sup>17</sup> y que en su trabajo irrumpe en la insistencia del cine de Pasolini como figuración ejemplar de esta tensión pueblo/plebe.<sup>18</sup> En este sentido, un segundo rasgo fundamental de la teoría política de Didi-Huberman, no siempre aclarado por él mismo –que muchas veces habla de lo plebeyo y lo popular de manera más o menos indistinta–, es el diseño de una teoría de la *imaginación plebeya*:

Quando el pueblo significa unidad del cuerpo social –el *demos* griego, el *populus* romano– y funda la idea de nación, su representación es obvia e incluso se impone a todos. Pero cuando denota la multiplicidad hormigueante de los bajos fondos –*polloi* en griego, *multitudo*, *turba*, *vulgus* o *plebs* en latín–, su figuración se convierte en el ámbito de un conflicto inextinguible (*Pueblos expuestos* 106).

Didi-Huberman encuentra en la tensión entre *Populus* y *plebs* una correspondencia directa con su deslinde –que se remonta al menos a su *Imágenes pese a todo*– entre imagen-todo e imagen-notodo. El punto en que se encuentran ambos problemas es, precisamente, el de la *representación del pueblo*, la doble aporía de la imaginación política: “La representación del pueblo se topa con una doble dificultad, si no con una doble aporía, que proviene de nuestra imposibilidad para subsumir cada uno de los dos términos, *representación* y *pueblo*, en la unidad de un concepto.” (“Volver sensible/ hacer sensible” 69). Siempre bajo la estela del juicio reflexionante leído por Arendt como lógica de lo singular, Didi-Huberman insistirá en la división de lo sensible que impregna tanto a la “imagen” como al “pueblo”. A partir de Carl Schmitt, la teoría política ha planteado una dualidad en la representación (*Vorstellung*) que se divide entre *mandato* (*Stellvertretung*) y *figuración simbólica* (*Repräsentation*). Y Didi-Huberman sugiere –en una referencia muy sugerente pero, de nuevo, escasamente desarrollada– que así como para Schmitt el mandato, la mera *Vertretung*, no alcanza el estatuto de derecho público pues mantiene la multiplicidad propia del derecho

17 De la mano de Negri, Rancière, o Laclau, entre otros. El propio Didi-Huberman participa en una compilación titulada *¿Qué es un pueblo?*

18 La sostenida reflexión de Didi-Huberman sobre Pasolini puede encontrarse sobre todo en *Supervivencia de las luciérnagas*, un libro enteramente dedicado al italiano, y en el más amplio capítulo de *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, “Poemas de pueblos”, es decir, en lugares clave de su producción reciente.

privado y la contingencia del contractualismo, y solo la *Repräsentatio*, como *representatio identitatis* está en condiciones de afirmar la unidad política del pueblo, del mismo modo sus críticos demócratas, como Pierre Rosanvallon, oponen la potencia democrática del *mandato* contra la fuerza identitaria (potencialmente totalitaria) de la *figuración simbólica* (72-3). Didi-Huberman rechaza esta falsa oposición unidad/multiplicidad, forma política/contractualismo liberal, mostrando que ambos comparten una limitada concepción de la dimensión figural de la representación, al reducir a la *Repräsentation* a pura *sutura simbólica*. Es necesario plantear una partición no solo al interior de la *representación*, sino también al interior de la propia *figuración simbólica* e insistir que una teoría política imaginal no puede suponer la *Repräsentation* como intrínsecamente total, orgánica e identitaria, sino que debe dar la disputa al interior de esa dimensión simbólica, figural de la política, y mostrar la partición entre la *representatio identitatis* y la *figuración plebeya*. La figuración, en este sentido, oscila entre la *puesta en forma* y la *exposición de lo informe*, del inasimilable *resto* de lo que no tiene parte en la representación: “Exponer a los pueblos sería entonces *hacer figurar a los sin parte* y los sin nombre en las filas de los sujetos políticos con todas las de la ley” (*Pueblos expuestos* 107). Si “pueblo” no es unidad orgánica, sino pluralidad irreductible, no es un ser sino un devenir, entonces su representación es portadora de una conflictividad irreductible. Y viceversa, si la figuración no es un mero dar forma a una materia bruta, sino también un mostrar lo informe, no un restaurar el orden ni fundir la multiplicidad en lo uno, sino dar cuenta de la singularidad y del colapso de un orden sensible, entonces el pueblo puede abrirse paso en su multiplicidad, no como siendo configurado por una forma siempre trascendente, sino figurándose a sí mismo en su flujo de immanencia.

