

ENTRE EL REPARTO DE LO SENSIBLE Y LA IMAGEN CRÍTICA. A PROPÓSITO DE UNA DISCUSIÓN ENTRE JACQUES RANCIÈRE Y GEORGES DIDI-HUBERMAN

BETWEEN THE PARTAGE DU SENSIBLE AND THE IMAGE CRITIQUE. CONCERNING A DISCUSSION BETWEEN JACQUES RANCIÈRE AND GEORGES DIDI-HUBERMAN

Gabriel Cabello

Universidad de Granada

gcabello@ugr.es

Fecha de recepción: 08/04/2020

Fecha de aceptación: 04/05/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v3i2.15141>

Resumen: El ánimo de este artículo es ofrecer las líneas de la discusión que, desde hace unos años, vienen manteniendo Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman. A partir de la interpelación que este último hizo en el año 2013 a Rancière, recorremos los textos en que se han ido posicionando para delinear los cruces y distanciamientos entre un acercamiento a las imágenes vinculado, en última instancia, al libre juego schilleriano como instrumento de suspensión del orden y como prefiguración de una comunidad emancipada, y uno que proviene de una perspectiva antropológica enriquecida por el psicoanálisis, la fenomenología y la dialéctica, donde la atención a las cristalizaciones sensibles es el punto de partida.

Palabras clave: Jacques Rancière; Georges Didi-Huberman; teoría de las imágenes; imagen dialéctica; reparto de lo sensible; pueblo; romanticismo.

Abstract: The aim of this article is to present the lines of the discussion that Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman have been holding for some years now. Starting from Didi-Huberman's interpellation of Rancière in 2013, we go through the texts in which the authors have been taking positions in order to delineate the intersections and distances between two approaches: an approach to images that is ultimately indebted to Schillerian free play as an instrument for the suspension of order and as prefiguration of an emancipated community, and another that comes from an anthropological perspective enriched by psychoanalysis, phenomenology and dialectics, where attention to "sensitive crystallizations" is the starting point.

Keywords: Jacques Rancière; Georges Didi-Huberman; theory of images; dialectical image; distribution of the sensible; people; Romanticism.

1. "Mostrar con el dedo": Una invitación a proceder por singularidades

Rendre sensible. Esto es, volver la historia accesible a los sentidos o, más precisamente, hacer accesible a los sentidos aquello que no aparece sino como una falla del sentido, como un síntoma. Pues es a partir de esa falla como la historia puede ser vista no como un *continuum*, sino con la mirada de quien, en el "ahora" del despertar, se frota los ojos y percibe, como decía Walter Benjamin, la imagen del sueño en cuanto tal, haciendo así posible su "legibilidad". Para ser legible, sostiene por tanto Georges Didi-Huberman, la historia deberá primero volverse sensible, ofrecerse a los sentidos en una suerte de cristal, en una imagen que lleve inscrito, como un síntoma, lo que se deja ver como una grieta, como el efecto desplazado de algo inaccesible a la percepción. Quien se entregue a su "lectura" tendrá que adoptar el modelo de la interpretación de los sueños. Pues solo este modelo, que nace justamente de la disociación entre los afectos y su representación, puede dar cuenta de esas inscripciones de la historia, de esos "cristales de legibilidad" (Didi-Huberman, "Volver sensible/hacer sensible" 75) de la historia que son las emociones. Y las emociones son la puerta de acceso a la multiplicidad y heterogeneidad que constituyen las fusiones pasajeras del pueblo en búsqueda de su identidad, que constituyen el pueblo-emoción.

La manifestación, la cristalización sensible de las emociones es ya dialéctica. Algo quiere expresarse y a la vez se oculta mediante su expresión misma, como en la fotografía de un niño llorando que Darwin encargó para ilustrar su libro sobre las

emociones: la boca exageradamente abierta como si quisiera expresar desesperadamente algo, los ojos cerrados con igual desmesura, como si rechazaran violentamente el exterior; el cuerpo como queriendo salir del marco que conforman las manos que lo contienen, redoblando el exceso que la imagen constituye con respecto a los límites del suyo (Didi-Huberman, *Quelle émotion!* 9-13). Por ello, por cifrar una expresión que es a la vez disyunción y ocultación, estas “imágenes-síntoma” no se reducen, a pesar de que lo incluyan, a lo sensible. No coinciden con una exterioridad visible al margen de la imaginación o de lo figural (Cabello, “Figura” 10-12), sino que son imágenes *imaginadas*. Aunque, al mostrar la mezcla de abandono y dignidad de los granjeros del algodón durante la Gran Depresión, las fotografías de Walker Evans son capaces de volver sensible algo crucial que el texto de James Agee no podía ofrecer, son no obstante indisociables de él (Didi-Huberman, “Volver sensible/hacer sensible” 97-98). Del mismo modo, las imágenes-síntoma no pueden dissociarse de la imaginación, que implica siempre de algún modo la palabra. Como no pueden igualmente dissociarse de una temporalidad heterogénea cifrada en la aparición anacrónica de materia y de gestos que emergen desde un fondo antropológico, ajeno a la historia de las representaciones y su cronología. Esas imágenes, en suma, contienen ya *in nuce*, como una suerte de *Urphänomenon*, su desarrollo hacia la imagen dialéctica, que se producirá únicamente en el contacto con el “ahora” concreto en que lo “ya sido” se hace legible (Weigel, *The Creaturly and the Holy* 211-18).

