

IMÁGENES PARA LA EXPERIENCIA. PENSAR LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DESDE LA OBRA DE GIORGIO AGAMBEN

Robert Garcia Orallo

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:
<http://hdl.handle.net/10803/671109>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



TESIS DOCTORAL

**Imágenes para la experiencia.
Pensar la imagen fotográfica desde la obra de Giorgio Agamben**

Robert Garcia Orallo

2020



TESIS DOCTORAL

Imágenes para la experiencia.

Pensar la imagen fotográfica desde la obra de Giorgio Agamben

Robert Garcia Orallo

2020

Programa de Doctorat en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura

Dirigida por:

Dr. Jörg Zimmer

Dra. Ana García Varas

Tutor:

Dr. Jörg Zimmer

Memoria presentada para optar al título de doctor/a por la Universitat de Girona

A Montserrat

Olinda no es, desde luego, la única ciudad que crece en círculos concéntricos, como los troncos de los árboles que cada año aumentan un anillo. Pero a las otras ciudades les queda en el medio el viejo recinto amurallado, ceñidísimo, bien apretado, del que brotan resecos los campanarios, las torres, los tejados, las cúpulas, mientras los barrios nuevos se desparraman alrededor como saliendo de un cinturón que se desanuda. En Olinda no: las viejas murallas se dilatan llevándose consigo los barrios antiguos que crecen en los confines de la ciudad, manteniendo sus proporciones en un horizonte más vasto; estos circundan los barrios un poco menos viejos, aunque de mayor perímetro y menor espesor, para dejar sitio a los más recientes que empujan desde dentro; y así hasta el corazón de la ciudad: una Olinda completamente nueva que en sus dimensiones reducidas conserva los rasgos y el flujo de linfa de la primera Olinda y de todas las Olindas que han ido brotando una de otra; y dentro de ese círculo más interno ya brotan –pero es difícil distinguirlas– la Olinda venidera y las que crecerán a continuación.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*.

«¿Qué quemas?», me preguntó. Esta vez le oí la voz claramente. «fotografías», le respondí. «¿Por qué quemas fotografías?», me volvió a preguntar. «Porque soy fotógrafo», le dije.

Takuma Nakahira, *La ilusión documental*.

AGRADECIMIENTOS

En abril de 2014 Giorgio Agamben impartió un seminario en la Universidad de Girona en el que, en un momento determinado, mientras se confrontaba una idea de «origen», que ordena, y un «origen», que simplemente acontece, el filósofo italiano sorprendió a la audiencia afirmando que, ante toda duda filosófica, él prefería la anarquía a la democracia. Instalado en esta anarquía pretendí hacer esta tesis, y en este acontecer se fueron delimitando desde muy al principio y, en ocasiones, sin saberlo, unos agradecimientos que felizmente se han revelado sobre cualquier sistema ordenado.

La relación de los que han estado cerca mientras ha durado este proyecto es larga, por tanto, la brevedad es una exigencia. Pero esto no será ningún problema, quien me conozca bien sabrá que en la brevedad puede encontrarse también mi máxima gratitud.

En primer lugar, esta tesis no existiría sin Ana García Varas y Jörg Rudolf Zimmer. Aún hoy sigo recopilando las palabras de agradecimiento a su infinita paciencia, comprensión y apoyo en los momentos difíciles, a quien se sabe un doctorando a ratos decepcionante. Gracias por dirigir este trabajo, un agradecimiento que sólo podré corresponder si soy capaz de llevarlo más lejos, en la forma de una dedicatoria infinita.

Al grupo de investigación Estética y Filosofía de la Imagen de la Universidad de Zaragoza, en el que, más allá de las barreras administrativas, me he sentido feliz siempre. Cada jornada, cada seminario, cada una de las personas que lo integran, me han enseñado a pensar con las imágenes tanto desde la filosofía, como desde el arte, y eso es bueno. Un abrazo a todas mientras deseo que mis aportaciones no hayan resultado demasiado tediosas, prometo mejorar.

Ahora me gustaría destacar la complicidad de Celeste y Narcís, responsables del Coespai Girona. Desarrollar una tarea como ésta, lejos de un lugar para trabajar en un entorno académico, no ha sido fácil. Ellos me han permitido hacer de su casa mi segunda casa, mi propio lugar de investigación a tiempo completo... y lo que nos queda por delante. También un agradecimiento para Sílvia Llach, por su preocupación e implicación desinteresada.

A l'Hort, por los largos ratos en el patio marcando páginas sin parar y las cenas con persiana bajada. Gracias Quim. Un abrazo a Mariona. También a la Mari y los suyos del Sant Fèlix, el mejor lugar para desconectar de todo y sentirse seguro. No hay filosofía que pueda con ellos.

Quiero pensar también en Raquel y Marc, somos tan diferentes y tan amigos que a veces cuesta no pensar que vivimos en una paradoja continua. Con ellos es imposible acabar nunca una reflexión filosófica en voz alta, nos dispersamos rápido con otras cosas y me gusta. A Carles, para mí ya un escritor, pero que sigue estando lejos y *l'enyoro*, y al Doctor de fósiles Joan Garcia, quien hace mucho tiempo me dijo «*a per totes*» y a quien no *enyoro* pero lo querría siempre cerca, a él y a toda su tribu. A Elisabeth, que siempre me devuelve la mirada desde el otro lado del espejo, el lado bueno, por cierto. A Joan Pau y Roser, que están siempre ahí, una amistad sin condiciones. Pienso también en Joan Martí, con quien hace demasiado tiempo que no conversamos en los cafés de Arbúcies o Sant Hilari sobre filosofía ni sobre sus libros ya acabados ni de los que aún tiene que empezar a escribir.

A mi madre y a mi padre que lo han hecho muy bien, y a mis hermanos y hermana Marta, y a toda la familia que hay detrás de ellos, muchos para poner tantos nombres aquí. A Neus, por una ayuda impagable, y también a Jordi. A Mariona y Elna, aún niñas pero que han entendido como adultas el sacrificio que todos hemos tenido que hacer en los últimos meses. Y sobre todo a Montserrat, a quien se lo debo todo y a quien no me merezco.

ÍNDICE

ÍNDICE DE IMÁGENES	16
RESUMEN	22
RESUM	24
ABSTRACT	26
INTRODUCCIÓN	30
Objetivos para pensar la experiencia con la imagen	31
Metodología para la exposición:	
Del planteamiento del «método» al remolino de la erudición	35
Hipótesis sobre el amor por la imagen (fotográfica)	37
Preámbulo para una argumentación:	
De la experiencia con discurso a la imagen como lugar de la experiencia	39
PRIMERA PARTE	
<i>Desplazamientos por los sitios de la experiencia. De la «crisis» a la imposibilidad radical. Y de nuevo, otros lugares para la experiencia: Lenguaje e Infancia</i>	50
Capítulo 1	
La crisis de la experiencia: del único sujeto de conocimiento al malestar por lo inexperimentable	52
El destierro de la experiencia:	
<i>De cómo la verdad del ego cogito pretendió querer a los Ensayos</i>	52
<i>La batalla perdida de Montaigne, o sobre una experiencia que ya no nos interpela</i>	53
<i>Teoría crítica y experiencia</i>	59
<i>La banalidad de lo cotidiano</i>	64

<i>Agamben y la negación radical de la posibilidad de la experiencia (declaración de intenciones)</i>	68
Subjetividad y experiencia: crítica del sujeto moderno	
Una arqueología del sujeto de la experiencia	71
<i>El sujeto lingüístico funcional cartesiano</i>	72
<i>La experiencia del último sujeto desdoblado de Kant</i>	78
<i>Experiencia transcendental postkantiana</i>	79
Capítulo 2	
El error trascendental de Kant: hacia un sujeto de la experiencia constituido en el lenguaje	86
Una teoría de la in-fancia para acabar con la experiencia (trascendental)	92
<i>El sujeto se constituye en el lenguaje</i>	94
<i>Lo «sin palabra» de la in-fancia y la experiencia con el lenguaje</i>	98
<i>Para pensar los límites del lenguaje</i>	102
Contra el fundamento negativo de la metafísica (la doble derrota de Montaigne... y una victoria)	105
<i>La voz y el origen del lenguaje como problema:</i>	
<i>Negatividad metafísica</i>	106
<i>Más allá de la negatividad: Experiencia con el lenguaje</i>	110
Capítulo 3	
Pensar la experiencia en el seno de una teoría de la potencia.	
<i>Exponer el lenguaje ante el fundamento negativo de la metafísica</i>	116
La «cosa misma» del lenguaje. El <i>experimentum linguae</i>	117
<i>Última parada para la metafísica, los límites del lenguaje</i>	121
<i>Para una filosofía de la potencia (del lenguaje)</i>	124
Maneras de hacer experiencia: Los libros profanadores:	
<i>Idea de la prosa, La comunidad que viene</i>	130
<i>Idea de la prosa: umbral hacia la idea</i>	131
<i>La comunidad que viene: exposición de la política</i>	136

<i>Exposición de la singularidad cualsea para la imagen inapropiable (la imagen expuesta)</i>	138
---	-----

SEGUNDA PARTE

<i>"Experimentum Imagen": De la supervivencia de la ninfa warburgiana a la inteligibilidad de la imagen pensada/usada como paradigma, una historia de los gestos con imágenes</i>	142
---	-----

Capítulo 4

Experimentum ninfæ:

exponer la imagen como una «estancia» para lo intransmisible	144
<i>Polaridades de la imagen como condición para su supervivencia.</i>	
<i>Como reconocer los fantasmas del pasado</i>	146
<i>Estancias, de la erudición a la teoría:</i>	
<i>sobre la fuerza y supervivencia de las imágenes</i>	153
<i>«La palabra y el fantasma»: la transmisión de lo inapropiable.</i>	157
La <i>ymago</i> : El lenguaje entre palabras e imágenes	162
<i>Homenaje a la potencia en Warburg. Más allá de los límites del arte</i>	168
Pensar con imágenes: entre lo individual y lo común	174
Gesto: el lugar para la potencia de la imagen	178
<i>El gesto de la imagen como «resto»</i>	180

Capítulo 5

Paradigmas, constelaciones ejemplares:	
pensar la imagen para usarla de nuevo.	186
Paradigmas: el acontecer de las imágenes para pensar lo nunca visto	
De la singularidad a la singularidad como plano de la comprensión y con ello la «amistad» con Foucault	188
<i>El paradigma-ninfa: Agamben-Foucault, hacia la comprensión de un modelo epistemológico diferenciado</i>	194

«Hipótesis sin presupuestos»	
<i>como instrumento metodológico para la transmisión</i>	206
El uso de las imágenes contemporáneas, hacia la lucha por el <i>experimentum</i>	209
<i>La imagen como el sitio de la política (...y de la historia)</i>	210

TERCERA PARTE

Pero... ¿quedan hoy imágenes para la experiencia?	216
---	-----

Capítulo 6

Apropiación de la comunidad: la imagen capturada	219
Imposibilidad del «uso»: La tormenta perfecta para una sociedad del espectáculo	221
<i>La captura del lenguaje, un gran experimentum linguae</i>	225
<i>Dispositivos. Parte del método filosófico</i>	230
<i>De nuevo un método para la profanación:</i>	
<i>buscando la bipolaridad del dispositivo</i>	233
<i>Profanación</i>	238
<i>Consideraciones sobre el valor de exposición</i>	
<i>en la sociedad del espectáculo</i>	240

Capítulo 7

La imagen fotográfica: el <i>experimentum imago</i> contemporáneo	245
De la paradoja a la polaridad de la imagen fotográfica	246
<i>1-De lo paradójico del dispositivo imagen-testimonio:</i>	
<i>La necesaria inexactitud de la imagen fotográfica</i>	249
<i>La potencia de la imagen fotográfica y el proceso</i>	
<i>de desubjetivación (la imagen-testimonio)</i>	256
<i>2-De lo paradójico del dispositivo imagen testimonio:</i>	
<i>La experiencia del tiempo en la sociedad de la imagen</i>	263
<i>Consideraciones sobre la memoria,</i>	
<i>el tiempo y la imagen en Walter Benjamin</i>	267

<i>La carga de tiempo en la imagen fotográfica. (imagen-potencia)</i>	274
La exigencia de la fotografía	280
<i>Epílogo (comentarios sobre la) resolución de la «paradoja» en relación al dispositivo imagen-testigo y su núcleo vacío</i>	285
CONCLUSIONES	288
Imagen performance	292
BIBLIOGRAFÍA	296

ÍNDICE DE IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

- Imagen 1. Grigorievich, Chertkov Vladimir.
Tolstoi con su nieta Tanya Sukhotina (1908) 30
- Imagen 2. Brambilla, Annalisa, serie *My star wars family* (2011-2012) 49

PRIMERA PARTE

- Imagen 3. Sussman, Eve y Rufus Corporation, *Yuri's office*, (2008) 50

Capítulo 1

- Imagen 4. Wall, Jeff, *Storyteller*, (1986) 52
- Imagen 5. Wall, Jeff, *Untangling*, (1994) 54
- Imagen 6. Wall, Jeff. *Dead troops Talk* (a visión after an ambush
of a Red Army Patrol, near Moqor, Afganistan, winter 1986) 59
- Imagen 7. Wall, Jeff, *Insomnia*, (1994) 68
- Imagen 8. Wall, Jeff, *A view from an apartment*, (2004-2005) 84

Capítulo 2

- Imagen 9. Steinert, Thomas. «Die Teeküche in Pforta».
De la serie *Dionysos war hier* (1990-1995) 86
- Imagen 10. Steinert, Thomas, *Die Jüedengasse mit dem Durchgang zum
Topfmarkt in Naumburg*, (1990-1995) 87
- Imagen 11. Steinert, Thomas, *Im Wethautal*, (1990-1995) 87
- Imagen 12. Steinert, Thomas, *In der Turnhalle von Schulpforta*, (1990-1995) 87
- Imagen 13. Steinert, Thomas, *In der Klosterkirche Pforta*, (1990-1995) 87
- Imagen 14. Steinert, Thomas, *Der Friedhof von Pforta*, (1990–1995) 87

Imagen 15. Steinert, Thomas, <i>Die Festwiese auf dem Knabenberg bei Pforta</i> , (1990–95)	87
Imagen 16. Kafka de niño. Autor desconocido	93
Capítulo 3	
Imagen 17. Wall, Jeff, <i>Jell-0</i> (1995)	116
Imagen 18. Atget, E. <i>Marché des Carmes</i> , place Maubert (1931)	130
SEGUNA PARTE	
Imagen 19. Sherman, Cindy, Sin título N. 14. Serie: <i>Untitled Film Stills</i> . (1977)	142
Imagen 20. Sherman, Cindy, Sin título No. 30. Serie: <i>Untitled Film Stills</i> . (1977)	142
Imagen 21. Sherman, Cindy, Sin título No. 10. Serie: <i>Untitled Film Stills</i> . (1977)	142
Imagen 22. Sherman, Cindy, Sin título No. 13. Serie: <i>Untitled Film Stills</i> . (1977)	142
Capítulo 4	
Imagen 23. <i>El amor</i> , Ori Apollinis, Niliaci <i>De sacris Aegyptiorum notis, Parisiis</i> (1574)	144
Imagen 24. Durero, <i>Melancolía I</i>	152
Imagen 25. De Lorris, G. y J. de Meung, <i>Le roman de la rose</i> . Francia, finales XV.	164
Imagen 26. Durero, <i>La muerte de Orfeo</i> , (1494).	166
Imagen 27. Warburg, Aby, <i>Atlas Mnemosyne</i> , Panel 46, (1927-1929)	169
Imagen 28. Botticelli, <i>La primavera</i> . (1482)	171
Imagen 29. Darger, Henry. <i>In the Realms of the Unreal</i> (1910-1970)	173
Imagen 30. El Bailarín Vaslav Nijinsky	178
Capítulo 5	
Imagen 31. Anónimo alemán, <i>Amor enajenado sobre el caracol</i> , París, Biblioteca Nacional.	188

Imagen 32. Detalle del <i>Atlas Mnemosyne</i> , de A. Warburg, panel 46.	197
Imagen 33. Detalle del <i>Atlas Mnemosyne</i> , de A. Warburg, panel 46.	198
Imagen 34. «Caseta dels alemanys» Exp. <i>Panóptico_Frontera</i> 601, La Virreina (julio-octubre, 2019)	202
Imagen 35. Jack Delano, <i>Productores de tabaco poloneses en Windsor Locks, Connecticut</i> (1940) (imagen incluida en la exposición <i>The Family of Man</i>)	209
Imagen 36. Eisenstaedt, Alfred. <i>Ode to Joy</i> (Imagen incluida en la exposición <i>The Family of Man</i>)	215

TERCERA PARTE

Imagen 37. Imagen tomada en la exposición World Press Photo of the year CCCB 2013. Stanmeyer, John. <i>Signal</i> (foto propia)	216
Imagen 38. Jaar, Alfredo, Instalación <i>Lament of the images</i> , (2002)	218

Capítulo 6

Imagen 39. Timisoara (Romanía) (1989)	219
Imagen 40. The remains of Crystal Palace after the fire of 1st December 1936. From «The Face of London» by Harold P. Clunn 1956.	221
Imagen 41. Foto propia (1)	234
Imagen 42. Foto propia (2)	235
Imagen 43. Foto propia (3)	236
Imagen 44. Foto propia (4)	237
Imagen 45. Cole, Charlie, Plaza Tienanmen, (1989)	242

Capítulo 7

Imagen 46. Sussman, Eve y Rufus Corporation <i>Yuri's office</i> (2008).	245
--	-----

Imagen 47. Sánchez, Gervasio, Sarajevo, junio de 1992.	246
Imagen 48. Alex (autor y miembro del Sonderkommando)	
1ª secuencia desde el interior de la cámara de gas. Auschwitz, agosto de 1944	252
Imagen 49. Alex (autor y miembro del Sonderkommando)	
2ª secuencia desde el interior de la cámara de gas. Auschwitz, agosto de 1944	252
Imagen 50. Evans, Walker, <i>A Miner's Home</i> , West Virginia (1935)	273
Imagen 51. Wall, Jeff, <i>Milk</i> , (1984)	274
Imagen 52. Frank, Robert, <i>Andrea, Pablo and Mary</i> , (1955)	275
Imagen 53. Dondero, Mario, <i>Les auteurs du Nouveau Roman</i> , (1959)	279
Imagen 54. Salgado, Sebastião, <i>Niña de una familia sin tierra</i> , (1996)	284
Imagen 55. Sussman, Eve y Rufus Corporation <i>Yuri's office</i> , (2008)	287

CONCLUSIONES

Imagen 56. Sussman, Eve y Rufus Corporation, «Yuri's Office», work in progress (2009)	288
Imagen 57. Foto propia (5) Proyecto «Què hi ha allà dalt?»	295

RESUMEN

El presente trabajo traza un recorrido a lo largo de la obra de Giorgio Agamben para abordar lo que consideramos como una crisis de la transmisión de experiencias. Se muestra cómo estas experiencias se encuentran en un proceso de control absoluto por parte de unos dispositivos generalmente beligerantes con toda expectativa de transmisión de conocimiento. El recorrido culminará con la confrontación entre este análisis y el medio fotográfico, considerado aquí como elemento fundamental para una reflexión filosófica capaz de participar de estrategias que permitan una nueva transmisión de experiencias.

Serán dos los ejes sobre los que girará nuestro análisis de los textos de Agamben. Por un lado, y coincidiendo con la parte primera de este trabajo, la propia noción de experiencia que, ya desde una obra tan temprana como *Infancia e Historia*, será estudiada y puesta en entredicho hasta el punto de negar su posibilidad; de modo que será substituida por una teoría de la in-fancia que buscará en los límites del lenguaje su potencia. Con ello, tanto «poesía», como «ejemplo», pero sobre todo «imagen», serán pensados como otra manera de exponer. Así, en este momento del texto se argumenta sobre un nuevo uso de la imagen en el que tomará protagonismo la experiencia con su comunicabilidad misma como lugar para nuestra relación con el mundo.

Por otro lado, en la parte segunda se analiza la noción eminentemente ontológica de «imagen» en la obra del filósofo italiano, la cual, bajo la influencia de Aby Warburg, permite a Agamben desplegar una teoría de la potencia que, como herramienta conceptual, se mostrará capaz de desactivar el uso tanto de las imágenes constituidas en archivos fijos, como de las imágenes capturadas en el espectáculo contemporáneo. A ello cabe añadir que, de la argumentación agambeana, surgirán los conceptos de «bipolaridad» y «supervivencia» de la imagen, que terminarán por situar la experiencia en la propia comunicabilidad más allá de lo que se comunica; proponiendo así nuevos discursos legitimados solo por su propia exposición.

Asimismo, en la parte tercera y última de esta investigación, y a la luz de las dos nociones presentadas, la imagen fotográfica toma el protagonismo para quedar constituida –según nuestra hipótesis– como un elemento idóneo para desarrollar estas estrategias de «profanación» capaces de ceder la imagen a nuevos usos. Un análisis de la propia estructura de la imagen fotográfica acabará por presentarla tanto como el

sujeto de un testimonio que contiene inevitablemente el estatuto de inexacto, como «cargada de tiempo», lo que la convertirá en algo que permanece siempre en potencia. Ya para concluir, en los apartados finales del trabajo se insistirá en la consideración que las mismas características de intrasmisibilidad y de potencia que contiene la imagen pensada por Agamben, se encuentran de manera constitutiva en una imagen fotográfica. Así, la propia exigencia de la imagen de quedar sin expresión en el momento de su exposición, convertirá a la fotografía en un medio puro, una medialidad sin finalidad capaz de mantener unidas las tensiones en oposición que la conforman. Se trata de establecer, con ello, un lugar para la experiencia con la propia comunicabilidad de la imagen.

RESUM

Aquest treball fa un recorregut al llarg de l'obra de Giorgio Agamben per abordar el que considerem com una crisi de la transmissió d'experiències. S'hi mostra com aquestes experiències es troben en un procés de control absolut per part d'uns dispositius generalment bel·ligerants amb tota expectativa de transmissió de coneixement. El recorregut culminarà amb la confrontació entre aquesta anàlisi i el mitjà fotogràfic, considerat aquí com a element fonamental per a una reflexió filosòfica capaç de participar d'estratègies que permetin una nova transmissió d'experiències.

Seràn dos els eixos sobre els quals girarà la nostra anàlisi dels textos d'Agamben. Per una banda, i coincidint amb la primera part d'aquest treball, la pròpia noció d'experiències que, ja des d'una obra tan primerenca com *Infancia e Historia*, serà estudiada i posada en entredit fins al punt de negar-ne la possibilitat; de manera que serà substituïda per una teoria de la in-fància que buscarà en els límits del llenguatge la seva potència. Amb això, tant «poesia», com «exemple», però sobretot «imatge», seran pensants com una altra manera d'exposar. Així, en aquest moment del text s'argumenta sobre un nou ús de la imatge en què prendrà protagonisme l'experiència amb la seva comunicabilitat mateixa com a lloc per a la nostra relació amb el món.

Per una altra banda, a la segona part s'analitza la noció eminentment ontològica d'«imatge» en l'obra del filòsof italià, la qual, sota la influència d'Aby Warburg, permet a Agamben desplegar una teoria de la potència que, com a eina conceptual, es mostrarà capaç de desactivar l'ús tant de les imatges constituïdes en arxius fixes, com de les imatges capturades en l'espectacle contemporani. A tot això, cal afegir que, de l'argumentació agambeana, en sorgiran els conceptes de «bipolaritat» i «supervivència» de la imatge, que acabaran per situar l'experiència en la pròpia comunicabilitat més enllà del que es comunica; proposant, així, nous discursos legitimats només per la seva pròpia exposició.

Així mateix, en la tercera part i última d'aquesta recerca, i tenint en compte les dues nocions presentades, la imatge fotogràfica pren protagonisme per quedar constituïda –segons la nostra hipòtesi– com un element idoni per desenvolupar aquestes estratègies de «profanació» capaces de cedir la imatge a nous usos. Una anàlisi de la pròpia estructura de la imatge fotogràfica acabarà per presentar-la tant com el subjecte d'un testimoni que conté inevitablement l'estatut d'inexacte, com «carregada de temps», fet

que la convertirà en alguna cosa que roman sempre en potència. Ja per acabar, en els apartats finals d'aquest treball s'insistirà en la consideració que les mateixes característiques d'intransmissibilitat i de potència que conté la imatge pensada per Agamben, es troben de manera constitutiva en una imatge fotogràfica. Així, la pròpia exigència de la imatge de quedar sense expressió en el moment de la seva exposició, convertirà la fotografia en un mitjà pur, una mitjania sense finalitat capaç de mantenir unides les tensions en oposició que la conformen. Es tracta d'establir, amb això, un lloc per a l'experiència amb la pròpia comunicabilitat de la imatge.

ABSTRACT

This piece of research takes a look at the work of Giorgio Agamben to address what we consider to be a crisis in the transmission of experiences. It shows how these experiences are found in a process of absolute control by some generally belligerent devices with every expectation of knowledge transfer. The exploration will culminate in the confrontation between this analysis and the photographic medium, considered here to be a fundamental feature for a philosophical reflection able to engage in strategies that enable a new transmission of experiences.

There will be two core ideas around which our analysis of Agamben's text will revolve. On the one hand, and coinciding with the first part of this piece of work, the very notion of experience which, in a work as early as *Infancy and History*, will be studied and questioned to the point of denying its possibility. It will be replaced by an in-fancy theory that will find its power in the limits of language. Thus, both "poetry", as well as "example" and, above all, "image" will be thought of as another way of exhibiting. Therefore, at this point in the text, we will discuss the new use of the image in which experience with its own communicability will play a protagonist role as a place for our relationship with the world.

On the other hand, in the second part, we analyse the eminently ontological notion of "image" in the work of the Italian philosopher which, under Aby Warburg's influence, enables Agamben to develop a power theory which, as a conceptual tool, is seen to be able to deactivate the use of both the images constituted in fixed archives, as well as the images captured in contemporary show. To all this it should be added that, from the Agambean perspective of image, the concepts of "bipolarity" and "survival" of the image will arise, which will end up placing the experience in communicability itself beyond what is communicated; thereby proposing new discourses only legitimated for their own exhibition.

In the third and final part of this piece of research, and bearing in mind the two notions already presented, the photographic image takes on the protagonist role to become constituted —according to our hypothesis— as an ideal feature for developing these "profanation" strategies able to put the image to new uses. An analysis of the very structure of the photographic image will end up presenting it as both the subject of a testimony which inevitably contains the status of inaccuracy, as well as "full of time", thereby converting it into something that always remains potential. To conclude, in the final parts of this

piece of research, we insist on the consideration that the very characteristics of non-transmissibility and of power that the image designed by Agamben contain are constitutively found in a photographic image. Thus, the very requirement of the image to remain expressionless at the time of its exhibition will convert the photograph into a pure medium, an endless mediality able to maintain the opposing tensions of which it is made up united. The aim is to establish, through this, a place for the experience with the very communicability of the image.

INTRODUCCIÓN



1. Grigorievich, Chertkov Vladimir. Leo Tolstoi con su nieta Tanya Sukhotina (1908)

Para plantear el problema que se pretende exponer en esta tesis con la máxima simplicidad, todo podría reducirse a la frase que inaugura *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, el segundo libro publicado por el filósofo italiano Giorgio Agamben:

«En la actualidad cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable.»¹

A partir de esta afirmación, que aúna lenguaje y experiencia, se irá tejiendo y destejiendo la reflexión de esta tesis, que gira básicamente entorno al análisis de la obra de Giorgio Agamben. De este modo, junto a una visión particular de la imagen fotográfica, se unirán estos dos términos para hacer de la cita anterior una afirmación quizás no del todo cierta.

Objetivos para pensar la experiencia con la imagen

Para empezar, y como punto de partida, se adoptará la definición benjaminiana de experiencia «tradicional», en la cual se integra la experiencia inmediata de aquello acontecido a toda persona a partir de una secuencia narrativa que otorga sentido a los acontecimientos previos. Y es, precisamente, esta capacidad humana del *Erfarhung* —es decir, la noción de experiencia que incluye la duración y la memoria, el saber y el aprendizaje acumulado y que se muestra en un conjunto narrativo coherente— lo que se encuentra en retroceso ante las condiciones históricas, políticas y sociales actuales que impiden su simple posibilidad, aún más si cabe en este primer cuarto del siglo XXI, tal como se mostrará en este trabajo.

Pero esta investigación irá más allá de este diagnóstico benjaminiano sobre la destrucción de la experiencia. Siguiendo a Agamben, y la afirmación que encabeza esta introducción, se mostrará cómo la experiencia «ya no es algo realizable». Para ello, se recurrirá a la arqueología agambenana, que, como método, construye una continuidad, para comprender aquello que nos configura y sujeta, aquello que nos constituye. El método arqueológico es utilizado aquí para construir una genealogía de la experiencia

¹ Agamben G. «Infancia e Historia». *Infancia e Historia*. Trad. S. Mattoni. 4ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010. pág. 7.

que tenga en cuenta las evidentes alteraciones semánticas del término a lo largo de la historia. Esta genealogía lleva a afirmar que hoy ya no se trata de lamentar la falta de experiencias, sino que es necesario entender que éstas ahora se efectúan fuera del ser humano. A ello cabe añadir que esta expropiación de la experiencia que, según Agamben, ya estaba implícita en el proyecto de la modernidad, queda confirmada por un lado con un «método» que marca científicamente el camino seguro hacia el conocimiento y, por otro, con el lenguaje en tanto que instrumento puesto al servicio de la comunicación y del poder.

De aquí surge parte de la concepción pesimista que se tiene de la filosofía agambeana en la actualidad, porque para el autor italiano, ante esta experiencia que ha sido expropiada y desplazada fuera del individuo, no hay resistencia posible. Pero, si es posible afirmar que ningún tipo de resistencia puede emerger fuera del propio control de las instituciones, en la metodología puesta en práctica por Agamben, esto casi no tiene importancia. La estrategia para resistir consiste, en cambio, en la desarticulación, en la localización de las contradicciones de unas estructuras de poder que han quedado ancladas en el presente inmediato. Así, como se podrá comprobar en este mismo trabajo, no es posible poner en boca de Agamben ninguna prescripción dirigida a una política que deba ser «mejor», sino que lo que pretende hacer en sus argumentaciones es apuntar hacia las crisis, hacia las contradicciones inherentes a todo sistema de poder.

Agamben se sumerge en la reflexión lingüística como la manera de construir una ontología del presente, y lo hace con una teoría lingüística que le es contemporánea, centrada en el lingüista Emile Benveniste. En *Infancia e Historia*, el filósofo italiano propone que un planteo riguroso del problema de la experiencia debe enfrentarse finalmente con el problema del lenguaje. Para pensar una «experiencia originaria» hay que alejarla primero de lo subjetivo para concebirla como aquello que en los individuos está antes del sujeto, o lo que será lo mismo, antes del lenguaje. Una experiencia muda, una in-fancia en las personas, que señalará justamente los límites del lenguaje, pero que no podrá buscarse fuera del lenguaje.

La infancia no puede ser comprendida como una etapa cronológica o psicosomática, sino como una modalidad de la experiencia que se sitúa, aunque pueda parecer paradójico desde una perspectiva kantiana, en una esfera trascendental. La in-fancia es la experiencia del límite del lenguaje, de su fractura insalvable entre lo semiótico y lo semántico. Es tal la interrupción que provoca la fractura entre lengua y habla que no existe ningún paso lógico que permita deducir el discurso de algún tipo de signos

preexistentes. La experiencia de dicha «imposibilidad de hablar a partir de una lengua»², es la infancia como *experimentum linguae*; una experiencia que se hace con la lengua misma y donde queda expuesto, no tanto algún enunciado concreto ni tampoco el acto de enunciación que lo produjo, sino la potencia misma de decir. Citando las palabras del propio Agamben, el lenguaje es el lugar «donde la experiencia debe volverse verdad».

En efecto, es en el lenguaje donde la experiencia debe volverse verdad, pero se trata sin duda de una verdad que no es la de la ciencia, no es ya una verdad proposicional. Benjamin entendió que la experiencia es la de la narración y, en esto, su discípulo parece coincidir con él cuando afirma que: «la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato».³ Y es que la experiencia, entendida como *Erfahrung*, puede ser compartida en forma de una narración. Se da una construcción de significado por medio de la narración de la experiencia. Así, aquello que Agamben piensa a través de la propia experiencia con el lenguaje es, como se dijo, la experiencia de su propia potencia, que es la experiencia de su comunicabilidad. Poesía, ejemplo e idea, pero también imagen, serán los lugares, o las estrategias, que Agamben elige para exponer esta experiencia con la comunicabilidad misma, con la pura exterioridad del lenguaje.

En esta investigación se ha pensado en la imagen como un modo privilegiado de trazar para las cosas (en su estar en el lenguaje) aquello que piensa Agamben como la experiencia de la comunicabilidad. Un lugar escogido para esta exposición del pensamiento de lo que podría ser común y que tiene mucho que decir respecto a la expropiación de la experiencia en los días que corren. Porque, para Agamben, existen una multiplicidad de síntomas que nos llevan a pensar que hoy nos encontramos en el contexto de una nueva relación o actitud ante el mundo, en la que la razón, o incluso aquello que podríamos llamar sentido común, aparece como el reflejo de otra manera de imaginar, que es en definitiva lo que permite el acceso «ese» mundo. Y, aunque en este trabajo este aspecto quede en segundo plano, lo que pretende fijar conceptualmente la investigación es que se trata de un entorno que agudiza la relación con la imagen y, en concreto, con las imágenes fotográficas, las cuales se han convertido en unas aliadas indispensables y a las cuales hemos confiado la capacidad limitada de nuestras percepciones. Así pues, aparece en la actualidad un evidente desplazamiento de la experiencia basada en la transmisión –ya debilitada de por sí por el pensamiento científico y entristecida por la teoría crítica– que convierte a los medios en,

² Agamben, G. «Experimentum linguae». *Infancia e historia. op. cit.*, pág. 216.

³ Agamben, «Infancia e Historia». *Infancia e historia. op. cit.*, pág. 9.

posiblemente, la única manera de acceder al mundo, y que la traslada a un ámbito aún inscrito hoy en la concepción debordiana de una sociedad del espectáculo en la que todas las fronteras parecen arbitrarias y fácilmente manipulables. Si bien es cierto, según Agamben, que hoy en día «ya nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y, si dispone de ella, ni siquiera es rozado por la idea de basar en una experiencia el fundamento de su propia autoridad. Por el contrario, lo que caracteriza al tiempo presente es que toda autoridad se fundamenta en lo inexperimentable»,⁴ lo que se expondrá aquí será la posibilidad de aprehender la imagen también en su comunicabilidad, captar la cosa misma de la imagen.

Y, así, siguiendo el hilo expuesto hasta este punto, llegamos a la concreción del objetivo de la tesis: en esta investigación se pretende fundamentar un marco teórico, a partir de la obra de Giorgio Agamben, que sostenga que es posible considerar la imagen fotográfica como un medio destacado para plantear una reacción crítica y constructiva a lo que entendemos como crisis de la transmisión de experiencias. La consideración de la imagen como un medio puro planteada por el filósofo italiano se convertirá en la estrategia propuesta para la imagen que se sitúa frente a unos dispositivos inscritos en los juegos de poder contemporáneos que han contribuido, también y de una manera radical, a la reducción tanto de las experiencias genuinas, como la posibilidad de transmitir las.

Ante ello, el trabajo que se presenta aquí puede ser considerado un intento de reflexionar sobre la existencia de posibles estrategias que permitan, a quien trata con las imágenes, con todas, pero especialmente con las imágenes fotográficas, hacer emerger a la superficie de la imagen sus latencias, su visibilidad para alcanzar con ellas un ámbito intersubjetivo, para llegar a sentir la posibilidad de una transmisión de experiencias, la posibilidad de una transmisión de sentido.

⁴ *Ibíd.*, pág. 9.

Metodología para la exposición: Del planteamiento del «método» al remolino de la erudición

Las consideraciones sobre la metodología en este estudio pueden resultar difíciles de resolver en un primer momento, quizás por la decisión de abordar un método poco afín a una tesis filosófica como la que aquí se presenta. Superados por la erudición de Agamben, la posibilidad de un modo de hacer más sistemático desaparece para dejar paso a un discurso que basa en la sabiduría el centro del discurso filosófico. Si bien es cierto que en esta investigación existe un recorrido argumentativo a partir de diferentes conceptos básicos en toda la obra de Agamben («experiencia», «in-fancia», «supervivencia», «paradigma» o «profanación»), lo que se pretende aquí es plantear un discurso filosófico construido a partir de unos modos de hacer que no tienen como objetivo tanto consolidar estos espacios epistemológicos, como sí desmontarlos, deconstruirlos poco a poco en una actitud crítica heredera de los vestigios de la escuela de Frankfurt y más concretamente en la figura de Walter Benjamin, y que basa en la arqueología filosófica su método.

Es precisamente por ello que, como también en Agamben, se renuncia aquí al camino más corto: basarse en el abordaje de los objetos de estudio de manera más directa y analítica para lanzar, en cambio, relaciones entre los objetos filosóficos de estudio que queremos cuestionar de una manera más oblicua, sí, pero también más radical. Toni Negri ha destacado, en alguna ocasión, estos dos momentos indescirnibles en el pensamiento agambeano: por un lado, una «crítica negativa», como intento de deconstrucción de los sistemas y estructuras de pensamiento que condujeron a un abuso del poder; por otro, el interés de la potencialidad radical de lenguaje para deshacer estas mismas formas de control y de poder.⁵

De acuerdo con lo que escribe el propio Agamben en *Autorretrato en el estudio*, se define como «un epígono en el sentido literal de la palabra, un ser que se genera sólo a partir de otros»⁶ haciendo también propias las ideas de otro, y no solo las ideas sino también los procedimientos. Es por esta razón, precisamente, que este trabajo se estructura desde la exposición del saber agambeano en la forma de una, incluso desconcertante, variedad de textos eruditos, pero con la intención final de construir una narrativa

⁵ Cf. Murray, A., *Giorgio Agamben*. Londres: Routledge, 2010. pág. 12.

⁶ Agamben, G. *Autorretrato en el estudio*. Trad. R. Molina-Zavalía y M. T. D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. pág. 35.

coherente capaz de abrir un lugar para una propuesta sobre el problema de la experiencia. Así, el comentario sobre un conocimiento «sabio» de la filosofía como el que se intenta desplegar aquí, junto con el desarrollo de los conceptos incluidos en el método filosófico concentrado en *Signatura rerum*, aportarán una apariencia de unidad que permitirá desplegar en el último capítulo la propuesta sobre una imagen fotográfica capaz de transmitir experiencias.

Esta apuesta por la construcción de un discurso filosófico a partir de una metodología basada en el montaje de textos agambianos va acompañada de la inclusión de diferentes imágenes con intenciones muy diversas. Algunas de ellas tienen como objetivo reforzar el texto, pero la mayoría tienen otras misiones un poco más específicas más allá de «hacerlas venir bien», argumentativamente hablando. Este es el caso de las imágenes incluidas en el capítulo sexto, que forman parte de un intento experimental de exposición que, acompañadas de texto, pretenden desplegar la estructura real de los dispositivos de captura contemporáneos. Pero también hay un interés manifiesto por la obra del fotógrafo Jeff Wall, como un ejemplo de una argumentación desde la fotografía paralela a lo que aquí se expone. Ruptura de la tradición, experiencia, gesto, son temas que Wall ha tenido muy en cuenta a lo largo de su carrera fotográfica y ensayística, y que aquí se ha querido reconocer. Otras imágenes se han incluido por ser nuevos iconos de la historia del arte, como la que se expone el capítulo segundo, mostrando la figura de un Kafka de niño un tanto desubicado, o una imagen del panel 46 del *Mnemosyne* de Warburg, que ya es absolutamente reconocible y que se incorpora en el capítulo cuarto. Sólo una imagen o, mejor dicho, tres imágenes sobre el mismo tema corresponden de un modo explícito a todo lo desplegado en esta tesis. Se trata de «Yuri's office», en las que recae todo el peso de la hipótesis planteada más arriba. A nuestro modo de entender, estas imágenes son una manera de exponer la experiencia de una comunicabilidad, la experiencia con un lenguaje y, por tanto, forman parte de la misma metodología basada en la construcción de un argumento a partir de la variedad de textos y ahora también de imágenes.

Solo cabe en este apartado un apunte más, en este caso sobre lo que a primera vista puede parecer un intento de rellenar páginas. A lo largo del texto aparecen citas de una extensión poco común en un trabajo como éste, pero hay que decir que éstas toman también el papel de una imagen que expone la experiencia con el lenguaje. Tal y como se desarrolla en el tercer capítulo, en la extensa obra de Agamben, libros como *Idea de la prosa*, *La comunidad que viene* o *Ninfas* contienen imágenes, fábulas, alegorías, en la forma de una escritura que, bajo la necesidad de repensar las formas de expresión del pensamiento, buscan restablecer la unión entre la palabra poética y la palabra pensante como método para el

conocimiento. Es por ello que los fragmentos son tratados también como imágenes, como una exposición de la experiencia con el lenguaje y por tanto no deben ser decapitados.