Tal apuesta teórica podría resultar pertinente para salir de un atolladero usual de las políticas emancipatorias del presente: aquel que plantea un juego de suma cero entre las posturas “hegemonistas” o “populistas” que apuestan al carácter irreductible de la representación, y las diversas formas de “autonomismos” que repudian la representación como captura de la potencia plebeya, en una postura posnacional, antiestatal o protoanárquica. En el planteo de Didi-Huberman, *la irreductibilidad de la representación va de la mano de la exposición de su afuera*. Allí radica un interés especial de su teoría de la imagen no-toda: poder sortear la dicotomía hegemonía/autonomía en una teoría de la representación plebeya que, sin negar la representación, apueste a una dialéctica de la representación irreductible a la mera captura de lo múltiple por lo uno.<sup>19</sup> ¿Qué teoría de la organización política es pensable desde una

19 De hecho, Didi-Huberman cita precisamente un pasaje de Agamben en el que se plantea la partición *Populus/plebs* no como dicotomía, sino como polaridad al interior mismo del concepto de pueblo. La política occidental en su larga historia, “se organiza sobre la base de una anfibología, una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte el conjunto *Pueblo* como cuerpo político integral, por otro el subconjunto *pueblo* como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos” (*Pueblos expuestos* 214). Didi-Huberman cita el ensayo “¿Qué es un pueblo?” incluido en *Medios sin fin* de Agamben.

tal noción de representación pensada, *sub specie aethetica*, como juicio reflexionante? ¿Qué desplazamientos no podríamos pensar en una teoría del liderazgo político a partir de la lógica imaginal del no-todo?<sup>20</sup>

La referencia plebeya funcionó usualmente en el debate de izquierdas para poner en cuestión los supuestos de la representación, la identidad, la organicidad del pueblo entendido en sentido nacional-popular o de la clase entendida desde la jerarquía de la vanguardia del partido. Una referencia que nos permitiría conectar el planteo de Didi-Huberman con nociones y problemas como lo “abigarrado” –central en el actual debate boliviano en torno a lo plurinacional y a las temporalidades heterogéneas de una modernidad periférica–<sup>21</sup>, lo simbólico y no meramente sociológico del sujeto político –contra la noción de proletario ligada a una posición en el proceso productivo–, el carácter de “sin voz” o “sin parte” de ese sujeto –contra el estado “policial” de cosas, por ejemplo, según Rancière–. Todas posturas y planteos que arrastran siempre cierta sospecha de “izquierdismo” latente, esto es, de ingenuo anarcovitalismo infantil que cree poder prescindir de las mediaciones de la *representación*, de las fatigas de la *organización*. Sin embargo, Didi-Huberman –al igual que el García Linera de *La potencia plebeya*– sabe bien que la expansión multiforme y sin centro fijo de la noción de sujeto político –más allá de la Nación, del obrero industrial, de la representación, del Estado, etcétera–, no implica una recaída en la mera dispersión del “izquierdismo burgués” –su versión más actualizada: el cinismo posmoderno–, sino el compromiso con un efectivo *hacer sensible*, una política de las imágenes que es su modo de “organizar el pesimismo” –expresión que, sabemos, Benjamin usó precisamente contra el izquierdismo anarco de los surrealistas de su tiempo–<sup>22</sup>, una exposición de los pueblos que no se sustrae de la política sino que intenta ingresar a ella por los patios traseros de la sensibilidad colectiva. La defensa de lo informe no implica el rechazo de la forma, sino su puesta en contacto con el afuera que la habita. Y para ser aún más claros: todo su rechazo, articulado inicialmente en *Imágenes pese a todo*, del mal planteado tópico de lo “irrepresentable”, y su apuesta al *montaje* como *representación que resta*, su denuncia de la pobreza estética que sostenía la hipótesis del primado ético de lo irrepresentable, ha de ser pensado no solo en el contexto ético del debate sobre el Holocausto, sino en el plano de la representación política también: el desmontaje de la falsa alternativa representación/irrepresentable en el campo de los debates sobre la memoria es estructuralmente homólogo al desmontaje que su teoría de la imaginación política realiza, de manera implícita, de la dicotomía populismo/autonomismo: no hay primado político de las prácticas *irrepresentables*,

20 Sobre las tensiones entre imaginación política y organización, véase el capítulo de Juan Ignacio Garrido, en este mismo volumen.

21 Es precisamente este el punto en que se conecta el interés de Didi-Huberman con el de alguien como Silvia Rivera Cusicanqui, que desarrolla toda una “sociología de la imagen” anticolonial justamente a partir de esta potencia destotalizadora de la imagen.

22 Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo.



sino *decisión en cada caso singular y estratégica sobre las formas y los tiempos de la multiplicidad sensible*.

Es en este contexto que Didi-Huberman convoca los nombres de Arlette Farge, Foucault, Alain Brossat o Rancière para interrogar los desafíos de una imaginación plebeya a la altura del *pueblo pese a todo*, de lo popular pese al *pueblo-todo*.