Y en la revuelta, las emociones son compartidas. Los levantamientos siempre están animados por la esperanza, por múltiples y heterogéneos que sean los rasgos que la nutren (Didi-Huberman, “Les émotions en partage” 298-99). Leerlos supondrá entenderlos como acontecimientos de lo sensible, como alteraciones del orden sensible inseparables de esas emociones compartidas. Es aquí donde el imperativo de *rendre sensible* que enuncia Didi-Huberman y el “sistema de evidencias sensibles” cuya subversión está para Jacques Rancière en el origen de toda política pueden encontrarse. Tras haber trabajado en los archivos con el fin de rescatar la inaccesible palabra obrera en *La nuit des prolétaires*, en *Le partage du sensible* Rancière desarrolló la tesis de que toda política es en primer lugar un asunto sensible, pues toda política se origina en una estética. La “parte de los sin parte” no es una cuestión de estricta sociología, sino de la aparición misma que, alterando el sistema de evidencias sensibles y la circulación ordenada, constituye a los “sin parte” políticamente, por más que excedan la pertenencia a un grupo social determinado. El sistema de evidencias sensibles que tal aparición pone en suspenso es lo que Rancière llama el “reparto de lo sensible”, esto es, el régimen que sostiene y hace visible tanto un común compartido, *partagé*, como una

división en partes, *parts* (Rancière, *El reparto* 9). De modo que la noción de *partage du sensible* supone una “estetización de la política”, y tendrá una doble vertiente: se refiere tanto a las condiciones de posibilidad del ver o del decir como a las políticas sensibles específicas propias de las grandes formas estéticas (los signos sobre el plano, el desdoblamiento que supone la escena teatral, el ritmo de la danza).

Didi-Huberman ha defendido la relevancia de esta “estetización de la política” propuesta por Rancière, entendida aquí la estética como un campo de conflictos (al igual que lo es la imagen, más allá de esa moneda falsa que excluye las imágenes heterogéneas que la contestan) no reductible al mundo del arte, a los “concursos de belleza” que criticaba Carl Einstein, sino entregada a los “acontecimientos de lo sensible”: “La estética de que hablamos ahora es un saber que toma por objeto los acontecimientos de lo sensible, poco importa que sean ‘artísticos’ o no” (Didi-Huberman, “Volver sensible/hacer sensible” 93). Pero este movimiento que entiende las imágenes más allá de la perspectiva de su “redención” artística posee una larga genealogía en la obra de Didi-Huberman, y se liga a una tradición específica que él mismo ha venido enriqueciendo desde hace varias décadas. Una genealogía que enraíza en el desplazamiento que Aby Warburg operó al poner en relación los frescos de la capilla Sasseti con las figuras de cera de la iglesia de la Annunziata, desplazamiento mediante el cual la historia de las representaciones debe ser vista a través de, y en tensión con, prácticas antropológicas que la exceden (Didi-Huberman, “Pour une anthropologie des singularités formelles”). Y es sin duda desde esa mirada de antropólogo desde la que la atención a esos *événements du sensible* reclama no solo una posición filosófica como la de Rancière, sino también una antropología capaz de describir y *rendre sensible*, entendiendo, como hemos visto, que lo sensible implica también las emociones. No debe entonces extrañar que, con motivo del libro colectivo sobre la noción de pueblo en que defendió esa necesidad de *rendre sensible*, Didi-Huberman interpelase abiertamente a Rancière:

No sé si Jacques Rancière, para hablar como lo hago de esta “dialéctica de los sensible”, aceptaría una mediación filosófica (la mediación de un punto de vista fenomenológico en el sentido de Merleau-Ponty, e incluso antropológico, en el sentido de Mauss revisitado por Georges Bataille). Pero está claro que, incluso hasta en su reciente libro *Aisthesis*, Rancière procede a menudo por “escenas” que son otras tantas “historias” singulares u objetos “mostrados con el dedo” a partir del gesto, característico, de un acercamiento tan descriptivo como problematizado (Didi-Huberman, “Volver sensible/hacer sensible” 94).

Proceder por singularidades, indicarlás para poder leerlas. El camino que tácitamente, dice Didi-Huberman, parece haber emprendido Rancière, adopte o no las mediaciones teóricas que aquel considera necesarias.

2. Vivificar las imágenes. ¿Reproducción de un mismo reparto de lo sensible?

No parece que tal interpelación quedara en el aire. En ese mismo año, con ocasión de un coloquio sobre la obra de Didi-Huberman, Rancière presentó una ponencia relativa a la “política de las imágenes” del autor de *L’image survivante*¹. Se trata con ella, nos dice, de devolver a las imágenes una potencia política que tanto la crítica ideológica que las consideraba mistificadoras como la denuncia barthesiana del sentido le habían negado. Con tal fin, Didi-Huberman habría realizado fundamentalmente dos operaciones. En primer lugar, la de disolver la distinción entre actividad y pasividad, entre imágenes y acción. Según Rancière, la aparición del pueblo no tiene lugar en Didi-Huberman bajo el modo de la subversión de un orden sensible, sino de la precariedad visual transformada en gesto, en un dialéctico pathos activo (tal como se desarrollaría en *Peuples exposés*), y donde las imágenes como formas visibles y como operaciones figurales terminan “tomando posición” mediante el recurso a un tipo de imagen, la imagen dialéctica benjaminiana, que, dice Rancière, “no posee ella misma nada de visual incluso si un ángel le sirve de emblema” (“Images relues” 355)². La segunda operación consistía en rastrear ese pathos activo allí donde la dialéctica marxista había considerado mudas a las imágenes. Así, el trabajo de desmontaje/remontaje que Didi-Huberman realiza de la dialéctica brechtiana en *Quand les images prennent position* tendría para Rancière el fin de subvertir dicha dialéctica, en la que la imagen no funcionaba más que como un cadáver textualmente descifrado. Al contrario de lo que el propio James Agee pareció reconocer en las imágenes de Evans, las imágenes del *ABC de la guerra* de un Brecht que desconfiaba del “aura” eran usadas justamente como contrapunto mudo que oculta un nihilismo que solo el contraste con la explicación textual es capaz de explicitar. Es decir, que el texto a la vez explicaría la imagen y explicitaría su complicidad con el capitalismo: las placas metálicas que preparan los obreros no pueden decir nada de la indiferencia del capital hacia la guerra aclarada en el texto, que sugiere cómo las mismas placas servirán para blindar carros y para fabricar los obuses que los atraviesen; la cabeza calcinada sobre un tanque del soldado japonés no puede por sí sola contarnos que ha muerto por una banca japonesa que no perdonará las deudas de su familia. Sin embargo, la referencia al “pobre Yorick” en el epigrama que acompaña a esta segunda imagen permite a Didi-Huberman iniciar una