Hipótesis sobre el amor por la imagen (fotográfica)

«En filosofía las cuestiones terminológicas son importantes. Como lo ha dicho un filósofo por quien tengo un gran respeto, la terminología es el momento poético del pensamiento.»⁷

Y aunque esta apreciación de Agamben pueda ser compartida por toda una comunidad, también es cierto, como se encarga de aclarar el propio Agamben, que

«Esto no significa que los filósofos estén obligados a definir en cada ocasión los términos técnicos que emplean. Platón nunca definió el tema más importante de su filosofía: idea. Otros como Spinoza o Leibniz prefirieron definir more geometrico su terminología»⁸

La consideración de la imagen fotográfica como reflejo de la realidad se ha abandonado definitivamente, o al menos este ya no es el problema; se abandona, de este modo, la incapacidad nominativa del lugar de la imagen. Y la imagen misma pasa a ser entendida como el lugar para la abertura del espacio político. Con ello, y en clave ontológica (pero que se escapa a ella), se puede vislumbrar una clasificación agambeana que divide el ente en dos grades conjuntos o clases que encuentran en la terminológica teológica su origen o *argé*: Por un lado «la ontología de las criaturas; del otro, la *oikonomia* de los dispositivos que intentan gobernarlas y guiarlas hacia el bien».⁹ De aquí se extrae la que de momento ha de ser la única definición de la imagen que necesitamos para seguir avanzando. Con la imagen, y hoy con la imagen fotográfica, para bien o para mal, es aquello con lo que ordenamos el mundo.

⁷ Agamben, G. «Què és un dispositiu?». *Què vol dir ser contemporani?* Trad. C. Romà. Barcelona: Arcàdia, 2008. pág. 25.

⁸ *Ibíd.*, pág. 25.

⁹ *Ibíd.*, pág. 38.

Ahora, sin embargo, lo que hay que exponer en esta introducción es el paso previo y también necesario para poder analizar en los últimos apartados de esta investigación la propia imagen fotográfica como lugar para la experiencia. Es decir, lo que se pretende mostrar es cómo, a partir de un análisis centrado en la obra de Agamben sobre la estructura de la imagen en general –y que culminará de alguna manera con la exposición de un paradigma de la imagen como la manera de hacer «algo» con ellas– es posible plantear estrategias capaces de superar unas imágenes constituidas como un archivo fijo y expuesto a unos dispositivos de control que terminan por capturarlas. Es lo que el propio Agamben plantea en sus obras como «estrategias capaces de profanar la imagen para cederla a nuevos usos». Serán imágenes, entonces, que en la forma de «una expresión de lo imposible», se alejan del archivo.

Es necesario decir, sin embargo, que, a lo largo de la obra de Agamben, no existe nada parecido a un intento de definición definitiva de la imagen. Ni en sus primeros escritos, donde el problema de la estética es muy presente, ni en su obra más reciente dedicada mayoritariamente a cuestiones políticas, aparece ningún texto que apele a la necesidad de una definición de la imagen como elemento principal de estudio. Incluso puede resultar preocupante comprobar que un autor capaz de crear obras como *Estancias*, *Ninfas* o el *Hombre sin contenido*, donde la imagen del arte y del pasado son omnipresentes, pueda ser citado como un iconoclasta contemporáneo capaz de poner en duda cualquier definición bienintencionada del término en cuestión. Si para Agamben la imagen expuesta como tal no es ya imagen de nada, está ella misma privada de imagen entonces su definición también se antoja imposible.

Pero en contraposición a esto, lo cierto es que la categoría de imagen planea a lo largo de la mayoría de sus escritos convirtiéndose en un elemento esencial para comprender tanto el método agambiano como sus objetos de estudio, hasta el punto en que la «nada» de la imagen ha de ser situada como un principio teórico básico en todas sus investigaciones. Historia, Política, Lenguaje, son algunos de sus principales campos de trabajo, pero lo cierto es que todos los conceptos con los que Agamben construye su propuesta confluyen de una manera u otra con la cuestión de una imagen que se hace presente en su obra señalando al campo de la ontología. Para Agamben «de lo que se trata es de hacer posible ver el medio de la imagen mismo, llamado a veces “el ser-imagen de la imagen”, la “imagen en sí”, “la imagen de las imágenes”». En definitiva, se trata de llevar sus medios a la visibilidad para, a partir de ello, entender la imagen contemporánea. Por ello, en Agamben no existe ninguna intención de proponer una nueva lectura de determinadas imágenes que lleve a hacer su contexto histórico más legibles, sino que aquello que se enfatiza a través de sus análisis –como el que realiza a través del estudio de Warburg– es «la paradójica

posibilidad de su visibilidad misma, alejándose de lo que ocurre en la imagen y acercándose a aquello que acontece a través de cada imagen.»¹⁰

Así que, lo que se intenta es situar la imagen en el lugar correcto dentro del pensamiento agambiano, teniendo siempre muy presente que este concepto se utiliza de diversos modos y se asocia a diferentes problemas planteados por el autor. Solo de esta manera, es decir, dilucidando el lugar de la imagen en su argumentación, será posible exponer las posibilidades que la imagen tiene en el momento de afrontar el problema de la transmisión de la experiencia, y esto incluso hasta el punto de llegar a situar en la propia imagen el lugar de la experiencia. De nuevo, como se ve, siguiendo el hilo de los argumentos de Agamben, llegamos a una afirmación, que resume la hipótesis de trabajo de esta tesis: esto es, que las características de la imagen fotográfica hacen posible situarla como un medio puro en el que realizar una auténtica experiencia con la comunicabilidad, abriéndola por tanto hacia nuevos usos.

Preámbulo para una argumentación: De la experiencia con discurso a la imagen como lugar de la experiencia

Esta tesis empieza con una primera parte orientada hacia lo que podría ser llamado el «estado de la cuestión» del problema de la experiencia. De este modo, la investigación se abre con un primer capítulo dedicado a una serie de desplazamientos por los sitios de la experiencia. Estos desplazamientos inician su recorrido apropiándose del concepto de expropiación de la experiencia, a partir del cual se va desarrollando un camino histórico-teórico sobre lo que se pretende denominar «la crisis de la experiencia». El punto de partida de este camino es la obra agambeana *Infancia e Historia*. En ella se plantea un diagnóstico sobre una experiencia que abandona el saber transmitido en primera persona – representado aquí por Montaigne–, para acabar siendo asimilada por el proyecto de la ciencia moderna; un proyecto que tiene como pretensión avanzar hacia un saber limitado y finito, y que no permite ir más allá de ninguna certeza científica. De manera que, así como en los *Essay* de Montaigne la certeza era

¹⁰ Parsley, C. «Image», en A. Murray y J. Whyte (comps.), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. pág. 101.

considerada como el resultado de un «poner a prueba» –centrándose en máximas y proverbios–, la ley científica moderna ha quedado instalada en los instrumentos, los números y el experimento.

Siguiendo este camino, se verá como no es hasta entrado el siglo XX cuando se plantea de nuevo un debate sobre la experiencia. Desde la teoría crítica, y centrándose más concretamente en textos benjaminianos, Agamben recuerda que fue a partir de pensadores inscritos en la órbita de la Escuela de Frankfurt que surgió la denuncia de una pobreza de experiencia provocada por la tecnificación y las grandes guerras. La desproporción de tales acontecimientos hacía inútil un esfuerzo por considerar aún la narración como el vehículo transmisor de experiencias. Hay experiencias, sí, pero ya están allá fuera. Este planteamiento llega, según Agamben y como se mostrará en estas páginas, hasta hoy mismo. A esto debe añadirse, y recuperando de nuevo a Benjamin, que con esta concepción desaparece también la exigencia del conocimiento. Será la autoridad el elemento que aportará cohesión e integridad a la experiencia. Una autoridad vinculante compartida por el resto de los individuos que comparten una comunidad política siempre actualizada.

Ante la persistencia de estos síntomas de pobreza que llevan a pensar, aún hoy, en unas experiencias que ya no pertenecen a los individuos, se verá cómo Agamben apuesta por adoptar el concepto benjaminiano de «barbarie». Una barbarie con un carácter positivo que comporta una única intención: la liberación de una experiencia a la que incluso ya se ha renunciado, como si de organizar el pesimismo se tratara. Pero es precisamente en este punto en el que Agamben, como se expondrá en las primeras páginas de esta investigación, abandona el materialismo histórico benjaminiano, aunque paradójicamente la fractura se complete con el «Programa para una filosofía futura» del propio Benjamin. Porque, de hecho, de lo que se trata es, tanto en un autor como en el otro, de preparar el lugar lógico para una nueva experiencia.

Y para encontrar este lugar lógico, Agamben propone empezar con una crítica del sujeto, porque, ya en la narrativa de la modernidad, los sujetos que se presentan ya no disponen de un conocimiento trascendental del mundo: como por ejemplo un dios que ordena, controla y puede redimir si lo desea. El mundo, sin embargo, se ha reordenado de nuevo a partir de la experiencia individual, porque la razón que otorga la ciencia y la filosofía sitúa al individuo como sujeto de conciencia. Así, la experiencia ahora es imposible, ya que la reunión en un «ego» de conciencia y experiencia hace que la mística que unía lo inteligible y lo sensible –y que paradójicamente aún se encuentra en el espíritu cartesiano–, ya no tenga sentido. La razón sitúa a los seres humanos como sujetos de conciencia: disponemos de una conciencia que permite el compromiso con el mundo. Lo que sugerirá Agamben, como se verá al final de este

capítulo y a lo largo de todo el segundo, será que es el lenguaje aquello que media en ese compromiso con el mundo. En esto consiste el paso decisivo hacia la posibilidad de una nueva experiencia, ya que la destrucción de la experiencia que Agamben proclama en *Infancia e historia* corresponde al hecho de no darse cuenta que la esencia de la experiencia no es la conciencia, sino el lenguaje.

Una vez realizados estos desplazamientos por los sitios de la experiencia, el segundo capítulo representa el lugar en el que se piensa esta nueva experiencia. En él se considera al sujeto desde la crítica del capítulo anterior como aquello que solo puede ser desvelado desde lo lingüístico como un fenómeno más. Este movimiento antikantiano posibilita la pregunta sobre un momento pre-lingüístico, de lo humano que ya no se identifica con el sujeto ni con el lenguaje, sino que ha de constituirse como sujeto y apropiarse del lenguaje. Se abre, así, la posibilidad de una experiencia antes del sujeto o, lo que es lo mismo, antes del lenguaje.

Se desarrolla, en este punto, una idea de la infancia como experiencia muda, que se localiza antes del sujeto y antes del lenguaje y que permite mostrar, a su vez, una teoría sobre la experiencia, la cual acaba por impedir que el lenguaje pueda presentarse como una totalidad, marcando así sus límites. Esto es así porque no se puede alcanzar la infancia sin la experiencia con el lenguaje. La infancia y la experiencia quedan implicadas mientras constituyen la subjetividad. O, analizado de otra manera, infancia y lenguaje se remiten mutuamente; es decir que infancia y lenguaje coexisten sin ningún origen pensado y la experiencia se constituye mediante la expropiación hecha por el lenguaje al producir el sujeto una y otra vez. Por lo que se refiere al lenguaje, la infancia actúa sobre él y lo condiciona como límite, impidiendo que el lenguaje pueda presentarse como totalidad y verdad. Ello mismo supondrá considerar, con la falta de origen, la autoreferencialidad del lenguaje al eliminar lo indecible, excluyendo, por tanto, la negatividad en el lenguaje y considerando pura lengua la superación de la negatividad de la metafísica

El intento de definir la experiencia con el que Agamben pretende establecer un punto de partida para una nueva experiencia –que ahora se hace con el mismo lenguaje– culmina en el tercer capítulo con el desarrollo de lo que puede ser lo máximamente decible, la «cosa misma» del lenguaje, es decir, la experiencia con la pura comunicabilidad del lenguaje que será definido como un *experimento lingue*. Este será el punto culminante de todo el pensamiento agambeano, donde lo que se pretende es hacer experiencia ya no con un objeto sino con el mismo lenguaje.

En el mismo proyecto agambeano de la superación de la negatividad expuesto en estas páginas del trabajo, debe incluirse también la manera de hacer la experiencia con el lenguaje mismo, donde el

individuo se constituye como tal. Por tanto, se constatará como, para recuperar la experiencia, es necesario establecer el contacto directo a través de sus obras con la misma comunicabilidad, que es también lo común a todos los seres humanos. Para profundizar en esta argumentación se analizarán *Idea de la prosa* y *La comunidad que viene*, dos obras agambianas que se refieren a la pura exposición del lenguaje como experiencia. En ellas se experimenta con la pura potencia del lenguaje que, en las formas de «idea» y «ejemplo», ya no se dirige hacia un indecible, sino hacia la misma «cosa del lenguaje», hacia la máxima decibilidad del lenguaje como base para el conocimiento de una comunidad que aún está por venir. La imagen, como la idea y el ejemplo, se constituirá también, en su estar en el lenguaje, en ser lenguaje mismo, como el lugar para exponer el *experimentum*. Una vez se ha establecido la base del análisis de esta tesis en estos primeros capítulos, el propósito de la segunda parte será desarrollar esta idea.

La segunda parte, compuesta por los capítulos cuatro y cinco, se centrará en la obra *Estancias*, uno de los escritos centrales para esta investigación, y en la influencia que Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne* tuvo en el pensamiento agambiano. De estos capítulos surgirá lo que podría ser definido como una aproximación a la imagen en Agamben, como una descripción de cómo funciona una imagen y su estructura, y de qué manera puede ser leída y usada.

El cuarto capítulo, concretamente, realiza un desplazamiento definitivo hacia una concepción de la imagen como lugar para exponer el *experimentum* y culminar así la posibilidad de la experiencia con la comunicabilidad que se reclama al final de la primera parte. A esto hay que añadir que este capítulo desarrolla algunos de los conceptos básicos sobre la imagen que servirán para fundamentar las argumentaciones del final de la tesis. El primero de ellos será el concepto de polaridad que surge en Aby Warburg desde la concepción de una historia hecha con imágenes y a través de las imágenes, pero también como símbolos, entre latencias y contenidos manifiestos. Un análisis de las imágenes en Warburg que prepara la argumentación para el choque esquizofrénico surgido, entonces, entre la razón como origen de la modernidad y la supervivencia de supersticiones y magos. A través del método iconológico se abre una hipótesis que busca tratar con la vida póstuma unas imágenes capaces de contener en ellas todas las contradicciones y valores que acompañan lo simbólico de las imágenes.

La lectura de los textos de Warburg representó para Agamben el planteamiento de una nueva manera de estudiar las imágenes; un planteamiento que prescinde de cualquier intento de entender su significación para centrarse, sin resolver las imágenes, en la comprensión de su «vida» o, mejor dicho, de su

supervivencia (*Nachleben*). De nuevo, para la comprensión de esta supervivencia de las imágenes, se requiere considerar, tal y como se hace en este capítulo, que ellas están constituidas por una polaridad formada por la sensibilidad y emotividad, por una parte, y por un componente cultural e histórico, por la otra.

La obra agambeana *Estancias* representa un inciso en la argumentación del capítulo, pero se trata de un inciso que se ha considerado necesario porque es –sobre todo en el apartado «La palabra y el fantasma»– donde se expone a modo también de «ejemplo» la necesidad de comprender que, si se pretende hablar de «supervivencia», hay que situarse de manera correcta en la necesaria división esquizofrénica que se ha tratado a lo largo de la tesis, y que constituye tanto la historia como el arte y todo el pensamiento occidental.

Por tanto, se constatará como *experimentum linguae* y experiencia con la imagen se reúnen en *Estancias* para superar el dispositivo «más poderoso» conocido hasta ahora. Es decir, la negatividad de la metafísica que contiene en sí la dislocación del lenguaje entre lengua y palabra, pero también entre una poesía que posee su objeto sin conocerlo y una filosofía que lo conoce, pero no puede poseerlo. Con el estudio «La palabra y el fantasma» se confirmará, con una teoría de la «fantasmagoría medieval» (*pathosformel*), un conocimiento y una transmisión de la cultura que, paralelamente a las imágenes de la historia warburgiana, ya no necesitan de ningún dato, sino que pretenden reconstruir las operaciones necesarias para apropiarse de lo que debe permanecer inapropiado, es decir, la apropiación del lenguaje mismo.

El pequeño libro de Agamben, *Ninfas*, reunirá de nuevo el estatuto de la imagen desplegado en las obras anteriores y, con él, hacia el final del capítulo cuarto, se seguirá argumentando sobre la supervivencia de la imagen. La imagen de la ninfa surgida de uno de los paneles del proyecto *Mnemosyne* de Warburg recoge en el libro *Ninfas* la herencia de todo lo dicho hasta ahora sobre las imágenes para presentarlas, a través de ella, como un elemento principal de la cultura que participa del *Nachleben* de la propia cultura que se transmite, se recibe y se polariza a cada nuevo encuentro. La ninfa como imagen de la imagen, como cifra de toda *pathosformel*, sobrevive cargándose de tiempo y es llevada al plano de lo común abriendo la posibilidad del pensamiento ante una memoria hecha con imágenes.

El nexo creado entre Agamben y la dualidad de la imagen como reflejo de la lucha contra la esquizofrenia de la humanidad en que se sumergió Warburg no es gratuito. Esta relación permitirá crear una analogía entre los dos autores que abrirá la posibilidad de presentar a las imágenes contemporáneas como un lugar

privilegiado para la creación de sentido. Lo que es capturado y a la vez expuesto en los paneles del atlas queda identificado por Agamben como «gesto», un gesto que participa una vez más de la dualidad de la imagen. Por un lado, la imagen es la reificación y cierre del «gesto»; es lo que se identifica con la máscara de cera del muerto, mientras que, por otro, es la presentación y exposición de lo que podría ser entendido como *dynamis* de la imagen, y que acaba refiriendo a otras imágenes como fragmentos del mismo gesto a modo de fotogramas de una película que podría aclarar su verdadero sentido, pero que estaría perdida para siempre. Por un lado, la imagen del recuerdo (del que se adueña la memoria voluntaria) anclado en un aislamiento mágico; por el otro, la imagen de la memoria involuntaria que se muestra súbitamente y que se prolonga más allá de sí misma hacia un todo del que es parte.

Siguiendo el hilo de la tesis, el capítulo quinto pretende ser un ejemplo de aplicación de la metodología agambeana a la cuestión de la imagen. Si en el capítulo cuatro se ha concluido que la ninfa, pensada como imagen, es una *phatosformel*, cabe preguntarse si esto mismo puede utilizarse como definición de imagen. Y, si es posible, entonces ¿cómo se utiliza? ¿qué utilidad tiene la imagen de la ninfa, que es al mismo tiempo máscara y gesto? Pero no es tan sencillo responder a estas cuestiones, al menos en la argumentación que se presenta aquí, porque, como también sucede con la experiencia, la teoría desplegada por Agamben tiene que situarse ante la imagen, no para definir o superar un estado de cosas, sino para dirigirse al estado mismo de las cosas. Con la exposición sobre las imágenes de Warburg –y de la misma manera que se hizo con el «amor por la imagen» de la poesía estilnovista– no se pretendió superar la fractura que la negatividad de una metafísica traslada a una presencia, que no es más que la manifestación de una ausencia. Se trata de «exponer» la imagen para, acercándose a su visibilidad misma –y alejándose, por tanto, de lo que ocurre en cada imagen–, mostrar aquello que acontece a través de cada imagen.

Con los textos «La palabra y el fantasma» y «Aby Warburg y la ciencia sin nombre» Agamben sitúa la imagen ante su pura exposición, y lo hace para mostrar en ella la tensión dialéctica que la aleja de ningún archivo fijo. Una dialéctica que, con el concepto metodológico de la bipolaridad irreductible de la imagen, se libra de todo *telos* que la culmine. Es en este sentido que Agamben propone una lectura que vaya más allá de la interpretación del panel como una serie de representaciones en las que se rastrea la «figura femenina en movimiento» como tema; el cual permitiría alcanzar el modelo del que estas imágenes derivan. Se prescinde así de la idea de tratar el panel 46 del proyecto *Mnemosyne* como una colección cronológica de imágenes únicas «siguiendo la probable relación genética». Al contrario,

efectivamente, cada imagen del panel, cada fotografía, es el original. Cada una de ellas constituye el *arché*. Es, en solo este sentido, «arcaica». Se verá, por lo tanto, cómo el modelo epistemológico que Agamben reconoce aquí se refiere a una ninfa que no es arcaica ni contemporánea, sino que «es un indecible de diacronía y sincronía, unicidad y multiplicidad». Así, las imágenes de la ninfa del panel 46 acaban desapareciendo como fenómeno histórico para mostrarse como elementos de un paradigma cuya historicidad no se encuentra ni en la diacronía ni en la sintonía, sino en un cruce entre ellas. Pero —y aquí recae el núcleo del capítulo cinco— esto solo es inteligible si se entiende en sentido paradigmático (donde el modelo solo se entiende en relación con los otros).

Es decir, que el paradigma es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir. Como en los fenómenos históricos singulares desarrollados por Foucault, la ninfa aparece como el «fenómeno original» que resulta del análisis de las imágenes singulares de Warburg. De este modo, se muestra de manera paradigmática como «ejemplo» de inteligibilidad de las imágenes.

A medida que se avanza en este capítulo, y ya en el apartado «Uso de las imágenes contemporáneas», las imágenes del *Atlas Mnemosyne* se presentan como paradigmas que trabajan, tal y como se ha visto, en el marco de una bipolaridad ontológica análoga al problema que surge en la metafísica occidental, con la necesaria mediación entre lo sensible y lo inteligible. La transcendencia del paso dado por Agamben consiste, entonces, en normalizar el concepto de bipolaridad como una estructura de la imagen que no ha de ser eliminada a partir de la construcción de contextos más o menos pragmáticos sino «habitada» de una manera correcta. Volviendo al análisis paradigmático de las imágenes que conforman los paneles del Atlas, éste se dirige ahora, y de una manera alegórica, hacia una forma de pensar las imágenes contemporáneas. Al tratar con una epistemología del ejemplo se focaliza, como se ha visto, todo el interés epistemológico en el momento de la exhibición del paradigma, desactivando todas las imágenes de su uso normal para mostrar un nuevo uso que no es posible exhibir de otro modo.

La segunda parte concluirá mostrando cómo la imagen paradigmática, al constituir y hacer inteligible un contexto más amplio, contribuye al análisis del actual espacio político que, según Agamben, ofrece ese vacío comunicativo en el que los seres humanos transforman en experiencia su necesidad de comunicarse la comunicabilidad misma.

El recorrido desarrollado en esta tesis ha tenido como objetivo, hasta aquí, constituir una estructura de la imagen en su bipolaridad e identificar cómo, a partir de un modelo paradigmático, se consigue que funcione un método analógico basado en la bipolaridad. También, en estas páginas se ha mostrado la imagen como un «ejemplo». Pero de ello debe desprenderse que, precisamente de ella, depende la posibilidad de producir en el interior de todo archivo una desambiguación, una dislocación o una escisión –como se detalla en estos capítulos– capaz de hacerlo inteligible. Un archivo que, por su parte, para Agamben y también para Foucault, es en sí inerte. Sin embargo, si la imagen tiene este poder, es necesario confrontarla con operadores que se presentan como los principales dispositivos de captura de la transmisión de experiencias en las comunidades actuales (como, por ejemplo, tal y como se explicita, el espectáculo o el museo).

A partir de aquí, se inicia la tercera parte y última. En los dos últimos capítulos de esta investigación, se pretenden otros dos objetivos. Primero, discurrir sobre la acción de unos dispositivos actualizados, porque «Donde el sacrificio señalaba el pasaje de lo profano a lo sagrado se encuentra ahora un único, multiforme, incesante proceso de separación [...] y que es del todo indiferente a la cesura sagrado/profano, divino/humano. En su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de separación, sin que quede ya nada por separar»¹¹. Y, segundo, y como objetivo final, situar la imagen, ahora ya una imagen pensada desde la fotografía como dispositivo –como un paradigma de la comunicación, de transmisión de experiencias y de herramienta para la historia–, en una falsa paradoja que permitirá presentarla como mecanismo capaz de mostrarse como un medio puro y, por lo tanto –y de nuevo– con un gran poder de profanación. Se argumentará, en definitiva, sobre la posibilidad de nuevas experiencias, de una auténtica propuesta para alcanzar la experiencia con la imagen.

Sin embargo, es en el capítulo seis de esta tesis donde se ha reservado un lugar para aportar un baño de realidad a lo argumentado hasta aquí. En él se presenta la sociedad del espectáculo debordiana como paradigma aún vigente de las comunidades actuales. Una sociedad del espectáculo que, aun siendo heredera del carácter fetichista de la mercancía desarrollado por Marx, mantiene toda su vigencia en unas comunidades en las que toda relación social está mediatizada por las imágenes. El lenguaje ha sido expropiado en una manera de comunicar que ha transformado el mundo real en una imagen, haciendo que las propias imágenes se conviertan en reales. Es por ello que el logos que se identifica con lo común ha sido expropiado. La sociedad del espectáculo ha expropiado el mismísimo lenguaje común,

¹¹ Agamben, G., *Profanaciones*, Trad. E. Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. pág. 106.

expropiando también, en la forma de un auténtico *experimentum linguae*, la propia naturaleza comunicativa de los seres humanos. Pero paradójicamente esta total expropiación permite por primera vez hacer experiencia de su potencia común. Permite, a su vez, tener una experiencia con su esencia lingüística, experimentando el lenguaje como medio puro, sin contenido objetivo; como un acontecimiento de lenguaje.

De nuevo, la indagación sobre la metodología agambeana sirve para declarar que esta captura de los propios medios puros como la imagen no corresponde a un simple accidente ocurrido en las sociedades contemporáneas. La captura de la propia comunicabilidad de las personas en el espectáculo como lugar común da a la ontología agambeana un renovado protagonismo a la forma de bipolaridad, hablando ahora sobre lo que abarca todo el «hacer» humano. Porque todo lo existente se divide entre seres vivos y unos dispositivos que los capturan, y el sujeto es el resultado de la relación surgida de esta división esencial. Pero, eso sí, con la trágica diferencia respecto siglos anteriores, que en el presente este sujeto ya no se recompone. La acción de los dispositivos desubjetiva sin aportar nada para la creación de un nuevo sujeto. Todo ahora es consumo y nada puede ya restituirse a un uso común, porque acaba por desaparecer incluso la relación de lo humano con el dispositivo. Todo lo que es expropiado pasa a ser una exhibición global, destruyendo todo uso.

Cabe preguntar si este es el final, cabe preguntarse si ya no queda ningún tipo de estrategia posible que pueda restituir a un uso común que permita de nuevo la experiencia con lo que ahora es mercancía y espectáculo. Y la respuesta pasa de nuevo por un análisis del dispositivo desde la ontología para encontrar finalmente en él un centro vacío donde hacer girar de nuevo los medios puros, en este caso, la comunicabilidad de la imagen: porque el centro de los dispositivos es una zona perfectamente vacía, «abstracta». Esto significa que la articulación de sus elementos no tiene una realidad sustancial, sino sólo que persigue la eficacia y la funcionalidad.

Se trata de desactivar aquellas imágenes que han sido desplazadas a la esfera del consumo para hacerlas de nuevo operativas. Imagen y espectáculo ahora significan lo mismo, corresponden a las dos caras del mismo dispositivo: una imagen que captura todos los espacios posibles en ella y una exposición que muestra sólo el espectáculo mismo. Ha llegado el momento de descargar toda la argumentación de esta tesis con el objetivo de recuperar ese espacio de exposición para lo común, más allá de toda captura.

Sin embargo, ni los argumentos más sencillos son simples, porque desactivar desde la argumentación unas imágenes fotográficas que han sido desplazadas hacia el espectáculo requiere de todo un proyecto

capaz de poner en cuestión la irreversibilidad de la captura de la imagen como medio puro. Lo que en el capítulo siete se pretende hacer surgir a partir del pensamiento agambeano es precisamente este cuestionamiento de una imagen anclada irremisiblemente en el espectáculo. El último capítulo de esta tesis, se centra, por tanto, en situar la imagen fotográfica –considerada como paradigma de la comunicación, de transmisión de experiencias y de construcción de discursos y de memorias– en una bipolaridad que permitirá presentarla como mecanismo capaz de mostrarse como un medio puro y, por lo tanto –y de nuevo–, con un gran poder profanatorio. Un gran poder que hace posible situar la imagen fotográfica, presentada ahora en la dualidad del dispositivo imagen-testimonio, en una especie de paradoja provocada por la confrontación de dos características que, de una manera u otra, han sido planteadas a lo largo toda esta tesis y que se pueden considerar como esenciales: por un lado, la inexactitud de la imagen que la empuja a huir de la verdad para convertirse, como ya se ha dicho, en algo fijado en la cera de la máscara del muerto y, por otro, esta inexactitud se contrapone a su constante carga de tiempo, dándole, de este modo, la posibilidad de una relación sobre aquello que se presenta ante la mirada en la forma de una supervivencia warburgiana. Es decir, se recuerda que, por una parte, se muestra una suspensión de la capacidad interpretativa de la imagen, pero por otra queda la puerta abierta a la reconstrucción de modelos e interpretaciones asociadas a la profanación.

Por consiguiente, se afirma que la imagen fotográfica solo permite mostrar la intrasmisibilidad de los hechos, la imposibilidad de recibir un testimonio integral del pasado, es decir, se defiende la imposibilidad de la fotografía de recibir el testimonio de una imagen que se presenta como inexacta. Pero al mismo tiempo, también, se argumenta sobre una imagen que aparece de manera inmediata, desde su perspectiva ontológica, cargada de tiempo, y que se convierte así en un inmenso aparato semiótico que, aunque no puede ser interpretado en su totalidad, permite, a partir de una posición específica del observador, abrir la comunicación en la fotografía. Se prueba de demostrar, por lo tanto, que, a partir de esta aparente paradoja, la imagen fotográfica se sitúa en el plano de la exposición de la comunicabilidad, en un nivel que se corresponde al del *experimentum* con el lenguaje que ha atravesado todo el trabajo, localizando con ello el centro vacío del dispositivo. Con esta interpretación del pensamiento desplegado por Agamben a lo largo de su obra, la imagen fotográfica quedará definida en este punto final como la exhibición de una medialidad sin finalidad, recuperando con el gesto expuesto en ella su potencia. Una imagen que, a pesar de que ha perdido los significados que la hacen visible, se hará de nuevo accesible a la posibilidad de cualquier experiencia.



2. Brambilla, Annalisa, serie *My star wars family* (2011-2012)

PRIMERA PARTE

Desplazamientos por los sitios de la experiencia. De la «crisis» a la imposibilidad radical. Y de nuevo, otros lugares para la experiencia: Lenguaje e Infancia

«¡Poyéjali!» (¡Vámonos!)
Yuri Gagarin



3. Sussman, Eve y Rufus Corporation, *Yuri's office*, (2008)

El colectivo Rufus Corporation es un grupo de artistas multidisciplinar que, bajo la dirección de la también artista multidisciplinar Eve Sussman, recreó y fotografió el despacho que Yuri Gagarin tenía en el cosmódromo de Baikonur, en medio de la estepa de Asia central. La finalidad del proyecto consistía en utilizar la instalación como plató televisivo para desarrollar determinadas partes del trabajo cinematográfico *White on white*. El proyecto Yuri's Office (2008) no tenía como objetivo el simple homenaje a Yuri Gagarin; para Eve Sussman y la Rufus Corporation se trataba de preservar la experiencia del cosmonauta ruso con la intención de utilizarla como un componente fundamental para construir la ciudad *City-A*; una ciudad que tendría como fundamento toda la energía que el programa espacial soviético llegó a concentrar en su momento.

Por su parte, el filósofo alemán Ernst Bloch invitaba a buscar en el pasado las «huellas anticipantes» que quedaron impresas en la historia para –prescindiendo de toda recta trazada entre el pasado y el futuro– efectuar (*Vollziehung*) las ideas del pasado. El pensamiento agambeano pensará también en ello para efectuar un ejercicio metodológico de arqueología; un ejercicio en el que los imaginarios de lo que aún no ha tenido lugar, o lo que puede ser lo mismo, las imágenes que aún no lo son, no son tratadas desde el dato o desde el archivo, sino desde su propia potencialidad. Se trata entonces, como en Yuri's Office, de una apelación a la energía que hay en todas las imágenes para conservar y transmitir la experiencia que, en cada una de ellas, exige ser activada.

Capítulo 1

La crisis de la experiencia: del único sujeto de conocimiento al malestar por lo inexperimentable

En este capítulo se verá cómo la ciencia moderna representó un momento de «crisis» en el concepto de experiencia tradicional. Un momento en el que se lleva a cabo el diagnóstico de una expropiación de la experiencia que se consuma al converger en la modernidad dos movimientos implícitos el uno en el otro: la identificación de la experiencia con el conocimiento y un «único sujeto» al que remiten todas las condiciones de la experiencia (el *ego cogito*). Una convergencia que provoca la renuncia a la transmisión, en forma de fábulas y relatos, de lo que por «indecible transmitido» podía adjudicársele la capacidad de transformar a los individuos mediante unas experiencias que aún podían tenerse y no solo hacerse.

El destierro de la experiencia:

De cómo la verdad del *ego cogito* pretendió querer a los *Ensayos*



4. Wall, Jeff, *Storyteller*, (1986)

La batalla perdida de Montaigne, o sobre una experiencia que ya no nos interpela

La experiencia no puede acoger la verdad, pero es vital para la acción, para la formación del hombre. (Montaigne II, 6, 350a)

«La gran desgracia de nuestro tiempo es que no deja madurar nada, que el instante siguiente se traga el anterior, que el día queda malgastado en el día y de esa manera se va de las manos y lo devoramos sin que haya dado nada de sí. [...] Nadie puede alegrarse o entristecerse por ser una pérdida de tiempo de los demás; y de ese modo todo salta de una casa a otra, de una ciudad a otra, de un país a otro y de un continente a otro; todo es velociférico.» (Goethe)¹²

¹² Máxima perteneciente a las «Consideraciones del viajero», incluida en *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*, traducción de M. Salmerón. Madrid: Cátedra, 2017.



5. Wall, Jeff, *Untangling*, (1994)

Como en la escultura *Laocoonte y sus hijos*, el mecánico de *Untangling* parece enfrentarse también a una serpiente que lo devora, «Podría dar con una solución como la que aplicó Alejandro Magno al nudo gordiano, con el que Midas había atado su carro de bueyes en agradecimiento por haber sido coronado rey de Frigia. Según la profecía, aquél que lograra deshacerlo sería el soberano de Asia Menor, y Alejandro, como es bien sabido, lo cortó con su espada.»¹³ Solucionar el descomunal nudo que reposa en el taller conduciría al mecánico de alguna manera a la autoridad o al poder.

¹³ Newman, M. *Jeff Wall. Obras y escritos*. Barcelona: Ediciones Poligrafía, 2007. pág. 176.

*

Organizar la experiencia ante la amenaza de la modernidad. En la terminología asociada a la obra de Michel de Montaigne, *Essai* es experiencia, una epistemología clásica que descarga en el ensayo no un mero relato de experiencias vividas en primera persona sino el proceso fundamental de poner a prueba el propio juicio, pero... las cosas podían no ser así. Mientras Montaigne se dedicaba a una escritura que construía una *episteme* al margen de ninguna verdad estable, el proyecto fundamental de la ciencia moderna avanzaba hacia un saber limitado y finito, comprometiéndose además con la asimilación de la experiencia por parte de una certeza que, al tiempo que desconfiaba de la propia experiencia, también la necesitaba para formular sus leyes. Por ello, sirvió de poco que, ante las pretensiones de la ciencia moderna, se escribieran cerca de Bordeaux, y bajo la proposición «*je sçay par experience*»,¹⁴ unos ensayos que trataban sobre aquello que podía aún ser pensado como conocimiento. Un conocimiento que presentaba su campo de acción entre la polaridad de lo que es nuevo y la semejanza con aquello que cognitivamente ya había sido adquirido.

En efecto, la experiencia que juega en los *Essais* se dirige al juicio que produce el propio pensamiento, pero a la vez supone el análisis de ese mismo juicio que se está llevando a cabo; así, la exigencia recae sobre una manera de entender una razón y una experiencia que se aferran a una subjetividad, que se interroga y que se pretende coherente sólo y precisamente porque «padece». Es así como Montaigne construye su «Apología de Ramón Sibiuda», como una actualización del problema del criterio de la verdad que Sexto Empírico formuló, en el que la razón se aleja de la idea de verdad como parte esencial del conocimiento. Esto es así ya que, de lo contrario, sería necesario –si lo que se pretende es no caer en un círculo vicioso hacia lo demostrable– disponer de un criterio a salvo del sensualismo del sujeto que decidiera sobre la verdad de toda certeza.

«Así, no sólo no nos enfrentamos a la vida, sino que incluso luchamos a su favor al asentir sin dogmatismos a lo que por ella está avalado y oponernos a lo inventado por su cuenta y riesgo por los dogmáticos»¹⁵

¹⁴ «*Je sçay*» es la expresión más utilizada por Montaigne en los *Ensayos* I. 21, 99a; II, 15, 616a; III,8,923b. Sin embargo, y aunque en un principio pueda no parecer determinante, en ocasiones, el autor también utiliza la expresión «*je cognols*» I, 10, 40a y b27,697c. incidiendo así en la idea de adquisición, pero también de la transmisión del conocimiento. Todas las referencias a los *Ensayos* de Montaigne están extraídas de la edición en catalán *Assaigs*, 4ª ed. trad. Vicente Alonso. Barcelona: Proa, 2009.

¹⁵ Empírico, S. *Esbozos pirrónicos*, Madrid: Editorial Gredos, 1993, II, 102, pág. 171.

«De la experiencia», el último capítulo de los *Ensayos* se convierte para un lector del siglo XXI en un lamento por una forma de conocimiento que desaparece. Acaso como también pueden ser pensadas como un lamento las lecturas metaliterarias contemporáneas que identifican en cada proverbio proferido por el escudero de Quijote la crisis epistemológica originada por la modernidad.¹⁶ Foucault se recrea precisamente en esta crisis cervantina al detectar cómo, a principios del siglo XVI, se genera una nueva manera de saber «enciclopédica» en la que las categorías de identidad y de diferencia abren el camino al conocimiento de lo real en su propia multiplicidad. Ello se contrapone a un mundo antiguo que basa su experiencia en la similitud y semejanza respecto a un modelo que podría ser identificado con la idea platónica. Si don Quijote percibía el mundo partiendo de los libros de caballerías, su escudero Sancho, de la misma manera, hacía del proverbio su fuente para la experiencia para habitar el mundo desde un antropocentrismo que articulaba el conocimiento en la relación entre lo uno y lo múltiple. Éste era el caso de los dichos del escudero de don Quijote, que cargaban con una experiencia cognitiva pasada hacia donde se volvía siempre toda nueva experiencia para acabar siendo evaluada y catalogada.

Retomando a Montaigne, en «De la experiencia» puede identificarse de manera clara el nuevo enfrentamiento de las dos líneas básicas y separadas que en su momento se disponían para el conocimiento: la razón científica y la experiencia; un lamento, pero también una denuncia y quizás también como un consejo, que podrían ser perfectamente comprendidos en nuestros días. Mientras que, tal y como ocurría con la inútil proliferación de leyes en la Francia del siglo XVI, para Montaigne, la razón que reclama la modernidad solo puede reflejar aquello que los hechos tienen en común, la experiencia, la *episteme* clásica de la que se nutre el autor francés, en su riqueza, puede pensar también todo aquello que los diferencia y que no puede ser incluido en el marco que delimita el saber por categorías aristotélicas. Y de la misma manera que las acciones se van alterando perpetuamente respecto a las leyes haciendo siempre débil, pobre e incluso falsa la relación, ocurre lo mismo con el lenguaje, en el que no puede haber ningún intento epistemológico de acceder a ningún saber inductivo, ni la pretensión ontológica de generalizar a partir de unas experiencias que se ven alteradas continuamente.¹⁷

¹⁶ En Laura Gorla, P. «El gobierno de Sancho: entre experiencia y Conocimiento» AISPI. Actas XXIII. Centro Virtual Cervantes. 2005, Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/insula_chisciotte.htm Accedido el 6 de junio de 2020. Aquí se muestra como las lecturas de Foucault, Benjamin y Agamben de *El Quijote* marcaron una lectura metaliteraria del texto y una interpretación filosófica del mismo.

¹⁷ Con esto se hace referencia a lo que apunta Montaigne sobre la imposibilidad y el peligro de legislarlo todo porque cada caso nuevo acaba siendo diferente. Montaigne, M. «Cap. XIII. Sobre l' experiència». *Assaigs III*. Trad. V. Alonso. 4ª ed. Barcelona: Proa, 2009. pág. 451-537.) «Existe poca relación entre nuestras propias acciones, que están en

En Montaigne, y éste es el consejo que acababa por transmitir en los *Ensayos*, la narración de una experiencia, su trasmisión posible, se limita a su misma experiencia; la cual, en efecto, podía ser transmitida, pero como una manera de hacer y no como un modelo, no como la base para la trasmisión de unos conocimientos adquiridos, sino como el juicio de uno mismo, donde la tarea única recae sobre un «atenernos a lo que somos». Es decir: pensar las propias experiencias para, como un Sócrates común, situarse mejor ante la vida.

Porque, como si se tratara de defender a un Sócrates pirrónico que no pretende enseñar nada, Montaigne apuesta por una humanidad que no tiene en su proyecto elevar al ser humano sino situarlo adecuadamente. La tarea del juicio en uno mismo recae así en un atenernos a lo que somos.