## La comunidad expuesta

De manera consistente con los distintos despliegues que venimos reconstruyendo, siempre con esa ductilidad que lo lleva a abreviar en múltiples fuentes teóricas, Didi-Huberman también ha aproximado su problemática a las discusiones de la teoría política francesa contemporánea en torno al problema de la “comunidad”. Esa comunidad pensada por fuera de todo comunitarismo identitario, esa comunidad “inconfesable” o “inoperante” que en la estela abierta por Georges Bataille fue puesta en discusión inicialmente por Maurice Blanchot y luego asumida por otros autores como Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Giorgio Agamben o Roberto Esposito. En un capítulo especialmente relevante de *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Didi-Huberman lee este debate sobre la comunidad desde el problema de la *exposición de los pueblos*, mostrando la afinidad interna entre esta comunidad negativa y la imaginación política.

Didi-Huberman recupera la formulación blanchotiana según la cual la comunidad es “lo que expone al exponerse” (Blanchot cit. en Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 101) y, con ello, la cuestión general de la *ex-posición* como problema (ontológico) político. Se accede a lo común en la medida en que se roza el núcleo ex-tático del ser: *exponerse al darse infundado del ser* expone la experiencia de un común, esto es, de un *inapropiable*. Si bien Didi-Huberman no se adentra en las consecuencias metafísicas de su planteo, su indicación nos invita a arriesgar que ese común *inapropiable*, que no es más que el puro exponerse, el puro estar fuera de sí para otro, sucede en el *médium* de la imagen. También en Blanchot y en Nancy esto común *inapropiable* precisa de un medio de inscripción, pero ellos apuestan por la “literatura” como experiencia del afuera: “la ‘literatura’ no designa aquí lo que de ordinario. Se trata en efecto de esto: que hay una *inscripción* de la exposición comunitaria, y que esta exposición, como tal, solo puede inscribirse, o solo puede ofrecerse a través de una inscripción” (Nancy 66). También Didi-Huberman considera fundamental la pregunta por esa *inscripción*, pero justamente nos invita a pensar esta inscripción no como “literatura” sino como imagen y, entonces, a reformular el “comunismo literario” en términos de una *imaginación comunista*. La alianza que en la teoría francesa se planteó entre crítica de la metafísica, apuestas “impolíticas” y “escritura” o “literatura”, puede encontrar aquí una modulación singular al plantear la inflexión de una *impolítica* no tanto escrituraria cuanto *imaginal*.

Estar expuesto a lo otro, estar fuera de sí, no ser nada sino un aparecer para otro, con otro, *ser aspecto para otro*: la comunidad no *es*, sino que acontece en el *com-parecer* mismo de los singulares. La *ex-posición* va junto a la *com-parecencia*. La política de la comunidad del afuera se sostiene en la frágil membrana del *aparecer*, de la *exposición*, de la *imagen*. La *imagen* como *exposición* da cuenta no solo de su descentramiento, sino también de su vulnerabilidad, de la fragilidad que la habita y que ella expone, deja ver. Por eso repara Didi-Huberman en el énfasis blanchotiano en la comunidad entendida no como el pueblo unido y vencedor, como el poder del conjunto de las fuerzas sociales, sino por el contrario como el pueblo frágil, fugaz, faltante, el pueblo “en su *declaración de impotencia*”. El comentario subsiguiente aproxima la imaginación didi-hubermaniana a la averroísta, aunque apenas en la forma de la sugerencia: “Pero no se trata tanto, me parece, de satisfacerse con la impotencia de los pueblos como de verificar lo siguiente: su *potencia* no cesa cuando fracasa su acceso al poder” (*Pueblos expuestos* 101). Este deslinde entre *potencia* y *poder* resulta muy iluminador para avanzar más allá y postular: la política de la imaginación comunista no es una política del poder, sino siempre una *política de la potencia*: el no acceso al poder, el fracaso del *comparecer*, forma parte de su modo de ser, pero ello no conduce en Didi-Huberman a una política de la *desistencia*,<sup>23</sup> sino a la expansión de esa potencia como política *positiva*, con o sin poder: una política de la *supervivencia*. Los *pueblos expuestos*, a diferencia de los “representados”, son pueblos abiertos a su propia potencia. En la *comparecencia* de los singulares dibuja el espacio, *sin obra*, de la potencia de la imaginación.<sup>24</sup>

Exposición, comparecencia, potencia, imaginación. “Ser-uno-mismo es ser-a-sí, estar-expuesto-a-sí: pero uno, en sí mismo, *no es más que la exposición*. Ser-a-sí es ser-a-la-exposición [...] ser-así-a-otro”, dice Nancy (Nancy cit. en Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 103). Esa coexistencia junto-a de singulares irreductibles a una operación de subsunción, ya anticipada en la lectura de Arendt o Benjamin, asume aquí el registro de una *imagen-común*, o un *común-imaginal*, que abre un territorio muy amplio de exploración. Por ahora, Didi-Huberman plantea:

Toda la cuestión –ética, estética, política– sigue pasando por saber qué hacer con esa exposición, qué forma darle, *ostentación* o *desnudez*, espectáculo y escudo del cuerpo social o aparecer y peligro de la comunidad. En tanto que la primera tarea del pensamiento político consiste en reconocer la potencia del don y la fragilidad inherentes a esa exposición (*Pueblos expuestos* 103).