1 Los argumentos centrales de la ponencia de Rancière en aquel coloquio se encuentran recogidos en su texto “Images relues: la méthode de Georges Didi-Huberman”, publicado por Emmanuel Alloa en 2017 (*Penser l’image III. Comment lire les images?*, Dijon, Les presses du réel). Es esta publicación la que nos sirve aquí de referencia.

2 Traducción nuestra [N. del autor]

operación de “vivificación” de esta donde se superponen la mención a Hamlet y la tradición inmemorial del cráneo como emblema. Una operación que insertaría el tiempo en otro tiempo, el de la supervivencia warburgiana, pero que, para Rancière, caería del todo a cuenta de Didi-Huberman, ya que, contra lo que este sostiene, la mera mención de Yorrick apenas si remite a algo tan devaluado como la frase “*To be or not to be*”. Los libros de Didi-Huberman serían de este modo ellos mismos montajes que, desmontando y remontando montajes anteriores, aspiran a dotar a las imágenes de potencia de subversión:

[...] quiere hacer valer su potencia de acciones y de memoria de acciones, unir el filo de la dialéctica, que desmonta con su labor paciente toda evidencia recibida, con la potencia desnuda de un gesto que atraviesa las edades o de un grito que desarma toda retórica. Pero son las palabras las que deben ejecutar ese trabajo (Rancière, “*Images relues*” 366)³.

Desmontar y remontar, por tanto, para atravesar la dialéctica brechtiana de la potencia de un gesto o un grito inmemoriales (así los entiende Rancière) que son conservados en la nueva “toma de posición”. Pero se trata, insiste Rancière, de una operación de la palabra. Y de una palabra que, con el fin de hacer danzar a las imágenes, entra en el reino de la ambigüedad poética. Los libros de Didi-Huberman, concluye, son de hecho “poemas” donde las cursivas se inclinan con la pasividad de las imágenes, pero que, al hacerlo, subrayan un sentido. Como si la dialéctica del pathos activo se reprodujese en las páginas mismas de Didi-Huberman, pero dependiendo aquí plenamente de la actividad del lenguaje verbal. Tal imagen no puede ser más propia de un Rancière siempre atento a la tipografía como alteración del modo de reparto de lo sensible que supone el plano, sobre el que esas cursivas establecerían una rima menos relacionada con la palabra viva que con la rima de una biblioteca infinita: “Como si la potencia vital prestada a las imágenes no se ejerciera más que al precio de ser demostrada por un trabajo sin fin de la escritura” (Rancière, “*Images relues*” 366)⁴. Y así, tal imagen le sirve también para mostrar que el propósito de Didi-Huberman ha terminado finalmente por invertirse: la “vivificación” de las imágenes es la victoria de una rima textual. El razonamiento es muy similar al que, en *Le destin des images*, Rancière desplegó en relación con la “imagen ostensiva”, uno de los tres tipos de imagen (junto a la desnuda y a la metafórica) que él decía podíamos encontrar circulando en los museos actuales. También en ella el objetivo era logrado mediante el concurso de su contrario. Las “pura presencia icónica” a partir de las operaciones de combinación, separaciones y

3 Traducción nuestra [N. del Autor].

4 Traducción nuestra [N. del Autor].

aproximaciones sobre un archivo ingente, la potencia de la singularidad mediante la capacidad combinatoria del signo:

El discurso que pretende caracterizar las “imágenes” como sombras perdidas, fugitivamente convocadas de la profundidad de los Infiernos, parece entonces tenerse en pie sólo a costa de contradecirse, de transformarse en un inmenso poema que haga comunicarse sin límite a las artes y lo que las sustentan, las obras de arte y las ilustraciones del mundo, el mutismo de las imágenes y su elocuencia (Rancière, *El destino de las imágenes* 50).

Que Rancière repita aquí este argumento tiene sin duda que ver con su crítica de largo alcance a la “vivificación” de las imágenes, que se extendería desde la consistencia de la imagen otorgada por el *punctum* barthesiano al llamado “pictorial turn”, y que Rancière considera una prolongación de la teología romántica de la encarnación, que, contra la separación de palabras y apariencias, reivindica “para toda imagen, toda palabra, toda sensación, un cuerpo vivo” (Rancière, “Les images veulent-elles vraiment vivre?” 262). Así, ante la pretensión de Mitchell de atribuir verdadera vida deseante a las imágenes como resultado de una mutación en su estatus efectivo (la cifrada por la figura del clon, nueva vida inseparable de sus imágenes y sus monstruos maléficos, como la inofensiva oveja Dolly levantando miedos ancestrales), la respuesta de Rancière ya insistió en que las imágenes, más que una ilusión pero menos que un organismo vivo (su reino cesa allí donde hay un cuerpo), no requerían de vivificación alguna: “puede ser que en efecto las imágenes no quieran nada, sino que se las deje tranquilas, que no se las obligue a estar vivas.... [...] Son los fabricantes de imágenes los que quieren otra cosa, pero puede ser que les sea posible quererlo justamente porque las imágenes mismas no quieren nada” (Rancière, “Les images veulent-elles vraiment vivre?” 261)⁵.