Ya en la época actual, Giorgio Agamben certifica en el principio del ensayo «Infancia e Historia» que la ciencia moderna acabó por ganar esta partida hasta el punto de haber hecho olvidar a cualquier ciudadano de las sociedades contemporáneas que, en tiempos pretéritos a la edificación del método científico, experiencia y ciencia discurrían por caminos separados e incluso opuestos. Y no solo esto,

«también era diferente el sujeto del cual dependían. Sujeto de la experiencia era el sentido común, presente en cada individuo (es el “principio que juzga” de Aristóteles y la *vis aestimativa* de la psicología medieval, que todavía no son lo que nosotros llamamos el buen sentido), mientras que sujeto de la ciencia es el *noûs* o el intelecto agente, que está separado de la experiencia, "impasible" y "divino" (mejor dicho, para ser más precisos, el conocimiento ni siquiera tenía un sujeto en el sentido moderno de un ego, sino que más bien el individuo singular era el sub-jectum donde el intelecto agente, único y separado, efectuaba el conocimiento).»¹⁸

Las primeras páginas de «Infancia e Historia» dan protagonismo a aquel sujeto del sentido común que en Montaigne se enfrentaba a la ciencia moderna, pero lo enfatiza únicamente para despedirlo como es debido, ya que una vez que axiomas y experimentos encendieron la luz a la certeza de Montaigne, ya no queda nada más.

mutación perpetua, y las leyes fijas e inmóviles. Las más deseables son las más raras, simples y generales; y aún nos parece que sería preferible no tener ninguna que tenerlas en la cantidad que las tenemos» (traducción propia) («Cap. XIII. Sobre l'experiència». *Assaigs III, op. cit.*, pág. 453).

¹⁸ Agamben G. «Infancia e Historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia» *Infancia e historia*. Trad. S. Mattoni. 4ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, pág. 15.

«La experiencia, –citando a Francis Bacon– si se encuentra espontáneamente se llama “caso”, si es expresamente buscada toma el nombre de “experimento”. Pero la experiencia común no es más que una escoba rota».¹⁹

Como se ve, Francis Bacon representa el abrazo de bienvenida de la modernidad a una experiencia común que, a su criterio, caminaba por lugares demasiado oscuros. Curiosamente, con ello, a la experiencia se le reservó –en pos de la humanidad y una vez ordenada en la forma de experimento– el privilegio de reemplazar a una razón deductiva que, para el padre del empirismo, se erige en una forma de esclavitud que nos impide, desde la desconfianza, comprobar tanto las conclusiones en el presente como sus proyecciones en el futuro. La experiencia tenía que ir más allá de centrar la atención en la percepción sensorial y pasiva del mundo exterior para convertirse de manera definitiva en experimento. Con Francis Bacon la ciencia moderna ya estaba en disposición de dar aquel apoyo a la certeza que Montaigne rechazaba, pero al precio de apropiarse de la experiencia arrastrándola lo más lejos del individuo para vincularla al experimento. La distinción entre *verdad de hecho* y *verdad de razón* de Leibniz hace del método y no de la experiencia aquello que permite el conocimiento; la reducción a partir de definiciones, axiomas y postulados, de la diversidad a la matemática, se refleja en un lenguaje bien fijado dentro de los límites de la ciencia. Con ello, la narración, las máximas y los proverbios que correspondían a una experiencia que surgía a partir de una interioridad que miraba al mundo cae definitivamente en el reino de la contradicción y del error. Paradójicamente fue el mismo Bacon quien se encargó de introducir el género del ensayo, ahora científico, en Inglaterra.

La experiencia ha sido expropiada, las certezas resultado del «poner a prueba» de los *Essays* abandonan las máximas y los proverbios, y se instalan en los instrumentos y en los números.

«De la mirada en el *perspicillum* de Galileo no surgirán fidelidad y fe en la experiencia, sino la duda de Descartes y su célebre hipótesis de un demonio cuya única ocupación consistiera en engañar nuestros sentidos.»²⁰

Por ello Descartes ante el genio maligno se cuidará bien, con la mejor de las intenciones, de unir al método experimental una concepción matemática de la naturaleza para que tanto conocimiento como experiencia se unan en un solo tema.²¹ La desconfianza en la experiencia tradicional consiguió

¹⁹ *Ibíd.*, pág.12.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 14.

²¹ Se ha dicho «con la mejor de las intenciones» quizás porque, si en Montaigne la experiencia acaba por buscarse en el propio cuerpo ante la imposibilidad de encontrar ninguna certeza absoluta, en Descartes la búsqueda del

definitivamente que, a partir de la revolución científica, ya no fuera necesario renunciar a la ciencia empírica porque ahora de todos aquellos seres humanos que quieran mirar al cielo «sólo el astrónomo juzgará con razón.»²²

Teoría crítica y experiencia



6. Wall, Jeff. *Dead troops Talk* (1992)

(a visión after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afganistan, winter 1986)

conocimiento no elimina el lugar de una experiencia que ejerce de unión entre cuerpo y alma y que en Montaigne representaba el sitio para la gestión de la vida. La reflexión filosófica que en la meditación metafísica representa la separación entre alma cuerpo no elimina la realidad vivida de la unión. Puede decirse que en Descartes existe también –el *Tratado de las pasiones* es un ejemplo de ello– el intento de hacer compatible la experiencia que hace posible el conocimiento con la experiencia que nos hace tomar consciencia de lo que nos orienta a la vida.

²² Leibniz, G. *Monadología; Discurso de metafísica; la profesión de fe del filósofo*. Trad. M. Fuentes, A. Castaño, F. Samaranch. Barcelona: Orbis, 1983. pág. 13.

«Inmersos en la imagen, que es tan acusatoria, acaso fantaseemos que los soldados podrían volverse y hablar con nosotros. Pero no, nadie está mirando desde la foto al espectador. No hay amenaza de protesta. No están a punto de gritarnos pidiendo que pongamos fin a la abominación de la guerra. No han vuelto a la vida tambaleantes para denunciar a los hacedores de la guerra, los cuales los enviaron a matar y a morir a manos de otros.»²³

Hacia la búsqueda de salidas para la experiencia. Con el siglo XX se abrirá de nuevo el debate sobre la crisis de la experiencia que tanto Theodor Adorno como Walter Benjamin localizan en y más allá del cambio de siglo. Lejos de la preocupación por la incidencia de los planteamientos científicos de la modernidad en la experiencia, pensar desde la órbita de la Escuela de Frankfurt llevó a presentar una experiencia expropiada a causa de los cambios provocados por las grandes catástrofes de la primera mitad del siglo de las guerras. Con la teoría crítica se hará evidente un lamento por la pobreza de algo llamado experiencia, al tiempo que se reivindican los tiempos en que otra dialéctica organizaba aquella añorada experiencia basada en una continuidad histórica de su trasmisión proporcionada por la narración.

Búsqueda, por tanto, de caminos para la experiencia en un Benjamin a quien le tocó desarrollar su pensamiento entre dos guerras que acabaron por enmudecer a todos los que las sobrevivieron. *Experiencia y pobreza* y, casi miméticamente, *El narrador* se convierten en una advertencia de cómo esta experiencia tan largamente expropiada por el conocimiento racional no encuentra en el siglo XX nada que haga aumentar su cotización, «lo cual no sea tan raro como parece».²⁴ Adorno, por su parte, con unos cuantos años más de vida que su amigo, tuvo la oportunidad de superar lo que hoy se conoce como Segunda Guerra Mundial para descargar sobre ella gran parte de culpa de que la experiencia que la narración transmitía esté a un paso de desaparecer:

«La identidad de la experiencia, la vida en sí continua y articulada que es la única que permite la actitud del narrador, se ha desintegrado. Sólo se necesita constatar la imposibilidad de que cualquiera que haya participado en la guerra cuente de ella como antes uno podía contar sus aventuras.»²⁵

²³ Sontag, S. *Ante el dolor de los demás*. Trad. A. Major. Madrid: Alfaguara, 2003. pág. 145.

²⁴ Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1973. pág. 168.

²⁵ Adorno, T. «La posición del narrador en la novela contemporánea». *Notas sobre literatura*. Trad. A. Brotons. Ed. R. Tiedemann. Madrid: Akal, 2003. pág. 43.

Sirviéndose de la gravedad y la desproporción de los acontecimientos con respecto a la capacidad de asimilarlos Benjamin y Adorno, pero también Siegfried Kracauer con una crítica de la degradación del lenguaje en la sociedad burguesa, denuncian los golpes mortales que el desfundamento de la narración, y con ello la experiencia, han sufrido. La experiencia, y éste es el malestar que llega hasta Agamben, se somete a las nuevas leyes del mundo, hay experiencias, cierto, pero están allá afuera y no se dejan explicar.

A pesar de ello, una lectura contemporánea sobre las causas esgrimidas por la teoría crítica parece exponer que éstas se muestran insuficientes para justificar aquellos lamentos por la experiencia. Sin poner en duda los estragos que la tecnificación y las guerras mundiales causaron en las sociedades del momento, el autor Martin Jay siente que ha de plantear preguntas sobre la propia posibilidad de estos lamentos:

«¿Cuándo exactamente entró en crisis lo que llamamos experiencia? ¿Fue un acontecimiento o proceso histórico causado por un trauma como la Guerra Mundial, o hay algo más ontológico en juego? ¿Hay, más aún, una noción coherente y unificada de experiencia que tal lamento asuma, o funciona la palabra de modos diferentes en contextos diferentes?»²⁶

Con toda seguridad Giorgio Agamben podría suscribir alguna de estas preguntas dirigidas por Martin Jay hacia esa sospecha provocada por la ausencia de ninguna definición hegemónica de la experiencia, pero lo que realmente le concierne de los textos benjaminianos es que muestran de qué manera la experiencia va más allá de ser pensada solo como un elemento subjetivo epistemológico o psicológico que pueda ser definido: no se trata de haber vivido un hecho en primera persona lo que lo convierte en susceptible de aportar algún conocimiento.²⁷ Escogiendo a Benjamin, Agamben se muestra quizás más alejado de la filosofía, o al menos de las posibles definiciones de la experiencia que puedan hacerse en ella, para centrarse en la erudición benjaminiana.²⁸ Aquello que –anunciando su alejamiento de la subjetividad– aporta integridad al concepto de experiencia reivindicada de esta manera por Agamben,

²⁶ Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003, pág. 96.

²⁷ En este ensayo Agamben interpreta principalmente dos textos benjaminianos: «Experiencia y pobreza», que aparece como el único citado en «Infancia e Historia», y «Sobre el programa para una filosofía futura», al que solo menciona al final del primer capítulo pero que, sin duda, es el que lo guía no sólo en el proyecto de una filosofía futura, sino su análisis expuesto en los apartados siguientes de la concepción kantiana de la experiencia y de la relación que ésta ejerce con el lenguaje.

²⁸ Entrevista con Jean Baptista Morongiu. Citado por Curtis Adler, A. *Diacritics*, vol. 43, núm. 3, 2015. pág. 68-94.

tiene que ver antes con la autoridad que se trasmite en la experiencia que con el conocimiento, «No se puede formular una máxima ni contar una historia allí donde rige una ley científica».²⁹ Como en aquella experiencia que se encontraba en Montaigne, la transmisión en forma de narración, relato o refrán, sostenía esta autoridad de la que habla el filósofo alemán. Los refranes de Sancho se convertían así en un saber colectivo y asumido, por tanto, contenían una experiencia que por su condición de *a priori* podía ser heredada y adquirida. Una experiencia que ya estaba hecha y que solo podía ser tenida

Esta misma autoridad explicada por Benjamin representaba esa fuerza que vincula la pluralidad irreductible de unos seres huérfanos ya de ninguna participación que provenga del intelecto divino. Un poder relacional que contribuye a la actualización de la naturaleza humana a partir de una comunidad política formada por individuos (individualidades) que participan de ella. Retomando a Benjamin, para él, la forma de conocimiento solo puede transmitirse en primera mano, en persona: una experiencia recibida que es comunicada de manera oral. Por tanto, esta experiencia benjaminiana que surge de la relación individualizada con el mundo aporta, a aquello que se trasmite, una autoridad vinculante sobre el resto de los individuos que comparten una comunidad política en constante actualización, y que podría tener mucho que ver con la idea lanzada años más tarde por Hannah Arendt sobre la necesidad de recuperar una autoridad incompatible con el poder y vinculada a la experiencia que se va acumulando, transmitiendo y enriqueciendo entre lo nuevo y la tradición.³⁰ En definitiva, un tipo de experiencia que se basa en una autoridad que deja al margen, incluso «necesariamente», a la certeza, ya que si la certeza acaba por reclamar para sí la experiencia entonces la autoridad ya no importa.

Por tanto, se da una insoportable falta de épica en los grandes acontecimientos bélicos de principios del siglo pasado. A ello se une, según Benjamin, lo que será otra de las características de la cultura moderna: el auge de «lo nuevo», que no consiste únicamente en la imposibilidad de apropiarse de lo nuevo, sino, y sobre todo –como ocurre en la metáfora del Palacio de Cristal–, en una cómoda y segura incapacidad

²⁹ Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 14.

³⁰ En las primeras líneas del texto «¿Qué es la autoridad?», Arendt es contundente: «la autoridad se ha esfumado del mundo moderno» Sí, para Arendt, la autoridad se erigió principalmente en Roma, pero también con Platón y Aristóteles, y más tarde con la Iglesia Católica, su destrucción encuentra un único responsable: El proyecto ilustrado de la razón de la modernidad. Un concepto de autoridad que siempre estuvo acompañado por la religión y la tradición y cuyo proceso de decadencia quedó culminado por los fenómenos totalitarios occidentales. Arendt, H. «¿Qué es la autoridad?» *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península, 1996, pág. 145.

de poder convertir lo nuevo en una oportunidad positiva para crear, porque «aquí no hay nada que buscar», porque «El cristal es enemigo del misterio, y lo es también de la propiedad».³¹

Por último, y ampliando el análisis para mostrar las dimensiones del problema, Benjamin da también protagonismo al «enorme desarrollo de la técnica» que paradójicamente permite hacer experiencias, sin que lo que se experimente deje ninguna huella capaz de construir una memoria y un pasado. La autoridad recae ahora en una técnica que facilita tanto la aparición «desmesurada» de los periódicos como producto discursivo fugaz –Goethe ya se lamentaba de ello–, como las revoluciones industriales que hacen desaparecer la «artesanía del narrar». La técnica ha transformado el mundo y, al tiempo que se convierte en un «algo» sin posibilidad de relacionarse con ese «algo» –sin nombre–, estimula sin descanso mientras se va diluyendo toda posible relación «aurática»³² bajo la pretensión de la comunicación.

«El sueño ya no abre una azul lejanía. Es que se ha vuelto gris. La capa de gris polvo que hay sobre las cosas es su mejor parte. Los sueños son ahora, estrictamente, un atajo hacia lo banal. Pues la técnica anula aquella imagen exterior de las cosas igual que si fueran billetes de banco que han de dejar ya de circular. Y la mano penetra nuevamente en el sueño, y palpa unos contornos conocidos para así despedirse.»³³

Ya nadie transmite experiencias. Como en el prólogo de las *Antimemorias* de Malraux, en el que el autor francés exclama «¿qué me importa lo que me importa sólo a mí?», ya no quedan «personas mayores», ya no quedan sujetos responsables de sí mismos capaces de transmitir su experiencia, a lo máximo anécdotas, y si no hay «personas mayores» entonces tampoco hay autoridad posible que reconocer. «Experiencia y pobreza» se lee así también como una elegía de las maneras de transmitir una experiencia que desaparece. Se puede interpretar como un lamento sobre la incapacidad de transmitir historias

³¹ Benjamin, W. «Experiencia y pobreza», *Obras II, vol. 1*, ed. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero. Madrid: Abada. 2006, pág. 220. Peter Sloterdijk también recurrirá a esta metáfora utilizándola para un análisis de cómo el capitalismo liberal encarna una particular voluntad de excluir el mundo exterior dejando en el interior un bonito espacio suficientemente grande como para no percibir el encierro. Esto es así hasta el punto que, si se acepta la metáfora del Palacio de cristal como emblema de las ambiciones de la modernidad, puede reconocerse según el mismo Sloterdijk la simetría entre el programa capitalista y un programa socialista y comunista que se erigen como paso previo al primero.

³² En relación a la prensa como producto de la técnica en Benjamin, Gabriel Armengual escribe: «La prensa es todavía más peligrosa para la narración que la novela. La prensa se presenta como pura comunicación, pero prioriza lo inmediato, lo cercano en el tiempo y en el espacio, de manera que su valoración de las informaciones está muy distorsionada [...] Esto hace que siempre tenga que ofrecer novedades, que por ello mismo ponen de manifiesto su carácter fugaz.» Armengual, G. Cabot, M., Vermal, J. (ed) *Ruptura de la tradición. Estudios sobre W. Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trotta, 2008. pág. 46. Y lo mismo podría decirse con el patrimonio cultural. Por tanto, se trata de concebir el concepto de «técnica» benjaminiano como una categoría de la experiencia referirse a las relaciones sociales y políticas.

³³ Benjamin, W. «Kitsch onírico». *Obras II, 2, op. cit.*, pág. 229.

aleccionadoras en la palabra y el relato, en fábulas o proverbios; en los que se condensaba, a partir de acontecimientos comunes y quizás insignificantes, a partir de las prácticas también comunes y temporales de lo que es cotidiano, la autoridad necesaria para actualizar lo singular y hacerlo participar de la pluralidad de la existencia política de las comunidades. Una existencia común en la que acabamos por constituirnos en una permanente actualización como individuos históricos». Y una autoridad que también, con la «desaparición» pública de aquella muerte que en Montaigne culminaba la experiencia, ya ni tan sólo permite hoy al moribundo transmitir como una simple manera de proceder, ningún «tesoro».

«En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tienen que cavar. Cavaron, Pero ni rastro del tesoro. Sin embargo, cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad. Mientras crecíamos nos predicaban experiencias parejas en son de amenaza o para sosegarnos: “Este jovencito quiere intervenir. Ya irás aprendiendo”. Sabíamos muy bien lo que era experiencia: los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes, En términos breves, con la autoridad de la edad, en proverbios; prolijamente, con locuacidad, en historias; a veces como una narración de países extraños, junto a la chimenea, ante hijos y nietos. ¿Pero dónde ha quedado todo eso? ¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación a generación? ¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Quién intentará habérselas con la juventud apoyándose en la experiencia?»³⁴

La banalidad de lo cotidiano

«Infancia e Historia» tiene que ver con una primera época en la obra de Agamben que puede ser pensada como un prólogo crítico sobre una epistemología de la experiencia que encuentra en el discurso la base para el conocimiento. Un prólogo que acaba por proyectar el análisis de la obra benjaminiana hasta nuestros días haciendo –como se verá y aunque no lo cite– resonar para ser definitivamente criticado, el

³⁴ Benjamin, W. «Experiencia y pobreza». *Discursos interrumpidos I. op.cit.*, pág. 167.

pensamiento de una experiencia metafísica heideggeriana. Por el momento, en Benjamin, lo cotidiano, el lugar donde descansaba la posibilidad de la experiencia, se ha vuelto banal.³⁵ Ningún acontecimiento puede traducirse ya en experiencia de tal manera que la autoridad de la palabra como elemento de vinculación en la que se expresa una experiencia se vuelve totalmente innecesaria.

«Por el contrario, lo que caracteriza al tiempo presente es que toda autoridad se fundamenta en lo inexperimentable y nadie podría aceptar como válida una autoridad cuyo único título de legitimación fuese una experiencia.»³⁶

Los proverbios que aparecen como síntomas de autoridad y que, por tanto, tenían la facultad de transmitir experiencias, ahora para un Agamben benjaminiano son eslóganes. «Un eslogan es un proverbio que ha perdido la experiencia» y que convierte así su lenguaje en un instrumento apto para el poder, para una autoridad que se siente cómoda con él. Con ello se da cuenta de la correlación existente entre esta afirmación y la distinción que Benjamin marcaba entre la novela y otras formas de prosa provenientes de la tradición oral. Mientras que, en el cuento de hadas, la leyenda o incluso la novela corta, el narrador toma lo que narra de la experiencia propia o la transmitida, la novela parte de la «soledad» del novelista que lleva al extremo lo inconmensurable de la representación de la vida humana.

Lo que es cotidiano se vuelve «insoportable» en una sociedad que, en forma de herencia de la modernidad, tampoco dispone de suficiente biografía capaz de impedir que los acontecimientos, desde los más insólitos a los más comunes, lleguen a convertirse en experiencias. Ello no significa que no haya experiencias, probablemente hay más que nunca, pero éstas acontecen fuera de los individuos. De ahí la posibilidad también de una actitud pasiva y distanciada, «consumiendo» información, como hizo ver Benjamin, o incluso la simple renuncia a la experiencia de primera mano en Agamben:

³⁵ En *Ser y Tiempo* Heidegger escribía, huyendo de todo intelectualismo, que la estructura original de la realidad está escondida por los hechos banales que envuelven, implican o absorben a los seres humanos, y que, por ello, el punto de partida en su búsqueda ha de consistir en un análisis de la actividad de la vida que vaya más allá de las representaciones inmediatas. Pero este argumento, en el que muchas sociedades contemporáneas se han sentido identificadas, no sirve para el Agamben de *Infancia e historia*, ya que esta banalidad de lo cotidiano que denuncia el pensador alemán, no tendría ningún sentido solo un siglo antes de haberlas escrito. Esto es así porque hasta bien entrado el siglo XIX era precisamente lo cotidiano, y no lo extraordinario, lo que proporcionaba el material para la experiencia y su transmisión. Así, Agamben escribe refiriéndose a ello que: «a esto se debe lo infundado de los relatos de viaje y de los bestiarios medievales, que no contienen nada de "fantástico" sino que simplemente muestran cómo en ningún caso lo extraordinario podría traducirse en experiencia.». Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 9.

³⁶ *Ibid.*, pág. 9.

«Frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, el Patio de los leones de la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos.»³⁷

Experiencia desde un análisis genealógico hasta aquí sin un rostro histórico claro que la defina. Tratando de ir más allá de un análisis pesimista, el pensamiento agambeano se aferra también a la radicalidad que permite el planteamiento de un «barbarismo positivo» heredero de Walter Benjamin. Un barbarismo que, como resultado de una profunda desconfianza en la experiencia, incluye en su programa la destrucción de aquello que ya no aporta nada.³⁸ Así, lo que Agamben comparte con Benjamin es el carácter también positivo de este intento de librarse de la experiencia que por parte de las ideas surgidas de la modernidad se erigen en favor del conocimiento, la ciencia y el progreso. Con ello se pretende situar a los individuos en un lugar desde donde crear algo nuevo a partir de la destrucción. Benjamin ve en los nuevos creadores una falta de ilusión en los tiempos que han de llegar, al mismo tiempo que una apuesta por ellos.

«Un artista tan intrincado como el pintor Pau Klee y otro tan programático como Loos, ambos rechazan la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época.»³⁹

Así Agamben quiere compartir con Benjamin la idea que este último expone en su texto «El carácter destructivo» de 1929, que la «necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio».⁴⁰ El sujeto destructor benjaminiano, es decir, el historiador, el político, el artista, hace sitio en la memoria conservando sus propias huellas mientras las borra. Al mismo tiempo y de nuevo en «Experiencia y pobreza», con Benjamin se apela a un ser humano que se muestra de nuevo «creador» a pesar de la constatación de una crisis económica y la sombra de una guerra inminente.

«Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que [...] en el mayor de los casos son más bárbaros, pero no de la manera buena. Los demás en cambio tienen que arreglárselas

³⁷ *Ibid.*, pág. 10.

³⁸ Es cierto, sin embargo, que esta violencia contra la experiencia, como en el caso de Benjamin, puede no tener nada que ver con una respuesta impulsada por una política anarquista, ni con reformulaciones culturales encaminadas a la destrucción de los museos, tal y como se proponía desde el futurismo italiano. Pero incluso también se trata de una violencia que se aleja de la concepción evocada en las «Tesis para una filosofía de la historia» del propio autor berlinés donde «cada documento de cultura es también un documento de barbarie». Y mucho menos es un barbarismo pensado como un puro estado de naturaleza. En cambio, el barbarismo benjaminiano al que apela Agamben en «Infancia e historia» se focaliza en la liberación del peso del pasado y de la convención.

³⁹ Benjamin, W. «Experiencia y pobreza». *Discursos interrumpidos I. op. cit.*, pág. 170.

⁴⁰ Benjamin, W. «El carácter destructivo». *Discursos interrumpidos I. op. cit.*, pág. 159.

partiendo de cero y con muy poco. Lo hacen a una con los hombres que desde el fondo consideran lo nuevo como cosa suya y lo fundamentan en atisbos y renuncia. En sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose.»⁴¹

Un sentido positivo de la barbarie que tiene que ver con la liberación de cargas inútiles, incluso con el olvido del peso de la tradición que trae consigo la pérdida de la experiencia y que ahoga. Una barbarie positiva capaz de aportar «una nueva belleza».⁴²

Como Benjamin, Agamben quiere también «hacer sitio»: «cuando la única experiencia posible es horror o mentira, el rechazo a la experiencia puede entonces constituir –provisoriamente– una defensa legítima».⁴³ Agamben, sin embargo, pretende «hacer sitio» alejándose del materialismo histórico de su predecesor⁴⁴ para renunciar definitivamente a la posibilidad de recuperar algo de la experiencia perdida. Es necesario alejar ninguna posibilidad de recuperarla, porque esta experiencia basada en la autoridad de una transmisión en un marco común no es posible. Distanciamiento, pero, de nuevo retorno a Benjamin, porque no debe sorprender ahora que la primera parte del «Infancia e Historia» se cierre con una nueva reivindicación de la obra del autor alemán, aunque esta vez se tratará de sucumbir en la idea fascinadora que propone el «Programa para una filosofía futura»:

«Naturalmente, no se trata de deplorar esta realidad, sino de tenerla en cuenta. Ya que tal vez en el fondo de este rechazo en apariencia demente se esconda un germen de sabiduría donde podamos adivinar la experiencia futura. La tarea que nos proponemos –recogiendo la herencia del programa benjaminiano “de la filosofía venidera”– es preparar el lugar lógico donde esta semilla pueda alcanzar su maduración.»⁴⁵

Y, de la misma manera que Benjamin buscará las condiciones de la recuperación de la experiencia en los mismos fenómenos que producen su desaparición, Agamben, haciendo honor a esta dialéctica

⁴¹ Benjamin, «Experiencia y pobreza», *op. cit.*, pág. 222.

⁴² Benjamin, W., «El Narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov». *Obras II, op. cit.*, pág. 46-37.

⁴³ Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 12.

⁴⁴ El sujeto del conocimiento en Benjamin se inscribe en un materialismo histórico, aunque tampoco desde el punto de vista del proletariado de la lucha de clases. El sujeto benjaminiano se distancia del marxista por su debilidad. Pero se trata de un sujeto que puede hacer experiencia a partir de su sufrimiento, así puede conocer lo que los demás no. Vignale, Silvana. «Experiencia y narratividad en Walter Benjamin.» *Páginas de Filosofía* [En línea], vol. 12, n°15, 2011, pág. 5-16.

<http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/filosofia/article/view/35/34> Recuperado: 30 mayo 2020.

⁴⁵ Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág.10.

benjaminiana, también recurrirá a estos fenómenos e ideas para hacer emerger en ellos las contradicciones que permitan la estructuración de su filosofía crítica.

*Agamben y la negación radical de la posibilidad de la experiencia
(declaración de intenciones)*



7. Wall, Jeff, *Insomnia*, (1994)

«Infancia e Historia» comienza con el comentario sobre la experiencia en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, a partir de ello, todas las otras posibles experiencias toman inmediatamente el carácter de ser experiencia de la propia imposibilidad de la experiencia. El hecho que ya no sea accesible aleja de este primer análisis cualquier experiencia del ser, del lenguaje o de la política, incluso la experiencia de su propia imposibilidad. Porque, tal y como se proclama en las primeras líneas de «Infancia e Historia»: «la cuestión de la experiencia puede abordarse hoy en día solo con un reconocimiento de que ya no es accesible para nosotros», ya que no puede ser comunicada o expuesta como una experiencia propia sino únicamente como la experiencia de otro, una experiencia de la imposibilidad transmitida, por tanto, sólo a través de otros.

Martin Jay definió esta búsqueda de una experiencia como experiencia de su imposibilidad como «el análisis más desesperanzado». Una desesperación provocada por una búsqueda demasiado grandiosa e irrealizable de una experiencia genuina que no se corresponde con los múltiples significados que la experiencia ha tenido en la historia del pensamiento occidental.⁴⁶ Pero esta «búsqueda imposible» e intimidatoria que apunta Martin Jay quizás no lo sea tanto. La idea de «desesperación» que puede desprenderse del análisis del problema de la experiencia hecho en los anteriores apartados no será más que el punto de partida hacia «otra» experiencia. Ciertamente, Agamben proclama la muerte de la experiencia. Es cierto entonces que pocas cosas podrían ser más pesimistas que anunciar este hecho. Sin embargo, puede pensarse que no se trata de un lamento sino de un registro dirigido a construir un «pronunciamiento» en el momento de «crisis». Por tanto, el interés de la proclama agambeana recae sobre el rastro que deja ese dato sobre los individuos que habitan las sociedades occidentales. Porque «más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo»⁴⁷. Se trata del mismo dato que tanto Guy Debord como el sociólogo Pierre Bourdieu consideraron en su momento, antes de intentar afrontarlo tanto desde la anarquía –el primero–, como desde la investigación sistemática –el segundo–, trivial en lo cotidiano.

La destrucción como concepto ligado a la experiencia que aparece en las páginas de «Infancia e Historia» corresponde entonces a la necesidad de hacer visible alguno de los síntomas de lo que está ocurriendo en las sociedades contemporáneas. De la misma manera, en su primera obra *El hombre sin contenido*, la

⁴⁶ Ver Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. op. cit., pág. 38.

⁴⁷ Agamben, «Infancia e Historia», op. cit., pág.7.

destrucción desde una vertiente tanto heideggeriana como benjaminiana⁴⁸ toma el protagonismo como paso previo a un proceso de superación de la estética y de la tradición para proponer una revaluación kafkiana de la tradición:

«Según el principio que afirma que tan solo en la casa en llamas es posible ver por primera vez el problema arquitectónico fundamental, así el arte, una vez que ha llegado al punto extremo de su destino, permite que pueda verse su proyecto fundamental»⁴⁹

También «Infancia e Historia» muestra que Agamben, abrazando definitivamente el pensamiento de Benjamin como un epígono autodeclarado⁵⁰, reivindica la destrucción de la experiencia como un instante más de una genealogía que lo conducirá, una vez se ha notificado la destrucción, a construir, a decidir, ese análisis sobre la manera de entender una nueva experiencia que, en la actualidad, ya ni tan solo puede conservar su nombre –casi como asumiendo el proyecto fallido de Montaigne.⁵¹

En estos escritos iniciales se puede ver, a partir del análisis de las estructuras que permiten comprender los conceptos necesarios para seguir sus argumentaciones, de qué manera Agamben va construyendo un método. Se observa cómo define y concreta la arqueología como método y la destrucción como síntoma, con el objetivo de pronunciar un juicio, ante la crisis y sobre la posibilidad de una experiencia futura.⁵²

⁴⁸ En *El hombre sin contenido*, Agamben parecía combinar las ideas heideggeriana y benjaminiana de destrucción. Es decir, y expuesto de manera esquemática, el cruce entre el desmontaje heideggeriano de los conceptos tradicionales que impiden el esclarecimiento del ser en cuanto ser y la interrupción repentina que la «imagen dialéctica» benjaminiana representa en decurso de la historia. Agamben, G. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Altera, 1970. En cambio, en «Infancia e Historia» el análisis de la experiencia se realiza desde una perspectiva que, como apunta Paula Fleisner, parte de una genealogía sobre el modo «en que la experiencia ha sido solapada y transformada dentro de una tradición que, declarando fundar el conocimiento sobre ella, en realidad, culmina con su destrucción.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 185.

⁵⁰ En *Autorretrato en el estudio*. Agamben ha dicho, refiriéndose a su propia obra, que «Fundamentalmente no soy más que un epígono, como Karl Kraus dijo de sí mismo» Agamben, G. *Autorretrato en el estudio*. Trad. R. Molina. Madrid: Adriana Hidalgo, 2019. Antony Curtis Adler ve la proximidad entre Benjamin y Agamben de esta manera y «solo en la medida que Benjamin ya se encuentra fuera de, o más bien, al lado de la filosofía, en un espacio que aún está lejos de ser entendido.» (traducción propia). Curtis Adler, A. «Deconfabulation: Agamben's italian categories and the impossibility of experience». *Diacritics*, vol. 43, Issue 3, 2015. pág. 68-94.

⁵¹ El concepto de museo acaba por extenderse a todos los rincones de las sociedades occidentales inhabilitando ninguna posibilidad de experiencia. Museificación del mundo (para seguir en lo contemporáneo) como una imposibilidad de inhabitar o experimentar. Agamben, G. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama, 2005. pág. 333.

⁵² Por tanto, con la lectura de «Infancia e Historia» no se trata de comprender las «mutaciones destinales» en el sentido heideggeriano. Agamben, en el texto, oscila entre una especie de complacencia en la catástrofe de la falta de experiencia, un intento por comprender su estructura fundamental y una «débil fuerza» esperanzadora respecto de la posibilidad de una «experiencia futura». Fleisner, P. *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Buenos Aires: Eudeba, 2016. 12. pág.113-114.

Subjetividad y experiencia: crítica del sujeto moderno

Una arqueología del sujeto de la experiencia

EXPERIENCIA, QUÊTE, AVENTURA

El problema de la experiencia se presenta de un modo particular en las *quêtes* medievales. Pues la relación entre experiencia y ciencia en el mundo cristiano medieval está gobernada por un principio que Onorio de Autun formula de manera ejemplar al escribir: «Antes del pecado original, el hombre conocía el bien y el mal: el bien por experiencia (*per experientiam*), el mal por ciencia (*per scientiam*). Pero después del pecado, el hombre conoce el mal por experiencia, el bien solamente por ciencia». La *quête*, es decir, la tentativa del hombre que sólo puede conocer el bien *per scientiam* para hacer de ello una experiencia, expresa la imposibilidad de unir ciencia y experiencia en un sujeto único. Por eso Perceval, que *ve* el graal, pero omite convertirlo en experiencia, es el personaje emblemático de la *quête*, no menos que Galahad, cuya experiencia se hunde en lo inefable. Desde este punto de vista, el graal (o sea el imposible punto de fuga donde se suelda la factura del conocimiento y se encuentran las paralelas de la ciencia y de la experiencia) es simplemente lo que constituye la justa experiencia humana como aporía, es decir, literalmente, como ausencia de camino (aporía). Por tanto, la *quête* es el opuesto exacto (aunque como tal contenga también su profecía) de aquella *scientia experimentalis* cuyo proyecto imaginó ya a fines del medievo Roger Bacon y cuya codificación realizará luego Francis Bacon.

Mientras que la experiencia científica es en efecto la construcción de un camino cierto (de un *méthodos*, es decir, de un sendero) hacia el conocimiento, la *quête*⁵³ en cambio es el reconocimiento de que la ausencia de camino (la aporía) es la única experiencia posible para el hombre. Aunque por el mismo motivo la *quête* es también lo contrario de la aventura, que en la edad moderna se presenta como el último refugio de la experiencia. Pues la aventura presupone que exista un camino hacia la experiencia y que ese camino pase por lo extraordinario y por lo exótico (contrapuesto a lo familiar y a lo común); mientras que en el universo de la *quête* lo exótico y lo extraordinario son solamente la cifra de la aporía esencial de toda experiencia. Por eso Don Quijote, que

⁵³ A modo de apunte, la búsqueda del Grial tiene que ser considerada como la necesidad de encontrar una respuesta o una compensación a lo que se perdió en Jerusalén en 1187. De este modo, una búsqueda material se transformó en una búsqueda, una *quête*, espiritual en el sentido que Agamben le da aquí.

vive lo cotidiano y lo familiar (el paisaje de La Mancha y sus habitantes) como extraordinario, es el sujeto de una *quête* que se corresponde perfectamente con las medievales.⁵⁴

Apostar por un relato sobre la experiencia expropiada requiere abrir también el interrogante sobre qué es lo que le ha pasado al «sujeto moderno». El resultado de la modernidad ha provocado el surgimiento de un sujeto que no puede dejar de pensarse como creado y oprimido en la masificación y automatización de las sociedades. Entre aquel lamento de Montaigne que aleja las «máximas» de las leyes científicas y la búsqueda de Husserl de la necesidad de encontrar un «camino» para una experiencia muda que pueda ser reconocida, el sujeto también ha cambiado. Se tratará aquí de clarificar –siguiendo el camino marcado por la crítica agambiana incluida en «Infancia e Historia»– al sujeto moderno y la relación resultante entre la experiencia y la subjetividad para acabar determinando cómo los intentos posmodernos de definirla pasan por el tratamiento de la ambigua relación que une al sujeto con el lenguaje. Un sujeto que desde la lingüística de Benveniste aparece ya como un sujeto legitimado en el discurso y que se convertirá en la justificación para una teoría de una nueva experiencia que no será otra cosa que hacer la experiencia de la situación que se vive ahora en el lenguaje. Una experiencia que incluso abandonará su nombre en el pensamiento de Agamben para pasar a ser una teoría de la in-fancia.

El sujeto lingüístico funcional cartesiano

Agamben hace hincapié en el extrañamiento que puede provocar en la actualidad pensar una experiencia como la que tenía en mente Montaigne; una experiencia que, separada de la ciencia de la misma manera que ésta, también mantenía su propio sujeto. Pero ¿qué hace tan urgente considerar esta multiplicidad de sujetos? Más allá de intentar localizar un punto de partida desde donde realizar una crítica del sujeto de la experiencia, el filósofo pretende dirigir su atención hacia un posible fundamento de la separación en el individuo mismo. Así, Agamben recurre a la distinción aristotélica entre el alma (*psyche*), «el sentido común, presente en cada individuo»⁵⁵ que se constituía como el sujeto de la experiencia, y «el

⁵⁴ Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, Glosa III.

⁵⁵ «Sentido común presente en cada individuo», entendido como el «principio que juzga» de Aristóteles y la *vis aestimativa* de la psicología medieval, por tanto, todavía no son lo que nosotros llamamos el buen sentido. Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág.15.

noûs o intelecto agente, que se separa de la experiencia, en un estado “impasible” y “divino”». Este intelecto agente, sin ser un ego, un sujeto en sentido moderno, efectuaba el conocimiento en el *subjectum*, en el individuo singular. Se muestra, así, una ontología que acaba por derivar en la distinción entre la *vis aestimativa*, definida como el principio a partir del cual es posible juzgar en la experiencia, y la ciencia del pensamiento medieval. Por tanto, desde la Antigüedad hasta el fin de la Edad Media esta separación que conserva un aire aristotélico, se centró en ese problema del pensamiento que respondía a la imposibilidad de unir ciencia y experiencia en un sujeto único;⁵⁶ solo a través del pensamiento y la fe se podía acceder al conocimiento. Se trata así de un problema fundamental del conocimiento antiguo focalizado en pensar la relación de aquello que siempre había estado separado:

«De modo que el pensamiento clásico desconoce un problema de la experiencia como tal; y aquello que a nosotros se nos plantea como el problema de la experiencia se presenta en cambio como el problema de la relación (de la "participación", pero también de la "diferencia", como dirá Platón) entre el intelecto separado y los individuos singulares, entre lo uno y lo múltiple, entre lo inteligible y lo sensible, entre lo humano y lo divino.»⁵⁷

Así, en las interpretaciones aristotélicas tanto de la antigüedad tardía como en la época medieval no existe la posibilidad ni se concibe la necesidad de crear conexiones más allá de la participación entre el conocimiento divino y el humano⁵⁸. Por tanto, si existe un problema de la experiencia, éste no tiene su origen ni en buena parte del pensamiento medieval, ni mucho menos en el pensamiento clásico, donde la cuestión del conocimiento no se piensa en la relación entre un sujeto y un objeto –que correspondería al proyecto de la ciencia moderna–, sino que aparece en la comunicación entre el intelecto, el cual de ninguna manera puede ser todavía identificado con una facultad del alma, y los sujetos de la experiencia.

⁵⁶ Es pertinente apuntar que, tal y como se suele pensar, el intelecto en la antigüedad no es una «facultad» del alma: de ningún modo le pertenece, sino que el intelecto, «separado, no mezclado, no pasivo» según la célebre fórmula aristotélica, se comunica con ésta para efectuar el conocimiento. Cfr. Agamben, «Infancia e historia», *op. cit.*, pág.15.

⁵⁷ *Ibid.*, pág.15. Agamben prosigue de manera erudita: «Diferencia que señala el coro de la *Orestíada* de Esquilo al caracterizar el saber humano –contra la *hýbris* de Agamenon– como un *páthei máthos*, un aprender únicamente a través y después de un padecer, que excluye toda posibilidad de prever; es decir, de conocer algo con certeza.». *Ibid.*, pág. 32-33.

⁵⁸ En efecto, la «participación» pero también la «diferencia» como diría Platón. Cfr. Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 16.

El método de la ciencia moderna, en cambio, hace emerger un nuevo sujeto capaz de aglutinar ciencia y experiencia, al precio de refundar la experiencia como ese mismo lugar hacia el conocimiento que se ha desplazado hasta coincidir con ella en el *ego cogito* cartesiano, la conciencia. Para Agamben:⁵⁹

«La gran revolución de la ciencia moderna no consistió tanto en una defensa de la experiencia contra la autoridad (del *argumentum ex re* contra el *argumentum ex verbo*, que en realidad no son irreconciliables), sino más bien en referir conocimiento y experiencia a un sujeto único, que sólo es la coincidencia de ambos órdenes en un punto arquimédico abstracto: el *ego cogito* cartesiano, la conciencia.»⁶⁰

Por tanto, puede considerarse como un dato arqueológico, de manera que, en el marco del cartesianismo, se acaba por desplazar la experiencia hacia una dialéctica entre sujeto y objeto, ocupando un lugar determinante para la formación de certezas desconocido hasta el momento, e inaugurando así un importante problema epistemológico.