23 Como la que Derrida quiso leer en Lacoue-Labarthe.

24 Aquí es iluminador el lugar que Didi-Huberman le otorga a la famosa foto de los fusilados de 1871, atribuida a Adolphe-Eugène Disdéri, *Insurrectos muertos durante la Semana Sangrienta de la Comuna*, pues en ella cristaliza todo este entramado de exposición, finitud y potencia. En ella, el *cum* de la comunidad no invisibiliza la singularidad de los cuerpos, y patentiza la relación con la vulnerabilidad que se expone, sin por ello llevar a una política del desencanto, sino a un lugar sensible de la tradición política de los oprimidos. Pues, en un gesto típicamente didi-hubermaniano, remite la “comunidad” del debate filosófico francés al *cum* concreto, histórico y militante de la *Comuna* de París.

En este contexto piensa Didi-Huberman una ontología de la imagen como topología de un *reparto*: a la vez partición y com-partición, a la vez un dividir y un co-incidir, esto es, una comunidad, pero sin fusión, una división que no es una mera dispersión. Eso piensa la imagen-exposición. Cuando Rancière lleve este debate hacia el terreno del “reparto de lo sensible”, Didi-Huberman encontrará el terreno propicio para –abandonando el terreno neoheideggeriano de Blanchot o Nancy, que le resulta finalmente ajeno– volver a Warburg y a una teoría política del cuerpo, los gestos, la memoria, asentada sobre una antropología de lo sensible y de su división (política y policía en Rancière, esquizofrenia occidental en el Warburg de Didi-Huberman). La imagen es el terreno irregular de una disputa por la permanente reconfiguración del reparto de lo sensible de una época.

## El figurante emancipado

La alianza teórico-política con Jacques Rancière que plantea repetidas veces Didi-Huberman en sus textos nos permite reconocer –en el punto central de encuentro entre ambos– un signo de época: la rehabilitación de la imaginación (o del “espectador”) más allá de las teorías apocalípticas de la “sociedad del espectáculo” como máquina total de captura masiva de los signos de una época. Aquí la consigna de Didi-Huberman es explícita: debemos pasar de la denuncia de la *sociedad del espectáculo* a la interrogación por la *exposición de los pueblos*, en el sentido antes delimitado:

Se comprende entonces que una interrogación política con referencia a las imágenes pueda consagrarse a invertir todos los lugares comunes de la *sociedad del espectáculo*, para hacer de ellos un pensamiento de la *exposición de los pueblos* en que el “espectador” ya no sea ese “público” cuyo sentido habrá de tergiversar una vez más el vocabulario consumista (*Pueblos expuestos* 106).

Esta apuesta se propone en ruptura con cierto lugar común de la izquierda cultural del siglo xx que pensó la imagen como intrínsecamente pornográfico-mercantil, como dispositivo clave para la reproducción contemporánea del capital. Tanto en Rancière como en Didi-Huberman, el objeto fundamental de esta crítica es Debord y el situacionismo, y en particular ese emblema de iconoclastia urbana que es *La sociedad del espectáculo*. Pero también caen bajo la crítica los aliados o herederos de esta concepción, entre quienes, tanto Rancière como Didi-Huberman, identifican a Giorgio Agamben. Esta tradición de la izquierda iconoclasta habría diseñado una teoría de la imagen como dispositivo general de captura, separación, dominación y despolitización, y una teoría política del “neoliberalismo” como *fascismo televisivo*, en la que la ubicuidad totalitaria de la imagen (como *imagen-todo*) está a la base de una visión uniforme del poder como dinámica totalizadora.