Claro que la “vivificación” de las imágenes operada por Didi-Huberman es de un tenor diferente, histórico y antropológico, y él mismo compartiría las críticas de Rancière al fondo iconoclasta que subyace a la excesiva atribución de poder a las imágenes. Pero el recurso de este a la indiferencia de la Juno Ludovisi de Roma, una divinidad ociosa “que no se preocupa ni quiere nada”, le permite, a través de Schiller (de cuya defensa del ocioso juego con la belleza propia del hombre pleno en su *Carta XV* toma el ejemplo), defender la experiencia del libre juego de un modo similar a como lo hará ante el tipo de “vivificación” de las imágenes que Didi-Huberman despliega en *Soulèvements* (2016), una exposición que, al dedicarse a los levantamientos, convocaba de modo directo la cuestión del reparto de lo sensible.

5 Traducción nuestra [Nota del Autor].

En su texto para el catálogo *Soulèvements*, Rancière considera que el paso de la *stásis* de la emoción al *éxtasis* de la revuelta que conecta con antiguas fórmulas de pathos, es decir, el movimiento desplegado en la exposición, cortocircuita desde el momento en que tomamos las imágenes como una representación orquestada por un director. Eisenstein pretendía provocar emociones en el público (esas eran las emociones que contaban) mediante la manipulación del sentimentalismo “burgués” o la lógica marxista de contrarios. Y no solo desconocemos si lo hizo, sino que su mera mediación indica que no hay línea recta desde las lágrimas hacia las armas. Ni recta, ni ondulante. El movimiento rítmico de la ola hugoliana que subyace a *Soulèvements* no posee potencial liberador porque pretenda unificar las acciones humanas bajo un modelo orgánico. De poseerlo, será como modelo de un movimiento al que se le ha sustraído su fin y que solo por ello altera el reparto espaciotemporal, el régimen de circulación que la policía protege (“¡circulen, no hay nada que ver!”) y que rige la actividad ordenada. Y esa alteración, que suspende la actividad y da nacimiento a la política, puede procurarse de dos maneras relacionadas con la sustracción del fin en la aparición.

Por un lado, mediante la contemplación estética. Los músculos del torso del Hércules del Belvedere, que Winckelmann describe fundidos unos en otros como una ola que cae y remonta en una repetición sin fin “que sustrae su movimiento a la oposición entre activo y pasivo”, sirven aquí de cifra a la libertad de mirada heredera de Schiller. Libertad que constituye el fundamento de una nueva comunidad sensible, desaparecida de la vida efectiva pero preservada “en la indiferencia de esos rostros de piedra que no despiertan ninguna emoción y que no obligan a los que los miran a ninguna emoción determinada” (Rancière, “Un levantamiento puede esconder otro” 57). Esa “libre inactividad” de la mirada es en Rancière la marca de un disenso y una subversión, como años antes describió ante el caso de un trabajador que suspende su actividad física para mirar por la ventana y disfrutar de un jardín o de una vista pintoresca con más goce de lo que lo haría el propietario de la casa (Rancière, *El espectador emancipado* 63). Por otro lado, en la alteración del reparto puede tener lugar la teatralidad de la vida efectiva, como en la suspensión desconectada del cálculo de fines en que, antes de ser un dispositivo militar, consiste la barricada, y que introduce una alteración de la distribución de lugares y ocupaciones. En imagen aparecida en el *Illustrated London News* en julio de 1848, la detención del movimiento recuerda a una escena operística que suspende la actividad ordenada, que hace de la barricada, antes que ninguna otra cosa, un acto creador de tiempos y espacios específicos que permiten la aparición de un pueblo distinto del programado.

Quizá la atención a Eisenstein sea también para Rancière un modo tácito de referirse a Georges Didi-Huberman, montador de la exposición. Y, en este sentido, quizá sobre esa atención esté sobrevolando la tesis de *Le spectateur émancipé*, donde, siguiendo la lógica de *Le maître ignorant*, Rancière sostiene que el verdadero obstáculo para el teatro político no es sino la pretensión de abolir la división entre escena activa y público pasivo (como por vías distintas pretenderán Brecht o Artaud). Frente a ello, se pregunta “si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia” (Rancière, *El espectador emancipado* 18). Y, con ello, si la emancipación no comienza cuando se confirma que mirar es también una acción donde, como el alumno que aprende gracias a la búsqueda que promueve la enseñanza, pero no aprende el saber del maestro: pues quien mira —seleccionando, comparando, interpretando— difumina esa frontera que confirma o transforma la distribución de posiciones. O, dicho de otro modo: si, frente a los espectáculos o las instalaciones que pretenden no ser espectáculos, no es conveniente simplemente afirmar que “las palabras son solo palabras” (Rancière, *El espectador emancipado* 28). Y, podría añadirse, que las imágenes no son más que imágenes. De lo que en cualquier caso no puede dudarse es de que el modelo del espectador emancipado encaja mal con el montaje pedagógico. Y es así como, finalmente, Rancière arriesga una interpretación de las brumas del tercer acto del *Potemkin* como un coro antiguo, es decir, como una “barrera ideal separando que separa al público de la representación”, separación desde la cual una mirada libre puede responder o no “a solicitudes que educan la manera ordinaria de ver y de habitar un mundo” (Rancière, “Un levantamiento puede esconder otro” 60). Que esa mirada libre, que marca para Rancière la autonomía de la experiencia estética (que no del arte) hunde sus raíces en Kant, en el placer de experimentarse uno a sí mismo en el libre juego de las facultades en tanto que afectado por la representación —y solo ella—, parece claro. Y seguramente es también determinante en el hecho de que Rancière sostenga que no hay atajo posible, desde las emociones o desde el montaje de las emociones, entre la suspensión estética y la revuelta victoriosa, que necesita de una armada organizada en torno a un fin. Quizá esa reconciliación (la de Schiller con Blanqui, el “programa imposible”, dice, de la revolución marxista) sea posible en el arte, señala: pero “el artista y las imágenes no se levantan”.