Es necesario apuntar, sin embargo, y retomando la genealogía agambeana sobre el sujeto de la experiencia, que el vínculo que se establece aquí no representa un final para expresiones como «la astrología, la alquimia y la especulación neoplatónica» asociadas a la experiencia mística que hacen de precedente para la ciencia, sino que hay que considerarlo como una reactualización de «aquella liberación del *pathéi máthos* y aquella conjunción del saber humano con el saber divino» que constituían la experiencia extraída de los misterios. De esta manera en Agamben queda desvinculado de la filosofía clásica el momento de sobrepaso del límite entre lo humano y lo divino para relacionar este primer momento con la idea de «un *pátêma* indecible», es decir, con una manera de aprender padeciendo, más propia de la antigüedad tardía donde el iniciado efectuaba la experiencia de su propia muerte.

«La proximidad entre la experiencia cartesiana del *ego cogito* y la experiencia mística es más concreta de lo que se podía imaginar. Disponemos de las notas de Descartes, conocidas como *Olímpicas*, en las que se refiere cómo había comenzado a comprender el fundamento de un descubrimiento maravilloso (*cepi intelligere fundamentum inventi mirabilis*). Según Baillet, el primer biógrafo de Descartes, que transcribió esas notas en estilo indirecto, “el 10 de noviembre de 1619, habiéndose dormido lleno de entusiasmo

⁵⁹ Esto es un ejemplo significativo de la importancia que tiene la arqueología para la metodología agambeana, ya que una crítica del sujeto así entendido supone, desde la perspectiva del autor, una recuperación de la distinción de la antigüedad, pero ya no desde un punto de vista esencialista, sino observando cómo opera, de manera inmanente, en la actualidad.

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 17.

y ocupado por la idea de que ese día había hallado el fundamento de la ciencia maravillosa, [Descartes] tuvo tres sueños consecutivos en una sola noche, que pensó que sólo podían haberle sido enviados desde lo alto... [sigue el relato de los tres sueños]”. Mientras todavía estaba soñando, Descartes empezó a interpretar él mismo su sueño; al despertarse, continuó la interpretación “sin emoción y con los ojos abiertos”. “El espanto que lo había invadido en el segundo sueño indicaba, según él [escribe Baillet], su *syndéresis*, es decir, el remordimiento de su conciencia con respecto a los pecados que había cometido hasta entonces en el curso de su vida. El rayo, cuyo estruendo había oído era la señal del Espíritu de Verdad que descendía hacia él para poseerlo.” La *syndéresis* en este caso no es simplemente, como parece pensar Baillet, el remordimiento de conciencia, sino un término técnico de la mística neoplatónica renacentista y medieval, que designa la parte más elevada y sutil del alma, que se comunica directamente con lo suprasensible y no ha sido corrompida por el pecado original. Quizás sea lícito ver en esas páginas una anticipación de la ulterior experiencia del *ego cogito* y una confirmación de la sustancial proximidad entre las polaridades que en nuestra cultura tendemos con demasiada frecuencia a concebir como antitéticas. Al igual que la *syndéresis* mística, también el *cogito*, como hemos visto, es lo que queda del alma después de que esta se ha despojado, mediante una suerte de “noche oscura”, de todos los atributos y de todos los contenidos. El núcleo de esa experiencia trascendental del Yo es expresado de manera ejemplar por un místico árabe. Al-Hallaj: “*Yo soy yo* y no hay más atributos; *yo soy yo* y no hay más calificativos... Yo soy el puro sujeto del verbo.”»⁶¹

Aristóteles solo podía concebir una cosmología de las esferas celestes homocéntricas en una cultura donde experiencia y conocimiento se situaban en esferas independientes: Unas «inteligencias» incorruptibles separadas del mundo sublunar donde reina la corrupción y el cambio. Son la astrología y la mística neoplatónica y hermética, la puerta que abre a la ciencia la posibilidad de unificar en un nuevo sujeto ciencia y experiencia. Es decir, mientras que, junto con las prácticas alquimistas, la astrología «había reducido en un sujeto único en el destino (en la Obra) cielo y tierra, lo divino y lo humano», el neoplatonismo «había colmado la separación aristotélica entre *noûs* y *psyché* y la diferencia platónica

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 34.

entre lo uno y lo múltiple con un sistema emanatista». ⁶² Una «inteligencia primera» que emana del Uno y vuelve a él a través de una cadena de lo que por ejemplo Avicenna llamaba ángeles-inteligencias. ⁶³

Lo más relevante de este análisis que encuentra la raíz del sujeto moderno de la experiencia y del conocimiento –y de la experiencia misma– en el misticismo, es que conduce a Agamben a concluir que precisamente por ello y como se verá más adelante:

«Y justamente porque el sujeto moderno de la experiencia y del conocimiento –así como el concepto mismo de la experiencia– tiene sus raíces en una concepción mística, toda explicitación de la relación entre experiencia y conocimiento en la cultura moderna está condenada a chocar con dificultades insuperables.» ⁶⁴

Se trata del surgimiento de una epistemología moderna donde la unión inefable entre lo inteligible y lo sensible, que en la antigüedad tardía y el medievo era posible con la mediación de un *pneuma*, de un *spiritus phantasticus*, ahora está en manos de un espíritu cartesiano. Un espíritu heredero de aquel «espíritu sutil» medieval que, tal y como apunta Agamben, es instaurado mediante un movimiento «lógico incoherente» como sujeto sustantivado de la ciencia. ⁶⁵

De esta manera, y como ya se apuntaba más arriba, aparece un nuevo concepto de conciencia psíquica que se constituye como el sujeto metafísico de la modernidad donde, una vez convertido en el fundamento sustancial de cada acto de conocimiento, se muestra como «un ego que reúne definitivamente en sí las propiedades del intelecto separado y del sujeto de la experiencia». ⁶⁶

Es éste un paso crucial que conduce a la imposibilidad de la experiencia, el mismo sujeto universal reúne ahora conciencia y experiencia volviendo no falso sino superfluo aquel aparato místico adivinatorio que había encontrado su expresión en la astrología, la alquimia y la especulación neoplatónica. Con el

⁶² *Ibid.*, pág.19.

⁶³ Dante Alighieri al preguntarse sobre el cosmos atribuye las inteligencias el movimiento de los astros. Unas inteligencias que también pueden ser llamadas ángeles y que probablemente debido a la influencia que el aristotelismo de Santo Tomás ejerció sobre el poeta, éste acabó por identificar las inteligencias, pensadas como un motor aristotélico, con los ángeles extraídos de la concepción cristiana que toman partido en el gobierno del mundo también como inteligencias activas.

⁶⁴ Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 19.

⁶⁵ Agamben en «Infancia e Historia» hace referencia en alguna ocasión a la «semántica histórica» que definía el filólogo Leo Spitzer, como ejemplo para captar paralelamente el desarrollo de la filosofía moderna. Si para Spitzer el semánticólogo estudia los diferentes significados que un término ha ido adquiriendo a través de diferentes etapas en las que ha sido utilizado, la filosofía moderna queda comprendida en la contigüidad semántica de *pneuma-spiritus-spirit-Geist*. Cf. Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 22.

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 18.

establecimiento de la *scientia experimentalis*, soñada por Roger Bacon y codificada por Francis Bacon, el pensamiento filosófico invoca una vía opuesta a la que había caracterizado la época medieval y que, como se ha visto, según Agamben, encuentra su máxima significación en la *quête* medieval, en la búsqueda privada de certeza del grial, para ser entendido como una imposible unión de ciencia y experiencia. La conciencia científica, al contrario, procede con método y medida, a lo largo de un camino carente de lo ordinario y exótico, que son solo «la figura de la aporía esencial de cada experiencia».⁶⁷

El sujeto cartesiano, que por otra parte aún no puede ser considerado «como una realidad psíquica, como una conciencia en cuanto lugar de procesos psíquicos», es el lugar de lo más absolutamente exotérico, el sujeto del verbo que como tal corresponde a un conocimiento común para todos mientras que elimina todo lo no común a todos. «Solo» la certeza es lo que queda en ese punto arquimédico que hace emerger un sujeto puramente lingüístico-funcional. Se trata entonces de un ente reducido al puro acto de pensar, cuya duración y realidad coinciden justo con el mismo instante de su exposición.

Inmediatamente después, como reflejo de las críticas posteriores al *ego* cartesiano, el sujeto, lugar de *noûs* y *psyché*, recupera su condición de substancia en un *yo* sustantivado que, con la ciencia empírica de Berkeley y Locke, se constituirá en el concepto de una conciencia psíquica. El alma de la psicología cristiana y el *noûs* de la metafísica griega son definitivamente substituidos. Pero lo cierto es que el nuevo sujeto metafísico no se anula en la separación, sino que en la propia fundación del sujeto convertido en el fundamento sustancial de cada acto de conocimiento ya está desdoblado. Éste sería el lugar donde al mismo tiempo se mantienen y se separan constantemente el conocimiento y la experiencia, lo uno y lo múltiple, caminando juntos de nuevo, reconocidos como una sola figura doble, y perdidos por cualquier llanura manchega.

«El viejo sujeto de la experiencia de hecho ya no existe. Se ha desdoblado. En su lugar ahora hay dos sujetos, que una novela de principios del siglo XVII (o sea en los mismos años en que Kepler y Galileo publican sus descubrimientos) nos muestra mientras caminan uno junto al otro, inseparablemente unidos en una búsqueda tan aventurera como inútil.»⁶⁸

⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 32-33.

⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 23-24.

La experiencia del último sujeto desdoblado de Kant

En la búsqueda de aquellos momentos de emergencia necesarios para una genealogía del sujeto de la experiencia, Agamben se detiene ahora en el rigor con que Kant piensa la correlación entre el contenido de la experiencia posible identificada con la ciencia del momento y el sujeto que le corresponde. Si el cartesianismo acaba derivando en un sujeto sustancializado que no abandona por completo el misticismo que une a los antiguos sujetos del conocimiento y de la experiencia en un único yo psíquico, en Kant se constituye la dualidad entre «yo empírico» y «yo trascendental». El «yo empírico», por un lado, que se identifica con la totalidad de la conciencia psicológica y recupera a aquel sujeto de la experiencia de la antigüedad, en sí disperso y sin ninguna relación con la identidad del sujeto. Y, por otro, un insistente – tal y como lo cualifica Agamben– *yo pienso*, el sujeto trascendental, la «unidad sintética de apercepción», que no puede ser sustancializado, sustantivado o psicologizado y que habrá de ser aquél que pone la conexión en la variedad de las representaciones, pues la conexión en general nunca puede llegar a nosotros a través de los sentidos, y, por tanto, no puede estar ya contenida, de manera simultánea, en la forma pura de la intuición sensible.⁶⁹ Una unidad sintética de la conciencia «sin la cual la experiencia ya no sería conocimiento, sino solamente “una rapsodia de percepciones”». ⁷⁰ Con la recuperación de esta dualidad Agamben reivindica, citando a Kant, las contradicciones que hacen accesible el problema de la experiencia. Unas contradicciones que con el cartesianismo permanecieron ocultas en su momento pero que ahora se presentan de nuevo con Kant en su forma pura.

Kant excluye la intuición intelectual por un lado y la crítica del «paralogismo psicológico» que está en la base de la psicología racional que confunde una idea de la razón con un concepto, por otro. El resultado es, entonces, la constatación de la imposibilidad de reunir de nuevo la dualidad de la conciencia trascendental y el yo empírico en un único sujeto. En efecto, que exista una conciencia no implica que sea sustancia, porque no se conoce un objeto solo por pensarlo. Con ello, un sujeto trascendental, en tanto que no puede conocer un objeto (para ello necesita de la intuición suministrada por la experiencia sensible siendo en sí mismo incapaz de intuición), sino solamente *pensarlo*, tampoco puede conocerse a sí mismo como una realidad sustancial, que pudiera ser objeto de una psicología racional.

⁶⁹ Cf. KrV B130. El propio Kant añade más adelante: «Las diferentes representaciones no podrían hallarse jamás de no ser porque hay una autoconciencia general. Llamo más las diferentes representaciones porque puedo abarcar en una conciencia la diversidad de las representaciones.» Kant, KrV, B134.

⁷⁰ Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 36.

Con ello, tal y como apunta Agamben, al asumir esta distinción radical se acaba fundando la posibilidad de la experiencia en algo imposible de ser explorado, en algo tan inexperimentable como un *yo pienso* que se plantea como la función vacía de enlace; una condición de posibilidad de un conocimiento, que, como insiste el autor, siempre corre el riesgo de «caer no sólo en lo suprasensible, sino en lo que está completamente privado de sentido.»⁷¹

A pesar de ello, el rastreo genealógico que Agamben realiza del sujeto de la experiencia convierte la *Crítica de la razón pura* en punto de referencia que marca un nuevo rumbo para la crítica de la experiencia;⁷² un rumbo que de nuevo se ve interrumpido con el lamento que Hegel descargó sobre una filosofía kantiana que concibió el espíritu único solo como conciencia es decir –según el filósofo alemán– en la oposición entre la autoconciencia y la conciencia empírica. Demasiado lejos todavía de un Hegel que reclamaba un concepto del espíritu también como unidad de la conciencia y de la autoconciencia.

Experiencia transcendental postkantiana

En defensa del conocimiento, la dialéctica hegeliana aportará una continuidad que condenará de nuevo al sujeto a una oscuridad agambeana al hacer caer la experiencia en un ostracismo del que ya no conseguirá escapar.

«El pecado original con el que comienza el pensamiento postkantiano es la reunificación del sujeto transcendental y de la conciencia empírica en un único sujeto absoluto»⁷³

⁷¹ *Ibid.*, pág. 38.

⁷² Fue la crítica de Kant a las sensaciones del empirismo y al innatismo platónico, que influyó de una manera decisiva en los siglos posteriores, una nueva noción de experiencia que combinaba las facultades mentales activas *a priori* con las posteriores *a posteriori*. La segunda y tercera críticas de Kant aseguraron el impulso a futuras elaboraciones de modelos de experiencia que no podían estar sometidos a la experimentación científica o a juicios sintéticos *a priori*; éste sería el caso tanto de la experiencia estética como de la que podía ser calificada en su principio como la variante religiosa de la experiencia. Pensadores como Schleiermacher y la religión del corazón, William James y la psicología de la experiencia religiosa, Rudolf Otto y el concepto de lo *numinoso*, y, finalmente, Martin Buber con su culto al *erlebnis*, argumentando precisamente sobre la experiencia se negaban a aceptar la limitación kantiana de la religión a una moral racional. Cfr. Jay, 51, *op. cit.*, pág. 26.

⁷³ Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 39.

Al situar el «conocimiento absoluto» y la absoluta subjetividad en un horizonte futuro se acaba por negar tanto la «experiencia» como el «momento». En el prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, –se afirma en «Infancia e Historia»– Hegel pretende salvar en una única conciencia las contradicciones en la experiencia que el pensamiento kantiano revelaba con la separación entre el sujeto trascendental y la conciencia empírica:

«Ese movimiento dialéctico que la conciencia efectúa en sí misma, tanto en su saber cómo en su objeto, *en tanto que de ello surge el nuevo objeto verdadero*, es justamente lo que se llama experiencia.»⁷⁴

Esto mismo es lo que se reflejaba en el título original de la *Fenomenología del espíritu*, que no era otro que *Ciencia de la experiencia de la conciencia*. Con esto en mente, Agamben recurre a Heidegger para dejar bien claro que «*Ciencia de la experiencia de la conciencia*» significa que «la conciencia, el nuevo sujeto absoluto, es en esencia un camino hacia la ciencia, una experiencia que ya es ciencia por sí misma». Para Agamben, en el mismo título original de Hegel, ya se muestra una experiencia que es

«simplemente como el nombre del rasgo fundamental de la conciencia: su esencial negatividad, su ser siempre ya lo que todavía no es. La dialéctica no es entonces algo que se añadiría desde el exterior al conocimiento: manifiesta en cambio hasta qué punto, en el nuevo sujeto absoluto (mucho más que en el yo cartesiano), la esencia del conocimiento resulta ahora identificada con la de la experiencia»⁷⁵

El proyecto de una «absoluta subjetividad» concentrado en el concepto hegeliano de espíritu soporta ahora una experiencia que «sólo se puede hacer y nunca tener, una experiencia que no puede ser poseída en su totalidad, sino que se completa solo en el «calvario», un *via crucis* que representa la idea última de una experiencia de la muerte. Con ello, el carácter negativo que ya acompaña de por sí a la experiencia tradicional se instala definitivamente en la estructura misma del ser humano.⁷⁶

⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 39.

⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 40.

⁷⁶ *El lenguaje y la muerte*, obra escrita inmediatamente después de «Infancia e historia», será donde Agamben muestre el lugar y la estructura de la negatividad, así como el lugar para entender su «estructura original». Todo ello para poner en tela de juicio precisamente la «facultad» de la muerte, como también la «facultad» del lenguaje, porque, ante estos presupuestos cabe preguntarse: ¿y si el ser humano no fuese ni el hablante ni el mortal, sin dejar por ello de morir y hablar? Agamben, G. *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2003.

La dialéctica de Hegel acompaña a una experiencia que sólo podría considerarse completa en la misma aproximación infinita al proceso global.⁷⁷ Su carácter inapropiable, o lo que es lo mismo, su expropiación en términos agambianos, llega hasta estos días incluso después de haberse enfrentado a la proclamación marxiana de una supuesta abolición del sujeto (absoluto) hegeliano.⁷⁸

Kant y Hegel representan por tanto el malestar de una experiencia que se basa en lo inexperimentable. De la misma manera Montaigne se convierte para Agamben en síntoma del mismo malestar con la caída en un inconsciente que empieza con los ejemplos de su vida «vivida» a decir la experiencia en tercera persona.⁷⁹ En efecto, en ellos se refleja el síntoma de un malestar «ya que ciertamente en la idea del inconsciente, la crisis del concepto moderno de experiencia –de la experiencia que se funda en el sujeto cartesiano– alcanza su evidencia máxima.»⁸⁰ Un «ello» que no es ahora la muerte como límite, sino que retrocede a la infancia. Éstas son las pistas, los síntomas que llevan a Agamben a afirmar que: «En esa inversión del límite, así como en el pasaje de la primera a la tercera persona, debemos descifrar los rasgos de una nueva experiencia.»⁸¹

Pero, para Agamben las contradicciones continuarán con el resultado de la crítica de la psicofisiología decimonónica, por parte de la «filosofía de la vida» de finales del siglo XIX y principios del XX.

«El sentido interno, que para Kant estaba en sí privado de valor cognoscitivo y que con su “rapsodia de percepciones” solo expresaba la imposibilidad de que el yo

⁷⁷ «como una “espuma del infinito” según la imagen con la que Hegel define, con una sutil citación, en los últimos versos de Schiller que cierran la *Fenomenología*, la unión de la ciencia y de la historia en el *Saber absoluto*: del cáliz de este reino de los espíritus / espuma hasta él su propia infinitud.» *Ibid.*, pág. 41.

⁷⁸ En efecto, según Agamben la dialéctica es, aun hoy, el sistema dominante, más allá del propio proyecto hegeliano. Las razones se encuentran en el hecho que la dialéctica ha fijado sus raíces precisamente en el carácter negativo e inapropiable de la experiencia. Es decir que, ante una experiencia expropiada, la dialéctica es el sistema que termina por aportar una apariencia de unidad en las sociedades occidentales. Por tanto, y en forma de una nueva propuesta lanzada por Agamben al pensamiento que ha de venir, se hace más necesaria, si cabe, una crítica a la dialéctica si se pretende, como él mismo dice, por parte de los nuevos planteamientos marxistas, superar la contradicción de una supuesta abolición del sujeto hegeliano (la conciencia) que al mismo tiempo conserva mediante la dialéctica su estructura y su contenido esenciales.

⁷⁹ Con ello, Agamben está haciendo referencia a un relato que Montaigne incluye en el capítulo VI del segundo volumen de los *Ensayos* «De la ejercitación». En él, Montaigne relata el recuerdo de los momentos posteriores a un accidente con unos caballos, pensado como un estado crepuscular que «se convierte en un modelo de una forma de experiencia ciertamente particular». Un estado en el que las pasiones del cuerpo se expresan más allá de toda voluntad y que pueden ser vistas como experiencias que no nos pertenecen. Para Agamben este episodio expuesto por Montaigne «anuncian el surgimiento y la difusión del concepto de inconsciente en el siglo XIX, desde Shelling a Shopenhauer hasta su original reformulación en la obra de Freud». Ver Agamben, «Infancia e Historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia». *op. cit.*, pág. 47-53.

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 52.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 53.

trascendental se conociera a sí mismo, se vuelve ahora la fuente de la experiencia más auténtica.»⁸²

El filósofo identifica con «gran parte de la cultura» del momento, una *Lebensphilosophie* que aspira a captar la subjetividad como una conciencia psicológica capaz de capturar esa «experiencia vivida tal cual se le revela a la introspección en su inmediatez preconceptual.»⁸³ Por ello, podría parecer que las filosofías de la vida supondrían el intento de una superación de la subjetividad moderna y por tanto una nueva concepción de la experiencia. Así, por ejemplo, con sus respectivos conceptos Dilthey, «duración pura», y Bergson, «*Erlebnis*» (experiencia vivida), prueban de capturar la «vida» en una «experiencia pura» a través de un carácter no sustancial sino «puramente cualitativo de la conciencia tal como se revela en la experiencia inmediata».⁸⁴

Según Agamben, a pesar de estos intentos de aprehender la «vida» en una «experiencia pura» aparece irremediamente el fracaso porque las contradicciones no desaparecen, al contrario, se muestran más claras todavía:

«En el *Erlebnis*, la experiencia interior se revela de hecho como una “corriente de conciencia” que no tiene principio ni fin y que al ser puramente cualitativa no puede detenerse ni medirse. Por eso Dilthey compara nuestro ser, tal como se revela en la experiencia interior (*innere Erfahrung*), con una planta cuyas raíces estén sepultadas en la tierra y que solo deja ver sus hojas.»⁸⁵

Por su parte Bergson solo puede argumentar el acceso a ese flujo de los estados de conciencia y a la duración en su pureza originaria a partir de una intuición que tiene que retornar a la mística neoplatónica si lo que se quiere es definirla de alguna manera. Poesía o mística para definir en las filosofías de la vida una experiencia pura.⁸⁶

⁸² *Ibid.*, pág. 44.

⁸³ *Ibid.*, pág. 44.

⁸⁴ Partiendo de la base que Dilthey percibe la experiencia vivida como «muda» hasta que es expresada en forma de literatura, y que Bergson, cercano a Dilthey quiso aprehender lo más inmediato de la «duración pura» de la experiencia, acabó por hacer referencia a una «intuición mística difusa», Agamben denuncia las contradicciones que estos intentos de aprehender la experiencia vivida conllevan considerando las filosofías de la vida caídas tanto en la poesía como en la mística.

⁸⁵ Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 44.

⁸⁶ Dilthey convierte su experiencia muda y oscura en hermenéutica y Bergson desemboca en la espera de «una visión mística y difusa» y de una «visión del más allá en una experiencia científica ampliada». *Ibid.*, pág. 45.

La argumentación agambiana a propósito del sujeto de la experiencia acaba por reconocer precisamente que la fenomenología de Husserl es la máxima aproximación a la concepción de una experiencia trascendental del *ego* cartesiano en relación a las filosofías de la vida. En Husserl aparece la idea de una experiencia que es originariamente muda, una experiencia muda que solo en un segundo momento se vuelve expresable. Sin embargo, Agamben también hace notar que, tal como escribe Husserl en *Las lecciones sobre la fenomenología de la conciencia*, en esta doctrina de la conciencia «La expresión realmente primera es sin embargo el *ego cogito* cartesiano». ⁸⁷ De nuevo la contradicción se hace evidente. Agamben reconoce la importancia por parte de Husserl de identificar nuestra experiencia más fundamental, una experiencia «muda» como aquella para la que «no tenemos nombres», pero entonces no es posible que ésta sea al mismo tiempo la experiencia del sujeto. Para Agamben la contradicción en Husserl acaba por ser también insalvable:

«resulta extraño que luego haya podido identificarla (la experiencia) con su "expresión" en el *ego cogito*, es decir, con su transformación de *muda* en *hablante*.»⁸⁸

Pero la importancia que Agamben da al intento de Husserl de acercarse a una experiencia anterior a la subjetividad, y también anterior a una «supuesta» realidad psicológica, tiene que ver con el hecho que, en las *Lecciones sobre la fenomenología*, «el sujeto trascendental se comprenda inmediatamente como una expresión, como algo lingüístico». Ante los reiterados intentos de unir el sujeto del conocimiento y el de la experiencia concibiendo la subjetividad como una conciencia psicológica, tanto Hegel, Dilthey, Bergson como también Husserl fracasan, según Agamben. A pesar de ello el fundador de la fenomenología marca de alguna manera el camino para una nueva teoría de la experiencia:

«Una teoría de la experiencia que verdaderamente pretendiera plantear de manera radical el problema de su dato originario debería por lo tanto recoger los movimientos anteriores a esa “expresión primera”, de la experiencia “por así decir todavía muda”, o sea que necesariamente debería preguntarse: ¿existe una experiencia muda, existe una infancia de la experiencia? y si existe, ¿cuál es su relación con el lenguaje?»⁸⁹

Así, entender ese sujeto trascendental como algo lingüístico permite a Agamben poner en cuestión tanto un *ego cogito* que se certifica con un *pronunciatum*, como la identificación de Dilthey entre el *Erlebnis* y su expresión. Pero, sobre todo, como se expondrá en los siguientes apartados, permite al filósofo

⁸⁷ *Ibíd.*, pág. 46.

⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 46.

⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 47.

italiano retomar el problema de la experiencia que ha quedado oculto por los repetidos intentos de captar la subjetividad como una conciencia psicológica. Desvelar el sujeto desde lo lingüístico posibilita definitivamente la pregunta sobre la existencia de una infancia del humano que traerá consigo el hecho que ya no hay una identificación ni con el sujeto ni con el lenguaje, sino que debe constituirse como sujeto y apropiarse del lenguaje. Precisamente esto es lo que le abrirá la posibilidad de la historia.



8. Wall, Jeff, *A view from an apartment*, (2004-2005)

Umbral

IDEA DE LA MATERIA

La experiencia decisiva que, para quien la haya tenido se dice es muy difícil de narrar, ni siquiera es una experiencia. No es sino el momento en que tocamos los límites del lenguaje, pero eso que entonces tocamos no se trata, como es obvio, de una cosa, tan nueva y tremenda que, para describirla, nos faltan las palabras. Es, más bien, materia, en el sentido en el que se dice «Materia de Bretaña» o «entrar en materia» o, incluso, «índice por materias». Aquel que toca, en este sentido, su materia, encuentra simplemente las palabras para decir. Donde el lenguaje termina, comienza no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta sustancia de la lengua dura como la madera, que los antiguos llamaban «selva», es, aunque calle, prisionero de las representaciones.

Es como para aquellos que han vuelto a la vida tras una muerte aparente: en verdad, de ningún modo han muerto (de ser así no habrían regresado) ni están libres de la necesidad de tener que morir algún día; sí están libres, no obstante, de la representación de la muerte, pero encuentran materia para muchos relatos y para muchas bellas fábulas sobre sus vidas».⁹⁰

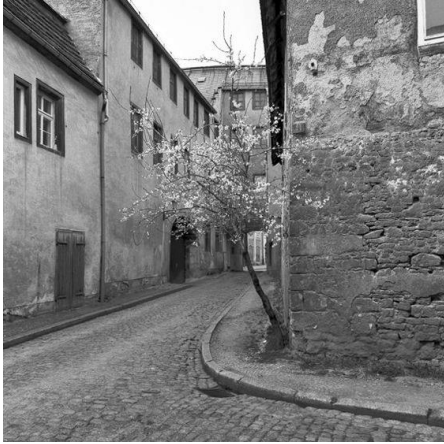
⁹⁰ Agamben, G. *Idea de la prosa*. Trad. L. Silvani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

Capítulo 2

El error trascendental de Kant: hacia un sujeto de la experiencia constituido en el lenguaje



9. Steinert, Thomas, «Die Teeküche in Pforta». Serie *Dionysos war hier* (1990-1995)



10. Steinert, Thomas, *Die Jüdingasse mit dem Durchgang zum Topfmarkt in Naumburg*, (1990–1995)



11. Steinert, Thomas, *Im Wethautal*, (1990–1995)



12. Steinert, Thomas, *In der Turnhalle von Schulpforta*, (1990–1995)



13. Steinert, Thomas, *In der Klosterkirche Pforta*, (1990–1995)



14. Steinert, Thomas, *Der Friedhof von Pforta*, (1990–1995)



15. Steinert, Thomas, *Die Festwiese auf dem Knabenberg bei Pforta*, (1990–95)

Las instantáneas del fotógrafo de la antigua RDA, Thomas Steinert, de la serie «Dionysos war hier» (1990-1995), muestran el intento de forzar la imagen para provocar un choque a partir de episodios históricos reales. Los lugares que aparecen en el ensayo del fotógrafo alemán reproducen las localizaciones en las que el poeta «maldito» Ernst Ortlepp (1800-1864) malvivió en Naumburg, al mismo tiempo que se establecía una relación con un joven Nietzsche y los estudiantes del internado de Pforta. Las fotografías de la serie «Dionysos war hier» pretenden convertirse en «un paisaje repleto de ese ruido que desarrollaría el pensamiento heterodoxo de Nietzsche y que, por extensión, llega así hasta nosotros, aunque parece estar mirando hacia atrás, como el ángel de la historia».⁹¹ Estas fotografías pueden mostrarse también de acuerdo con la propuesta del fotógrafo xileno Alfredo Jaar, cuando plantea que «si los medios de comunicación y sus imágenes nos llenan con una ilusión de presencia –que en última instancia nos deja un sentimiento de ausencia– ¿por qué no probamos lo contrario? Es decir, ofrecer una ausencia que quizás pueda provocar una presencia».⁹² El problema que ello plantea tiene que ver con el mismo lenguaje y sus límites, donde la ausencia debe ser presupuesta para precisamente poder significar.

Porque, quizás –como en el caso de «Dionysos war hier»– ante lo indecible que se incluye en la imagen, lo máximamente decible de un lenguaje se refiere a la potencia que éste contiene como medio, es decir, al lenguaje que se refiere a sí mismo, a su comunicabilidad y no a lo que en la propia imagen se dice. Para argumentar esta afirmación, este capítulo se dirige hacia esa potencia planteando, como paso previo, el problema de una experiencia que ha de ser confrontada «fatalmente» con el problema del lenguaje. Lo inefable, lo inenarrable, esto que puede ser considerado desde la negatividad de la metafísica occidental no como límite del lenguaje sino como auténtica presuposición, pertenece únicamente al lenguaje humano. Es decir, porque el lenguaje presupone, puede significar. Sin embargo, como se verá, pensar el sujeto transcendental kantiano ahora desde lo lingüístico como el lugar en el que aquél se constituye, permite a Agamben pensar también una existencia de lo humano que no se identifica ya ni con el sujeto ni con el lenguaje. Es lo que el autor italiano llamará in-fancia, el momento mudo anterior a la subjetividad, que precede y coexiste originariamente con el lenguaje y que aportará la definición de experiencia que desde el principio se está persiguiendo. Porque la experiencia, ahora llamada «infancia»,

⁹¹ Ver catálogo de la exposición «Estil indirecte». Proyecto a cargo de Martí Peran. Fundació Foto Colectània y Bòlit. Centre d'Art Contemporani de Girona, 2002.

⁹² Jaar, A.; Lotringer, S. «Representation of Violence. Violence of Representation». En *Trans*. Nueva York, vol. 1-2, núm. 34, 1997. Citado en N. Schweizer. «La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción», 2008. En A. Jaar [et al] *La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Materiales pesados, 2008. pág. 32.

está antes del sujeto, es decir antes del lenguaje, Al constituirse el sujeto en el lenguaje se expropia aquella experiencia «muda» para pasar a ser desde siempre un «habla». La infancia apuntará así a los límites del lenguaje, a su propia autoreferencialidad y no a lo inefable.

*

«Sonidos y letras son como formas puras *a priori*, en las cuales nada de lo que pertenece a las sensaciones o a los conceptos de un objeto se encuentran y, por supuesto, tampoco aparecen los verdaderos elementos estéticos de toda la razón y el conocimiento humano. El lenguaje más antiguo fue la música y, al lado, el ritmo palpable del pulso y de la respiración nasal, imagen hecha cuerpo originario de toda medida del tiempo y su relación numérica. La más antigua escritura fue pintura y dibujo; se ocupó por ello muy pronto de la economía del espacio, de su limitación y determinación de las figuras. Por eso se han convertido los conceptos de tiempo y espacio en tan generales y necesarios por la influencia exagerada y constante de los dos nobles sentidos del rostro y del oído en toda la esfera del entendimiento, como son la luz y el aire para el ojo, para el oído y para la voz; de ahí que, como parece ser, el espacio y el tiempo no eran ni idea innata ni mucho menos matrices de todos los conocimientos.

Mas sensibilidad y entendimiento surgen de una misma raíz como dos troncos del conocimiento; de este modo, a través de aquellos objetos son dados y pensados, por eso, y a tal efecto ésta es una separación forzada, impropia y obstinada de aquella que la naturaleza ha unido. ¿No se marchitarán y perecerán los dos troncos por efecto de una dicotomía y división de la raíz común? ¿No debería ser más conveniente como símbolo de nuestro conocimiento un único tronco, con dos raíces, una arriba, en el aire, y otra abajo, en la tierra? La primera se ofrece a nuestra sensibilidad; la última, por el contrario, invisible, debe ser pensada por medio del conocimiento, con la prioridad de lo pensado y la posterioridad de lo dado o tomado, como también concuerda con la favorecida inversión de la razón pura con sus teorías.»⁹³

La razón se muestra arrogante por ser sin origen, no creada. Johann Georg Hamann, aunque hoy bastante desconocido, fue en tiempos de Kant una voz crítica a un programa kantiano que elevaba la razón pura a sujeto trascendental más allá del lenguaje. Esta pretensión de la razón que sitúa al pensamiento como

⁹³ Hamann, J. G. «La metacrítica sobre el purismo de la razón pura.» *¿Qué es la ilustración?* VVAA. 5a ed. Madrid: Tecnos, 1999. pág. 36-44.

precedente a la palabra acaba siendo un «sinsentido» para el conciudadano de Kant. Agamben en «Infancia e Historia», comparte esa crítica que encuentra su razón en las mismas palabras de Hamann, que interpelaban a Kant, y que afirmaban que «no sólo la entera facultad del pensar reposa sobre el lenguaje, [...] sino que el lenguaje es también el punto central de la mala interpretación de la razón consigo misma».⁹⁴

Hamann opina, según aclara Agamben, que la inmanencia del lenguaje en cualquier acto de pensamiento, en tanto que a priori, hubiera requerido un tercer nivel de purificación, una «Metacrítica del purismo de la razón pura». Es decir, que la purificación última de la razón solo se culminaría con la eliminación del lenguaje, en tanto que la experiencia individual está conformada por el mismo lenguaje. Una depuración del lenguaje que resultaba sin embargo imposible para el anti-ilustrado Hamann «puesto que su problema supremo sólo podía formularse como una identidad entre razón y lengua». En una de las múltiples cartas que Hamann envía a Johann Gottfried Herder, sentencia que

«Aunque tuviera la elocuencia de Demóstenes, repetiría siempre tres veces una única frase: La razón es lenguaje. Logos: Estoy royendo este hueso y me roeré hasta la muerte. Para mí, esta profundidad sigue estando cada vez más oscura. Aun espero un ángel apocalíptico como una clave para este abismo.»⁹⁵

Al orientar en la *Crítica* el problema del conocimiento sobre el modelo de la matemática, Kant alejó de la modernidad la posibilidad de considerar la situación de la subjetividad trascendental en el lenguaje. Esta «omisión», tal y como lo define Agamben, dejó en suspenso la definición de los límites entre lo trascendental y lo lingüístico permitiendo así que la apercepción trascendental se presentara de manera natural

⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 40.

⁹⁵ Hamann, J. G. *Correspondencia*, V, 177, a Herder en 1784. En Heidegger se recupera en concepto de «abismo» (*Abgrund*) entendido precisamente como la falta de *Ground*, como falta de fundamento. Por otro lado, Benjamin opina que toda teoría del lenguaje corre el riesgo de caer en el abismo al considerar las afirmaciones referidas como si fueran hipótesis. Y sin embargo esto es lo que se debe hacer, se trata de permanecer bien cerca de este abismo. Tanto en Benjamin como en Heidegger la falta de fundamento corresponde al abismo, pero no es necesaria la llegada de ningún ángel apocalíptico ya que la clave del abismo que reclama Hamann se encuentra en la propia autoreferencialidad del lenguaje.

«como un “yo pienso”, como un sujeto lingüístico y, en un pasaje extremadamente significativo, directamente como un “texto” (“Yo pienso” es el único texto de la psicología racional a partir del cual debe desarrollar toda su ciencia).»⁹⁶

Esta apelación «textual» de la esfera trascendental por parte de Kant refuerza, si cabe, aquella crítica de Hamann radicada en el valor del lenguaje y en el reconocimiento de la impureza de la razón sometida al «primado genealógico» del lenguaje sobre la razón pura. Pero es Benjamin –aunque no sea explícitamente reconocido hasta unos años después de la publicación de «Infancia e Historia»– quien quedará anclado en el «programa» de Agamben como punto de referencia para pensar un nuevo concepto de experiencia (trascendental) capaz de delimitar un nuevo lugar donde situar el sujeto y superar, así, aquel sinsentido de la *Crítica* basado en el modelo de una evidencia matemática trascendental que tanto alteraba a Hamann. En «Sobre el programa de la filosofía venidera», Benjamin pronostica que más allá de la conciencia epistemológica que la filosofía pueda aportar, la conciencia lingüística dará la supremacía a la filosofía, una nueva teoría del conocimiento que no puede ser presentada como trascendental y que creará, remitiendo a su esencia lingüística, su correspondiente concepto de experiencia.

«La gran corrección a emprender sobre la experiencia unilateral matemático-mecánica, sólo puede realizarse mediante la referencia del conocimiento al lenguaje, como ya Hamann lo intentara en tiempos de Kant. Por encima de la conciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente determinado y apriorístico, [...] está para Kant el hecho de que el conocimiento filosófico encuentra su única expresión en el lenguaje y no en fórmulas o números. [...] El concepto resultante de la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento creará un correspondiente concepto de experiencia que convocará además ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer.»⁹⁷

Con esto en mente, ya es posible dar un paso más allá para decir que aquello que ya no abandonará Agamben en toda su obra es la inseparable relación originaria entre sujeto y lenguaje:

«buscando las condiciones preliminares e inderogables de toda teoría del conocimiento en la elucidación de sus relaciones con el lenguaje, veremos entonces que es en el

⁹⁶ Agamben, G. «Infancia e Historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia». *Infancia e Historia*. Trad. S. Mattoni. 4ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010. pág. 58.

⁹⁷ Benjamin, W. «Sobre el programa de la filosofía venidera». *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Trad. R. Blatt. Madrid: Taurus, 1998. pág. 84.

lenguaje donde el sujeto tiene su origen y su lugar propio, y que sólo en el lenguaje y a través del lenguaje es posible configurar la apercepción trascendental como un “yo pienso”».⁹⁸

Una teoría de la in-fancia para acabar con la experiencia (trascendental)

«Cuando el impulso de jugar repentinamente invade a un adulto, esto no significa recaída en la infancia. Por supuesto jugar siempre supone una liberación. Al jugar, los niños, rodeados de un mundo de gigantes, crean uno pequeño que es el adecuado para ellos; en cambio, el adulto, rodeado por la amenaza de lo real, le quita horror al mundo haciendo de él una copia reducida.»⁹⁹

⁹⁸ Agamben, «Infancia e Historia», *op. cit.*, pág. 60.

⁹⁹ Benjamin, W. «Juguetes antiguos» *Obras, IV*. ed. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero. Madrid: Abada, 2006. I, pág. 470.



16. Kafka de niño. Autor desconocido

El sujeto se constituye en el lenguaje

En las últimas páginas de «Sobre el programa de la filosofía venidera» Benjamin escribe:

«El concepto resultante de la reflexión sobre la entidad lingüística del conocimiento creará un correspondiente concepto de experiencia que convocará además ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer. Y la religión es el de mayor envergadura entre estos últimos.»¹⁰⁰

A esto se puede añadir:

«Toda experiencia auténtica se basa en una conciencia (trascendental) teórico-cognitiva. Y este término debe satisfacer una condición: de ser aún utilizable una vez librado de todas las vestiduras del sujeto.»¹⁰¹

Agamben pretende hacer suyos estos fragmentos de Benjamin y se emplaza a seguir las indicaciones que proponen una redefinición de lo trascendental en función de su relación con el lenguaje. Una visión benjaminiana que conduce a Agamben hacia la lingüística como lugar para la revisión del sujeto. Catherine Mills observa que, de los preceptos que según Benjamin debería de atender una filosofía futura, uno es especialmente importante para comprender los esfuerzos de Agamben para cumplir, o al menos promover, este programa. Esto es, al apuntar hacia una nueva comprensión de la experiencia, la filosofía futura debe tener en cuenta que toda experiencia genuina descansa sobre la pura conciencia epistemológica (trascendental), pero con la condición que el término *conciencia* sea despojado de todas las connotaciones subjetivas y psicológicas, y donde la conciencia trascendental se entienda como diferente a cualquier conciencia empírica.¹⁰² Directamente relacionado con esto, la futura epistemología que se pide debe:

«encontrar la esfera de neutralidad total del conocimiento respecto a los conceptos con respecto a los conceptos de objeto y sujeto, será el cometido de la futura teoría del conocimiento. En otras palabras, habrá que hallar la esfera primordialmente propia del conocimiento de manera que este concepto ya no señale para nada la relación entre dos entes metafísicos.»¹⁰³

¹⁰⁰ Benjamin, «Sobre el programa de la filosofía venidera», *op. cit.*, pág. 84.