Aunque las bases de esta crítica se traman en el conjunto de su obra, su formulación más explícita y programática se da en *Supervivencia de las luciérnagas*. Allí se plantean, en una estrategia que conocemos desde *Imágenes pese a todo*, una serie de distinciones fundamentales –entre imagen y horizonte, entre sobrevivencia y tradición, entre resto y todo, etc.– que apuntan *contra* cierta forma de izquierdismo contemporáneo (“izquierdismo especulativo”, dicen Badiou y Rancière) que parece pretender asentar la radicalidad de su planteo no tanto en la osadía de la transformación propuesta cuanto en la hiperbolización del mal que nos aqueja. De manera que, como lo ha denunciado Rancière con elocuencia, este nuevo radicalismo apocalíptico va de la mano de cierta pospolítica de la espera mesiánica. Un radicalismo que, al suponer un enemigo tan omnipotente, se ve llevado a un mal entendido mesianismo, el cual, ante la desmesura del mal diagnosticado, solo atisba la salvación en un acto tan poco humano como el mal que vendría a relevar.<sup>25</sup> Entre los extremos de esta oscilación apocalíptico-mesiánica, la *contingencia* de la política y de las imágenes, sus pacientes trabajos de articulación de las pasiones y los sentidos, la textura irregular de los trabajos de la memoria colectiva, entre otras dimensiones, dejan su lugar a un juego de fuerzas trascendentes. La efectiva *organización del pesimismo* aquí y ahora es desplazada por el anuncio estentóreo de la comunidad mesiánica siempre por venir. Didi-Huberman criticará las posturas que se regodean en el balanceo entre un apocalipsis siempre inminente y una salvación siempre trascendente, y que, por tanto, soslayan el problema de la contingencia, la articulación, la organización en una filosofía de la historia encriptada bajo la forma de su crítica mesiánica. Aquí el objeto ejemplar de su crítica es Giorgio Agamben, ese singular heredero de Debord (y de Heidegger). Su pensamiento diseñaría “un movimiento de balancín entre los extremos de la *destrucción* y de una suerte de *redención* por la trascendencia” (Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* 60) En un gesto que Didi-Huberman ha ensayado desde *Imágenes pese a todo*, nos dice:

A últimas verdades, por tanto, realidades destruidas: tal sería el “tono apocalíptico” de los filósofos cuando prefieren, en vez de los pequeños “resplandores de verdad” –que son fatalmente provisionales, empíricos, intermitentes, frágiles, dispares, fugaces como luciérnagas–, una gran “luz de la verdad” que se revela, más bien, como una trascendente *luz sobre la luz* (*Supervivencia de las luciérnagas* 61).

La pulsión nihilizadora de las visiones totales: el todo de la imagen coincide con su nada, y la iconoclastia es una forma invertida de fetichismo. El problema, señalado desde *Imágenes pese a todo* hasta *Supervivencia de las luciérnagas* es que un estrecho

25 En última instancia, ante el cumplimiento de la esencia de la técnica, “solo un dios podrá salvarnos”: el neoheideggerianismo de izquierda contemporáneo no deja de ser un modo de procesar esta herencia.

concepto de imagen va de la mano de una reductiva visión de la política o, como arriesga Rancière, de una negación de la política en la indistinción ética, en un “giro ético de la estética y la política” (Rancière, *El reparto de lo sensible*).

La lectura crítica del planteo de Agamben que Didi-Huberman propone en *Supervivencia de las luciérnagas* resulta muy instructiva –ejemplar de su modo de proceder– aún a pesar de las injusticias y limitaciones que evidencia en su lectura del italiano.<sup>26</sup> En ella se expresa, quizá de modo hiperbólico, un malestar ante cierto “tono apocalíptico” de parte de la filosofía de las últimas décadas, que tiende a esa “indistinción” ética en la que toda diferencia o *conflicto político* queda aplastado por el peso “traumático” de una dramaturgia del Mal infinito, así como todo legado de las izquierdas del siglo queda sellado en la expiación infinita de la culpa interminable por el Gulag. Revelador de un tono apocalíptico –acaso hoy ya residual– e índice sobre todo de cierto nuevo tono emergente del que, sin dudas, la voz de Didi-Huberman es un ejemplo, pero no el único (junto a Rancière, a Badiou, entre muchos otros). Figuras del *recomienzo* de una enunciación *otra*, posmelancólica para la teoría, la estética y la política contemporáneas.

Para esa enunciación *otra*, Didi-Huberman diseña una serie de tensiones productivas –más allá de la justicia o no de su lectura de Agamben–: entre horizonte e imagen, donde el primero fija nuestra mirada en el fondo inmenso e inmóvil que se extiende más allá de nosotros, mientras la segunda pasa, minúscula y móvil, muy cerca nuestro; entre tradición y supervivencia, donde la temporalidad de la imagen es puesta en la intermitencia sintomática de la supervivencia, en contraposición a la continuidad de las tradiciones; entre todo y resto, donde la imagen es situada como fisura inasimilable al todo. Solo rompiendo con la imagen-horizonte se abre el sentido dialéctico de la imagen en tanto espacio de tensiones. Y en esa dialéctica, la rehabilitación del espectador/figurante ocupa un lugar clave. La denigración de la imagen prepara la denigración del espectador, convertido en público voluble y manipulable, en los sin parte despreciados por las propias políticas de izquierda que vienen a emanciparlos de su situación de estupidez (para lo cual hubo que situarlos en la posición subordinada de la pasividad/estupidez/falta de conciencia). Una política de la *exposición* implicará pues un pensamiento del espectador ajeno a la denigración de su femenina pasividad.