Ciertamente Georges Didi-Huberman no esperaba con *Soulèvements* trazar un atajo tal. O, como mínimo, no desde el mismo lugar de partida. En tanto que antropólogo de las imágenes, él ha venido elaborando desde sus primeros trabajos una aproximación según la cual aquellas estaban atravesadas por un afuera solo perceptible en ellas como síntoma: la materia arrastrada por el torbellino del origen o el gesto

superviviente abre unas imágenes que, incorporando la disyunción y el anacronismo, se convierten en cristales de la historia (Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* 114-118). Es verdad que la crítica que ya en sus primeros textos hizo a la “caja de la representación” (que la imagen-síntoma abriría) se ha centrado en el neokantismo que inundó la práctica de la historia del arte y no en el Kant de la *Crítica del juicio* (Jordi Masó, “Las paradojas de la historia del arte” 103), el cual ha ido cobrando más relevancia en su obra reciente⁶. Pero si la “otra dialéctica” con la que Didi-Huberman desmonta y remonta la supuesta desconfianza brechtiana sobre las imágenes puede en efecto ser “inmanente a la imagen misma”, no está nada claro que lo sea “en tanto que forma visual”, como quiere Rancière (Rancière, “Images relues” 363). Como desde luego tampoco lo está el que, para desarrollarla, Didi-Huberman conciba las imágenes “bajo el prisma de una ‘imagen’ que no posee ella misma nada de visual incluso si un ángel le sirve de emblema” (Rancière, “Images relues” 354)⁷.

3. Implejidad, legibilidad, imaginación

Fue en una carta fechada en mayo de 2016 cuando Didi-Huberman respondió directamente a estas críticas. En el centro de su respuesta estará la separación que Rancière opera entre imágenes y emociones y, tácitamente, entre imágenes y palabras. Separación que para Didi-Huberman supone dar la espalda a la intrincación misma que constituyen las imágenes: a su dimensión al mismo tiempo material y psíquica, semiótica y fenomenológica. Sobre los muros, en efecto, hay imágenes que no se levantan. Pero que las emociones no estén incluidas en ellas no quiere decir que no estén implicadas en ellas. Imágenes y emociones, argumenta, se entrelazan de un modo inseparable y complejo: se reúnen en una *implejidad*. El término es de Hegel, y ya en 1985 Didi-Huberman lo usó para definir la relación entre el rojo de las arterias, el azul de las venas y el amarillo (transparente) de la piel que definía el encarnado: “Lo que Hegel denomina *ein ideelles Ineinander* es una relación fundamental, un ideal que trenza, ‘unos con otros’, los tres colores primarios” (Didi-Huberman, *La pintura encarnada* 32). Esa relación de “lo uno en lo otro”, que implica un movimiento a través de la piel para volver a la superficie (que es lo que vemos), es ahora transferida a la relación de las imágenes con las emociones. Pues las imágenes remiten al cuerpo, y este está animado por emociones, que a su vez reenvían al inconsciente:

[...] la imagen reclama lo sensible, pero lo sensible implica el cuerpo, el cuerpo se agita con los gestos, los gestos vehiculan emociones, las emociones son inseparables del

6 Por ejemplo, en el texto que se incluye en este número de *Theory Now*.

7 Traducción nuestra [Nota del autor].

inconsciente, y el inconsciente implica en sí mismo un nudo de tiempos psíquicos, de manera que una sola imagen puede poner en juego o en cuestión todo el modelado del tiempo y de la historia mismo, incluso de la historia política (Didi-Huberman, “Leer, una y otra vez” 129).

De este modo, las imágenes constituyen el médium de las emociones y, recíprocamente, estas son un médium privilegiado para el funcionamiento de las imágenes. Una vez surgidas, ambas son inseparables. La “otra dialéctica” no partirá entonces de la imagen “en tanto que forma visual”, como dice Rancière. Su punto de partida estará, por el contrario, en el hecho de que la imagen retiene la traza de una huella o de un gesto superviviente que, como la “sublime violencia de lo verdadero” de que hablaba Benjamin, arruina, o al menos agrieta, desde su interior, la configuración formal misma. No es desde luego difícil encontrar la presencia del gesto en los trabajos de Didi-Huberman. Y no solo allí donde aparecen las “fórmulas de pathos” específicas de Warburg. El *acto de imagen* de los miembros del Sonderkommando en Auschwitz, uno de los únicos *gestos* de humanidad —el de arrancar unas imágenes— posibles en tal contexto (Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* 28), escapa a todo pensamiento construido en el ejercicio del arte, ese que para Blanchot se volvía un insulto a la desgracia. Tal acto de imagen no se deja atrapar por el icono o el documento (de ahí también las alteraciones que habrían de hacerlo presentable artística o informativamente). Constituye, más bien, un “acontecimiento de lo sensible” que incorpora la traza de sus condiciones de posibilidad y del impulso que lo llevó a cabo; del riesgo asumido al disparar las fotos desde la cámara de gas quizá aún no vaciada de cadáveres. En la masa negra que encuadra las imágenes del crematorio al aire libre, una masa negra donde nada es visible y que se suprimió mediante un reencuadre en sucesivas impresiones en pro de la información, no se puede ver nada. Pero ella es la traza visual de la cámara de gas, del riesgo y las condiciones mínimas en que las imágenes fueron tomadas, del hecho de que el fotógrafo se esconde para ver. Es lo que marca el estatus de esa imagen como acontecimiento visual, el equivalente visual de la enunciación. Puro gesto que sobrevive incrustado en la imagen. Y que implica que hablar de luces y sombras en relación con ella no es ya referirse a la “forma” (Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* 60-65).