¹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 43.

¹⁰² Cfr. Mills, C. *The Philosophy of Agamben*. McGill-Queen's University Press, 2008. pág. 8.

¹⁰³ Benjamin, «Sobre el programa de la filosofía venidera» *op. cit.*, pág. 80.

Una de las consecuencias de esto es la eliminación de toda distinción de significado epistemológico entre intelecto e intuición, de modo que la experiencia religiosa sea tan lógicamente posible como la experiencia «mecánica» o empíricamente verificable para producir un continuo de experiencia puro y sistemático. Con esto en mente podemos ver que el intento de Agamben de desarrollar un nuevo concepto de experiencia necesariamente implica un compromiso tanto con la epistemología como con la metafísica, y propone una radical revisión del sujeto de conocimiento y de experiencia.

«Una de las obligaciones más urgentes del pensamiento contemporáneo es ciertamente la redefinición del concepto de lo trascendental en función de su relación con el lenguaje. Si bien es cierto que Kant pudo articular su concepto de lo trascendental sólo en la medida en que soslayó el problema del lenguaje, “trascendental” debe en cambio indicar aquí una experiencia que se sostiene solamente en el lenguaje, un *experimentum linguae* en el sentido propio del término, donde se hace experiencia con la lengua misma.»¹⁰⁴

Agamben, en su intento de habilitar de algún modo esta experiencia exigida por Benjamin, encuentra en la lingüística desarrollada por Benveniste la exposición de lo que, en aquel Hamann desconforme con la *Crítica*, era una intuición sobre la necesidad de una metacrítica del sujeto trascendental. El interés que muestra Agamben por los trabajos del lingüista francés¹⁰⁵ encuentra su fundamento en la localización de la subjetividad dentro de las instancias del lenguaje. En Benveniste «el hombre se constituye como sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje.» Para Agamben esto significa que:

«La subjetividad no es más que la capacidad del locutor de situarse como un *ego* que de ninguna manera puede definirse mediante un sentimiento mudo de ser uno mismo que cada cual tendría, ni mediante la remisión a alguna experiencia psíquica inefable del ego, sino solamente por la trascendencia del yo lingüístico con respecto a toda experiencia posible.»¹⁰⁶

Con ello, Agamben descarta incluso el «yo» husserliano; un «yo» con el que Husserl choca demasiado fuerte como para no poder abrazarlo en su totalidad. En la significación del «yo» de Husserl se recurre a una «representación inmediata» y a un «concepto individual» de sí mismo que tendría cada persona. Ante ello Agamben se hace una pregunta necesaria para quien pretenda, como mínimo, evitar la anarquía:

¹⁰⁴ Agamben, *Infancia e Historia*, op. cit., pág. 213.

¹⁰⁵ El interés de Agamben por el lingüista francés queda reflejado a lo largo de toda su obra. Aquí, en concreto, se está haciendo referencia a los textos de Émile Benveniste «La naturaleza de los pronombres» (1956) y «De la subjetividad del lenguaje» (1958).

¹⁰⁶ Agamben, *Infancia e Historia*, op. cit., pág. 60.

«¿cómo podría referirse la misma palabra indiferentemente a cualquier individuo y al mismo tiempo identificarlo en su particularidad?»¹⁰⁷ Y si no hay respuesta a ello, entonces ¿a qué se refiere entonces esta palabra «yo» que parece resistirse a compartir el estatuto de todos los demás signos del lenguaje?¹⁰⁸

Tradicionalmente la naturaleza del pronombre ha sido uno de los puntos más controvertidos en el momento de elaborar teoría del lenguaje. Los pronombres fueron reconocidos por primera vez en el mundo griego por los estoicos como *árrhtra deiktiká* [articulaciones indicativas]: les fue reconocido un carácter deíctico, es decir «que muestra». Lo que el pronombre debía indicar sería más tarde ligado a la ontología en la gramática de Apolonio Díscolo (s. II d.C.)¹⁰⁹. Si el nombre correspondía a las categorías aristotélicas de sustancia y cualidad, el pronombre indica más allá, a la sustancia primera *sine qualitate*, el puro ser. Los gramáticos medievales desarrollan este concepto de *demonstratio*, que es para ellos el carácter de los pronombres de denotar una esencia indeterminada, «un puro ser, no obstante, determinable a través de los actos particulares de cumplimiento que son la *demonstratio* y la *relatio*»¹¹⁰ (esta última en caso de los pronombres relativos). El acto de la indicación es lo que «cumple y llena el significado del pronombre»¹¹¹. Se trata de un particular modo de significación en que lo que es usual en el lenguaje, el decir, es sustituido por el mostrar. El pronombre muestra el puro ser, lo rescata para el lenguaje.

Pero, ¿cómo es posible que el puro ser sea mostrado? Según Agamben el problema de cómo se realiza el paso entre significar y mostrar llegará a resolverlo la lingüística moderna. Los pronombres son clasificados como «indicadores de enunciación» en el propio Émile Benveniste o como «shifters», en Roman Jakobson. Al carácter deíctico de estos pronombres hay que asociar la idea de que lo que indican no puede ser un objeto del mundo real, sino que se trata de la misma estancia del discurso, es decir, la

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 61.

¹⁰⁸ Citando de nuevo a Benveniste, Agamben discurre sobre la ausencia de ninguna entidad léxica que el pronombre «yo» pueda nombrar, así recurriendo –otra vez– a Benveniste: «no hay un concepto yo que comprenda a todos los yo que se enuncian a cada instante en los labios de todos los locutores, en el sentido en que no hay un concepto "árbol" al que se pueden remitir todos los usos individuales de *árbol*.» Agamben, *Infancia e Historia*, *op. cit.*, pág. 60. Ver Émile Benveniste «De la subjetividad en el lenguaje» en *Problemas de lingüística general* (vol. 1), Siglo XXI, 1974. pág. 181.

¹⁰⁹ Ver Agamben, G. *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. T. Segovia. 2ª ed. Valencia: Editorial Pre-textos, 2008. pág. 43.

¹¹⁰ Agamben, *El lenguaje y la muerte*, *op. cit.*, pág. 44.

¹¹¹ *Ibíd.*, pág. 45.

propia enunciación. Por tanto, según Benveniste «yo» hace referencia a algo muy singular «al acto de discurso individual en que es pronunciado y cuyo locutor designa»¹¹².

Con ello, la crítica a la razón trascendental postulada por Kant, desde la perspectiva de Benveniste a propósito de los décticos (donde tanto «yo» como el «yo pienso» de la razón solo puede ser identificado a partir de su inserción en un discurso), conduce a Agamben a afirmar que si el sujeto tiene una «realidad de discurso», se aclara entonces en qué medida la configuración de la esfera trascendental como una subjetividad, como un «yo pienso», se funda en realidad sobre una sustitución de lo trascendental por lo lingüístico.

«El sujeto trascendental no es más que el "locutor", y el pensamiento moderno se ha construido sobre esa aceptación no declarada del sujeto del lenguaje como fundamento de la experiencia y del conocimiento. Y esa misma sustitución le permitió a la psicología postkantiana conferirle una substancia psicológica a la consciencia trascendental -desde el momento en que tanto ésta como la conciencia empírica se presentaban como un yo, como un "sujeto".»¹¹³

Así, se entiende hasta qué punto para Agamben la filosofía moderna se equivocó al otorgar una substancia psicológica a la subjetividad olvidando el hecho que la subjetividad es solo un fenómeno lingüístico. La subjetividad es solo la constitución de la conciencia en el lenguaje a través de la apropiación de los pronombres personales como «yo» y otros indicadores de enunciación. Esta argumentación llega a situar a Agamben, según Catherine Mills, tanto en una posición anti-cartesiana como en un hiper-cartesianismo.¹¹⁴ El error de Descartes fue para Agamben atribuir realidad psicológica a un sujeto constituido en su propio pensamiento. Sin embargo, tal y como nos hace recordar Agamben, Descartes también proporciona la oportunidad de una experiencia del *ego cogito* mediante aquella suerte de «noche oscura» en la que el alma cartesiana al desprenderse de sus atributos y de todos sus contenidos de una manera inesperada acaba por mostrar la sorprendente proximidad existente entre el *ego cogito* y la experiencia mística.

Por tanto, la subjetividad en Agamben tiene que ser entendida bajo el modelo de un *cogito* despojado de ningún atributo, encontrando así la existencia solo en su apariencia del «yo» en el lenguaje como medio

¹¹² Benveniste, «De la subjetividad en el lenguaje», *op. cit.*, pág. 182.

¹¹³ Agamben, *Infancia e Historia*, *op. cit.*, pág. 62. (Cursiva en el original)

¹¹⁴ Mills, *op. cit.*, pág. 9.

en el cual los atributos son puestos. Ésta será la auténtica base desde donde Agamben planteará definitivamente el problema de la experiencia.

«Pues si el sujeto es simplemente el locutor, nunca obtendremos en el sujeto, como creía Husserl, el estatuto original de la experiencia, "la experiencia pura y, por así decir, todavía muda". Por el contrario, la constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia "muda", es desde siempre un "habla". Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia "muda" en el sentido literal del término, una in-fancia del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar.»¹¹⁵

Lo «sin palabra» de la in-fancia y la experiencia con el lenguaje

Agamben piensa un sujeto que es constituido en el lenguaje. Un sujeto que en la articulación de una nueva concepción de la experiencia ha de localizarse en la infancia. Pero, ¿qué quiere decir todo esto? Infancia entendida como «sin palabra», una condición muda que necesariamente precede la posición de un sujeto que habla. Esta noción de infancia que Agamben desarrollará a partir de ahora, se apropia del antiguo significado, el cual deriva del latín «infans» en el que «fans» es el presente participio de «fari», que significa «hablar». Etimológicamente entonces, «in-fancia» significa ser incapaz o no querer hablar, estar en silencio o sin palabras. Como en Benjamin, en Agamben no existe una visión cronológica de la infancia, en la que la aparición del lenguaje constituye su superación. El ser humano cuando nace no habla, pero tiene la capacidad para hacerlo. Por tanto, el ser humano está privado de la voz, no tiene la voz que tienen los animales y tiene que adquirir el habla. Y es justo en esta necesidad de adquirir el habla, de entrar en el discurso, en la que la experiencia de la infancia se conserva.

Así la infancia puede ser conceptualizada como estatuto originario del ser humano, junto con el lenguaje, como una condición del ser humano de la cual no puede separarse, en la cual el individuo, cada vez se re-inventa. Gracias a esta condición de relación entre infancia y lenguaje, se constituye y a la vez se

¹¹⁵ Agamben, *Infancia e Historia*, op. cit., pág. 63.

produce cada vez el ser humano como sujeto en tanto posibilidad de la experiencia. También Lyotard se referirá a la infancia como una condición que manifiesta la tensión entre lo nominado y lo innominado:

«Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa. Ella puebla el discurso. Este no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, con ello mismo, en constituirarla, como pérdida. Sin saberlo pues, la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece en ella, es porque habita en el adulto, y no a pesar de eso.»¹¹⁶

La importancia de la idea de la infancia es que ella indica una experiencia sin palabras que es interna al auténtico proceso de la adquisición del lenguaje, al proceso de entrar en el discurso como sujeto que habla. Esto significa que la infancia no se trata simplemente de un hecho cronológico sino ontológico, en el sentido que la infancia precede el hecho de coger nuestro lugar de un sujeto que habla.

Por tanto, una in-fancia como experiencia «muda» que está antes del sujeto, antes del lenguaje. Por tanto, para Agamben una teoría de la experiencia solo puede construirse como una teoría de la in-fancia. El problema que esto plantea conlleva unas preguntas que es necesario contestar: «¿existe algo que sea una in-fancia del ser humano? ¿cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar?».¹¹⁷

La pregunta sigue una vez más la dirección marcada por Benjamin cuando ya en uno de sus primeros textos *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre*, el filósofo alemán escribe que «El hombre no puede tener experiencia muda, sino sólo el lenguaje de las cosas.»¹¹⁸

Si como hemos visto la subjetividad se constituye únicamente en el lenguaje a través de «indicadores de enunciación» –como «yo»– y que por tanto una experiencia pura no puede ser una experiencia del sujeto, de ello se desprende que, como también se ha apuntado, ésta solo puede venir antes del sujeto en la forma de una infancia muda. Pero como ésta no puede ser localizada en ningún discurso que preceda al lenguaje cronológicamente, entonces la infancia tiene que ser interna a la apropiación del lenguaje en el momento de hablar. Esto es así porque parece claro que, como apunta Agamben:

¹¹⁶ Lyotard, J. F. *Lecturas de infancia*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Eudeba, 1997. pág. 13.

¹¹⁷ Agamben, *Infancia e Historia*, op. cit., pág. 63.

¹¹⁸ Benjamin, W. *Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre. Obras II*, Madrid: Abada, 2010 1, pág. 153.

«No existen hechos psíquicos subjetivos, “hechos de conciencia” que una ciencia de la psique pueda creer que capta independientemente y más acá del sujeto, por la simple razón de que la conciencia no es más que el sujeto del lenguaje y no puede ser definida sino como “la cualidad subjetiva de los procesos psíquicos”.»¹¹⁹

Pero el interrogante que se desprende de ello es inevitable: ¿de qué manera es posible abarcar esa infancia constituida como sustancia psíquica pre-subjetiva? Ante los intentos de sustancializar, de dar realidad «y aprehender esa corriente originaria de los *Erlebnisse*, no fue posible sino haciendo que hablara en el “monólogo” interior». Esto, pues, no disipa las dudas sobre una infancia que, al ser «representable» necesariamente en la forma de monólogo y por tanto no poseer otra realidad que la realidad del lenguaje, no muestra cómo es posible establecer las relaciones con cualquier experiencia vivida.

En consecuencia, no se puede alcanzar la infancia sin la experiencia con el lenguaje. Infancia y experiencia se implican y constituyen la subjetividad. El sujeto es en cuanto nombra y, por tanto, infancia se hace con el lenguaje, es aquello que da lugar al lenguaje y que el lenguaje a su vez configura, cerrando un círculo de remisión mutua. Pero se cae en el mito si se sigue este argumento circular de la infancia como origen del lenguaje y el lenguaje como el origen de la infancia. No es posible a primera vista salir de este círculo ya que una infancia entendida como una «sustancia psíquica» pre-subjetiva tiene tan pocas posibilidades de poder ser concebida como la propia idea de un sujeto pre-lingüístico.

Infancia y lenguaje se remiten mutuamente y es situándose en el interior de este círculo donde hay que buscar, según Agamben, el lugar de la experiencia. Hay que situarse en él, pero renunciando al concepto cronológico de origen en cuanto infancia, teniendo presente que ésta no puede preceder cronológicamente al lenguaje y dejar de existir en el momento del habla. Es decir, infancia coexiste con el lenguaje y la experiencia se constituye mediante la expropiación hecha por el lenguaje al producir al

¹¹⁹ Agamben, *Infancia e Historia*, op. cit., pág. 63. De hecho, la aparición del sujeto moderno y el desarrollo de lo que se ha venido a llamar la conciencia psicológica, fue determinante en la aparición histórica de la esquizofrenia, desde un punto de vista clínico. Por este motivo, y ahora desde un punto de vista sociológico, se puede argumentar que cuando los humanos se vieron forzados a desarrollar una interioridad psicológica –lo que el sociólogo Anthony Giddens ha denominado el «el proyecto reflexivo del yo»– y a participar en un intercambio público sobre esta interioridad, un intercambio que debe ser interpretado y mantenido, la esquizofrenia pasó a ser un estado culturalmente posible. Giddens, A. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford CA: Stanford University Press, 1991.

ser humano como sujeto una y otra vez. Con todo ello lo que pretende Agamben es abrirse ahora en el problema del origen del lenguaje «en su doble realidad de lengua y habla».

Porque lo que encontramos en el mundo son individuos hablantes, personas que hablan a otras personas: los seres humanos se constituyen como tales a través del lenguaje mismo. Por ello hay que renunciar a la idea de que exista un «origen» susceptible de ser historizado porque es en el lenguaje mismo donde funda la posibilidad de que haya «historia».

Agamben reivindica el enfrentamiento entre la defensa de un origen del lenguaje entendido como «don divino» y su opuesto contrario que otorga el mérito a la invención humana. Un enfrentamiento que terminó por provocar felizmente el momento de insurgencia de la lingüística moderna para mostrar que, en la ciencia del lenguaje, no se puede concebir un origen cronológico del lenguaje, un momento, en el cual poder identificar el acto de invención del lenguaje. Se trata entonces de entender que el origen del lenguaje debe situarse en un punto desde donde aprehenderlo precisamente

«en la fractura de la oposición continua de lo diacrónico con lo sincrónico, lo histórico y lo estructural, donde sea posible captar, como un *Urfaktum* o un archiacontecimiento, la unidad-diferencia entre invención y don, humano y no humano, habla e infancia.»¹²⁰

Junto a ello, y para alejar de la abstracción o de la simple hipótesis esta idea de origen como momento de emergencia (insurgencia), se trata de establecer el concepto de una historia trascendental que marca el límite y constituye la estructura de cada posible conocimiento histórico. Sin abandonar el plano de la lingüística, Agamben proporciona el ejemplo de la raíz indoeuropea reconstruida a partir de la contrastación de las lenguas históricas, y que no podrá ser nunca reducida a «hechos» sino que aún acontece:

«[el indoeuropeo] se sitúa en un punto de coincidencia entre diacronía y sincronía donde, como estado de la lengua históricamente no comprobado, como “lengua nunca hablada” y sin embargo real, garantiza la inteligibilidad de la historia lingüística y al mismo tiempo la coherencia sincrónica del sistema.»¹²¹

En relación al lenguaje, entonces, la infancia es el momento original mudo que persiste en cualquier expresión. Y existe en la oscilación entre lo diacrónico y lo sincrónico. Éste es el motor que transforma

¹²⁰ Agamben, *Infancia e Historia*, op. cit., pág. 67.

¹²¹ *Ibíd.*, pág. 68.

el puro lenguaje –semiótico o *langue*– en habla, esto es, el lenguaje humano como semántico, palabra. Esto se relaciona con aquel objetivo de encontrar un nuevo concepto de experiencia que se base en una consciencia trascendental despojada de todos los atributos psicológicos, existentes solo en el lenguaje. Agamben entonces sentencia que:

«Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía *in-fante*, eso es la experiencia.»¹²²

Para pensar los límites del lenguaje

Por tanto, se puede concretar diciendo que la pura experiencia que Agamben busca es el necesario punto de transición entre lo humano y el sujeto entendido como el momento en que se sitúa la consciencia en el lenguaje.¹²³ La infancia actúa entonces sobre el lenguaje, lo construye y lo que es más determinante, lo condiciona ya que en tanto límite trascendental del lenguaje la experiencia impide que el lenguaje puede presentarse a sí mismo como totalidad y verdad.¹²⁴

«Así como la infancia destina al lenguaje a la verdad, así también el lenguaje constituye la verdad como destino de la experiencia. La verdad entonces no es algo que pueda definirse en el interior del lenguaje, aunque tampoco fuera de él, como un estado de cosas o como una “adecuación” entre este y el lenguaje: infancia, verdad y lenguaje se limitan y se constituyen mutuamente en una relación histórico-trascendental en el sentido que hemos señalado.»¹²⁵

¹²² *Ibíd.*, pág. 68.

¹²³ Se llega así a un punto determinante para todo el proyecto agambeano, como apunta Natalia Taccetta: «De este modo Agamben se acerca a la figura del infante a fin de articular un concepto de experiencia que se vea desligado del condicionamiento del sujeto y que habilite una aproximación a la subjetividad en términos de potencia de decir.» Taccetta, N. *Agamben y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2001. pág. 282.

¹²⁴ La preocupación agambeana se centra aquí en argumentar sobre cómo entender los límites del lenguaje en los que la infancia se hace posible. La infancia se instituye como límite trascendental del lenguaje. De esta manera la experiencia, la infancia lo constituye como el lugar de la verdad, alejando el lenguaje de un límite trascendental místico: «lo inefable es en realidad infancia», por tanto, la experiencia es misterio pero no como juramento de silencio sino el voto que compromete al ser humano con la palabra y con la verdad. Agamben, *Infancia e Historia*, *op. cit.*, pág. 69.

¹²⁵ *Ibíd.*, pág. 69-70.

Sin embargo, la infancia se vuelve decisiva porque instaura efectivamente en el lenguaje la distinción establecida por Benveniste entre lengua y discurso (semiótica y semántica) que caracteriza el lenguaje. Se trata de un distanciamiento de la división entre lengua y habla resultado de la semiología de Saussure, que acababa por reducir el mensaje a una sucesión de unidades separadas donde no es posible justificar de qué manera llegan a formular el discurso. Agamben reconoce en cambio que el trabajo de Benveniste consigue mostrar que no es una suma de signos la que produce sentido, sino que es el sentido el que realiza la división de los «signos» particulares.

Y es precisamente esta diferencia la que explica la historicidad del humano, porque los animales se encuentran siempre en la lengua «están siempre en ella». Esto es así porque la pura lengua no contiene un componente histórico, el lenguaje animal se inscribe en la esfera puramente semiótica y los sonidos que se emiten son reconocidos, no entendidos, por los otros animales de la misma especie. En cambio, el lenguaje humano se caracteriza por el paso de la voz a su articulación (a la gramática), añadiendo, en definitiva, a la esfera semiótica un sentido diferente «rompe el "mundo cerrado" del signo y transforma la pura lengua en discurso humano, lo semiótico en semántico».¹²⁶ Esta característica de la lengua humana puede ser leída como la duplicidad localizada en el lenguaje entre la esfera endosomática ligada a la naturaleza y la exosomática que se nutre de la cultura. Interpretada en el interior de esta dicotomía, la infancia se connota como una «máquina» que «transforma la pura lengua prebabélica en discurso humano, la naturaleza, en historia»¹²⁷

Umbral

I

Entre los signos de puntuación las comillas gozan desde hace algún tiempo de un favor particular. La extensión de su uso más allá del *signum citationis*, en la práctica, incluso

¹²⁶ Agamben, «Infancia e historia» *op. cit.*, pág. 77.

¹²⁷ Es interesante comprobar la importancia de considerar la infancia entendida como máquina si se confronta, por ejemplo, a la obra de Lévi-Strauss. En la obra del antropólogo francés existe una búsqueda de una máquina capaz de transformar el discurso humano en la anhelada pura lengua como fundamento de lo humano, es decir, la transformación de la historia en naturaleza, donde no existe ningún hiato entre lengua y discurso para acercarse así a un «kantismo sin sujeto trascendental». Agamben, en cambio, busca con la infancia la propia naturaleza de lo humano en el paso de la lengua al discurso. Una máquina infantil que, opuesta a la levistraussiana, transforma la naturaleza en historia.

demasiado difundida, de poner una palabra entre comillas, sugiere, para este favor, razones no superficiales.

¿Qué significa de hecho poner una palabra entre comillas? Con ellas quien escribe toma distancia del lenguaje: indican que un determinado término no es tomado en la acepción que le correspondería, que su sentido ha sido alejado (citado, llamado hacia afuera) del habitual, aunque no del todo amputado de su tradición semántica. ya no se quiere o no se puede usar simplemente el antiguo término, pero tampoco se puede o se quiere encontrarle uno nuevo. El término entrecomillado es mantenido en suspenso en su historia, es pesado, por lo tanto, al menos de manera embrionaria, pensado.

[...] si las comillas son una cita dirigida al lenguaje para que comparezca delante del tribunal del pensamiento, el proceso que de esa manera se intenta no puede permanecer pendiente por tiempo indefinido. Todo acto de pensamiento realizado debe, en efecto, para ser tal –es decir, para poder referirse a algo que está fuera del pensamiento– resolverse por entero en el lenguaje: una humanidad que pudiese hablar sólo entre comillas sería una humanidad infeliz, que habría perdido, a fuerza de pensar, la capacidad de llevar a realización el pensamiento.

Por ello, el proceso promovido contra el lenguaje puede concluirse sólo eliminando las comillas. Incluso en el caso de que el veredicto final fuese una condena a muerte. Las comillas se estrechan en torno al cuello del término imputado hasta sofocarlo. En el momento en que éste parece vaciarse de todo sentido y exhalar el último respiro, los pequeños verdugos, pacificados y temerosos, regresan a esa coma de la cual provienen y que, conforme la definición de Isidoro de Sevilla, marca el ritmo de la respiración en el sentido.

II

Donde ha caído una voz, donde el aliento ha faltado, se encuentra, en lo alto, un pequeño signo. Sólo sobre éste, vacilante, se aventura el pensamiento.¹²⁸

¹²⁸ Agamben, G. *Idea de la prosa*. Trad. L. Silvani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015. pág. 113.

Contra el fundamento negativo de la metafísica (la doble derrota de Montaigne... y una victoria)

Es necesario recapitular un momento antes de continuar. Como se ha visto, en el ensayo «Infancia e Historia», que da nombre a la recopilación de 1979 junto con el prefacio añadido en la edición italiana, Agamben sigue los pasos del ensayo de Benjamin «Sobre el programa de la filosofía venidera». En él, Agamben se ha interrogado sobre el problema de la experiencia para acabar reconduciéndola a través de una crítica del sujeto a la cuestión del lenguaje: es en el lenguaje y a través del lenguaje que el ser humano se constituye como sujeto, de modo que la investigación de una «experiencia originaria» conduce a algo que está antes del sujeto y antes del lenguaje. Esta experiencia tutelada por la filosofía de Benjamin ha sido llamada «in-fancia». Por tanto, la teoría de la experiencia se transforma en una teoría de la in-fancia donde ésta, como se ha intentado mostrar, no es un estado subjetivo y psicológico que preceda cronológicamente al lenguaje y que cese de existir cuando el niño quiera el lenguaje, sino que es, más bien, el «origen trascendental del lenguaje», coexiste originariamente con el lenguaje y se constituye justamente en la expropiación que el lenguaje realiza de él. Esto mismo lleva a una definición de la experiencia donde, como se vio, ésta «es la simple diferencia entre lo humano y lo lingüístico». Enfrentado a la metafísica occidental, para Agamben el humano al recibir el lenguaje de afuera se ubica en la escisión entre lengua (sistema de signos) y habla (uso). La teoría de la infancia se coloca así explícitamente como un desarrollo de la distinción entre semiótico y semántico planteada por Benveniste y es (también como hemos visto) en el reconocimiento de este hiato, donde la ciencia del lenguaje alcanza un límite que, si ha de ser traspasado, tan solo puede hacerse transformándose antes en filosofía.

*

«Sólo un ser condenado a un estado de inmadurez prolongada podía inventar el lenguaje. (Entre otras cosas, esto permite comprender el curioso hecho de que el aprendizaje del lenguaje haya permanecido tenazmente vinculado con la condición infantil.)

Tal vez era un testimonio de este especial significado de la condición infantil lo que yo buscaba en los antiguos libros ilustrados para niños. Los adultos, precisamente porque tienden a suprimir su embarazosa naturaleza fetal, miran con precaución y desconfianza

a los niños, los confinan en una esfera especial, la guardería y la escuela (donde deben ser atentamente supervisados y puntualmente educados), para contener su amenazadora totipotencia. Al menos a partir de cierto momento de su historia, los hombres, olvidando la gracia inherente a toda vaguedad, transformaron su indeterminación fetal en un destino y en una fuerza capaz de dominar y destruir el mundo. En las figuras de esos libros, el mundo infantil aparece por ese motivo como un universo atónito y pasmado, sometido a la incesante vigilancia de los adultos y, al mismo tiempo, asidua y culpablemente ocupado en rehuirla.»¹²⁹

La voz y el origen del lenguaje como problema: Negatividad metafísica

El edificio levantado por la metafísica occidental tiene como fundamento la idea que el lenguaje se presenta como un fenómeno propio de la escisión, en una serie de separaciones: Ya se trate, como se ha visto aquí, de la dicotomía del lenguaje surgida entre *langue* y *parole*; o aquella distinción surgida de la lingüística de Benveniste y de la que también nos hemos ocupado, entre semiótico y semántico; o de la diferencia aristotélica entre un decir y el mostrar, o de la distinción entre saber y hablar de Wittgenstein.

Ya en *El hombre sin contenido*, concretamente en el segundo capítulo, Agamben se preguntaba sobre la asimetría fundamental que existe entre significante y significado. Más tarde, en *Estancias*, en la cuarta y última «estancia» proseguía y profundizaba en esta dicotomía. En este libro, la semiología moderna es llevada al momento culminante y a un tiempo de la metafísica occidental estancado: la noción de signo que, como unidad de significado y significante, oculta lo que Agamben llama, heideggerianamente, la «fractura original de la presencia» y, por esto mismo, el hecho de que «lo que adviene a la presencia como lugar de una diferición y de una exclusión, en el sentido de que su manifestarse es, al mismo tiempo, un esconder, su ser presente, un faltar»¹³⁰. Este olvido metafísico de la diferencia originaria entre significante y significado transforma el hecho lingüístico en algo «imposible» y muestra entonces la imposibilidad del signo de constituirse en la presencia; por tanto, muestra también la «imposibilidad de una ciencia del lenguaje que se pretenda auténtica en el interior de la tradición de la metafísica

¹²⁹ Agamben, G. *Autorretrato en el estudio*. Trad. R. Molina-Zavalía y M. T. D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. pág. 105.

¹³⁰ Agamben, G. «La palabra y el fantasma» *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995. pág. 229.

occidental». ¹³¹ Una superación de la metafísica que exigiría un nuevo modelo del significar, y en este punto Agamben presenta ya el germen de aquello que constituirá uno de los axiomas fundamentales de su proyecto: la superación del estancamiento de la metafísica se basa en un nuevo lenguaje, en una nueva palabra, que paradójicamente ya se encuentra en la antigüedad presocrática como en

«un decir que no “esconda” ni “revele”, sino que “signifique” la misma juntura [...] insignificante entre la presencia y la ausencia, el significante y el significado. Muchas veces Heráclito, que ganó por eso fama de oscuro, apunta a tal palabra instituyendo acercamientos entre contrarios y creando oxímoros en los que los opuestos no se excluyen, sino que señalan hacia su invisible punto de contacto». ¹³²

Es en *El lenguaje y la muerte* donde se expone una crítica de la metafísica en relación al lenguaje. Y es en este texto estructurado en forma de seminario donde Agamben se dispone a cuestionar la «facultad» del lenguaje y la «facultad» de la muerte como presupuestas siempre en el ser humano y por tanto nunca cuestionadas en la filosofía occidental. El humano es el «mortal» y, a la vez, el «hablante»; pero en tanto que ambas facultades «abren al hombre su morada más propia» ellas mismas revelan «esa morada como ya siempre atravesada por la negatividad que se funda en ella.» ¹³³ Por tanto la experiencia que proporciona la metafísica es la de pensar «la autofundación del ser como fundamento negativo.»

El nexo entre lenguaje y muerte lleva a asumir la pregunta sobre el problema de la negatividad como fundamento de la tradición occidental. Una pregunta que para Agamben necesariamente ha de ser dirigida hacia el lugar y la estructura propia de la negatividad. El seminario representado en *El lenguaje y la muerte* responde a este desafío situando el lugar donde se revela esa experiencia de la negatividad en el problema metafísico fundamental de la Voz que, a la vez, unida a su «gramática» se presenta como la estructura originaria de la negatividad.

Con la lectura de Heidegger y Hegel, Agamben debate en *El lenguaje y la muerte* sobre el problema de la negatividad articulándolo sobre estructuras lingüísticas. Y es en la deixis, en la «indicación» como «acontecimiento del lenguaje» donde el autor italiano centra su atención para mostrar que ésta tiene lugar en una «Voz», que, sin ser considerada una emisión de sonido concreta, ni tampoco mero significado le corresponde la intención de significar; una pura indicación de que el lenguaje, en la

¹³¹ *Ibíd.*, pág. 257.

¹³² *Ibíd.*, pág. 234-235.

¹³³ Agamben, *El lenguaje y la muerte*, *op. cit.*, pág. 9.

tradicción occidental, acontece. Desde esta focalización ontológica, la «indicación» aparece entonces como «la categoría a través de la cual el lenguaje hace referencia al propio tener-lugar».¹³⁴

Con el pronombre se marca un «signo vacío», que se vuelve «pleno» tan pronto como el locutor lo asume en una instancia del discurso y, por tanto, tan pronto como lo articula en un «mensaje».

Como tal, la deixis es aquello que debe ser quitado para que el discurso tenga lugar y es, por tanto, el fundamento que «abre» el lugar del lenguaje, pero lo hace en una dimensión negativa, tal y como queda ejemplarizado por la *lautlose Stimme* –una voz sin sonido de la que habla Heidegger en *Ser y tiempo*, el prólogo de toda lengua– que «se hunde y desaparece» para que el ser y el lenguaje acontezcan materialmente. La «Voz» es así el fundamento negativo sobre el cual se basa toda la estructura de la metafísica occidental, un fundamento «mudo» que permanece rigurosamente informulable y es por esto «místico».

Las implicaciones de la negatividad como horizonte último de la experiencia humana en las facultades de la muerte y del lenguaje tienen tanto en el «ahí» heideggeriano (*Da*), como el «esto» (*Diese*) de Hegel la exigencia de una pregunta sobre la capacidad de significar de estos pronombres. Para Agamben la función de indicar que el lenguaje reserva a estos demostrativos no puede ser completada con un contenido positivo que vaya más allá del mismo gesto de *mostrar, señalar*. Estas consideraciones llevan a Agamben a asentir que aquello que indican *Da* y *Diese* se aleja de toda instancia de discurso determinada al tiempo que aparece la consideración de la experiencia del «acontecimiento de lenguaje mismo en cuyo interior sólo puede significarse algo». Simplificándolo entonces, lo que se señala es el tener lugar del lenguaje. Y ello, que en la filosofía primera se denomina *ser*, implica la *trascendencia* del lenguaje respecto de lo que pueda ser dicho de manera concreta del discurso. Sin significante ni significado, la voz es lo que permite indicar el acontecer del lenguaje; la voz como fundamento, pero «en el sentido de que es lo que va *al fondo* y desaparece, para que el ser y el lenguaje tengan lugar».¹³⁵ La voz se presenta como supuesta en la operación que permite la función indicativa tanto de un «ahí» como de un «esto».

Sólo hay apertura al mundo y al ser, como quería Heidegger, porque el lenguaje es el acontecimiento que trascendiéndose respecto del habla agrieta su interior y permite una apertura en su propia mismidad.

¹³⁴ *Ibíd.*, pág. 50.

¹³⁵ *Ibíd.*, pág. 66.

Es esa grieta lo que se indica con los pronombres *Da* y *Die-se*: y esto significa que la negatividad que ellos comportan implica que el tener-lugar del lenguaje es un movimiento negativo característico de la historia de la metafísica.

Por tanto, la *voz* se presupone para que los pronombres «ahí» y «esto» puedan cumplir con su función indicativa comportándose como aquello que mueve el puro querer-decir. Se entiende, por tanto, que no es mero significado ni tampoco un sonido: lo que hay en la voz es una *intención de significar sin ser significado todavía*. Por lo tanto, la voz debe asumirse como un ya no (sonido), pero, con una temporalidad propia, también como todavía no, aportando una temporalidad necesariamente negativa *ni-ni*. Pero también la voz debe asumirse como aquello que debe desaparecer para que el discurso tenga lugar, para que el acontecimiento del lenguaje se produzca. Así la voz abre el lugar del lenguaje, pero de tal modo se aparece como un presupuesto en negativo que recorre toda la historia de la metafísica, porque, como advierte Agamben, «lo abre de tal modo que está siempre ya preso en una negatividad y, ante todo, siempre ya consignado a una temporalidad».¹³⁶

De este modo la voz queda aislada y suprimida en una pura instancia negativa que permite el acontecer del lenguaje y de su motor significante. La experiencia del tener lugar del lenguaje en la negatividad (en el lenguaje) lo es en cuanto supresión y conservación de una voz supuesta; solo así puede entenderse ser el *Da* (*Dasein*) y asir el *Die-se* (esto). La voz –como se ha comentado– se soporta con una doble negación: en primer lugar, ésta está supuesta, como quitada al suprimirse en su articulación lingüística, y, por tanto, y, en segundo lugar, no puede ser dicha sino sólo a través de una referencia puramente indicativa que señala el lugar negativo que ocupa.

En Agamben cada polo –lo semántico y lo semiótico, la pura lengua y el discurso que participan en el acto concreto de habla– se reenvía incesantemente a otro polo, sin reenviar a ningún fundamento ulterior, pero la metafísica no ha aceptado esta falta de fundamento. Al fin de componer la fractura, se asignó la supremacía a uno de los polos –como el caso que se ha comentado de Saussure, que ha considerado la *parole* un fenómeno derivado de la *langue*–, o bien se puso, en el origen, un principio del cual los dos polos emergerían.

Atribuyendo la primacía a uno de los polos, así como postulando un principio trascendente, la metafísica le supone, al concreto acto del habla, pura intención de significar, igual que puro querer decir, en que

¹³⁶ *Ibíd.*, pág. 66.

algo se da a comprender sin que se produzca todavía un suceso determinado de significado. La premisa considerada es entonces pura negatividad: no sonido y no-todavía-significado, que se sustrae al concreto acto de habla. El propio humano, en calidad de hablante, es entonces constantemente adelantado por aquel principio, que queda precluido a una experiencia lingüística.

Más allá de la negatividad: Experiencia con el lenguaje

Agamben reivindica de nuevo entonces en «"*Se." Lo absoluto y el "Ereignis"»,¹³⁷ la necesidad de una superación de la negatividad. Un solo movimiento, teórico y práctico al mismo tiempo, reconduce al ser humano más allá de la Voz, hacia la experiencia para él más familiar, es decir a la residencia habitual del acontecer material del lenguaje. Superar el paradigma metafísico querrá decir por tanto recuperar la inmediatez y la falta de fundamento de la palabra.

En el texto agambiano «Filosofía y lingüística» se interpreta que es el *factum loquendi* (la existencia, el acontecer material del lenguaje y de seres hablantes) lo que la metafísica no puede sino suponer. Además, la metafísica separó los polos que configuran la fractura del *factum loquendi*. Pero también es partiendo de aquí, y precisamente por ello, que la filosofía tiene que moverse hacia una experiencia en la que hay que tematizar el acontecer material del lenguaje. Y es precisamente en la infancia, como experiencia trascendental, que en el lenguaje uno hace del lenguaje mismo una experiencia donde el lenguaje se vive como posibilidad. La «Séptima» jornada de *El lenguaje y la muerte* se abre diciendo

«La tentativa de asir el Esto, o sea, de captar negativamente la experiencia indecible de la Voz, el tener lugar mismo del lenguaje, constituye [...] la experiencia fundamental de aquella palabra, que, en la cultura occidental, se presenta con el nombre de "Filosofía". ¿Hay acaso, preguntamos ahora, en el interior de esa cultura, otra experiencia de lenguaje que no repose sobre fundamentos indecibles?»¹³⁸

¹³⁷ Agamben, G., «"*Se." Lo absoluto y el "Ereignis"». *La potencia del pensamiento*. Trad. F. Costa. Barcelona: Anagrama, 2008. pág. 171-200.

¹³⁸ Agamben, *El lenguaje y la muerte*, op. cit., pág. 107.

Con ello Agamben, frente a los planteamientos particulares heideggerianos y hegelianos, se está interrogando sobre una superación de esta metafísica que consistiera en «encontrar una experiencia de palabra que no suponga ya ningún fundamento negativo».¹³⁹

«Si la filosofía se presenta desde el comienzo como una "confrontación" y una diferencia con la poesía [...], ¿cuál es la experiencia extrema de lenguaje propia de la tradición poética? ¿Tenemos en esta, respecto de la tradición filosófica, una palabra que no descansa sobre una fundación negativa del propio lugar? ¿Y dónde encontramos, en la tradición poética occidental, algo como una reflexión sobre el tener -lugar de la palabra?»¹⁴⁰

Aquí la palabra «filosofía» corresponde a aquella experiencia metafísica del lenguaje que tanto en Hegel como en Heidegger tiene su fundamento último en una «Voz» presupuesta y definida según Agamben a partir de una doble negatividad:

«por una parte [la Voz] está, en efecto, supuesta solo como voz quitada como ser sido de la voz natural, y este quitarse es la articulación originaria en la que se cumple el paso de la voz al logos, del viviente al lenguaje, por otra parte, esta Voz no puede ser *dicha* por el discurso del cual muestra el tener-lugar originario. Que la articulación originaria del lenguaje pueda tener lugar sólo en una doble negatividad significa que el lenguaje es y no es la voz del hombre.»¹⁴¹

Agamben, como se verá en profundidad en el capítulo cuarto, buscará en la poesía trovadoresca la posibilidad de superar la negatividad que fundamenta el lenguaje de la metafísica. Sin embargo, ya en la Séptima jornada de *El lenguaje y la muerte*, se examina el poema *L'infinito* de Leopardi relacionando la imagen del mar con la suspensión referencial que se ejecuta al final del mismo poema. Con la función autoreferencial del *shifter* (deíctico) «este», incluido también en el último verso «el naufragar me es dulce en este mar», Agamben puede exponer como este elemento desprovisto de significado real indica el propio tener lugar del lenguaje.¹⁴² Esta superación de la negatividad que podría ser considerada como una desfundamentación radical, acabará por implicar el «fin» del lenguaje como lo conocemos. Y es este

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 107.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág.107.

¹⁴¹ *Ibid.*, pág. 135-136.