---

26 La injusticia cometida afecta nada menos que la propia noción de *imagen* que Agamben desarrolla en diversidad de textos, los más importantes de los cuales, como *Ninfas*, Didi-Huberman ni siquiera cita (a pesar de escribir contra Agamben en 2009, después de haber sido publicado el bello libro del italiano). Ello implicaría un cotejo y un deslinde que exceden los intereses de este trabajo, aunque resulte especialmente interesante contrastar estos dos proyectos intelectuales tan influyentes en la actualidad. Sin embargo, y considerando las limitaciones de su lectura de Agamben, para lo que aquí interesa se puede sostener la plausibilidad de la lectura didi-hubermaniana del singular mesianismo que impregna el conjunto de la postura teórico-política de Agamben.

## Comunidad en montaje

Recapitemos. Podemos sostener, entonces, que algunas de las elaboraciones más recientes de Didi-Huberman despejan un singular territorio de exploración y experimentación teórico-política, un campo de indagación que involucra al menos estos movimientos clave y la potente combinación entre ellos: una afirmación de la imaginación como la facultad propiamente política, en tanto rehabilitación de la apariencia (pública) y lógica de lo singular (a-conceptual); una torsión *sensible* de la noción de praxis política comprendida ahora como *hacer/padecer*, como zona de indecidibilidad *praxis/pathos*; una interrupción de la filosofía de la historia con el anacronismo de la imagen, que inscribe no solo el desasimiento de los trascendentales para la praxis política, sino también un desarreglo general de las dicotomías estructurantes de la metafísica; una apuesta por el pueblo no-todo, y por su representación/figuración más-allá-del-todo: un desplazamiento general del debate “*representación/irrepresentable*”; una ontología política de la ex-posición y de la com-parencia que se resiste a todo comunitarismo fusional, pero sin resignar la noción de comunidad; un desplazamiento de la pregunta por la *sociedad del espectáculo* hacia la pregunta por la *figuración de los pueblos*; un *giro político* de la estética y la ética del siglo del horror, que busca sustraerse del tono apocalíptico de la filosofía finisecular, y ensaya *construcciones contingentes de sentido* a partir del conflicto irreductible (sin concepto, sin filosofía de la historia, pero también sin mesianismo trascendente). Se trata de un territorio singular de exploración estético-política, de muy amplio alcance y de una firme consistencia programática entre la multiplicidad proliferante de aristas que en él se despliegan. Pensar esa consistencia es ocasión para recuperar un dispositivo clave de toda esta apuesta: el dispositivo que, justamente, permite pensar formas alternativas de consistencia, de construcción de sentido, de articulación política. Ese dispositivo clave es, como cualquier lector de Didi-Huberman lo sabe, el *montaje*.

Preferimos dejar para el final una reflexión sobre el montaje por la expansiva ubicuidad de esta noción en los trabajos del teórico francés. Una ubicuidad que por momentos extiende a tal punto el sentido del término que parece terminar por diluir su potencia. Por eso quisimos, a lo largo de este artículo, abordar primero la multiplicidad de problemas abiertos por el proyecto didi-hubermaniano, para recién ahora sugerir que esa complejidad es la que habita su densa tematización del montaje. Cada uno de los problemas apuntados en el párrafo anterior mantiene relaciones intrínsecas con el montaje. Pero a la vez, el montaje es el hilo rojo que articula (*en tanto montaje*) el conjunto de su propuesta. Si al comienzo del trabajo hablamos de la textura ensayística del pensamiento didi-hubermaniano, ahora podemos imaginarlo también como construcción montajística. La política didi-hubermaniana se anuda en una teoría y práctica de la *articulación* presidida por el *montaje*. En Didi-Huberman tanto sus fuentes teóricas como los materiales estudiados se politizan en cuanto se *articulan desde el conflicto y sobre un fondo de contingencia* –vale decir:

*el montaje es la gran máquina de politización* en la apuesta didi-hubermaniana—. El montaje es, en Didi-Huberman, una teoría y una práctica de articulación contingente a partir del diferencial temporal y posicional de los elementos en juego: una teoría y práctica de la *co-yuntura*, asentada sobre la asunción de la *dis-yunción* que sobredetermina nuestro tiempo y nuestro mundo. Una tal praxis intelectual permite pensar y ejercer la política no solo sin fundamentos trascendentes, sino también sin tabúes ni restricciones con respecto a las *construcciones positivas de sentido*, pues se saben de entrada producto de la fragmentación posmetafísica de nuestro mundo. De allí el énfasis didi-hubermaniano en la idea benjaminiana de la “organización del pesimismo”: el pesimismo que implica asumir el *descoyuntamiento* del mundo no impide, sino que convoca a la tarea de *organizarlo*. El montaje como praxis de articulación contingente de lo dispar implica la asunción de la contingencia y el conflicto, del desgarramiento y del desastre, no para paralizar, sino justamente como condición ineludible para *activar* construcciones positivas de sentido: sin desgarro no hay sentido sino teodicea o cibernética; y sin praxis constructiva el desgarro no es asumido como tal sino fijado como astro melancólico del nihilismo epocal. El montaje como máquina bipolar de destrucción/construcción nos ofrece una orientación para dejar a un lado ya las denominaciones póstumas del fin de siglo –posmodernismo, posmetafísica, posfundacionalismo, poshistoria–, comenzar a enunciarnos en positivo, y empezar a reconocer las virtualidades del tiempo-ahora que habitamos. La imaginación política didi-hubermaniana nos invita a imaginar la comunidad a-venir como *comunidad del montaje*.

Antes que nada, el montaje implica un doble desarreglo que es, a la vez, temporal y visual. El montaje, en cuanto *montaje temporal*, permite pensar el fin de la historia del arte historicista y la asunción de la “*necesidad del anacronismo*” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 18) para el historiador del arte. A su vez, en cuanto *montaje visual*, permite inscribir el fin de toda iconología formalista para dar paso a la asunción de la “sobredeterminación de las imágenes” que se abren a su propia impureza. Vale decir, el montaje, aún pensado en el marco de la historia del arte, es aquello que viene a interrumpir un orden de la historia lineal, acumulativo e irreversible, mostrando la temporalidad *sintomal* del anacronismo. Y del mismo modo interrumpe el orden de la representación, mostrando que toda puesta en forma es el reverso de la exposición de lo informe que la sobredetermina. El montaje, en Didi-Huberman, inscribe simultáneamente un “*inconsciente de la historia*” y un “*inconsciente de la representación*” (44).

Estas formulaciones resuenan en los textos políticos de Didi-Huberman de manera decisiva. Pues una política figural como la que él piensa es una política que se sustrae de todo anclaje en una filosofía de la historia al mismo tiempo que problematiza la representación (de los pueblos). Pero no para dar un paso más allá o más acá de la historia y de la representación, sino para mostrar la *escisión constitutiva* que las habita a ambas. En términos políticos ello implica reconocer el doble movimiento del montaje: por un lado, en el montaje se reconoce el fin de la totalidad, la ficción



de la historia y la fragilidad de la representación, vale decir, se verifica un primer movimiento de *desmontaje* que muestra la *contingencia* constitutiva de su objeto, el carácter irreductiblemente *artefactual* y no natural, *derivado* y no originario, *receptivo* y no meramente activo, de su singular hacer. Aquí el montaje involucra un trabajo deconstructivo que permite vincularlo a nociones afines como *transgresión*, *parte maldita*, *contagio*, *impureza*, etc., todas connotando el umbral de contingencia que todo montaje necesariamente inscribe: dislocamiento de la historia, vaciamiento de la representación. Una comunidad del montaje se sabe sin garantías trascendentales ni mediaciones transparentes.

Pero, sin embargo, el montaje no es solo *desmontaje*. El desmembramiento alegórico, el desplazamiento deconstructivo, es solo el primer momento de un proceso que nunca se limita a regodearse con la diseminación del sentido, sino que apuesta, a pura pérdida, por la construcción de nuevos sentidos a partir de la asunción de esa contingencia constitutiva. El montaje es la máquina de *desmontaje-remontaje*, como se anuncia desde el título mismo de *Remontajes del tiempo padecido* de 2015. La transgresión que necesariamente inscribe se ve trabajada hasta forzar una *toma de posición* que, aún sabiéndose sin fundamentos, se asume: esta secuencia de contingencia / vértigo / salto al sentido, este *pas-de-sens*, esta nada/paso de sentido, es el lugar mismo de la articulación política, de la constitución de la subjetividad política. La subjetividad política precisa este doble movimiento de vaciamiento y apuesta que el montaje dibuja desde el campo del arte:

El montaje sería a las formas lo que la política es a los actos: necesita juntos estos dos significados del desmontaje que son el exceso de las energías y la estrategia de los lugares, la locura de la *transgresión* y la sabiduría de la *posición*. Walter Benjamin, me parece, nunca ha dejado de pensar lado a lado estos dos aspectos del montaje y de la acción política (*Cuando las imágenes toman posición* 153).