Para que ese gesto emerja es necesario el trabajo de montaje que, por decirlo en los términos de Rancière, constituye las páginas mismas de *Images malgré tout* (ellas mismas un eco del movimiento con que Warburg relacionó los frescos de la capilla Sasetti con las figuras de cera de la Annunziata). Pero este mismo hecho indica que los gestos no provienen, como Rancière parece haber extraído de la lectura de Didi-Huberman, de un fondo intemporal. El modo de supervivencia de los gestos tiene más bien que ver con el estatuto de la imagen como imagen crítica. En primer lugar, porque

el gesto excede la historia del arte transmitida (la historia de las representaciones) en la medida en que el cuerpo la precede, en que lo que proviene del pasado es también actualidad de la sensación corporal. En segundo lugar, porque la supervivencia solo emerge, a diferencia de lo que ocurre en la iconología de Panofsky, cuando las imágenes son “leídas” a través de un montaje mediante el cual “toman posición”. De ahí que el anacronismo de las imágenes no se refiera a lo intemporal, sino a una configuración “a-cronológica” (Weigel, “The readability of images (and) of history” 43).

Da la impresión de que Rancière entiende que la “legibilidad” significa forzosamente un retorno del privilegio de la palabra escrita, retorno que daría cuenta del fracaso de la “otra dialéctica” de Didi-Huberman. Pero al afirmar que el prisma de la imagen dialéctica de Benjamin tiene poco que ver con las imágenes “aunque un ángel les sirva de emblema”, lo que realmente Rancière está mostrando es su propia desconfianza en relación con las imágenes. Es sabido que en la imagen dialéctica la relación entre el “Ahora” y “Lo sido” no es cronológica (como sí es la relación entre presente y pasado), sino “figurativa”. Como Didi-Huberman aclara, “la legibilidad benjaminiana de la imagen no debe comprenderse sino como un momento esencial de la imagen misma —a la que no reduce, dado que *procede de ella*— y no como su explicación” (Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* 122). Pues la imagen dialéctica indica en realidad dos cosas: tanto un proceso de la historia (la imagen de sueño) como una categoría interpretativa de la historia (la imagen resultado de la conjunción fulgurante de lo sido con el ahora). La metáfora del despertar, en que es al “frotarse los ojos” cuando puede percibirse “la imagen del sueño en cuanto tal”, indica que en el despertar la imagen del sueño es retenida como un resto insistente. En este sentido, Sigrid Weigel ha descrito el movimiento que en las “Tesis sobre filosofía de la historia” Benjamin realiza para configurar una “Imagen del Pensamiento” (*Denkbild*) a partir del *Angelus Novus* de Klee. La transformación de la imagen metafórica en una imagen del pensamiento es desde luego textual, y tiene lugar solo con la intervención del texto de Benjamin. Pero esa intervención no abandona, denunciándolas como falsa conciencia, sino que recoge las aspiraciones que ya estaban en la imagen metafórica (el deseo de volver y reconstruir las ruinas). La imagen resultante, alegoría y crítica a la vez, no puede ser reducida a términos discursivos, pues el deseo condensado en las imágenes preexistentes no es conceptualmente resuelto. Finalmente, la figuración que culmina el movimiento (la formación de una constelación) es la figuración de una coexistencia no sintética, marcada por la no sincronidad entre lo que ve el ángel (una única catástrofe) y lo que nosotros vemos (una cadena de eventos), funcionando como la metáfora freudiana del *Wunderblock* sobre la no sincronidad entre el inconsciente y la conciencia (Weigel, *Body and Image-space* 54-60). El ángel no es, o

no es únicamente, un emblema que ilustre la dialéctica. Su imagen impotente permanece ante nosotros, insistente. Señalando una diferencia irreductible.

Rancière parece, en suma, querer unas imágenes que permanezcan impermeables a las emociones y que no prefiguren ni condensen dialéctica alguna⁸. Su desconfianza hacia las imágenes en tanto que cristales que “señalar con el dedo” y “leer” (no en tanto que representaciones sobre las que ejercer el libre juego de las facultades), es llamativa en un filósofo que ha puesto el “reparto de lo sensible” en el centro de su pensamiento. En este sentido, el contraste entre la práctica filológica de Rancière, atenta al detalle, las sinuosidades y los contradiscursos, y esta desconfianza no ha escapado a Didi-Huberman, quien echa de menos en su obra la presencia de una filosofía que podría haber establecido la mediación entre el “sistema de evidencias sensibles” que ha teorizado y la práctica de “señalar con el dedo”: la fenomenología de Merleau-Ponty. Pero no es improbable que Rancière asocie la noción de carne introducida en *Le visible et l'invisible* como un episodio de una de esas dos “teologías de la anti-representación” que, junto a la teología modernista negativa, han determinado la modernidad: el romanticismo. No puede por tanto extrañar que el diálogo entre Didi-Huberman y Rancière se haya terminado desplazando hacia el problema del romanticismo. Tanto más cuanto lo que Didi-Huberman no tiene empacho alguno en aceptar lo que para Rancière era una crítica. Su recurso al lenguaje poético, es decir, a la imaginación:

Pero no se logrará “leerlas” [las imágenes] si solo se busca explicarlas o descifrarlas como si se tratara de un lenguaje estándar: la razón hallará allí un obstáculo frente a las imágenes. Solo se podrá hacerlo si se introduce —por nuestra cuenta y riesgo, ya lo sé— un trabajo de la imaginación capaz de encontrar esa “otra dialéctica” nacida de montajes como los que un atlas fotográfico o una película habrán sabido poner en práctica (Didi-Huberman, “Leer, una y otra vez” 131).