¹⁴² Para el estudio detallado que realiza Agamben sobre el poema *L'infinito* de Leopardi en relación a la búsqueda de una palabra que no descansa sobre una función negativa, ver Agamben, *El lenguaje y la muerte*, *op. cit.*, pág. 107-132.

tema «mesiánico», el cual acaba por dar forma al epílogo «El fin del pensamiento» –que culmina *El lenguaje y la muerte*–, el que Agamben propone, en forma de aforismos: el tema del «cumplimiento» del lenguaje como una voz que no tiene ya nada que decir, nada que «significar». Tal palabra, sin origen y sin destino, liquidaría lo místico y, por tanto, el fundamento indecible, con el cual también tendría fin la ligadura entre lenguaje y negatividad, entre lenguaje y muerte.

«Que el lenguaje sorprenda y anticipe siempre la voz, que la suspensión de la voz en el lenguaje no tenga nunca fin: esto es el problema de la filosofía (Cómo resuelva cada uno esa suspensión es la ética.)»¹⁴³

Lo dicho hasta ahora es suficiente para retomar con determinación la posibilidad de la salida de la metafísica. En la octava jornada de *El lenguaje y la muerte* se apunta hacia una posibilidad de la experiencia de lenguaje que es consustancial con la metafísica, dirigiendo la mirada a un ser «nunca sido»; un ser que difiere tangencialmente del *ser-sido* de la metafísica y de la filosofía que la acompaña. Es decir, se fundan sobre una Voz que es eliminada pero conservada por medio de una doble negatividad. Se busca, entonces, una experiencia del lenguaje que obvie esta fundación negativa porque ya no hay nada que fundar.

Sin embargo, esto nos lleva hacia la pregunta en relación a la infancia ¿por qué la infancia no es simplemente una reiteración de fundamento negativo que tanto critica Agamben en *El lenguaje y la muerte*? Es decir ¿cómo es que la infancia no es lo inefable o lo inefable de los misterios de Eleusis en otro aspecto? En referencia al proyecto de *El lenguaje y la muerte*, Agamben indica, volviendo al prefacio de «Infancia e Historia», que la noción de infancia es un intento de pensar los límites del lenguaje sin hacer referencia a la «vulgar» noción de inefable como fuera del lenguaje –o el elemento del lenguaje que se elimina en el habla– y que le proporciona su terreno negativo. Agamben escribe que esto es porque las categorías de no-dicho e inefable corresponden exclusivamente al lenguaje humano, no indican tanto el límite del lenguaje sino el «poder invencible de presuposición» en la medida en que lo que no se dice es lo que debe presuponerse en cualquier dicho. En esto consistiría la raíz común de lo que quizás nunca ha estado separado: la poesía y la filosofía. El lenguaje es ahora un lenguaje sin «Voz» como aquel que se muestra a partir de la lectura novedosa de Leopardi o en *Estancias*, hacia donde nos dirigiremos en la segunda parte de este trabajo.

¹⁴³ Agamben, «El fin del pensamiento». *El lenguaje y la muerte*, op. cit., pág. 174-175. (Cursiva en el original)

Por tanto, y ante el reto que una metafísica de la negatividad plantea a una experiencia del lenguaje, Agamben reivindica que el concepto de infancia es accesible solo para un pensamiento que haya comprendido aquella «purísima eliminación de lo indecible del lenguaje»¹⁴⁴ que Benjamin proclamó en la famosa carta dirigida a Martin Buber en 1916. Solo esto permitirá un pensamiento real del lenguaje mismo, donde «la singularidad que el lenguaje debe significar, no es un inefable, sino lo máximamente decible, la *cosa* del lenguaje.»¹⁴⁵

En «Lengua e Historia»,¹⁴⁶ Agamben retoma este pensamiento de Benjamin para anclar esta idea de una lengua que supera el *factum* lingüístico como elemento negativo de la metafísica occidental. Con la eliminación de lo indecible en el lenguaje Agamben dirige su atención hacia textos benjaminianos como *La tarea del traductor* o *Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres*, donde más allá de una lógica del presupuesto metafísico que hace del *factum* lingüístico un evento esencialmente negativo, se representa en ellos una autoreferencialidad del lenguaje que excluye la negatividad para pasar a ser considerada una pura lengua. Así Agamben recordando la famosa carta que Benjamin envía a Buber, termina por definir en «Lengua e Historia» esta lengua pura como:

«"la lengua de la lengua", que salva la intención de todas las lenguas y en cuya transparencia la lengua se dice, por fin, a sí misma.»¹⁴⁷

¹⁴⁴ Durante toda la década de 1980, Agamben continuará sus investigaciones sobre el lenguaje procediendo por dos vías: por un lado, a través de ensayos tradicionalmente «académicos», algunos de los cuales están reunidos en la primera sesión de la recopilación *La potencia del pensamiento* (2005); por el otro, a través de una serie de «experimentos» como «El fin del pensamiento», que funciona como epílogo en *El lenguaje y la muerte*. Experimentos que se dirigen a la búsqueda de una palabra que supere y complete la brecha y la insuficiencia de la palabra filosófica y de aquella poética ejemplificados por *Idea de la prosa* (1985). Entre los ensayos merece una mención particular «Lengua e Historia. Categorías lingüísticas y categorías históricas en el pensamiento de Walter Benjamin» (1983), puesto que –analizando en detalle la «filosofía del lenguaje» de Benjamin (en particular los textos «Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres», 1916; «La tarea del traductor», 1921; y *El origen del drama barroco alemán*, 1925) – constituye una especie de declaración de intenciones del proyecto (mesiánico) agambeano. Un proyecto resumible en una cita de la célebre carta que Benjamin envió a Martin Buber en 1916 y que se comenta a lo largo de esta investigación: una «cristalina eliminación de lo indecible en el lenguaje» y por tanto la búsqueda de una palabra liberada del fundamento negativo y místico de la metafísica occidental. Por su parte, la obra *Idea de la prosa*, que será tratada aquí en siguientes apartados, con sus breves textos eruditos, elegantes y evocativos, se propone sobre todo medirse con la palabra, con el lenguaje mismo y sus límites, más allá de las limitaciones y constricciones de la tradicional prosa filosófica.

¹⁴⁵ Agamben, G. «Experimentum linguae», *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. op. cit.*, pág. 211.

¹⁴⁶ Agamben, G. «Lengua e historia. Categorías lingüísticas y categorías históricas en el pensamiento de Walter Benjamin». (1983) *La potencia del pensamiento. op. cit.*

¹⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 47.

Con la proposición «la lengua se dice a sí misma» Agamben se está dirigiendo hacia la pregunta sobre qué es lo máximamente decible. De esta manera, y más allá de lo que pudiera parecer un simple juego de palabras, se deja entrever qué será aquello que el filósofo defenderá como la potencialidad del lenguaje. La «cosa» del lenguaje acabará por mostrar cómo ha de entenderse una lengua pura, una lengua que no «quiere decir» sino que dice. Con ello se completa la operación tan recurrente en la obra de Agamben de abrir en clave benjaminiana el dispositivo del lenguaje para mostrar, desactivando ambos polos, su pura condición medial.

Como una primera aproximación a ello en el ensayo «La cosa misma» Agamben argumenta que la cosa misma no ha de ser considerada una substancia anterior al lenguaje, sino que es «la misma afirmación, la misma franqueza en cuestión en el lenguaje, que, en el lenguaje, siempre presuponemos y olvidamos.»¹⁴⁸ o, para decirlo de otra manera, la cosa misma es la pura comunicabilidad que Benjamin afirma que es necesaria para cualquier comunicación. Es el hecho del lenguaje mismo, no como un sistema de significación o como medios de comunicación, sino simplemente lenguaje como tal. Esta condición virtual del lenguaje permitirá contraponer como se verá, el *experimentum linguae* al nihilismo implícito en una determinación metafísica del propio lenguaje como la que se ha probado de mostrar hasta ahora.

*

«Es sabido cómo la astronomía griega, a partir de Eudoxo de Cnido, para responder a esta exigencia –es decir, para salvar las infinitamente complicadas que presentaba el movimiento irregular de los mencionados astros, llamados por tal razón "errantes" –, se vio obligada a suponer, para cada uno de estos, una serie de esferas homocéntricas, cada cual animada por un propio movimiento uniforme, de cuya composición con aquél de las demás resultaba, al final, el movimiento aparente del planeta. Lo que aquí termina siendo decisivo es el estatuto que se le atribuía a las hipótesis: Para Platón no debían ser consideradas con el mismo criterio empleado para los principios verdaderos, sino, precisamente, como hipótesis, cuyo sentido se agotaba con la salvación de los fenómenos. Como escribe Proclo, polemizando con aquellos que confunden las hipótesis con los principios no hipotéticos: “estas hipótesis son concebidas para

¹⁴⁸ Agamben, «La cosa misma». *La potencia del pensamiento*, op. cit., pág. 20.

descubrir la forma de los movimientos de los astros –que, en realidad, se mueven justamente así como se ve, es decir, para volver comprensible la medida de sus movimientos”. Por este motivo, cuando Isaac Newton inscribió en el umbral de la ciencia moderna su *Hypotheses non fingo*, asignándole a esta tarea de deducir de la experiencia las causas reales de los fenómenos, la expresión “salvar las apariencias” comenzó esa lenta migración semántica que, al exiliarla del ámbito de la ciencia, la llevó a asumir el significado peyorativo que tiene aún hoy en el uso coloquial.»¹⁴⁹

¹⁴⁹ Agamben, *Idea de la prosa, op. cit.*, pág. 138.

Capítulo 3

Pensar la experiencia en el seno de una teoría de la potencia. *Exponer el lenguaje ante el fundamento negativo de la metafísica*



17. Wall, Jeff, *Jell-O* (1995)

¿Qué sucede cuando pasa al interior algo ajeno? *Jell-O* muestra una cocina a la que dos niñas de unos nueve o diez años han acudido a comer algo en mitad de la noche. Una se ha servido un postre de gelatina amarilla, cuyos restos aparecen en un cuenco de cristal en la encimera, brillantes como algo denso y extraño, una sustancia extraterrestre. La otra niña se ha sentado con las piernas cruzadas y apoya la espalda contra la puerta de la nevera, de la que cuelgan dos dibujos expresionistas infantiles. La que está de pie sostiene un cuenco con la gelatina, mientras que la otra lleva una mano teñida de amarillo y, al

parecer, juega con restos de ese postre tirado por el suelo. Podrían parecer incluso poseídas, en esa cocina de extraña distribución que la masa pastosa y amarillenta de sustancia inclasificable hace parecer una nave espacial. Las niñas están en estado de ensimismamiento, inducido por el asombroso potingue, y el espectador responde al carácter de ensueño de la imagen, con lo que la gelatina se convierte, de un modo extraño, en substituta de la fotografía en sí.»¹⁵⁰

*

Con ocasión de la muerte de su amiga Elsa Morante en 1985, Agamben escribe un bello texto en el que relata la siguiente anécdota: «Cuando [...] le dije que estaba escribiendo un libro que se llamaba *El lenguaje y la muerte*, Elsa comentó: “¿*El lenguaje y la muerte?* ¡El lenguaje *es* la muerte!”». (Por momentos, Agamben parecería compartir esta certeza morantiana. Sin embargo, simultáneamente, también alberga grandes esperanzas en otros usos posibles del lenguaje).

Tal vez, como otra amiga, Ingeborg Bachmann, el joven filósofo vacila entre el lenguaje como pena [«En él todas las cosas deben entrar y transcurrir según la medida de su culpa»] y la posibilidad de redención, al menos para la palabra poética [«Oh, palabra mía, sálvame!»].¹⁵¹

La «cosa misma» del lenguaje. *El experimentum linguae*

«La bella apariencia, que no puede ser explicada ulteriormente a través de hipótesis, resulta, de este modo, atesorada, ahorrada, “salvada” para otra comprensión, que la aprehende ahora como ella es en sí misma, *anhipotéticamente*, en su esplendor. Lo que aquí se ha alcanzado es todavía un sensible (de aquí el término *idea*, que indica una visión, [...]) pero no un sensible *presupuesto* al lenguaje y al conocimiento, sino más bien

¹⁵⁰ Newman, M. *Jeff Wall Obras y escritos*, Trad. C. Mayor, A. Fernández, E. Villalonga. Barcelona: Ediciones Poligrafía, 2007. pág. 101.

¹⁵¹ Anécdota recogida por Paula Fleisner en *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Buenos Aires: Eudeba, 2016. pág. 179-182

expuesto en ellos, absolutamente. La apariencia repuesta ya no sobre la hipótesis, sino sobre sí misma, la cosa ya no separada de su inteligibilidad, sino en medio de ella, es la idea, es la cosa misma.»¹⁵²

La bella apariencia pensada en sí misma, alejándose de la hipótesis, nos acerca –decenas de páginas antes de ser determinante para las conclusiones de este trabajo en la forma de una metodología agambiana–, a la posibilidad de pensar lo contemporáneo. Los lugares en que nos desarrollamos pueden ser pensados también como el lugar de la búsqueda constante del verdadero conocimiento de las cosas, los seres y el universo; una búsqueda en la que nos hemos encontrado también como contemporáneos y, después de otras tantas decenas de páginas, con el límite que marca el lenguaje: su ilimitación. Es desde la idea de la «cosa misma» del lenguaje, desde la que Agamben ha construido su obra; el lenguaje, aunque no sea determinante, constituye al sujeto. El filósofo italiano muestra así su dependencia con la tradición filosófica de la Escuela de Frankfurt y del postestructuralismo francés, cuya concepción del lenguaje tiene siempre presente la búsqueda de unos límites que no pueden ser fijados definitivamente y que, a través de la constante entre diferencia y repetición, nos permite el uso libre de las palabras. De todo esto surge una obertura radical hacia la felicidad, que desde un punto de vista aristotélico no es ni más ni menos que el intento de recuperar la libertad de la política. En definitiva, es sobre esto mismo de lo que se ha ido hablando en los últimos apartados, buscando en la infancia esos límites que son ahora también un nuevo punto de partida.

Las diez páginas de la edición en castellano que componen «Experimentum linguae», incluyen las cuestiones necesarias para pensar un nuevo inicio para el pensamiento sobre aquella infancia que, en el ensayo «Infancia e Historia», acabó por constituirse como la única experiencia (posible):

«¿Cómo es posible hacer experiencia no con un objeto, sino con el mismo lenguaje? ¿Y en cuanto al lenguaje, no con esta o con aquella proposición significativa, sino con el puro hecho de que se habla, de que existe el lenguaje?»¹⁵³

En la experiencia con el lenguaje, en ese *experimentum*, Agamben muestra entonces el motivo que mueve su pensamiento.

¹⁵² Agamben, «Infancia e Historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia». *Infancia e Historia*. Trad. S. Mattoni. 4ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

¹⁵³ Agamben, «Experimentum linguae». *Infancia e Historia, op. cit.*, pág. 13.

«En los libros escritos y no escritos, obstinadamente no he querido pensar más que una sola cosa ¿qué significa “hay lenguaje”, ¿qué significa “yo hablo”?»¹⁵⁴

En buena parte de su obra, Agamben insiste que somos lenguaje y no se cansa de repetir que la filosofía no es otra cosa que lenguaje: En esta misma insistencia se encuentra implícito el convencimiento inspirado por Foucault que no existe conexión entre lenguaje y verdad:

«el sujeto que habla no es tanto el responsable del discurso, como la inexistencia en cuyo vacío de prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje.»¹⁵⁵

Somos en tanto que seres dichos por el lenguaje, que no es otra cosa que el espejo a través del cual proyectamos la imagen de la naturaleza y en el que nos constituimos. La razón está en el puro acontecer del lenguaje, que no mantiene la identificación con las cosas que representa ni entiende de significaciones ni de estructuras oposicionales, sencillamente el lenguaje es. El lenguaje nos constituye, nos permite pensar el mundo, *somos*, por lo tanto, porque hay lenguaje. El lenguaje es como un elemento separado de la realidad, sin relación con ella ni con los significados ni con las organizaciones, y es esta simple existencia la que posibilita la razón.

«pues resulta evidente que ni en el ser-hablante ni en el ser-dicho, que le corresponde a *parte objecti*, están los predicados reales que pueden ser identificados con esta o aquella propiedad (como el ser pelirrojo, francés, viejo, comunista).»¹⁵⁶

Agamben, igual que Foucault, es consciente de que la tarea del filósofo se centra en el lenguaje, en su problemática, en su autoreferencialidad; no en analizar las verdades de la naturaleza a las cuales el lenguaje representa arbitrariamente. Porque, de lo contrario, el discurso filosófico que se expresa con la interrogación «¿hay lenguaje?» pierde su objetivo, que es, precisamente, la eliminación de todo presupuesto, de cualquier presupuesto. Y esto es así desde que el lenguaje y la naturaleza se separaron. Sin embargo, Agamben, a diferencia de Foucault, sitúa esta disolución en la base de la metafísica

¹⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 213.

¹⁵⁵ Foucault, M. *El pensamiento del afuera*. 2a ed. Trad. M. Arranz. Valencia: Pre-Textos, 1989. pág. 11. En *El pensamiento del afuera*, Foucault desarrolla dos conceptos claves en su pensamiento: el «pensar» y el «afuera». El primero es tratado en relación a los usos literarios del lenguaje, es decir, a los usos fuera del discurso. El segundo representa el lugar donde la palabra literaria se desarrolla, un espacio neutro, atemporal y sin límites; un espacio que no es el de la representación. Siguiendo el camino de *Las palabras y las cosas*, este libro se erige como una reflexión central en la obra de Foucault, en su búsqueda de creación de una historia del pensamiento. El texto apareció inicialmente en el n° 229 de junio de 1966, de *Critique* dedicado a Maurice Blanchot, la obra del cual testimonia esa experiencia del afuera que nos muestra el ser mismo del lenguaje al hacer emerger el pensamiento. Con Blanchot, además, establecerá con este texto un nuevo punto de encuentro (a pesar de que nunca llegaron a conocerse).

¹⁵⁶ Agamben, «Experimentum linguae». *Infancia e Historia*, op. cit., pág. 213.

occidental: ya en Platón se distingue entre idea y copia de la idea, y también en la corriente aristotélica se distingue entre voz, *phone*, y lenguaje, *logos*.¹⁵⁷ De este modo, el lenguaje solo tiene un poder: «el de alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tienen límites». Y es esta autoreferencialidad, este reflejo infinito, lo que Agamben reivindica; una reivindicación que marca el camino de salida a la supuesta incomprendibilidad –provocada por la ruptura entre las palabras y las cosas y su incapacidad para ser explicadas– que la metafísica occidental cree inherente al lenguaje.

En «Filosofía y lingüística» Agamben sostiene que es el *factum loquendi* (la existencia, el acontecer material de lenguaje y de seres hablantes) lo que la metafísica no puede sino suponer. Además, la metafísica separó los dos polos dicotómicos del *factum loquendi*. Pero también es partiendo de aquí que la filosofía tiene que moverse hacia una experiencia en la que hay que tematizar el acontecer material del lenguaje. Ya en *Experimentum linguae* es llamada «in-fancia» la experiencia trascendental que, en el lenguaje, uno hace del lenguaje mismo: una experiencia autoreferencial que vive el lenguaje como posibilidad. Se trata, pues, de exponer la palabra en cuanto exterioridad singular sin fundamento.

«El lenguaje dice algo como algo: el árbol como "árbol", la casa como "casa". El pensamiento se ha concentrado sobre el primer cualquier cosa (la existencia, que cualquier cosa sea) o sobre el segundo (la esencia, qué cosa es cualquier cosa, sobre su identidad y diferencia. Pero lo que propiamente se tenía que pensar –la palabra *como*, la relación de exposición– ha permanecido sin pensar. Este como originario es el tema de la filosofía, el asunto del pensamiento.»¹⁵⁸

Es decir, «el hombre hablante no puede alcanzar nada inmediato, excepto el lenguaje mismo, excepto la mediación misma». Es el lenguaje el que media, como en la imagen de Wittgenstein de la mosca dentro de un vaso. Estamos en el pensamiento contemporáneo «solos ante el lenguaje, abandonados de todo fundamento ulterior». Solos y «completamente conscientes del lenguaje» a merced de un nihilismo heredado por aquella revolución que hizo, de entes pensados como Dios, ser, espíritu, ahora nombres

¹⁵⁷ Por su parte Michel Foucault localizó este momento de dislocación entre lenguaje y naturaleza al que nos referimos en la *Grammaire de Port Royal* (1660), de C. Lancelot y A. Arnauld, a finales del Renacimiento. Foucault, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. E. C. Frost. Madrid: Siglo XXI, 2006. pág. 144.

¹⁵⁸ Agamben, G. *La comunidad que viene*. Trad. J. L. Villacañas y E. Quirós. 2a ed. Valencia: Pre-Textos, 2006. pág. 83.

del lenguaje. Ante ello, el objetivo del pensamiento es encontrar la posibilidad de que la mosca salga del vaso. Y esto es lo que Agamben reclama: que no se olvide el objetivo, que no se olvide su medialidad.¹⁵⁹

«La principal dificultad de una exposición filosófica atañe a este mismo orden de problemas. Una exposición filosófica es, entonces, aquella que hable de lo que hable, debe dar cuenta del hecho que habla, un discurso que, en todo decir, dice ante todo el lenguaje mismo».¹⁶⁰

Última parada para la metafísica, los límites del lenguaje

De nuevo nos dirigimos al epílogo «*Experimentum linguae*» de 1989 para presentarlo ahora como un *umbral* en la filosofía de Agamben en el que las investigaciones de las décadas de 1970 y 1980 son trasportadas hacia el análisis específicamente ético-político que comenzó durante la década de 1990. Desde una perspectiva metodológica, el *experimentum linguae* es el intento de hacer experiencia del lenguaje más allá del presupuesto negativo y místico de lo «indecible». De hecho, enfrentándose radicalmente a la tradición metafísica, este *experimentum* queda expuesto en la obra de Agamben como pura «potencia». En estas breves páginas Agamben establece las bases para sus futuras investigaciones políticas, es decir, es ese *experimentum* el que abre el espacio a un nuevo concepto de ética, de comunidad, de política, porque únicamente la superación del fundamento negativo, de todo presupuesto sustancial, puede conducir a la liberación «mesiánica» de la humanidad posthistórica. La ontología agambeana es también una ontología política ya que lo decible, el «ser dicho», se muestra como «lo Más Común que rompe toda comunidad real».¹⁶¹ Una nueva comunidad puede surgir únicamente de una nueva idea de lenguaje. Mientras que lo indecible queda vinculado a lo no-dicho, la decibilidad pura ejerce de medio entre lo dicho y lo no dicho refiriéndose así a una lengua más originaria, o a una nueva lengua que abre la posibilidad a ambas partes de la falsa dicotomía. De esta manera, la decibilidad pone

¹⁵⁹ Agamben, G. «La idea del lenguaje». *La potencia del pensamiento*. Trad. F. Costa. Barcelona: Anagrama, 2008. pág. 35.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pág. 31.

¹⁶¹ Agamben, *La comunidad que viene*, *op. cit.*, pág. 16.

en contacto el mundo y el lenguaje, esto es precisamente lo que sostiene Benjamin cuando se refiere a «la cosa del filósofo» como el «tomar la palabra en su decibilidad» más allá de la comunicación.

«Quien realiza el *experimentum linguae* debe pues arriesgarse en una dimensión completamente vacía (el *leerer Raum* del concepto-límite kantiano), en la cual no se enfrenta sino con la pura exterioridad de la lengua, con el "*étalement du langage dans son être brut*" de Foucault. Es probable que todo pensador haya tenido que internarse en una experiencia semejante al menos una vez; es posible también que lo que llamamos pensamiento sea pura y simplemente este *experimentum*.»¹⁶²

Sin embargo, y contra las acusaciones de pesimismo, lejos de traicionar las ideas de la lucha por articular la experiencia, Agamben avanza hacia ella. No solo evita la encriptación en el discurso, sino que parece no tener necesidad de recrearse en nuevas terminologías que obligan a toda argumentación filosófica a dejar de lado la aparente claridad que aporta del lenguaje cotidiano. Lejos de resistir la sedimentación del pensamiento «original» en la mera «doctrina», Agamben fija la tradición en «toda su gloria dogmática»: recapitular, sintetizar, narrar, sacar analogías y resonancias a través de la tradición. Rechazando la tendencia cartesiana que encuentra su expresión más radical en la fenomenología, realiza una reducción de la originalidad de la experiencia trascendental hacia la tradición, permitiendo que la propia tradición, como una sucesión y constelación de doctrinas singulares, se presente como tal.¹⁶³ Anthony Curtis escribe al respecto que ninguna lectura de Agamben, ya sea para considerarla válida o para cuestionar la validez de su trabajo de constituir un evento en la historia de la filosofía, puede evitar confrontar la tensión entre la fuerza de su insistencia (siguiendo, ahora sí, de una manera evidente el «Programa de la filosofía verdadera» de Benjamin) sobre la experiencia trascendental como el *sine qua non* de la filosofía, y su reducción de la filosofía a la erudición doxográfica.¹⁶⁴

Más allá de la contradicción aparente, la «reducción doxográfica» de Agamben no es una evasión de, sino una respuesta al desafío de entrar en una relación con la experiencia trascendental. Si bien Agamben parece seguir a Heidegger refiriendo el pensamiento filosófico a una experiencia que siempre debe tener

¹⁶²Agamben, «Experimentum linguae». *Infancia e Historia*, *op. cit.*, pág. 214.

¹⁶³ Esto es más claro en sus escritos más recientes y convencionales, como las últimas entregas del proyecto *Homo Sacer* y sobre todo en *El Reino y la Gloria* con su tratamiento doxográfico de la doxología. Pero es cierto que, de una manera más sutil, Agamben también sigue este planteamiento de exposición en aquellos trabajos como *La comunidad que viene* o *Idea de la prosa*, que, como se está constatando aquí, se organizan más allá de las convenciones de la redacción académica.

¹⁶⁴ Cf. Adler, A. C., «Deconfabulation: Agamben's italian categories and the impossibility of experience». *Diacríticos*, n° 43 (3), pág.11. <https://doi.org/10.1353/dia.2015.0020>. Accedido el 2 de junio de 2020.

lugar para que haya filosofía (pero que siempre ha sido esquivada previamente al concebirla como algo distinto de la experiencia que es), en realidad se aleja de él de una manera decisiva: esta experiencia no implica misterio, negatividad, silencio, muerte o interioridad, no es la experiencia del secreto, sino de la pura exterioridad del lenguaje. Esto a su vez sugiere que los filósofos del pasado han rehusado esta experiencia al concebirla en términos de interioridad, misterio, negatividad, han supuesto que solo el filósofo puede tener experiencia. Contra esto, Agamben sugerirá que la experiencia que el filósofo debe tener no es otra cosa que la experiencia que todos ya tienen. Intentando no olvidar lo dicho en capítulos anteriores, entonces, si la cotidianidad implica la imposibilidad de la experiencia, esta imposibilidad, como producto de la secularización científica de los «misterios sacrificiales», también implicaría la imposibilidad de la experiencia misteriosa, aquella experiencia que, desde el principio, ofrecía la perspectiva de la superación de la condición plural de la humanidad. La destrucción de la experiencia que dio pie a esta investigación es, por tanto, también la destrucción de la experiencia que ha tenido lugar, experiencia que ha tomado su lugar, abriendo el camino para la experiencia del lenguaje como pura exterioridad, sin misterio, sin negatividad.

A modo de rescate y de recapitulación de la actitud agambeana con el lenguaje frente a la negatividad de la metafísica, cabe recordar aquel reconocimiento a Émil Benveniste –apuntado en páginas anteriores– como el responsable de la propuesta de una distinción entre un nivel de la *langue* y un nivel de la *parole*, como aquello que asienta la tradición, tal y como Agamben también recuerda precisamente en *La parola e il sapere* (1980). Como afirma el filósofo italiano, un sistema así homogéneo y ordenado se llama «lengua» A ese, se le opone el *caos* multiforme y heterogéneo de la «palabra». Sin embargo, la *parole*, objeto Agamben, es «la instancia concreta del discurso», mientras que la *langue* es una «construcción de ciencia partiendo de la palabra». Por consiguiente, y como se ha visto, las dos expresiones no son homogéneas ni reales. Es en este sentido, prosigue el autor italiano, que el silencio acerca del origen de la distinción entre *langue* y *parole* «es el acontecimiento fundamental de la metafísica».¹⁶⁵

Con relación a ello, se ha sostenido en este trabajo –a partir de la lectura de «Infancia e Historia»– que, cuanto más el problema de la fractura entre *langue* y *parole* resulta ser «lo inasible, a lo que toda reflexión sobre el lenguaje debe enfrentarse»¹⁶⁶, tanto más la tarea de la filosofía será la de hacer

¹⁶⁵ Agamben, G. «La parola e il sapere». *Aut Aut*, nº 179-180, 1980, pág. 155-166.

¹⁶⁶ Agamben, «Experimentum linguae». *Infancia e Historia*, op. cit., pág. 214.

experiencia de lo que permite que sea posible. El método que se sustenta en la metafísica postula que la condición de posibilidad del lenguaje es la *langue*, razón por la cual ella no acierta con la naturaleza del lenguaje. Agamben, de lo contrario, la indica –sin reenviar a un principio ajeno al acto de habla– en su mismo acontecer.

Por lo tanto, el concepto de «in-fancia» representa un intento de pensar los límites del lenguaje, explorándolos en la «pura autorreferencialidad» del acontecimiento lingüístico. Hacer «experiencia del acontecimiento material del lenguaje» significa estar cerca de la posibilidad de hablar en acto. Sin embargo, la dimensión de la «posibilidad» está llena de prejuicios metafísicos, considerando que se vio introducida en la oposición aristotélica entre potencia y acto. Según este esquema se interpreta también la relación *langue/parole*: así como la potencia tiene que ser abolida, de manera que pueda pasar al acto, igualmente la *langue* tiene que desaparecer para que acontezca la *parole*. De manera análoga, e inmerso ya en su proyecto *Homo sacer*, el Agamben más político toma como punto de partida Hans-Georg Gadamer para decir que «cada interpretación lingüística es siempre, en realidad, una aplicación que requiere una operación eficaz».¹⁶⁷

La filosofía tiene, por lo tanto, que liberar el lenguaje y la política de la metafísica, para poder pensar al ser humano «absolutamente solo en el lenguaje, frente al mundo y a la naturaleza»¹⁶⁸. Es decir, descubrir lo no-fundamental originario de lo humano y de la palabra. Pero, para ello, hay que pensar de nuevo de manera totalmente radical la noción de potencia.

Para una filosofía de la potencia (del lenguaje)

Agamben asocia el significado metafísico de «potencia» al concepto de «privación»¹⁶⁹, y sostiene que fue Aristóteles quien lo expuso por primera vez: «en la privación subsiste una realidad que sirve de

¹⁶⁷ Agamben, G. *Estado de excepción. Homo sacer II,1*. Trad. F. Costa e I. Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. pág. 61. Es interesante tener en cuenta el paralelismo que Agamben hace entre el lenguaje y derecho, donde «la aplicación de una norma no está en modo alguno contenida en ella ni puede deducirse de ella», requiere un «proceso» en el que intervienen una pluralidad de sujetos, por tanto «como entre el lenguaje y el mundo, entre la norma y su aplicación tampoco hay un nexo interno que permita derivar inmediatamente una de otra». *Ibíd.*

¹⁶⁸ Agamben, G., *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. T. Segovia. València: Pre-Textos, 2003. pág. 15.

¹⁶⁹ Agamben, *La potencia del pensamiento, op. cit.*, pág. 292.

sujeto, del cual se afirma la privación»¹⁷⁰. Agamben añadirá, que la privación ha de distinguirse de la “ausencia” (*apousía*), ya que implica todavía un reenvío a la forma de la que hay privación, que de alguna manera se testimonia a través de su no estar. En Aristóteles, es cierto por tanto que, mientras que por un lado la potencia precede el acto y lo condiciona, por el otro parece que se le queda esencialmente subordinada.

El lenguaje es, sin embargo, una facultad genérica y, como tal, potencia. Si la interpretamos como privación, asume el mismo campo que la Voz. Pero, para que de esa potencia uno pueda hacer experiencia, hace falta que no desaparezca cada vez de inmediato en el acto, que no pase al acto y se diluya. Este *status* de la potencia –como apuntará en *Homo sacer* en clave de un paradigma de la soberanía– es impotencia (*adynamía*). Es decir, puede el acto pudiendo no realizarlo, puede sin nada que lo preceda, de una manera soberana, su propio no ser. Si esto no fuera así, sería simplemente privación cuando pasa al acto destituyendo su potencia de no ser.¹⁷¹

Por lo tanto, Agamben expone que cada potencia de ser o de hacer algo es, para Aristóteles, al mismo tiempo potencia de no ser o de no hacer. Sin eso, la potencia pasaría ya siempre en el acto diluyéndose en él. En efecto, «si la potencia fuera siempre y solamente potencia de hacer o ser algo, nosotros no podríamos experimentarla nunca como tal». Por consiguiente, aquello que más pertenece a los seres humanos es ser su misma posibilidad o potencia. Denegados de fundamento, los seres humanos se encuentran despojados de algo que puede ser apropiado para ellos mientras que «sólo puede tener lugar transportando (Aristóteles dice "salvando") en el acto la propia potencia de no ser»,¹⁷² su propia impotencia. Sólo si se asume de manera fiel una condición así, se podrá inaugurar una relación auténtica con el lenguaje, con sí mismo y con los demás. La praxis lingüística será entonces «uso, o también *ethos*»¹⁷³.

A pesar de ello, parece que aún no está claro cómo esta experiencia del lenguaje como pura exterioridad podría ponerse en juego a través del discurso filosófico, ni como los escritos de Agamben se esforzarán por lograrlo. En la conclusión de «*Experimentum linguae*», Agamben cita la «única conferencia pública» que Wittgenstein dio:

¹⁷⁰ Aristóteles, *Metafísica*. Ed. y trad. T. Calvo. Madrid: Gredos, 1994. 1004a, 16.

¹⁷¹ Cfr. Agamben, G. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. A. G. Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 62-65.

¹⁷² Agamben, *La comunidad que viene*, op. cit., pág. 36.

¹⁷³ *Ibid.*, pág. 23.

«Y ahora describiré la experiencia de maravillarse por la existencia del mundo, diciendo: es la experiencia de ver el mundo como un milagro. Me veo tentado a decir que la expresión justa de la lengua para el milagro de la existencia del mundo, aunque no sea una proposición de la lengua, es la existencia del lenguaje mismo.»¹⁷⁴

Wittgenstein parece marcar un camino muy riguroso, mostrando cómo el lenguaje puede hablar por sí mismo en su exterioridad, para mostrarse en una exterioridad sin secretos. ¿Qué más es el «juego del lenguaje» de lo que se muestra? Demostrar que el significado de un término es equivalente a su uso es despojar el lenguaje de sus secretos, llevarlo de manera plena y absoluta al Ágora, a la apertura pública de la vida política. De ahí que Agamben, en un gesto característico, pase inmediatamente de Wittgenstein a la cuestión de la política. Si intentamos seguir adelante con el experimento de Wittgenstein preguntando «¿cuál es la expresión correcta de la existencia del lenguaje? Hay que reconocer, como única respuesta imposible: la vida humana, como *ethos*, como una manera ética»¹⁷⁵. «La búsqueda de una polis y una *oikìa* que se ajusten a esta comunidad vacía y no prescriptible», agrega Agamben, «es el deber infantil de la humanidad que viene». Sin embargo, mientras Agamben afirma el valor del pensamiento de Wittgenstein, también insinúa sus límites. Al parecer Wittgenstein no es capaz de pensar el horizonte en el que se puede seguir su propio pensamiento más radical, el pensamiento de la simple existencia del lenguaje. No solo Wittgenstein no teoriza explícitamente la comunidad a la manera de Heidegger, Blanchot, Derrida, Levinas y Nancy, sino que carece de lo que más necesita: El conocimiento específicamente erudito de la tradición. Esto se debe a que el problema de la política no es, en última instancia, nada más que el problema de la tradición de pensar: pertenecer a una comunidad no es solo participar en juegos de lenguaje que se presentan de alguna manera inmediata, como lo que se podría llamar al simple «uso» del lenguaje. Para permanecer en deuda con una herencia que nos ordena incluso cuando somos ignorantes de ella (como Derrida ya había mostrado en «Estructura, firma y juego») supongamos ingenuamente que estamos libres de eso y que podemos considerarlo desde fuera. Wittgenstein desmitifica y profana el lenguaje, devolviéndolo a la cotidianidad del uso, pero no desmitifica la tradición, la comunidad o la historia.

¹⁷⁴ Agamben, «Experimentum linguae». *Infancia e Historia*, op. cit., pág. 219.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pág. 219.

La profanación que propone Agamben, en cambio, exige no recurrir al juego del lenguaje, sino a algo que se aleja mucho de ello: esta profanación se dirige ahora a entender la «cosa misma» del lenguaje ante lo que representa para el lenguaje la estructura misma de la tradición.

«La estructura presuponiente del lenguaje es la estructura misma de la tradición: nosotros presuponemos y traicionamos (en el sentido etimológico y en el sentido común de la palabra) la cosa misma del lenguaje, para que el lenguaje pueda transmitir algo (*katà tinos*). El ir al fondo de la cosa misma es el fundamento sobre el cual algo así como una tradición puede constituirse.

Tarea de la exposición filosófica es venir con la palabra en ayuda de la palabra, para que, en la palabra, la palabra misma no parezca supuesta a la palabra, sino que venga, con palabra, a la palabra. En este punto, el poder presuponiente del lenguaje toca su límite y su fin: el lenguaje dice de los presupuestos como presupuestos y, de ese modo, alcanza aquel principio no-presuponible y no presupuesto (*archè anypóthetos*), que sólo permaneciendo tal constituye la auténtica comunidad y comunicación humana.»¹⁷⁶

En la «cosa misma» del lenguaje ya no hay un presupuesto donde fundamentar la negatividad de la metafísica. No se trata de pensar «sobre lo que se dice» sino el «medio mismo de su cognoscibilidad», es decir, una medialidad, en la cual se hace posible el conocimiento en cuanto tal. Si «sobre lo que se dice» corresponde a la definición de «sustancia» aristotélica, la cognoscibilidad a la que nos referimos tiene que ver con la decibilidad; es la decibilidad como la potencia de ser dicha de la cosa misma. El mismo Platón reconoce una debilidad del logos que tiene que ver precisamente con la incapacidad de este de «llevar a la expresión esta misma cognoscibilidad y esta mismidad», por tanto deja atrás como un presupuesto «la cognoscibilidad misma del ente que en él está en cuestión».¹⁷⁷ Pero por ello la «cosa misma» es entonces aquello que crece dentro del lenguaje, porque al tratarse del lenguaje humano, que «dice algo sobre algo», éste es presuponiente y objetivante pero en el «sentido de que, en su advenir, descompone la "cosa misma", que en él y sólo en él se anuncia». Precisamente por ello, y recordando al último Heidegger

¹⁷⁶ Agamben, «La cosa misma». *La potencia del pensamiento*, op. cit., pág. 20.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pág. 17. Un presupuesto que se deja atrás como una hipótesis en el sentido etimológico del término, es decir, aquello que es puesto debajo.

«La cosa misma no es una cosa: es la decibilidad, la apertura misma que está en cuestión en el lenguaje, que es el lenguaje, y que en el lenguaje constantemente suponemos y olvidamos, acaso porque ella misma es, en lo más íntimo, olvido y abandono de sí.»¹⁷⁸

Y sobre esta decibilidad que queda no-dicha por una decibilidad del lenguaje, precisamente allí es donde habrá de colocarse la idea platónica. No es por lo tanto (en relación a la cita anterior) una reduplicación de la cosa –pues sólo sería una re-duplicación si la cosa fuera sub-puesta– sino más bien una exposición de la misma. En esto precisamente radica para Agamben la diferencia esencial entre la «tradición» y la filosofía.

INFANCIA Y MISTERIO

Desde la perspectiva de una infancia como dimensión originaria de lo humano, quizás se torne más accesible la esencia de la experiencia mística de la antigüedad, explicada de diversas maneras por los estudiosos. Puesto que si bien es cierto que consistía –como *páthêma*– en una anticipación de la muerte (morir, *teleutân*, y ser iniciado, *teleísthai*, dice Plutarco, son lo mismo), justamente el elemento que todas las fuentes concuerdan en considerar esencial y del cual deriva el nombre mismo de «misterio» (de **mu*, que indica un estar con la boca cerrada, un musitar), es decir, el silencio, no ha sido explicado suficientemente hasta ahora. Si es cierto que en su forma original el centro de la experiencia mística no era un saber, sino un padecer («*ou matheîn, allà patheîn*», en palabras de Aristóteles) y si ese *pathêma* estaba en esencia excluido del lenguaje, era un no-poder-decir, un musitar con la boca cerrada, entonces esa experiencia era bastante cercana a una experiencia de la infancia del hombre en el sentido que hemos señalado (el hecho de que entre los símbolos sacros de la iniciación figurasen juguetes –*puerilia ludicra*– podría abrir un útil campo de indagación al respecto).

Pero probablemente ya en época antigua y seguramente en el periodo sobre el que estamos mejor informados (el de la máxima difusión de los misterios a partir del siglo IV d.C.) el mundo antiguo interpreta esa infancia mística como un saber que se debe callar, como un silencio que se debe guardar. Tal como son presentados en *De mysteriis* de Jamblico, los misterios son ya una «teurgia», es decir, esencialmente un saber hacer, una «técnica» para influir sobre los dioses. El *páthêma* se vuelve entonces *máthêma*, el

¹⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 18.

no-poder-decir de la infancia se torna una doctrina secreta sobre la que pesa un juramento de silencio esotérico.