Su toma de *posición* involucra la dislocación transgresiva. Ya fue dicho: su *posición* es siempre *ex-posición*, un *poner-fuera*, un *ex-ponerse* al afuera, pero en cuanto tal se *posiciona*, con *decisión*, en el marco de indecidibilidad. En una palabra: *salta*. O mejor, nuevamente: *organiza el pesimismo*.

Esto es lo que *expone al exponerse* la comunidad del montaje: una comunidad sin filosofía de la historia, atravesada por el diferencial de tiempo que la constituye como comunidad pasada/presente, nunca presente a sí, sino des-coyuntada entre su ahora y su ahora, habitada por los espectros de su propia estratificación temporal, espesor temporal que le impide cerrarse sobre sí. Se sustrae a la historia sin ser poshistórica: compone una historicidad *en imágenes*, sin progreso ni teleología. La comunidad del montaje es comunidad sin fusión, pues huye del pueblo-todo, y opera desde la asunción de lo fragmentario de sus componentes, pues se resiste a suturar los bordes cortantes de sus partes: no solo se compone de fragmentos, sino que sabe resguardar y cuidar de las costuras visibles que testimonian la *no naturalidad* del lazo, esto es,

“muestra que muestra”, deja ver el dispositivo, la contingencia de las puntadas que le dan consistencia. Pues, en cuanto montaje, no involucra una diseminación caótica de fragmentos, sino la invención de *formas no totales* de articulación y com-posición. Es por ello que la comunidad del montaje no es representable ni irrepresentable: se *ex-pone* en el choque conflictivo de sus partes, en las representaciones múltiples y nunca plenas en que se dirime el juego de su aparecer como com-parecer. La comunidad del montaje se sabe *sensible*, es decir, tramada por una praxis nunca meramente discursiva, sino atravesada de afecto, de *pathos*, y balbucea sus nombres como *pathos/logía*: asume la política como *patología* de la historia. En ella la emergencia de lo involuntario no se desliga de la pasión constructiva, y paradójicamente articula el hacer con el acontecer, la construcción con el acontecimiento. La comunidad del montaje no se amedrenta ante la tarea finisecular de la crítica de la metafísica, pero sabe que ya no es su tarea primordial. Quiere inventar nuevos nombres, volver a otros olvidados, porque sabe que su singular estatuto de potencia virtual y contingente no puede ser enunciada ni con la metafísica de la presencia, ni con las posmetafísicas de la diseminación. Esta comunidad sabe que la deconstrucción es el punto de partida, es el zócalo de nuestra época, pero no el punto de llegada, y ensaya formas de enunciación que den lugar no solo a la comunidad *por-venir* sino también a la comunidad *en acto*, en el acto mismo del montaje. El hacerse de esta singular comunidad coincide con su *dejarse* hacer: sucede en su *ex-ponerse*. Quiere tomarse en serio la imaginación de los modernos, quiere ser esa *desconocida raíz común* de la teoría y la política modernas, a través de la cual las ruinas de esa teoría y de esa política ingresan a la máquina bipolar del montaje para producir, *en tanto com-parecencia*, un nuevo mundo de sentido después del fin del sentido del mundo.

## Referencias

- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Madrid: Pre-textos, 2001. Impreso.
- . “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 157-187. Impreso
- . *Ninfas*. Madrid: Pre-textos, 2010. Impreso.
- Arendt, Hannah. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso.
- Benjamin, Walter. “El surrealismo. Última instantánea de la inteligencia europea”. *Obras, libro II, vol. 1*. Madrid: Abada, 2007. 301-316. Impreso.
- Coccia, Emmanuele. *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984. Impreso.

- Derrida, Jacques. "Desistencia". *Psyché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: La Cebra, 2016. 685-728. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 2003. Impreso.
- . *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Impreso.
- . *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- . *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: Machado, 2008. Impreso.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009. Impreso.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012. Impreso.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014. Impreso.
- . "Volver sensible/ hacer sensible". AAVV, *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. 69-100. Impreso.
- . *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos, 2015. Impreso.
- . *Peuples en larmes, peuples en armes. Loeil de l'histoire 6*. Paris: Minuit, 2016. Impreso.
- . *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila, 2017. Impreso.
- Hamacher, Werner. *Lingua amissa*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012. Impreso.
- Hölderlin, Friedrich. "Juicio y ser". F. Hölderlin, *Ensayos*. Madrid: Hiperión, 1976. Impreso.
- Martínez Marzoa, Felipe. *Desconocida raíz común*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1987. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM/Arcis, 2000.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009. Impreso.
- . *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. Impreso.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta limón, 2015. Impreso.
- Zumbusch, Cornelia. *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin: Akademie Verlag, 2004. Impreso.

Recibido: 28 de octubre 2016

Aceptado: 3 de mayo 2017