Pues la imaginación, huelga decirlo, es la facultad por excelencia del romanticismo.

4. Coda sobre el romanticismo de Baudelaire

Que el romanticismo está presente en la obra de Didi-Huberman no es algo que necesite ser muy argumentado. De la gran ola de Victor Hugo, metáfora que conecta la Ninfa con

8 No está de más señalar aquí que Didi-Huberman ha venido manteniendo una discusión sobre la dialéctica de las imágenes en un contexto exactamente inverso, es decir, no en el de una filosofía entregada a defender la autonomía de la experiencia estética, sino en el de la crítica axiomática propia del mundo del arte. Se trata de la posición enfrentada que desde hace décadas mantiene, en relación con “lo informe” de Bataille, con Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, quienes lo entenderían como lo contrario de la forma, a la que reducirían a una caricatura abstracta, y marcadamente antidialéctica. (Didi-Huberman, “Postface. L'inherence, l'oeil et les vies du couteau”).

Soulèvements, a la relevancia del *Ūrphenomenon* de Goethe como exposición del tiempo, del Baudelaire que prefigura procesos de desmontaje y remontaje al que presta voz a los excluidos, el que fuera el primer objeto de estudio de Walter Benjamin se extiende por las páginas escritas por Didi-Huberman. De ahí que la lectura que en *Le fil perdu* Rancière hizo de Baudelaire, cuya obra es una suerte de extremo del romanticismo, no haya podido pasarle desapercibida. El que Rancière describe es un Baudelaire cercano a la revolución democrática que, rompiendo con el romanticismo y con la organicidad narrativa, había encontrado en Flaubert. El que en el texto sobre Pierre Dupont de 1851 dice alejarse del romanticismo, agotado en la “pueril utopía del arte por el arte”, y defiende el “gusto infinito por la República”. Un Baudelaire que abandonaría todo sistema estético para confiar la belleza a las espirales de la “vida universal” (*Exposición Universal de 1855*) o que se refiere al dandismo, una de las figuras del heroísmo moderno, de los jefes indios de Catlin (*Salón de 1859*). Tal Baudelaire, dice Rancière, requiere abandonar la “interpretación dominante”, es decir, la de Walter Benjamin, sustituyendo la tesis de la “destrucción de la experiencia” por la de una modificación en el sistema de relaciones entre los elementos que definen una forma de experiencia. La que tiene lugar como consecuencia de la ruptura de la unidad de pensamiento y acción del héroe, cuyo desenlace son la *rêverie* y su disolución de las fronteras entre interior y exterior. Así, la totalidad poética no tendrá ya como modelo el cuerpo orgánico sino la excitación psicológica transitoria —como repetirá Taine, la belleza moderna es la del hombre nervioso y no la de los músculos tensados por la acción. Esa totalidad será la del “fragmento de cielo visto a través de un tragaluz”, capaz de procurar “una idea del infinito más profunda que el panorama contemplado desde una alta montaña” (*Carta a Armand Fraise* del 18 de febrero de 1860), como la del cuadro será “esa atmósfera polvorienta y luminosa de una habitación donde el sol quiere entrar al completo” (*Salón de 1846*). La culminación de este mundo flotante es el poema en prosa sinuoso, “sin cabeza ni cola”. Y su cifra, señala Rancière, no es ya la repetición que Benjamin encontraba en “Los siete ancianos”, sino la atmósfera de “luz, polvo, gritos, goce y tumulto” de “El viejo saltimbanqui”. Esa atmósfera de la que el viejo poeta parece exiliarse únicamente para, desde el fondo de su exilio, exhibir una mirada tan profunda que transforma su caída en un multiplicador de la efervescencia de lo múltiple, abriendo “en la simple multiplicidad de la multitud la línea de una infinitización” (Rancière, *El hilo perdido* 110). Una infinitización que Rancière no duda en llamar “republicana” y que se abre a un *inconnu* que no es ya el de la muerte que espera al fondo del abismo como única novedad posible. Un *inconnu* que se abre a cada intercambio de miradas con un efecto multiplicador e, incluso, redentor: en “Los ojos de los pobres”, la mirada del pobre que se entrega a las luces y decoraciones del

café absuelve de su mezquindad a la alegría del rico, cuya mirada, en tanto que la de alguien que ya no tiene nada que mostrar al transeúnte absorto en la atmósfera brillante, absuelve a su vez a la mirada del pobre de la suya.