La profanación agambeana no puede recurrir al juego del lenguaje, porque con ello no se desmitifica la tradición, lo hemos visto. Lo que debe ser narrado ha de contener la verdad de la infancia frente al misterio inefable del lenguaje.

Por tanto, se trata de narrar lo que contenga la verdad de la infancia, narrar lo que sólo se puede contar. Agamben escoge cerrar el texto «Infancia e Historia» reclamando la fábula como lo que debe ser narrado en lugar del misterio inefable, es la fábula la que contiene

«la verdad de la infancia como el origen del hombre. Pues el hombre de la fábula se libera de la obligación misteriosa del silencio transformándolo en encantamiento: es un hechizo, y no la participación en un saber iniciático, lo que le quita el habla.»¹⁷⁹

Si la fábula puede liberar al hombre de la obligación del silencio que impone el misterio, con su seductora participación en el culto al conocimiento, es porque el silencio de la fábula como encantamiento debe ser finalmente profanado, con la transgresión y superación.

¹⁷⁹ Agamben, «Infancia e Historia». *op. cit.*, pág. 89.

Maneras de hacer experiencia: Los libros profanadores: *Idea de la prosa, La comunidad que viene*



18. Atget, E. *Marché des Carmes, place Maubert* (1931)

«Y recuerdo haber pasado también por una calle vieja como esta, con unas fachadas llenas de manchas como estas. Pero no eran, en absoluto, esta luz del sol entre las hojas, estas calles de Atget.

Sus imágenes rechazan pertinazmente estos recuerdos, estas emociones más, y me observan con frialdad: las calles como calles, las cosas como cosas. No dejan ninguna rendija para que yo introduzca en ella ningún significado o emoción. Realizan una especie de torsión en la que se enredan alrededor de mis recuerdos y, en última instancia, los acaban expulsando. Esta catarsis y la expulsión consecuente, esta atmosfera resultado de una disimilación, es donde acaban llegando las series fotográficas de Atget. La principal característica de su fotografía es seguramente ésta.»¹⁸⁰

Idea de la prosa: umbral hacia la idea

IDEA DEL SILENCIO

En una antología de fábulas tardo-antiguas se lee este apólogo:

Era costumbre entre los atenienses que quien pretendiera ser considerado filósofo debía dejarse azotar a conciencia y, si soportaba los golpes con entereza, entonces sí podía ser considerado un filósofo. En una oportunidad, uno de ellos se había sometido a los azotes y, tras haber aguantado en silencio la paliza, exclamó: «¡Soy muy digno entonces, de ser reclamado filósofo!». Pero con razón le respondieron: «Lo habrías sido sólo si te hubieras callado».

La fábula enseña que sin duda la filosofía tiene que ver con la experiencia del silencio, pero que asumir esta experiencia en modo alguno constituye la identidad de la filosofía. Expuesta en el silencio absolutamente sin identidad, la filosofía soporta lo innombrado sin hallar, en esto, su propio nombre. El silencio no es una palabra secreta, más bien su palabra calla a la perfección su propio silencio.¹⁸¹

¹⁸⁰ Nakahira, T. «Eugène Atget: La mirada sobre la ciutat o la mirada des de la ciutat» *La ilusión documental*. Trad. J. Mas. Barcelona: Ca l'Isidret edicions, 2018. pág. 94. Traducción al castellano propia.

¹⁸¹ Agamben, G. *Idea de la prosa*. Trad. L. Silvani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. pág. 125.

El texto de Agamben, «Filosofía y lingüística», finaliza con una declaración programática dirigida a la filosofía futura, la cual tendrá que «rediseñar de principio a fin el dominio de las categorías de la modalidad para pensar ya no la presuposición del ser y la potencia, sino su *exposición*».¹⁸² En este caso también una comprensión clara de este fragmento requiere una referencia a los trabajos precedentes, dedicados al lenguaje, y especialmente a la lengua pura, o mesiánica.

Porque como hemos tratado en los primeros capítulos, el mínimo común denominador de las investigaciones agambeanas se centra en el lenguaje y esto es así porque es el campo de acción de la metafísica y el lugar donde el ser humano se constituye como tal. Para recuperar la experiencia con el lenguaje (el ser hablante) es necesario retomar contacto con aquella comunicabilidad que es común a todos los seres humanos.

La superación de la negatividad de la metafísica consistiría en encontrar la manera de hacer experiencia de palabra sin que ello suponga ya ningún fundamento negativo. Esta superación implica incluso una concepción mesiánica del «fin» del lenguaje tal y como lo conocemos, como el que Agamben plantea en el epílogo «El fin del pensamiento» incluido en *El lenguaje y la muerte*¹⁸³. El «cumplimiento» del lenguaje como una voz que no tiene ya nada que decir, nada que «significar». Éste es el momento en que una palabra sin origen ni destino liquidaría lo místico, el fundamento indecible deshaciendo la relación entre lenguaje y negatividad.

«Caminamos en el bosque: de repente oímos un batir de alas o de hierba removida. Una codorniz levanta el vuelo y apenas la vemos desaparecer entre las ramas, un puercoespín se interna en la espesura más tupida, crujen las hojas abrasadas sobre las que enrosca la serpiente. No el encuentro, sino esa fuga de bestias invisibles en el pensamiento. No, no era nuestra voz. Nos hemos acercado al lenguaje cuanto era posible, así lo hemos desflorado, mantenido en suspenso: pero nuestro encuentro no ha acaecido y ahora volvemos a alejarnos, sin pensar, hacia casa.»¹⁸⁴

En otro texto surgido a partir de una conferencia del año 1982, cuyo título en castellano apareció como «Lengua e historia, Categorías lingüísticas y categorías históricas en el pensamiento de Walter

¹⁸² Agamben, «Filosofía y lingüística». *La potencia del pensamiento*, op. cit., pág. 78.

¹⁸³ «El fin del pensamiento» reproduce un fascículo aparecido en 1982, el mismo año en que se publica *El lenguaje y la muerte*.

¹⁸⁴ Agamben, «El fin del pensamiento». *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2003. pág. 176. (Cursivas en el original)

Benjamin», Agamben da cuenta de hasta qué punto en la filosofía del lenguaje de Benjamin se relacionó «la pura lengua de los nombres primitivos a la teoría platónica de las ideas». «La exposición de la idea, en los fenómenos, es inseparable de la salvación de los fenómenos en la idea», y también la lengua de los nombres y el idioma universal de la humanidad rescatados configuran las dos caras de la única idea de la lengua. No se trata de un ideal hacia el cual tender, sino «la misma *idea platónica* del lenguaje, que salva y cumple en sí todas las lenguas»¹⁸⁵, que no supone nada y que «habiendo consumido en sí todo pre-supuesto y todo nombre, no tiene verdaderamente nada que decir, sino que, simplemente, habla»¹⁸⁶. Por tanto, el análisis que resulta de «Lengua e Historia» a propósito de textos benjaminianos tales como "Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres"¹⁸⁷ termina por constituirse en una base para todo el proyecto agambeano que de alguna manera encuentra su punto de emergencia en aquella carta, ya tratada aquí, enviada por Benjamin a Martin Buber en la que se reivindicaba, con un tono mesiánico incluso demasiado mesiánico para los tiempos que corrían, la necesidad de una «cristalina eliminación de lo indecible en el lenguaje», para superar así el misticismo que fundamenta la metafísica occidental.

Los treinta y tres capítulos que componen en la actualidad *Idea de la prosa*¹⁸⁸, donde se incluye «Idea de la lengua», presentan una escritura extraña a la argumentación discursiva que invita, al menos, a detenernos en su exposición. Durantaye recuerda hasta qué punto esta obra se corresponde con su aproximación alegórica y método fragmentado al principio benjaminiano del desvío, que, como en la prosa experimental de *Dirección única*, prueba con formas en constante cambio a seguir la fina línea entre lo que es esencial y lo que no.¹⁸⁹ Se trata de una obra que pone a disposición «ideas» sobre diferentes temas y desde un registro muy heterodoxo que aglutina tanto la fábula como la metáfora, tanto la anécdota como la imagen, etc. y que parecen organizarse en una constelación que podrían indicar una experiencia distinta con el lenguaje, y que, probablemente nos exige estar atentos a otro modo de escritura.

¹⁸⁵ Agamben, «Lengua e historia». *La potencia del pensamiento*, op. cit., pág. 54. (cursiva en el original)

¹⁸⁶ *Ibid.*, pág. 55.

¹⁸⁷ Efectivamente «Lengua e Historia» podría ser considerado algo más que un texto introductorio a la filosofía del lenguaje benjaminiano desde esta óptica (mesiánica) agambeano, ya que además de hacer referencia al texto citado «Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres» (1916), también se analizan obras como «La tarea del traductor» (1921) y *El origen del drama barroco alemán* (1925).

¹⁸⁸ En la primera edición italiana, *Idea de la prosa* (1985) constaban treinta capítulos, no fue hasta la segunda edición publicada en 2002 que se incorporaron los tres restantes: «Idea del estudio», «Idea de la política» e «Idea del lenguaje II».

¹⁸⁹ Ver Durantaye, L., *Giorgio Agamben: A critical introduction*, California: Stanford University Press, 2009. pág.124.

Una vez completada la lectura de *Idea de la prosa*, y desde la perspectiva de un texto que se expone, debemos pensar que este libro se ha escrito entre dos «umbrales». Dos umbrales que debemos pensar para considerarlos como esos lugares que indican la experiencia de un límite. Es el «paso primero y principal o entrada de cualquier cosa»¹⁹⁰. Incluso si la pregunta que surge se refiere únicamente a un ¿para qué este paso? o incluso ¿para qué un paso hacia el principio de *cualquier* cosa?, incluso así sabemos que estos umbrales indican el principio, el inicio de la experiencia de un límite, un límite del pensamiento y de la representación en que se expone la materia misma de la palabra. Lo que se vislumbra allí donde acaba el decir sobre alguna cosa, surge esta imagen, es la pura potencia del lenguaje, lo incognoscible que hace posible para nosotros un comienzo: un comienzo de escritura de la mano de un comienzo otro para pensar un «nosotros» en común.

La imagen elegida por Agamben para corresponder al umbral que nos introduce a sus ideas es el de la tablilla de escribir encerada sobre la que aún no hay nada escrito (imagen escogida además por Damascio para culminar una obra, que había devenido imposible, sobre las «aporías y soluciones en torno a los principios primeros».¹⁹¹ Más que imagen, se trataría, nos dice, de:

«algo así como el lugar perfectamente vacío en el que sólo la imagen, hálito, palabra podrían, eventualmente, acaecer; es más, ni siquiera era un lugar, sino, por así decirlo, el paradero del lugar, una superficie, un área absolutamente lisa y plana, en la que resultaba imposible distinguir un punto de otro.»¹⁹²

La tablilla de escritura se convertía en lo que incluso debía dejarse atrás, no para reforzar como decíamos más arriba, su misterio, el hechizo de la metafísica; no para destruir, sino para deconstruir de una manera fabulosa y sintética hasta llegar a la potencialidad pura de la escritura y del lenguaje. Esta deconstrucción alejada del punto muerto de la analítica y la rigurosidad derrineana, discurre sobre la filosofía para deshacerla de ella misma y convertirla en fábula, hasta llegar a entender que la relación entre lenguaje y silencio no se refiere más a un silencio místico que custodia suspendiendo el discurso, sino que se trata de una relación con un silencio que se muestra como «el devenir visible de la palabra»¹⁹³. Es decir, la experiencia del lenguaje como tal,¹⁹⁴ una experiencia con el lenguaje que, en la frustración que se

¹⁹⁰ Según definición del Diccionario de la Real Academia Española. www.rae.es

¹⁹¹ Agamben, G. *Idea de la prosa*, op. cit., pág. 12. (Cursivas en el original)

¹⁹² *Ibíd.*, pág. 14.

¹⁹³ *Ibíd.*, pág. 129.

¹⁹⁴ En *Idea de la prosa*, inmediatamente después de sobre un silencio que se muestra como un devenir de la palabra, Agamben sitúa la posibilidad de esta experiencia: «Sólo la palabra nos pone en contacto con las cosas mudas. Mientras

encuentra en las páginas del voluminoso libro que Damascio pretendía completar, sólo pudo ser superada en el momento en que entendió que lo que pretendía con ello era «el intento de representar esa tabla totalmente rasa, en la cual aún nada había sido escrito».¹⁹⁵

La tablilla como el límite y pura potencia del lenguaje, como el lugar que, en un libro precedente como *Estancias* –hacia donde nos dirigiremos en el siguiente capítulo–, Agamben describiría con la expresión topos-utopos¹⁹⁶ del «en común». Tras esta imagen en el umbral que inaugura *Idea de la prosa*, el autor culmina con una invitación a acabar con la filosofía para empezar de nuevo con ella; una invitación a dar el paso, a trazar el pasaje «de la potencia al acto, de la lengua a la palabra, del común al propio» comenzando a «escribir de veras» dejando de escribir primero¹⁹⁷. Y lo que encontramos más allá del umbral representan unas páginas que, como afirma sobre ellas Fleisner:

«Ideas, en el sentido platónico, que no son el fundamento indecible de un metalenguaje, sino que oscilan entre la anonimia y la homonimia, entre las palabras y las cosas fuera de ellas y, que, por ello, son visiones del lenguaje mismo. Una escritura aforística, fabulística y poética que asume como propia la consigna nietzscheana para el arte: aquello que se llama habitualmente la forma es el único contenido posible del arte, pero también del pensamiento. Es el libro mismo no la exposición de una o varias teorías, sino el ofrecimiento de una experiencia del lenguaje como tal.»¹⁹⁸

En «La idea del lenguaje» –que, aunque contiene también en su título el término idea, corresponde al segundo ensayo que conforma *La potencia del pensamiento*–, también la teoría platónica de la idea es recuperada como la posibilidad de exponer, junto a las cosas, el lenguaje; es decir, la «mediación inmediata (que) constituye para el ser humano la única posibilidad de alcanzar un principio liberado de

que la naturaleza y los animales están siempre atrapados en una lengua y, aunque callen, incesantemente hablan y responden a signos, sólo el ser humano logra interrumpir, en la palabra, la lengua infinita de la naturaleza y situarse por un instante frente a las cosas mudas. Sólo para el ser humano existe la rosa no libada, la idea de la rosa». *Ibíd.*, pág. 129. Agamben concibe esta fabulosa deconstrucción como una respuesta tanto al hechizo original de la metafísica como al punto muerto de la deconstrucción derrineana.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 15.

¹⁹⁶ Agamben considera *topos-utopos* como un término que piensa ese lugar «o paradero del lugar», Porque a criterio del filósofo, es necesario acostumbrarse a pensar el «lugar» por ejemplo de la esfinge o del capriciervo «no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio; tal vez según la sugerencia de Platón, como una pura diferencia, a la que corresponde sin embargo el poder de hacer de tal modo que “lo que no es, en cierto sentido sea, y lo que es, a su vez, en cierto sentido no sea”». Agamben, G., *Estancias*, T. Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006. pág. 15. Se trata de conceptualizar según Agamben, una auténtica topología de lo irreal para plasmar la máxima realidad, para apropiarse de la realidad y de lo positivo.

¹⁹⁷ Agamben, *Idea de la prosa*, *op. cit.*, pág. 16.

¹⁹⁸ Fleisner, P. «Máquina lingüística. Una lectura del problema del lenguaje en la filosofía temprana de Giorgio Agamben». *Lingue e Linguaggi*, nº 7, 2012. pág. 314.

todo presupuesto, incluso de la presuposición de sí mismo»¹⁹⁹. Según esta teoría, al exponer la idea de una cosa singular tal cual es, se estaría exponiendo al mismo tiempo su ser en el lenguaje, su puro «tener lugar» (aquello que Agamben en *La comunidad que viene* también piensa como el «bien» que, olvidado, queda reducido a un «hecho entre otros»). Y es en este *pasaje* en donde lo singular expone también su pertenencia a lo común, que éste, lo singular, se vuelve ejemplar.

La comunidad que viene: exposición de la política

Infancia e Historia y *El lenguaje y la muerte*, pero también *La comunidad que viene*, son obras agambeanas que consideran el lenguaje como lo que es, es decir en su ser-así (*ethos*), «pura exposición» en el espacio abierto en la desarticulación de todas las divisiones que hemos tratado en estos primeros capítulos y que la tradición piensa como inseparablemente unidas al lenguaje. Aquí Agamben desarrolla de una manera explícita la posibilidad de hacer una experiencia con el lenguaje mismo. Sin embargo, también se constata una distancia respecto a la manera de referirse al lugar para el *experimentum*.

Se puede concluir entonces que, tanto *Infancia e Historia* como el *Lenguaje y la muerte*, son textos que procuran indicar lugares en donde es posible vislumbrar dicha experiencia con la potencia del lenguaje. En ellos se detiene en la problemática de la in-fancia y de la «voz sola», respectivamente, en cuanto lugares conceptuales que permiten pensar un *experimentum* autorreferencial con el lenguaje mismo y sus límites, ya no en dirección a un indecible o un inefable sino, por el contrario, hacia su máxima decibilidad o lo que Agamben también denomina, como vimos, «la cosa del lenguaje». En la discontinuidad radical que se expone entre la permanente división de lengua y habla, entre lo semiótico y lo semántico, entre *phone* y *logos*,

«Sólo porque el hombre se encuentra arrojado en el lenguaje sin haber sido llevado por una voz, sólo porque se arriesga en el *experimentum linguae* sin una “gramática”, en este vacío y en esta afonía algo como un *ethos* y una comunidad se vuelve posibles para él»²⁰⁰.

¹⁹⁹ Agamben, «La idea del lenguaje» *La potencia del pensamiento*, op. cit., pág. 37.

²⁰⁰ Agamben, «Experimentum linguae». *Infancia e historia*, op. cit., pág. 218.

La comunidad que surja de este *experimentum*, como se verá a lo largo de este trabajo, sólo puede ser definida por la pertenencia misma al hecho de que hay lenguaje, aunque éste no nos pertenezca, aunque no podamos representárnoslo, aunque no sea sino la

«inlatencia* imposible de presuponer que los hombres desde siempre habitan y dentro de la cual, hablando, respiran y se mueven».²⁰¹

Éste puede considerarse el lugar de origen de lo que será uno de los términos más determinantes en la filosofía agambeana, porque es en *La comunidad que viene* donde se hace explícito por primera vez el concepto de «uso» que permitirá abrir, desde el lugar que hemos indicado, el lenguaje a una nueva experiencia articulando *el experimentum linguae* como uso libre de lo común.

«Los poetas provenzales [...] hicieron de *agio* un *terminus technicus* de su poética, que designa el lugar del amor, cuanto el amor como experiencia del tener-lugar de una singularidad cualsea. En este sentido, *agio* nombra perfectamente aquel “libre uso de lo propio” que, según la expresión de Hölderlin, es “la tarea más difícil”. “Mout mi selblatz de bel aizin”, éste es el saludo que intercambian los amantes al encontrarse en las canciones de Jaufré Rudel.»²⁰²

Es por ello, precisamente que *La comunidad que viene* parece ir más allá, de la misma manera que los textos que configuran *Idea de la prosa* se mueven en la misma constelación del lenguaje que los anteriores, adoptando en ellos todo el sentido que la filosofía agambeana condensa en el *experimentum linguae*. En efecto en estas obras se pretende ir «más allá» de la teoría para medirse directamente sin las limitaciones de la prosa filosófica con la palabra, con el lenguaje y con sus límites. Los procedimientos que aparecen aquí exceden la argumentación o la conceptualización filosófica de esta experiencia con el lenguaje, la escritura parece que estaría intentando *señalar* o exponer algo de este *experimentum linguae* en el que se juega la posibilidad misma de la comunidad.

En *La comunidad que viene* Agamben vuelve a recurrir a la noción de *idea* que se ha desplegado en el paso de este trabajo por *Idea de la prosa*, para pensar de nuevo el ser singular que no puede ser definido a priori, que no puede ser remitido a ningún otro lugar, sino que señala tan sólo el hecho mismo de tener lugar y encuentra allí su pura *exterioridad*; es decir, aquello que resulta a la vez lo *más común* y lo más impropio, el fundamento último, si se quiere decir así, que hace posible que la singularidad sea tal cual

²⁰¹ *Ibíd.*, pág. 219.

²⁰² Agamben, *La comunidad que viene*, *op. cit.*, pág. 27.

es: una inteligencia de una inteligibilidad, «Ese movimiento que Platón describe como anamnesis erótica, transporta el objeto no hacía otra cosa y otro lugar, sino a su mismo tener lugar, hacia la Idea»²⁰³.

Exposición de la singularidad cualsea para la imagen inapropiable (la imagen expuesta)

«Como en la caligrafía del príncipe Myskin, en El Idiota De Dostoiewki, que puede imitar sin esfuerzo cualquier escritura y firmar en nombre de otros ("el humilde igúmeno Pafnucio ha firmado aquí"), el particular y el genérico se tornan aquí indiferentes, y justo ésta es la "idiotez", esto es, la particularidad del cualsea. El paso de la potencia al acto, de la lengua a la palabra, del común al propio, se realiza cada vez en dos sentidos una línea de destellos alternos en la que la naturaleza común y singularidad, potencia y acto se cambian los papeles y se compenetrán recíprocamente.»²⁰⁴

El ejemplo, concepto que «escapa a la antinomia entre el universal y el particular»²⁰⁵ se estaría refiriendo no sólo a una singularidad que vale para todas las demás del mismo género sino a una singularidad *para-deigmática* «que encuentra su lugar al lado de sí misma, en el espacio vacío en el que se despliega su vida incalificable e imprescindible. Esta vida es la vida puramente lingüística»²⁰⁶.

La indicación de la idea y del ejemplo parece encontrar su lugar común en el hecho de que ambas exponen singularidades *cualsea*.

«Cualsea es la figura de la singularidad pura. La singularidad cualsea no tiene identidad, ni está determinada respecto a un concepto, pero no es simplemente indeterminada; más bien es determinada sólo a través de su relación con una Idea, esto es a la totalidad de sus posibilidades. [...] La pertenencia, el ser *tal* es aquí sólo en relación con una totalidad vacía e indeterminada. [...] *Cualsea es, en este sentido, el suceso de un afuera*. Lo

²⁰³ *Ibíd.*, pág. 12.

²⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 23.

²⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 15.

²⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 16.

pensado en el architrascendental *cualquiera* (*quodlibet*) es, así, lo más difícil de pensar: La experiencia, absolutamente no-cósica de una pura exterioridad. [...] El afuera no es un espacio diferente que se abre más allá de un espacio determinado, sino que es el paso, la exterioridad que le da acceso, en una palabra: su rostro, su *eidós*. El umbral no es, en este sentido, una cosa diferente respecto del límite; es por así decirlo, la experiencia del límite mismo, el ser-*dentro* de un afuera.»²⁰⁷

En este sentido, entonces, tanto las diversas *Ideas de la prosa* como las XIX figuras ejemplares que conforman *La comunidad que viene* podrían ser pensadas como algunos de los modos singulares que encuentra la escritura de Agamben de señalar, en el lenguaje, el pasaje del común al propio, de exponer el umbral que roza el *experimentum linguae* que se intenta indicar aquí. Y, al mismo tiempo, que sea la exposición de la idea –y el rodeo que implica– el modo elegido para exponer la singularidad en su carácter ejemplar, lo cual estaría indicando también algo de la naturaleza de este *pasaje* de la potencia al acto y de la lengua a la palabra que se indicaba más arriba. Pasaje que no se agota ni culmina en la apropiación de un término por el otro, ni tampoco permite trazar una frontera definida entre lo común y lo propio, la potencia y el acto, sino que expone una potencia que, al pasar al acto, sobrevive en él, es decir, que sus posibilidades no se agotan en el acto, sino que permanecen a pesar del acto, permanece como la capacidad de desplegar el *poder de no ser*.

Escribir la idea de una cosa, recuperarla en su carácter *ejemplar*, implicaría entonces intentar indicar justamente este pasaje, sostenerse en su duración, en este umbral en que «común y singularidad, potencia y acto se cambian los papeles y se compenetran recíprocamente».²⁰⁸ «Tal es la intención que la filosofía confía a la idea, que no es un absoluto, como pretende la interpretación común, un arquetipo inmóvil, sino más bien una constelación en que los fenómenos se conciertan en un gesto.»²⁰⁹

En este punto se podría afirmar que la imagen, en su ser-tal, en su estar en el lenguaje, permite trazar las cosas –de igual modo que la idea y el ejemplo–. Así, se convertiría también en lo que para Agamben es su *Eidos*. Se observa, entonces, que las teorías de Agamben muy a menudo se explican a partir de imágenes de todo tipo, pero también muy a menudo Agamben propone imágenes para presentar su

²⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 47.

²⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 23.

²⁰⁹ Agamben, G., «Notas sobre el gesto». *Medios sin fin*. Trad. A. G. Cuspidera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 52-53.

pensamiento. De nuevo, entonces, se plantea la pregunta: ¿por qué la imagen es otro de los lugares privilegiados para mostrar el pensamiento?

Avanzando ya la que será la segunda parte de esta investigación, cabe comentar que, en *Estancias*, Agamben historiza la relación entre deseo, imagen y palabra a partir de la poesía amorosa stilnovista medieval, deteniéndose largamente en la imagen interior (el fantasma) en un intento por repensar la relación entre la palabra e inapropiabilidad. Y, siguiendo la revisión de la obra del filósofo italiano en las próximas páginas se verá cómo Agamben volverá a pensar en la imagen en *Profanaciones* (ser especial) y en *Medios sin fin* para abordarla en gesto y rostro respectivamente, pero también en *Lo que queda de Auschwitz*, desarrollando la imagen como figura del testigo. Estos trabajos permitirán desarrollar en esta investigación de qué manera la imagen expone una nueva dimensión de inapropiabilidad que ya no se agota en la relación con un inasible e incorpóreo como en *Estancias*, sino que emerge ella misma como cifra del lugar imposible que la hace posible como exterioridad y que se corresponderá con lo que se ha dicho hasta aquí, es decir pensar la imagen como el lenguaje mismo para hacer posible la exposición del *experimentum*.

Citamos de nuevo el texto «El ser especial» para pensar desde aquí la propuesta sobre una lectura de la imagen en Agamben que nos irá acercando a través de los siguientes capítulos a una praxis para la transmisión de la experiencia. En efecto, Agamben recupera en este artículo la etimología medieval del término *especie*, asociando su visibilidad a los términos «*spectrum*, *specimen*, ejemplo, señal, *spectaculum*, espectáculo». Agamben escribe que «Los medievales llamaron a la especie *intentio*, intención. El término nombra la tensión interior (*intus tensio*) de cada ser, que lo empuja a hacerse imagen, a comunicarse»²¹⁰. Esta intención de las cosas de exponerse, que las lleva a figurar su inteligibilidad, aparece, también y como hemos visto, en *La comunidad que viene* asociada al ser-tal de cada cosa *cualsea*, tanto la idea como el ejemplo y la imagen, en cuanto seres especiales, indican, al mostrarse, el lugar que hace posible la exposición y el conocimiento, la posibilidad misma de ser dichas, que sin embargo no pueden decirse. El ser especial, en este sentido, «no se refiere al individuo que se identifica por ciertas cualidades que le pertenecen de modo exclusivo. Significa, por el contrario, un ser cualquiera, es decir, un ser tal que es indiferente genéricamente a cada una de sus cualidades, que se adhiere a ellas, pero sin dejar que nadie lo identifique.

²¹⁰ Agamben, G., *Profanaciones*. Trad. E. Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. pág.73.

«El hombre es el ser que, encontrándose en las cosas y únicamente en este encontrarse, se abre a lo no-cósico y únicamente por esto, está entregado irreparablemente a las cosas. No-coseidad (espiritualidad) significa: perderse en las cosas, perderse hasta no poder concebir más que cosas. Y sólo entonces, en la experiencia de la irremediable coseidad del mundo, toparse con un límite, tocarlo. (Éste es el sentido de la palabra: exposición).»²¹¹

²¹¹ Agamben, *La comunidad que viene*, *op. cit.*, pág. 88.

SEGUNDA PARTE

"Experimentum Imagen": De la supervivencia de la ninfa warburgiana a la inteligibilidad de la imagen pensada/usada como paradigma, una historia de los gestos con imágenes



19. Sherman, Cindy, Sin título N. 14. Serie: *Untitled Film Stills*. (1977)



20. Sherman, Cindy, Sin título No. 30. Serie: *Untitled Film Stills*. (1977)



21. Sherman, Cindy, Sin título No. 10. Serie: *Untitled Film Stills*. (1977)



22. Sherman, Cindy, Sin título No. 13. Serie: *Untitled Film Stills*. (1977)

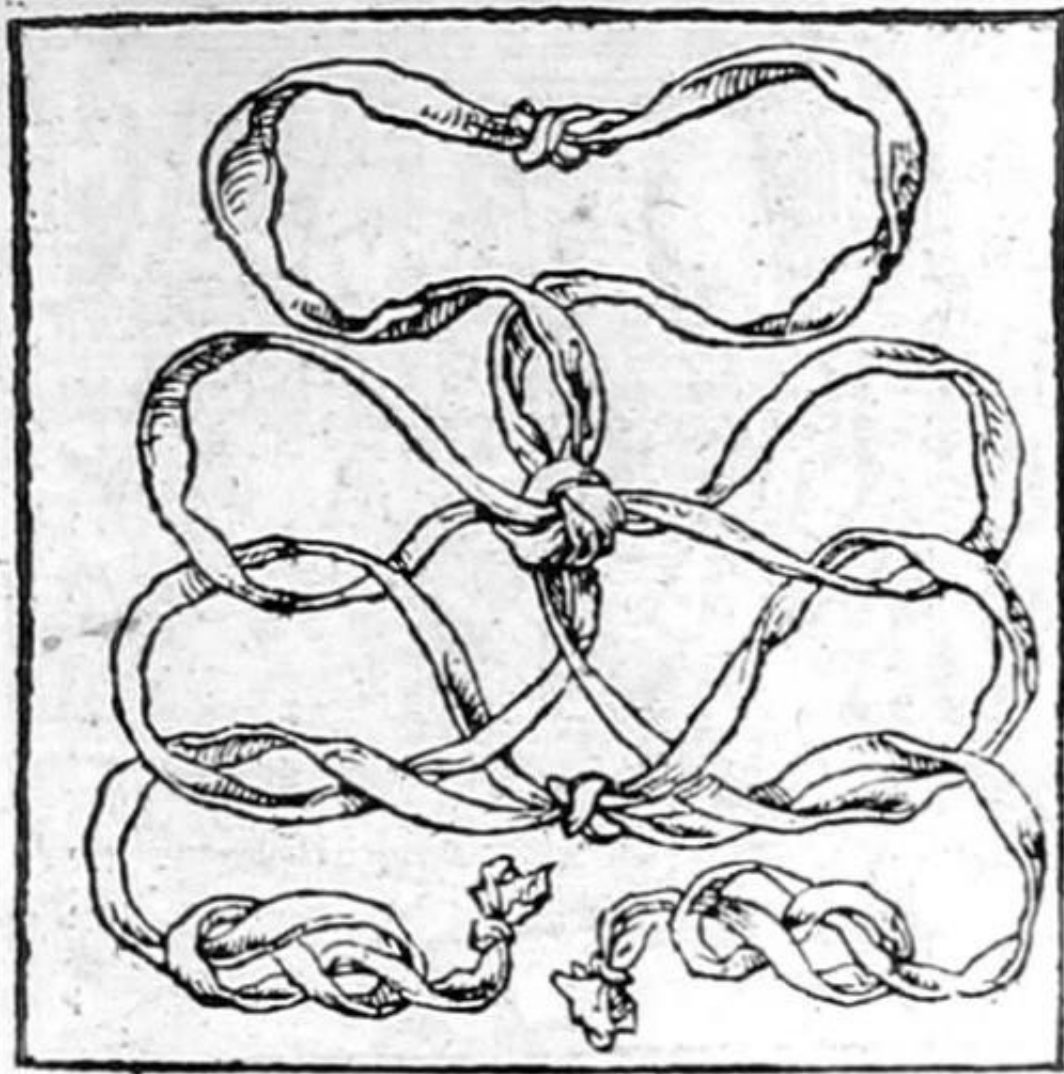
Cindy Sherman se ha referido en diversas ocasiones al hecho que las fotografías del proyecto *Untitled Film Stills* no pretenden ser autorretratos. Se trata, en realidad de cuadros en los que la autora aparece, pero donde lo que se busca es exponer un estereotipo específico. Un rostro reconocible, una pose y una vida interior mostrada en la forma de un estado mental, son tres aspectos que definen la constelación gestual que configura *Untitled Film Stills*, pero son también la manera en que Cindy Sherman trató toda su obra fotográfica.

Recuperando ahora la argumentación de este trabajo, si en el tercer capítulo de esta investigación se terminó por considerar a la imagen como ser especial que da paso una exposición cualquiera que acaba por abrir el pensamiento, es después de recorrer las consideraciones agambeanas sobre los paneles del proyecto *Mnemosyne* que se puede empezar a dilucidar de alguna manera la estructura que soportan las imágenes que lo configuran. Y esto ha sido así hasta el punto de considerarlas como los fragmentos de un gesto que, en su medialidad, muestran la decibilidad de las propias imágenes. Se pretende, ahora, fundamentar el camino seguido hasta aquí, para pasar a pensar la imagen como el lugar de un *experimentum imago*, a modo de una experiencia de la transparencia absoluta de la imagen. Para ello, se debe considerar que, ya transcurridos unos años desde la publicación de *Infancia e Historia*, en el núcleo del método agambeano, el operador teórico necesario para exponer la obra en su decibilidad –que no es otra cosa que su ontología– tomará el nombre de «ejemplo». Los gestos que se exponen en *Untitled Film Stills* hablan también de las imágenes que conforman las constelaciones del atlas *Mnemosyne*, que contienen de manera inmanente su propio conjunto. La ninfa del panel 46 debe ser encontrada de manera paradigmática: «La ninfa es el paradigma de las imágenes singulares y las imágenes singulares son los paradigmas de la ninfa»²¹².

²¹² Se volverá a usar esta cita, por su pertinencia y, también, por su belleza. Agamben, G. *Signatura rerum. Sobre el método*. Trad. M. Ruvituso y F. Costa. Barcelona: Ed. Anagrama, 2010. pág. 38.

Capítulo 4

Experimentum ninae: exponer la imagen como una «estancia» para lo intransmisible



23. *El amor*, Ori Apollinis, Niliaci *De sacris Aegyptiorum notis*, Parisiis (1574)

Organizar la experiencia y hacer de ella una infancia con el lenguaje; pensar la imagen para erigirla como el *experimentum* del lenguaje. En Agamben las cosas son así, organizar el pesimismo como consigna para provocar una ontología que acabe definitivamente con la negatividad de la metafísica. A mediados de los años setenta, Giorgio Agamben se procuró la posibilidad de sumergirse en el universo

ofrecido por el Instituto Warburg²¹³ de Londres, que desde 1933 se erige como el lugar definitivo para la antigua biblioteca Warburg. Un universo que, en la forma de archivo, acabó por contribuir de manera definitiva a la publicación del segundo libro agambiano *Estancias*. La influencia que ejerció el pensamiento de Warburg sobre Agamben va más allá de la elaboración de una nueva concepción histórica de la obra de arte como la que se plantea a lo largo de los textos del escritor nacido en Hamburgo. En efecto, el pensamiento warburgiano ofrecía al investigador italiano una nueva visión previa a cualquier otro desarrollo sobre el problema filosófico de la ya tratada «relación entre imagen y palabra, entre imaginación y razón, que ya en Kant había producido la situación aporética de la imaginación trascendental».²¹⁴ Lo cierto es que el proyecto inacabado del *Atlas Mnemosyne* de Warburg acabará ocupando en el pensamiento filosófico agambiano un lugar privilegiado capaz de conectar, a partir del estudio de las imágenes de la historia, las preocupaciones estéticas de sus primeros escritos con un proyecto que se extiende hasta nuestros días, más orientado hacia la necesidad de entender, desde el problema de la escisión de la palabra humana –de la que Platón dio cuenta en la República–, el funcionamiento de la política contemporánea.²¹⁵ Así, la nota introducida en 1983, y que complementaba su propio ensayo «Aby Warburg y la ciencia sin nombre», ya estaba siendo atravesada por un claro desplazamiento de la estética hacia la ontología:

«En Warburg [...] aquello que podía aparecer como una estructura arquetípica inconsciente –la imagen– se mostraba en cambio como un elemento decididamente histórico, como el lugar mismo del obrar cognoscitivo humano en su confrontación vital con el pasado. Lo que salía a la luz no era, sin embargo, ni una diacronía ni una sincronía, sino el punto en el cual, en la ruptura misma de esta oposición, se producía el sujeto humano.»²¹⁶

Bipolaridad y no dicotomía para la fundación del sujeto. Se vio cómo la teoría de la enunciación de Benveniste alcanzó su límite en el momento en que acabó por entrar en el terreno del sujeto y el problema de la dicotomía entre la lengua y el habla. De la misma manera, también las nuevas configuraciones que

²¹³En 1974-1975, bajo el patrocinio de la historiadora Frances Yates, Agamben trabajó en la biblioteca del Instituto Warburg en Londres y enseguida preparó su libro *Estancias, La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, publicado originariamente en 1977. Este libro tendrá un protagonismo importante en este trabajo.

²¹⁴ Agamben, G. «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento*, Trad. Flavia Costa. Barcelona: Anagrama, 2008. pág.151.

²¹⁵ Cfr. Platón, *La República* 16 ed. M. Fernández-Galiano (ed), Trad. J. M. Pabón y M. Fernández Galiano. Madrid: Alianza editorial, 2006. 607 b-c. pág. 577.

²¹⁶ Agamben, «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento. op.cit*, pág.151.

en Warburg se proponían para «otra» historia del arte representan para Agamben el impulso necesario para un proceder de tipo arqueológico que otorga, ahora, una primacía a la imagen. Así, el proyecto de una «ciencia sin nombre», incluso considerando su fracaso, incluso con el último Warburg post-psiquiátrico de «El ritual de la serpiente», abría un nuevo tipo de conocimiento interdisciplinar ante la experiencia con unas imágenes que sobreviven y nos muestran en su ambigüedad los fantasmas del pasado.

Polaridades de la imagen como condición para su supervivencia. Como reconocer los fantasmas del pasado

Desde una perspectiva contemporánea se constata que, de una manera análoga a las conocidas tesis sobre la historia de Walter Benjamin, el trabajo de Aby Warburg se refiere, también y ante todo, a un problema que pone su punto de mira en la historiografía. En efecto, es en este sentido que los argumentos del historiador del arte alemán se extienden entre el pensamiento contemporáneo como el de su propio discípulo Erwin Panofsky, Didi Huberman o el del mismo Agamben. Con las imágenes de Warburg se plantea un problema historiográfico, pero también un reto lanzado hacia el presente por quien se propuso construir una biblioteca capaz de ofrecer una condena a quien se adentrara en ella durante un largo periodo de tiempo.²¹⁷ Un problema con la historia que, como proclama Agamben, plantea un reto capaz de ser asumido solo por aquellos que estén dispuestos a reconstruir una memoria histórica con imágenes «vivas» y en un contexto teórico innombrable de manera definitiva, pero que acabaría extendiéndose mucho más allá de la historia del arte hacia una especie de «psicología histórica de la expresión humana»

²¹⁷ El propio Agamben explica en una nota a pie de página una anécdota sobre cómo vivió Ernst Cassirer su primera experiencia en la biblioteca creada por Warburg. Según se cuenta, el filósofo polaco declaró de inmediato al entrar en ella que se abrían dos opciones: «o bien huir inmediatamente o bien quedarse encerrado allí durante años. Como un verdadero laberinto, la biblioteca conducía el lector a la meta desviándolo, de un "buen vecino" al otro, en una serie de *détours* al final de los cuales encontraba fatalmente el minotauro que lo esperaba desde el principio y que era, en cierto modo, el propio Warburg.» Agamben G., «La palabra y el fantasma», *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006. pág. 131.

que hasta el momento ha sido limitada por una perspectiva histórica universal «o bien demasiado materialista o demasiado mística».²¹⁸

Es el momento, en este trabajo, de derivar hacia el pensamiento de Agamben, entendido como el apoyo al intento warburgiano de «ampliación de los confines temáticos y geográficos de la historia del arte».²¹⁹ Con ello se empezará a dibujar una ontología de la historia que será presentada como necesariamente constituida a partir de polaridades. Pero no sólo en la historia, también y, sobre todo, –ya que eso es lo que se persigue aquí– será en las imágenes de esa «historia» donde la polaridad se mostrará como aquello que las constituye, como aquello que ellas son. Se intuye, por tanto, toda una estructura de la imagen warburgiana que paradójicamente podría encontrar su origen solo en unas pocas notas escritas por el propio historiador del arte y dedicadas a su biblioteca. Pocas, pero, como se tratará de mostrar, suficientes para justificar en Agamben hasta qué punto las imágenes se sitúan como un medio que abre el paso hacia la ética y la política más allá de la estética. No en vano, esta «ampliación de los confines temáticos y geográficos de la historia del arte» son un pretexto en el pensamiento agambeano para una ontología diferente que configura un nuevo punto de partida basado en un «diagnóstico del hombre occidental» capaz de superar las falsas divisiones que mantienen separadas no sólo las obras de arte sino también todas las disciplinas humanas.