En un texto aún inédito⁹, Didi-Huberman ha discutido esa posición. No desde luego porque gire en torno a un Baudelaire entregado al “gusto infinito de la República”, pues ese Baudelaire, el mismo que escribió en *Le Salut public* que “un hombre libre, sea quien sea, es más bello que el mármol”, ha formado parte de sus intereses recientes (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* 118-123). Pero sí porque entiende que esa entrega no supone una ruptura con el romanticismo, cuyo impulso político, presente en el “deseo revolucionario” del que habla F. Schlegel, reivindica. Incluso en el texto sobre Dupont del que parte Rancière aflora la presencia del romanticismo, como atestiguan el propio uso del término *infini* o el reconocimiento de que a él debemos habernos recordado “la verdad de la imagen”. Si de algo hablan las palabras de Baudelaire sobre el romanticismo es menos de un rechazo que de la ambigüedad (poética) de este, que precisamente en Baudelaire alcanza su extremo. Y el hecho es que el término “ambigüedad” es el que Benjamin usa para definir la aparición, bajo la forma de una imagen, de la dialéctica. La “verdad de la imagen” reaparece en la teoría baudelairiana de la imaginación (de la que en el Salón de 1859 dice que es “la reina de lo verdadero, y lo *possible* es una provincia de lo verdadero”) y llega hasta Benjamin. Incluso el modelo del sueño enraíza en Baudelaire, toda vez que, como se enuncia en *El pintor de la vida moderna*, para que la modernidad sea “digna de devenir antigüedad”, aquel debe extraer del presente “la belleza misteriosa que la vida humana mete involuntariamente”. Involuntariamente introducida, y a la vez extraída en una operación. Es decir, como la imagen dialéctica. Operación que, como no podía ser de otro modo, Didi-Huberman encuentra cristalizada en alguna imagen, en algún cristal de temporalidades heterogéneas. Como si nos la “mostrara con el dedo”.

Quizá esta disyunción entre el Baudelaire de la *rêverie* que excede la subjetividad romántica, el que al margen de toda negación dialéctica celebra en “Una carroña” una nueva “belleza singular”, la de “lo múltiple zumbando con moscas y larvas, y con formas que se borran hasta no ser más que un sueño, un ‘esbozo’ olvidado en el lienzo de un pintor” (Rancière, *El hilo perdido* 108), y el Baudelaire que anticipa la imagen dialéctica llevando a su límite la ambigüedad poética romántica, constituye el espacio, o el espaciamiento, en que el Hércules indiferente y los cristales que persigue el pescador de perlas se encuentren.

9 “Romantisme, ambigüité, politique” está destinado a aparecer en el número monográfico sobre Jacques Rancière que prepara la revista *Europe*. Agradecemos mucho a Georges Didi-Huberman que nos haya permitido consultarlo antes de su publicación.

Bibliografía citada

- Cabello, Gabriel. "Figura. Para acercar la Historia del Arte a la Antropología". *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol. 5, no.1, 2013, pp. 6-17.
- Didi-Huberman, Georges. *La peinture incarnée*. París, Minuit, 1985.
- _____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 1997 [*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París, Minuit, 1992].
- _____. "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne". *Genèses*, no. 24, 1966, pp. 145-163.
- _____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011 [*Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Minuit, 2000].
- _____. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004. [Images malgré tout. París, Minuit, 2003].
- _____. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid, MNCARS, 2011.
- _____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014 [*Peuples exposés, peuples figurants*. París, Minuit, 2012].
- _____. "Volver sensible/hacer sensible". VVAA. *¿Que es un pueblo?* Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2014, pp. 69-100 ["Rendre sensible". VVAA, *Qu'est-ce qu'un peuple?* París, La fabrique, 2013, pp. 77-114]
- _____. *Insurrecciones*. MNAC/Jeu de Paume, 2017 [*Soulèvements*. París, Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016].
- _____. "Les émotions en partage". Georges Didi-Huberman, *Désirer désobeir. Ce qui nous soulève*, 1. París, Minuit, 2019, pp. 293-302.
- _____. "Leer, una y otra vez, lo que nunca ha estado escrito". Daniel Lesmes, Gabriel Cabello, Jordi Massó (eds.), *Georges Didi-Huberman, Imágenes, Historia, Pensamiento*. *Anthropos*, no. 246, 2017, pp. 113-132 ["Lire, encore et toujours, ce qui n'a jamais été écrit". Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image III. Comment lire les images?* Dijon, Les presses du réel, 2017, pp. 369-391].
- _____. "Postface. L'inherence, l'oeil et les vies du couteau. Retour sur l'informe et la dialectique". Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*. París, Macula, pp. 422-480.

- Massó Castilla, Jordi. "Las paradojas de la Historia del arte". Daniel Lesmes, Gabriel Cabello, Jordi Massó (eds.), *Georges Didi-Huberman, Imágenes, Historia, Pensamiento. Anthropos*, no. 246, 2017, pp. 101-112.
- Rancière, Jacques. *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. París, Fayard, 1981.
- _____. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona, Laertes, 2002 [*Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. París, Fayard, 1987].
- _____. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile, LOM ediciones, 2009 [*Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París, La fabrique, 2000].
- _____. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011 [*Le destin des images*. París, La fabrique, 2003].
- _____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010 [*Le spectateur émancipé*. París, La fabrique, 2008].
- _____. "Les images veulent-elles vraiment vivre?". Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image*, Dijon, Les presses du réel, 2011, pp. 249-263.
- _____. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial, 2015 [*Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. París, La fabrique, 2014].
- _____. "Un levantamiento puede esconder otro". Georges Didi-Huberman (éd.), *Insurrecciones*. MNAC/Jeu de Paume, 2017, pp. 55-60 ["Un soulèvement peut en cacher un autre". Georges Didi-Huberman (éd.) *Soulèvements*. París, Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016, pp. 63-70].
- _____. "Images relues: la méthode de Georges Didi-Huberman". Emmanuel Alloa (éd.). *Penser l'image III. Comment lire les images?* Dijon, Les presses du réel, 2017, pp. 351-368.
- Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: una relectura*. Buenos Aires, Paidós, 1999 [*Body- and image-space. Re-reading Walter Benjamin*. Londres/Nueva York, Routledge, 1996].
- _____. *Walter Benjamin. Images, the Creaturely, and the Holy*. Stanford, Stanford University Press, 2013.
- _____. "The readability of images (and) of history". *Angelaki. Journal of the theoretical humanities*, vol. 3, no. 4, 2018, pp.42-46.