Con ánimo de buscar algunos precedentes, si nos remontamos al Warburg de 1920 se constata hasta qué punto la necesidad de una revisión de la historia ya aparece con toda su fuerza metodológica en «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero»²²⁰. Esta necesidad en Warburg provoca una

²¹⁸ Agamben está citando aquí la conferencia *Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara* que impartió Warburg en 1912. Puede resultar interesante reseguir un poco más la cita a la que aquí se está refiriendo para captar las intenciones que Warburg tenía en mente: «Con el método que expongo en mi intento por interpretar los frescos del *Palazzo Schifanoia* espero haber demostrado que un análisis iconológico que no se deje intimidar por un exagerado respeto por los límites, y que considere la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna como una época conexas, e interrogue tanto las obras del arte autónomo como las del arte aplicado por cuanto ambas son, con idénticos derechos, documentos de la expresión, espero haber demostrado que este método, tratando de iluminar con cuidado una oscuridad singular, ilumina los grandes momentos del desarrollo general en su conexión.» Agamben, G. «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento. op. cit.*, pág.131-132.

²¹⁹ *Ibíd.*, pág.132.

²²⁰ Tal y como se explica en «Conociendo a Aby Warburg»: «La primera compilación fue presentada en 1932, tres años después de su muerte, por sus más cercanos colaboradores, Gertrud Bing y Fritz Saxl y fue llamada *Escritos Seleccionados*. Con posterioridad una versión ampliada de esta selección pasará a ser conocida como *El Renacimiento del Paganismo*. En este gran volumen fueron reunidos los textos que volvieron a Warburg un pensador reconocido en Europa de principios del siglo XX, tales como *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli* (1893); *La última voluntad de Francesco Sassetti* (1907); *Durero y la Antigüedad italiana* (1905); *Arte y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara* (1912); y *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero* (1920). Si bien en la compilación se señalan algunos textos escritos con posterioridad a 1920, la mayor parte

revisión de la historia del Renacimiento a partir de la figura del reformador protestante que implica, además de la huída de un análisis demasiado racionalista, la construcción de una metáfora que discurre a lo largo de la constitución de la época moderna en y a través de sus polaridades.

A lo largo del texto citado, la figura de Martin Lutero aparece como un símbolo pensado por Warburg capaz de desarrollar el objetivo principal de plantear y «plantarse» ante la historiografía las polaridades propias de una historia que hay que ir construyendo. Lutero aparece, así, delatando las intenciones de Warburg, como el icono del profeta-ilustrado que toma conciencia de encontrarse entre el mundo de la magia y el de la razón. Puede decirse entonces que Lutero aparece en el trabajo de Warburg como una figura icónica que encarna de manera metafórica las *polaridades* constitutivas de un modo de hacer historia. Por ello, la historia del Renacimiento que pretende Warburg en «Profecía pagana e imágenes en la época de Lutero» será una historia hecha con imágenes y a través de las imágenes, pero también, en tanto símbolos, una historia de las imágenes en el Renacimiento. De la misma manera, en toda la obra posterior de Warburg, las imágenes serán pensadas como símbolos que contribuyen al proceso de transmisión de una cultura que se presenta siempre en constante polarización en el instante de su recepción. Por tanto, no es anecdótico que tanto símbolos como imágenes sean identificados por Warburg, buscando de nuevo la analogía, como *dinamogramas* que son transmitidos,

«en un estado de tensión máxima, pero que no están polarizados en cuanto a su carga energética activa o pasiva, negativa o positiva, y cuya polarización, en el encuentro con la nueva época y sus necesidades vitales, puede llevar a una transformación completa del significado.»²²¹

Ante ello, artistas, historiadores y todo aquél que intentara acercarse a las imágenes heredadas por la tradición representando la «voluntad selectiva» de cada época, se enfrentaban ya a principios del siglo XX, según Warburg, a una recepción que iba mucho más allá de una elección estética o de ningún intento

de ellos corresponde a la producción del historiador antes de su debacle mental. En estos textos se aprecia cómo Aby Warburg va entrando lentamente en un campo no transitado, identificando en diversas pinturas, grabados, tapices y esculturas, los principales conceptos que lo harán famoso con posterioridad, pero que fundamentalmente conducirán al historiador a inventar una aproximación metodológica que dará origen a la llamada iconología». Campos, L. E. «Conociendo a Aby Warburg» Campos, *Trans/Form/Ação*, 37(1), 2014. pág. 151-162. Recuperado el 1 de febrero de 2020 de: <https://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732014000100008>

²²¹ Agamben, «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento. op. cit.*, pág. 136.

de recepción neutral. De lo que se trataba era de prepararse para el choque que surgiría en el encuentro entre la razón como origen de la modernidad y la supervivencia de supersticiones, magos y adivinos:

«Se trataba, más bien, de una confrontación mortal o vital según los casos, con las tremendas energías que se habían fijado en aquellas imágenes, que guardaban consigo la posibilidad de hacer retroceder al hombre en una estéril sujeción o bien de orientarlo en su camino hacia la salvación y el conocimiento.»²²²

Así pues, como en aquellas polaridades de la historia, las imágenes también soportan y traen de vuelta una polaridad que orienta a la memoria renovándola para construir, en una aparente paradoja que ya se encontraba en la visión de la antigüedad nietzscheana; esa historia que se encuentra siempre en construcción porque nunca puede ser escrita, ya que la polaridad que estructura las imágenes representa el mismo movimiento que construye la historia. Es decir, las imágenes en Warburg se constituyen juntas en una superposición simbólica de latencias y de contenidos manifiestos en constante movimiento.

Es de esta manera como ha de entenderse la dimensión ética que se vislumbra en las imágenes de Warburg. La capacidad simbólica que configura al ser humano situándolo en una tierra de nadie, entre la serenidad de la contemplación y el abandonarse hasta la completa identificación con lo primitivo, permite la posibilidad de actuar como auténticos sismógrafos capaces de detectar los temblores del pasado, o bien como «nigromantes» enfrentándose a las imágenes como el adivino consulta de una manera consciente a los muertos invocando a los espíritus para obtener respuestas. Imágenes como símbolos accesibles a la memoria histórica cuyos secretos solo pueden ser consultados desde el «intervalo» y que tanto podía comportar una condena al pasado fijado como un nuevo acceso al conocimiento:

«eso es un *Zwischenraum*, un “intervalo”, una especie de tierra de nadie en el centro de lo humano; y como la creación y el gozo del arte solicitan la fusión entre dos actitudes psíquicas que normalmente se excluyen en forma recíproca (“un apasionado abandono del yo hasta la completa identificación con la impresión y una fría y distanciada serenidad en la contemplación ordenadora”), así la “ciencia sin nombre” que Warburg persiguió es, como se lee en una nota de 1929, “una iconología del intervalo” o una

²²² *Ibíd.*, pág. 137.

psicología del “movimiento pendular entre la oposición de las causas como imágenes y como signos”.)²²³

Se intuye así la importancia de lo que acabará siendo el método iconográfico desplegado por Warburg en la obra de Agamben. Y se entiende también hasta qué punto el objetivo de la iconología warburgiana aporta también a Agamben la perspectiva de una ampliación teórica de los «valores simbólicos» que conforman la imagen²²⁴:

«Los símbolos, como esfera intermedia entre la consciencia y la identificación primitiva, le parecían [a Warburg] significativos no tanto (o, al menos, no solamente) por la reconstrucción de una personalidad o de una visión del mundo, como, porque, no siendo ni solo conscientes, ni solo inconscientes, ellos ofrecían el espacio ideal para una aproximación unitaria a la cultura capaz de superar la contraposición entre *historia* como estudio de las "expresiones conscientes" y *antropología* como estudio de las “condiciones inconscientes”»²²⁵

Imágenes que también son psíquicas y antropológicas, y que acabarán por exigir ser resueltas en ellas mismas. Por tanto, si las imágenes pueden ser presentadas como el lugar de *intervalo* entre tensiones que superan la concepción tradicional de un arte que aparecía en su momento como la expresión de la personalidad creativa del artista, entonces, queda suficientemente justificado en Warburg –más allá del

²²³ *Ibid.*, pág.138.

²²⁴ Aunque es sobradamente conocido, para intentar definir de alguna manera el campo de estudio inaugurado por Warburg se considera necesario explicar el concepto de iconología. Por iconología se entiende la disciplina asociada a múltiples ramas del saber (historia, historia del arte, estética, literatura, religión...), que se dedica al estudio de las imágenes que representan virtudes, vicios, temas morales o naturales a través de figuras humanas, seres vivientes o incluso arquitectura. Por extensión, también se aplica al estudio desde todos sus aspectos de las imágenes, emblemas, alegorías, etc. con que se ha representado a las diferentes figuras ya fuesen mitológicas, religiosas o históricas; el objetivo es analizarlas para conocer sus significados e interpretaciones o su antigüedad. Es decir, analizar las convenciones en las que se apoya una imagen y su origen. «La Iconología se ocupa del origen, transmisión y significado profundo de las imágenes. Es el grado último que permite comprender la imagen; el soporte es la iconografía. No hay iconología sin iconografía. La diferencia esencial es que la iconología se contempla como un hecho histórico global, de suerte que se reclaman para su entendimiento todos los elementos que componen el tejido del pasado. Por eso la iconología, más que rama de la historia del arte, lo es de la cultura y del pensamiento.» Arenas, J. F. «Teoría y Metodología de la Historia del Arte», *Antropos*, Barcelona, 1982, pág. 111. Citado por J. J. Martín González en «Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte» *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo II – 3, 1989. Recuperado el 2 de abril de 2020 de http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/3/cai-3-3.pdf
Se puede considerar a Warburg como el fundador formal de estos estudios, y a Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Ernst Gombrich, Fritz Saxl y Edgar Wind, como sus principales discípulos, los cuales formarían parte del Instituto de Warburg. Cfr. J. J. Martín González en «Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte», *op. cit.*, y Moreno, E. «Iconografía e iconología desde el Renacimiento hasta nuestros días su aplicación en la arqueología» *Revista atlántica-mediterránea de prehistoria y arqueología social*. Núm. 9, 2004. pág. 179-214.

²²⁵ Agamben, «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento. op. cit.*, pág.147.

éxito o el fracaso en el momento de bautizar a aquella «ciencia sin nombre»— el paso definitivo de una iconografía centrada en la identificación de un tema y de sus fuentes, hacia una iconología que incide en la configuración de un problema tanto histórico como ético y que contará con la idea fundamental para toda investigación sobre lo visual de la «supervivencia de las imágenes».

Hay con ello suficientes condiciones para aventurarse en una nueva hipótesis capaz de tratar con la «vida póstuma» de las imágenes, ya que, si tradicionalmente se presentaban como esos lugares donde se encuentra la solución, ahora solo pueden ser consideradas como enigmas que hay que interrogar una y otra vez. Porque a criterio de Agamben, la pervivencia o continuidad de la herencia pagana vislumbrada por Warburg no resulta de ninguna actitud arbitraria tomada por el historiador. En efecto, lo simbólico es, en cambio, siempre el resultado de una decisión ética que, para Warburg, acaba por atravesar toda la historia de la conciencia occidental. Un problema histórico que a su vez es un problema ético que permitirá la pregunta sobre la existencia de una «vida póstuma» de las imágenes, igual a aquella «vida póstuma» de la civilización pagana que tanto ocupó al historiador del arte.²²⁶

Esta es la fuerza de las imágenes para Agamben: con Warburg, el filósofo italiano comprendió que las imágenes sin ser resueltas tienen el poder de contener en ellas las contradicciones más profundas del alma humana. En la tragedia nitzscheana que resulta de la confrontación entre Dionisios y Apolo se otorga, así, a lo simbólico un papel que puede ser considerado también terapéutico. Porque con los valores que acompañan lo simbólico, la imagen se erige también en la forma de «diagnóstico» ante la necesidad de sanar las propias contradicciones y encontrar entre lo viejo y lo *nuevo*, la propia *morada vital*.

²²⁶A título de apunte sobre el término *Nachleben* es preciso decir que éste no tiene que ser traducido solamente como «renacimiento» o «supervivencia». Si orientamos su significado hacia la obra de Warburg, también se refiere a una idea de continuidad. La idea tan básica para el historiador del arte de la continuidad de la herencia pagana. Cfr. *Ibíd.*, pág.134.



24. Durero, *Melancolía I*

«Por eso si volvemos ahora los ojos hacia el grabado de Durero, condice bien con la inmóvil figura alada atenta a los propios fantasmas y a cuyo lado se sienta *Spiritus phantásticus*, representando en forma de niño, que los instrumentos de la vida activa yazgan abandonados en el suelo, convertidos en cifra de una enigmática sabiduría. el inquietante extrañamiento de los objetos más familiares es el precio pagado por el melancólico a las potencias que custodian lo inaccesible. El ángel mediante no es, según

una interpretación que se ha hecho ya tradicional, el símbolo de la imposibilidad de la Geometría, y de las artes que se fundan en ella, para alcanzar el incorpóreo mundo metafísico, sino, por el contrario, el emblema de la tentativa del hombre, en el límite de su esencial riesgo psíquico, de dar cuerpo a los propios fantasmas y de dominar en una práctica artística lo que de otro modo no podría ni asirse ni conocerse.»²²⁷

Estancias, de la erudición a la teoría: sobre la fuerza y supervivencia de las imágenes

De nuevo los borradores para la conferencia *El ritual de la serpiente*, y de nuevo Agamben se apoya en ellas para hacer resurgir dos ideas que resultarán esenciales para sus posteriores argumentaciones sobre las imágenes de la historia.

«[...] había tomado verdadero asco a la historia del arte de orientación estetizante. El enfoque formal de la imagen –desprovisto de la comprensión de su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte–... me parecía que no conducía más que a un estéril traficar con palabras...»²²⁸

Por un lado, esta «honesta repugnancia» al formalismo de la imagen que, una veintena de años desde la redacción de «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero», confirma la idea que el objeto de investigación de Warburg se dirige sobre todo hacia la cuestión de la imagen. En Warburg no aparece, respecto a la consideración puramente formal de la imagen, tal y como lo describe el propio Agamben, una actitud «demasiado» erudita o simplemente una indiferencia ante esa «historia del arte estetizante»; en cambio, lo que realmente surge en los márgenes de los borradores de Warburg es «su obsesiva, iconolátrica, atención» a la fuerza que las imágenes traen consigo.

Por otro lado, las imágenes, restituidas con un fuerte componente biológico, son capaces de cargar con un pasado que aún no ha sido escuchado. Una concepción de la imagen «viva» que el propio Agamben

²²⁷ Agamben, «Los fantasmas del eros» *Estancias, La palabra y el fantasma en la cultura occidental. op. cit.*, pág. 64.

²²⁸ Citado en Gombrich, E. H. *Aby Warburg una biografía intelectual*, Madrid: Alianza, 1992. pág. 93.

pudo corroborar también durante su estancia en el Warburg Institute al observar cómo aparecen «subrayados fuertemente» unos pasajes del libro *Mito y ciencia* del antropólogo italiano Tito Vignoli, donde se sostenía que la biología participaba también en la necesidad de una aproximación conjunta de diferentes campos de estudio al análisis de los problemas de los seres humanos.

Pensando entonces tanto en un estudio de la imagen que se abre hacia una ciencia más amplia, como en la apelación a una necesidad biológica de la imagen, se ofrece una nueva perspectiva sobre las imágenes que exige ir más allá de su significación para centrarse en entender el «cómo» de nuevos usos y de otros lenguajes que ellas transportan. Para Agamben la urgencia ahora se centra en la comprensión de esa «vida» que ha de llegar a ser aprehendida como supervivencia. Y para ello debe ser aclamada de nuevo la reivindicación warburgiana de una vida póstuma de las imágenes del renacimiento, que era a la vez natural (sensorial y emotiva) e histórica (cultural), y que precisamente servía para advertir –otorgando una originalidad a Warburg de la que se irá ocupando este trabajo– que «las imágenes transmitidas por la memoria histórica [...] no son inertes e inanimadas sino que poseen una vida especial y rebajada»²²⁹. Son imágenes que se presentan cargadas de una fuerza que terminan por restituir su relación con lo biológico haciendo de aquellas imágenes del renacimiento un «organismo dotado de energía vital» en las que sobrevive, en las que se transmite –si es de transmisión de lo que se quiere hablar– toda la polaridad que acompaña a las imágenes del arte como imágenes de la historia. La imagen ya no es más un objeto que pertenezca exclusivamente a un conocimiento fundado en la presencia estética, sino que directamente nos interpela situándonos de nuevo entre el *ethos* apolíneo de la contemplación y el *pathos* orgiástico dionisiaco.²³⁰ Para Warburg, en una correspondencia imaginada por Didi-Huberman entre el primero y Nietzsche, el arte, afirmando la magia que la razón moderna eliminó como mediadora, planteaba como indisociable la relación entre persona y objeto

«ante cada obra nos vemos concernidos, implicados en algo que no es una cosa sino más bien una fuerza vital que no podemos reducir a sus elementos objetivos»²³¹

De ésta, Didi-Huberman comparte el mismo interés que muestra Agamben por construir una interpretación del problema del *Nachleben* de las imágenes. Si para Warburg es necesario comprender,

²²⁹ Agamben, G., *Ninfas*. Trad. A. Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 23.

²³⁰ Aquí se hace presente el concepto de memoria de Warburg. Para el pensador alemán, la memoria es el espacio entre el ser humano y el objeto, entre la razón y el espacio visible. Y será justo este espacio el que substituirá la vinculación, la unión, hombre-objeto que la superstición había construido y que la modernidad destruyó.

²³¹ Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente*. Trad. J. Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2002. pág. 199.

como hemos visto, la «necesidad biológica» de las imágenes, hay que insistir que no se puede entender esta «fuerza» o «potencia» de las imágenes sin considerar que ellas están constituidas por una bipolaridad irrenunciable.

En paralelo con aquella idea de una imagen como fuerza, como potencia, se tratará aquí de desplegar la metodología que va implícita en la decisión de Agamben de tratar con unas imágenes que sobreviven y participan, y por tanto nos conciernen en la construcción de la memoria en y con cada nueva época. Es cierto que en *Estancias* no se hace ninguna mención a aquello que en «Aby Warburg y la ciencia sin nombre» se presentaba como el problema del *Nachleben*, pero también es cierto que los textos contenidos en esta obra representan una exposición que aquí se acabará considerando paradigmática de la supervivencia de las imágenes, manteniéndolas y manteniéndose, siempre de una manera consciente, en esa división, que nos sitúa en ese marco esquizofrénico que constituye el arte, la historia y el pensamiento del mundo occidental. Aún sin deslumbrar una salida al pesimismo que todo ello pueda suscitar, se mostrará cómo esas mismas razones son la base para estructurar el camino hacia el auténtico objetivo de situarnos en esa misma esquizofrenia como origen de esa imposibilidad, pero quizás, ahora, de la manera correcta; de una manera que posibilite un nuevo acceso a las imágenes.

El pensamiento realizado en la primera parte de la tesis sobre el *experimentum linguae* y la exposición de la imagen se cruzan ahora en *Estancias* para tratar de nuevo con un lenguaje que, en la cultura occidental, está dramáticamente seccionado por el dispositivo más poderoso que se ha conocido hasta ahora. La metafísica disloca el lenguaje entre lengua y palabra, pero también entre una poesía que posee su objeto sin conocerlo y una filosofía que lo conoce, pero no puede poseerlo. Las preocupaciones que se desprenden de esta escisión entre «palabra poética» y «palabra pensante» forman parte de la butaca con que Agamben asienta *Estancias*. En el prefacio del libro, el autor italiano se sitúa entre la problematización de lo que podría ser considerado una crítica a la «crítica» con aspiraciones creativas, y por ello mismo en decadencia, y lo plasma apelando al grupo de Jena que «intentó abolir en el proyecto de una “poesía universal progresiva” la distinción entre poesía y disciplinas critico-filológicas».²³² Pero también recordando lo que representa el *Orígen del Trauerspiel alemán* de Benjamin: uno de los escasos ejemplos que justifican lo que la propia problematización de la escisión desenmascara. Para Agamben, el filósofo alemán realizó uno de los pocos ensayos capaces de incluir en sí mismo «la propia negación». El *Orígen del Trauerspiel alemán* es de esta manera una obra crítica que habla precisamente de lo que

²³² Agamben, *Estancias*, op. cit., pág. 9.

no se encuentra en ella, de lo que no se puede atrapar y mucho menos establecer: los límites de la conciencia.

«Lo que el perpetuo afilar los cuchillos de una metodología que ya no tiene nada que cortar intenta hoy disimular cada vez con más frecuencia, o sea la conciencia de que el objeto que debía apresarse ha eludido finalmente el conocimiento, es reivindicado en cambio por la crítica como su carácter específico propio. La iluminación profana, a la que ella dirige su intención más profunda, no posee su objeto. Como toda auténtica *quête*, la *quête* de la crítica no consiste en reencontrar su propio objeto, sino en asegurarse de las condiciones de su inaccesibilidad.»²³³

La «crítica» en *Estancias* se erige como una radicalidad que se sitúa ante esta escisión para dirigirse hacia un «estatuto unitario del decir»,²³⁴ desde donde, sin representar ni conocer, se encargará de conocer la representación. Así, ante la esquizofrenia inevitable que surge de la apropiación sin conciencia de la poesía y a la conciencia sin goce de la filosofía, la crítica nace y se justificará para Agamben precisamente por ser el lugar para exponer lo que no puede ser apropiado. El lugar donde se disfruta de lo que no puede ser poseído y se tiene lo que no puede ser disfrutado.

Si el término «estancia» –morada capaz y receptáculo– era el nombre dado al núcleo esencial de la poesía en el siglo XIII donde se «custodiaba, junto a todos los elementos formales de la canción, aquel *joi d'amor* en que ellos confiaban como único objeto de la poesía», en la «estancia» de la crítica aquello que se constituye como su núcleo es precisamente «nada», pero una nada que, en un lugar que no es de nadie, hace de lo inapropiable su principal valor.

Lo que sigue ya fue tratado en el capítulo tercero de este trabajo, en el que se anunció de qué manera para Agamben el proyecto «trovador-*stilnovista*» se convierte en un lugar para la exposición de una palabra capaz de alejarse de la condena que la metafísica estableció en la relación entre «palabra» y «saber». Será después de este reto planteado hasta ahora que comienza la labor de descubrir cómo en *Estancias*, junto al discurrir de su pensamiento por la poesía provenzal, se presenta desde la erudición agambeana una teoría del fantasma que, como se verá, habrá de incluirse en ese *experimentum linguae* poético y filosófico que no responderá ya a ninguna metafísica negativa del lenguaje.

²³³ *Ibíd.*, pág. 11.

²³⁴ *Ibíd.*, pág. 13.

Con esta hipótesis, y de acuerdo con Paula Fleisner, *Estancias* puede incluirse ya en la órbita de investigaciones más recientes que, desde diferentes campos, acaban incidiendo en la idea warburgiana de una *Nachleben* de las imágenes, en tanto que restituyen la propia concepción de «supervivencia» para ser desarrollada como una potencia impersonal directamente relacionada con la producción de formas sensibles. Se intenta, por tanto, reproducir una perspectiva metodológica que conduzca hacia un modelo de conocimiento que «logra entrar en relación con algo que de otro modo no hubiera podido ser ni apropiado ni gozado»²³⁵. Será el estudio «La palabra y el fantasma» el lugar desde donde confirmar un conocimiento en el que, para buscar su fundamentación, no necesita de ningún dato, sino que responde, como ocurría con las imágenes de la historia warburgianas, a la reconstrucción de aquellas operaciones dirigidas hacia «la imposible tarea de apropiarse de lo que debe, en cada caso, permanecer inapropiable. El sendero de danza del laberinto, que conduce al corazón de lo que mantiene a distancia, es el modelo del espacio simbólico de la cultura humana».²³⁶

«La palabra y el fantasma»: la transmisión de lo inapropiable

DESEAR

«Desear es lo más simple y humano que existe. ¿Por qué entonces nuestros deseos nos resultan inconfesables? ¿Por qué es tan difícil ponerlos en palabras? Tan difícil que terminamos por esconderlos; construimos para ellos una cripta en alguna parte de nosotros, donde permanecen embalsamados, a la espera.

No podemos trasladar al lenguaje nuestros deseos porque los hemos imaginado. En realidad, la cripta solo contiene imágenes, como un libro de figuras para niños que todavía no saben leer, como las *images d'Espinal* de un pueblo analfabeto. El cuerpo de los deseos es una imagen. Lo inconfesable del deseo es la imagen que nos hemos hecho de él.

Comunicar a alguien los propios deseos sin las imágenes sería brutal. Comunicarles las propias imágenes sin los deseos, un aburrimento (como contar los sueños o los viajes).

²³⁵Agamben, «La palabra y el fantasma». *Estancias. op. cit.*, pág. 222.

²³⁶*Ibid.*, pág. 14.

Pero, en ambos casos, resulta fácil. Comunicar los deseos imaginados y las imágenes deseadas es la tarea más ardua. Por eso la postergamos. Hasta el momento en que comenzamos a comprender que el asunto quedará para siempre sin despachar. Que nosotros mismos somos deseos inconfesados, para siempre prisioneros en la cripta,

El mesías viene por nuestros deseos. Él los separa de las imágenes para satisfacerlos. O, mejor dicho, para mostrarlos ya satisfechos. Aquello que hemos imaginado ya lo hemos tenido. Quedan –imposibles de satisfacer– las imágenes de lo que ha sido satisfecho. Con los deseos satisfechos, él construye el infierno; con las imágenes que no pueden ser satisfechas, el limbo. Con el deseo imaginado, con la pura palabra, la beatitud del paraíso.»²³⁷

Agamben escribe que «el descubrimiento medieval del amor es el descubrimiento de la irrealidad del amor, o sea de su carácter fantasmático»".²³⁸ Una reconstrucción entre la huella de las imágenes en la memoria y la concepción amorosa que no apunta hacia un saber lógico, sino que se apoya en la investigación de un *enamoramiento* que se expresa en la fórmula «amor a la imagen». En «La palabra y el fantasma» se ensaya la exposición de una experiencia que debe de ser pensada como el resultado de asumir una teoría de la imaginación. Esta teoría, intuyéndose de alguna manera en diálogos como el *Filebo* de Platón –en el que deseo y placer no son posibles sin una pintura en el alma–, sin duda adquiere altura en el aristotelismo para acabar derivando en una fantasmología medieval, que de nuevo recupera la doctrina neoplatónica del *pneuma* como vehículo del alma y que cristaliza en Dante y en la literatura del siglo XIII. Sin embargo, y ciertamente por una exigencia metodológica, se establece para Agamben un punto de partida para la fantasmología medieval en la figura de Avicena, que acaba culminando con la consideración de la potencia de la imagen como aquello más fundamental en el averroísmo medieval.

Pensar en *Estancias* el «Amor por una imagen» en la literatura amorosa medieval. Entender el fantasma para seguir la convicción como resultado de la crítica agambeana que «sólo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo»²³⁹. Sin duda, «amor por una imagen» como experiencia porque, tal y como recuerda Agamben a aquellos que conocen la psicología y la fisiología medievales, aquella dama amada por Giacomo da Lentini pudo, siendo tan grande, entrar por los ojos del poeta siciliano porque, como el

²³⁷ Agamben, G. *Profanaciones*, Trad. E. Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. pág. 67-68.

²³⁸ Agamben, «La palabra y el fantasma» *Estancias*, *op. cit.*, pág.148.

²³⁹ Agamben, *Estancias*. *op. cit.*, pág.15.

mismo rimador se plantea y se responde él mismo, las cosas en cuanto son visibles entran a través del ojo como si un vidrio se tratase, para instalarse, no la persona sino la figura, en el corazón. De la misma manera, Dante al tratar con una teoría de la sensación, expuso como cosas visibles en tanto formas que entran por el ojo no de manera real sino intencionalmente.²⁴⁰ Y esto mismo también es lo que los filósofos aristotélicos medievales establecieron en sus tratados como una teoría de la sensación en la que los objetos sensibles se imprimen en los sentidos en su forma, como una imagen o fantasma, una forma que la virtud imaginativa se encargará de conservar.

Con la formulación del fantasma o imago, Agamben pretende llegar más allá de la consideración de la imagen como aquello que precede a la sensación para acabar considerándola, buscando de nuevo el apoyo en el aristotelismo, pero también en Platón y Averroes, como el «centro de una constelación psíquica»²⁴¹ en el que lo sensible deviene inteligible y viceversa.

Lo que Agamben anticipa aquí como una «teoría de la sensación» –que acabará siendo desarrollada más adelante en su ensayo como una «genealogía de la fantasmagoría medieval»–, puede ser planteado como un ejemplo de la concepción de la cultura como un proceso de transmisión análogo al *Nachleben* warburgiano. Si, como se ha expuesto en Warburg, existía la reivindicación de una historia de las imágenes que se correspondía con la «supervivencia» en el arte del renacimiento, de la misma manera se verá también en «La palabra y el fantasma» cómo las imágenes que se presentan también se organizan tanto desde una lectura natural (sensorial, emotiva), como desde una perspectiva histórica (cultural) de las imágenes. Se confirma así que, como Warburg mantuvo, la cultura occidental se encuentra en continuo proceso de transformación, incluso en las formas de creación o revolución, a través de un proceso de polarización de la tradición cultural recibida.

«[...] creaciones y revoluciones operan, en general "polarizando" los datos proporcionados por la tradición, hasta llegar, en ciertos casos, a su total inversión semántica. La cultura europea es, a pesar de todo, conservadora, y es conservadora precisamente en la medida en que es progresista y revolucionaria.»²⁴²

La polarización como estructura que representa la manera en que una época se reafirma en su novedad respecto del pasado nos lleva a pensar de nuevo aquellos condensadores eléctricos de Semon que

²⁴⁰ Cf. Agamben, «La palabra y el fantasma» *Estancias. op. cit.*, pág. 128. Aquí Agamben se está refiriendo a el *Convivio* (III,9) de Dante.

²⁴¹ *Ibíd.*, pág. 138.

²⁴² Agamben «La palabra y el fantasma». *Estancias. op. cit.*, pág. 193.

Warburg citaba a propósito de los símbolos culturales. Quizás de entre todos, uno de los ejemplos más conmovedores que aparecen en «La palabra y el fantasma», y que hace explícito este proceso de polarización presente hasta hoy, se basa en la ambigüedad de la concepción occidental de la felicidad:

«Que, a partir por lo menos del siglo XII, la idea de felicidad aparezca entrelazada con la de la restauración del "dulce juegos" de la inocencia edénica, que la felicidad sea, en otras palabras, inseparable del proyecto de una redención y de un cumplimiento del Eros corpóreo, es el rasgo específico, aunque rara vez percibido como tal, de la moderna concepción occidental de la felicidad, según una cifra que, ya formulada en la figura dantesca de Matelda, vuelve a proponerse en el tema renacentista de la extática "ninfa" danzante y que tiene sus últimos vástagos simbólicos en las *Fêtes galantes* de Watteau y en las bañistas de Cézanne; y aunque remoto de su impulso original, es todavía el lúcido proyecto poético del amor como cumplimiento y restauración de la inocencia edénica el que sobrevive sin saberlo en la aspiración contemporánea a una liberación de la sensualidad como condición de felicidad.»²⁴³

El *Nachleben*, la supervivencia de «el amor por la imagen», expuesto como una fórmula patética expresada en palabras (*Pathosformel*), aparece en este esquema agambeano como el resultado de la cristalización de experiencias instaladas en la polaridad. Ello mismo permite, desde la perspectiva de una obra erudita como *Estancias*, desplegar la pregunta sobre cómo funciona el fantasma, la imagen poética a la que se apela en esta obra; por un lado, la contemplación del fantasma interior y, por otro, la concupiscencia entendida como soplo de la vida, un principio heredero del *pneuma*. Una polaridad entre fantasma y *pneuma* que, a partir de Sinesio, quedará asimilada en la idea de «espíritu fantástico», y que se presenta como el perfecto intermedio entre irracional y racional, corpóreo e incorpóreo. Agamben se refiere a esta unión utilizando término médico-filosófico medieval de pneumo-fantasmología

«en cuyo ámbito, que circunscribe a la vez una cosmología, una fisiología, una psicología y una soteriología, el soplo que anima al universo, circula en las arterias y fecunda al esperma es el mismo que en el cerebro y en el corazón, recibe y forma los fantasmas de las cosas que vemos, imaginamos, soñamos y amamos; en cuanto cuerpo sutil del alma, es además el intermediario entre el alma y la materia, lo divino y lo

²⁴³ *Ibíd.*, pág. 200-201.

humano, y, como tal, permite explicar todos los influjos entre corpóreo e incorpóreo, desde la fascinación mágica hasta las inclinaciones astrales.»²⁴⁴

Agamben sintetiza, así, la especulación y la poesía del renacimiento intelectual del siglo XI al XIII. Una asimilación que estará en la base de la lírica estilnovista y que presenta una experiencia única del amor –porque no hay dos amores–, que es a la vez contemplación y concupiscencia, movimiento espiritual y proceso fantasmático, confusión de los confines entre el deseo y su objeto. Una asimilación que cuenta con el *pneuma* como el instrumento de la imaginación. Una teoría neumática que pone en movimiento y que explica el origen de la teoría poética, su necesidad vital, el lugar desde donde surge el amor por la palabra de la poesía medieval. Se trata del «soplo» que identifica la imagen interior aristotélica con la pneumatología estoico-platónica que actúa como vehículo del alma y que es al mismo tiempo aquello que «recibe y forma los fantasmas de las cosas que vemos, imaginamos, soñamos y amamos».²⁴⁵ Por lo tanto, la imaginación que corresponde a la poesía renacentista contiene en sí una cosmología que entiende la sustancia de las cosas como imagen pura, es decir, como cuerpo sutil entendido como medio, y que funciona como intermediario mientras transporta los diversos influjos de las cosas, los cuerpos y los mundos que se arrojan entre sí.

Retomando la concepción de la poesía que resulta de la pneumo-fantasmología medieval, se asume en Agamben una relación necesaria entre fantasma, deseo, y el lenguaje o la palabra. La poesía «de amor» pone el lenguaje poético «en el lugar mediador que era propio del "espíritu"». La poesía como «dictado de amor inspirante»²⁴⁶ se sitúa, frente a la fractura metafísica entre lo que se ve y lo que no, entre lo que aparece y lo que es para hacer decible y comprensible la unión entre alma y cuerpo,

«La inclusión del fantasma y del deseo en el lenguaje es la condición esencial para que la poesía pueda concebirse como *joi d'amor*. La poesía es en sentido propio, *joi d'amor* porque es ella misma la *stantia* en la que se celebra la beatitud del amor. En esta singular implicación de Eros y lenguaje poético la que Dante expresa con su habitual claridad cuando afirma en un pasaje fundamental de la *Vita nova*, que el fin y la beatitud de su amor están “en esas palabras que alaban a mi dama”. Si Dante puede decir que el cumplimiento del amor está en la palabra poética y, al mismo tiempo, concebir la poesía como un dictado de amor inspirante, es porque en este círculo hermenéutico está

²⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 167.

²⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 167.

²⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 219.

contenida la verdad más esencial del *dolce stil novo*, que, apartándose de la semiología escolástica, ofrece a la neumo-fantasmología su coronamiento supremo.»²⁴⁷

La lírica estilnovista es pensada por Agamben como el lugar «donde la fractura entre el deseo y su inasible objeto [...] encuentran su conciliación»²⁴⁸. Un lugar, una *stanza* en la que Narciso logra apropiarse de su propia imagen. Una «estancia» que también constituye un círculo hermenéutico «en el que el fantasma genera el deseo, el deseo se traduce en palabras y la palabra delimita un espacio en el que se hace posible la apropiación». Con la unión entre la imagen (el fantasma) y el lenguaje (la palabra) Agamben cumple en «La palabra y el fantasma» con el propósito –avanzado en la primera parte de esta investigación– de la búsqueda en la poesía estilnovista de otra experiencia con el lenguaje capaz de desactivar las funciones comunicativas e informativas. La unión entre imagen/fantasma, amor/deseo y palabra/lenguaje hace posible, al pensamiento occidental, superar, con la poesía de amor inspirante, y «quizá por última vez» la fractura metafísica de la presencia con la apropiación de lo inapropiable por excelencia, es decir, la apropiación del lenguaje en el lenguaje mismo.

La *ymago*: El lenguaje entre palabras e imágenes

Llega el momento de recomponer alguna de las cuestiones que, a partir de ahora, se abren ante el análisis que Agamben construye en *Estancias* a propósito de la poesía estilnovista como el lugar donde el *experimentum linguae* se hace posible. Es el momento de recordar que –para quien pretende tener en consideración la genealogía agambeana sobre la fórmula patética que se desarrolla en «La palabra y el fantasma»–, el «amor por la imagen» no responde a un análisis de la tradición iconográfica, tal y como podría pensarse tras constatar la constante confrontación que se hace a lo largo de la obra de Agamben entre la *supervivencia* en la poesía medieval y *Nachleben* de las imágenes warburgianas. Surge aquí la pregunta sobre cuáles son las razones que conducen a Agamben a pensar que puede no existir distancia, en lo que en la experiencia con el lenguaje se refiere, entre las palabras y lo que se muestra en las imágenes. Quizás una nota a pie de página introducida en el mismo texto agambeano ofrezca una primera pista que, a modo muy didáctico, termina por unir la metodología warburgiana y las ilustraciones

²⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 222.

²⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 222.

incluidas que representan a un «loco» Pigmalión en el ya citado *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung.

«Desde hace tiempo la ciencia iconográfica nacida bajo el impulso de Aby Warburg utiliza los textos literarios para la interpretación de las imágenes. Sería recomendable que en la perspectiva de un acercamiento global a la historia de la cultura análogo al que era caro a Warburg, también las ciencias filológicas empezaran a utilizar imágenes (en particular ilustraciones) como instrumento auxiliar para la interpretación de los textos literarios.»²⁴⁹

Después la vuelve a besar y la acuesta
entre los brazos dentro de su lecho,
y la vuelve a besar y estrechar,
pero no es cosa agradable
cuando dos personas se besan
y los besos a los dos no gustan.²⁵⁰

²⁴⁹ *Ibid.*, pág. 121.

²⁵⁰ Citación y traducción en Agamben, «La palabra y el fantasma», *op. cit.*, pág.120 (La cita corresponde a Guillaume de Lorris y Jean de Meung, *Le roman de la rose* cit., vv. 21 029-21 032). Texto original: «*Puis la rambrace, si la couche / antre ses braz dedanz sa couche / et la rebese et la racole / mes ce n'est pas de bone escole / quant II persones s'antrebisent / et li besier aus II ne plesent*».



25. De Lorris, G. y J. de Meung, *Le roman de la rose*. França, finales XV

Las ilustraciones que acompañan *El Roman de la rose* de Jean de Meung son –como las imágenes expuestas por el propio poema– *Pathoformel*. Estas láminas contienen por sí solas el mismo lenguaje gestual patético, el mismo tema imaginal estereotipado y repetitivo que se convierte en el motivo

conductor de los versos de Jean: el amor por la *ymage*. Pero también lo son en el *Orfeo* de Poliziano – tal y como lo cita el propio Warburg en un «Durero y la antigüedad italiana» de 1905–, «con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana»²⁵¹ que, como recuerda Paula Fleisner, implica «la *Pathosformel* de la "muerte de Orfeo" en un dibujo de Durero y en el grabado de cobre anónimo que le sirvió de modelo».²⁵² Fórmulas del *pathos* que, de nuevo, desde un análisis literario, son exposiciones gestuales de las experiencias polarizadas que se han cristalizado, producidas por una serie de huellas de estímulos externos impresos en la psique y que producen el recuerdo de experiencias pasadas ante la aparición de esos mismos estímulos.

«la obra de teatro de Poliziano, *Orfeo*, que expresa el sufrimiento de Orfeo “con los mismos ritmos que Ovidio”, es una representación más de esa “voz genuinamente antigua” que sobrevive en el arte del siglo XV. Voz que no puede ser reducida (...) al mero tema primario de una imagen.»²⁵³

²⁵¹ A. Warburg, «Durero y la antigüedad italiana». *El renacimiento del paganismo*, Trad. F. Pereda y E. Sánchez, Madrid: Alianza editorial, 2005. pág. 404.

²⁵² Fleisner, P. *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Buenos Aires: Eudeba, 2016. pág. 128-129.

²⁵³ *Ibíd.*, pág. 128-129.



26. Dürero, *La muerte de Orfeo*, (1494)

De igual manera se somete a examen, en las primeras páginas de *Ninfas*, el ensayo citado de Warburg. Pero antes es necesario recordar que es en «Dürero y la antigüedad italiana» donde aparece por primera vez el concepto de *Pathosformel*, una fórmula que ahora, según Agamben

«devuelve el tema iconográfico del grabado de Dürero al "lenguaje gestual patético" del arte antiguo, por medio de una *Pathosformel* que está ya documentada en la pintura de

un vaso cerámico griego, en un grabado de Mantegna y en las xilografías de un incunable veneciano.»²⁵⁴

La expresión «lenguaje gestual patético» lleva a Agamben a dirigir de nuevo su objetivo, y la atención de este análisis, hacia el propio término *Pathosformel*. Para el filósofo italiano es necesario incidir en el hecho que, en Warburg, el término se plantea como una «formula», subrayando de este modo su aspecto «estereotipado y repetitivo del tema imaginal con el que el artista se media en todo momento para dar expresión a la “vida en movimiento”». ²⁵⁵ Agamben pasa a confrontar a continuación la «fórmula de pathos» con el estilo formular de la composición poética de Homero estudiado por Milman Parry en los años treinta del siglo pasado, para mostrar una importante analogía que aquí se quiere destacar.

«El joven filólogo norteamericano había renovado la filología homérica al mostrar que la técnica de composición oral de la Odisea se fundaba sobre un vasto, aunque limitado repertorio de combinaciones verbales (los célebres epítetos homéricos: *podas okys*, "pie veloz", *korythaiolos* "yelmo deslumbrente", *polytropos* "de muchas tretas", etcétera), configuradas rítmicamente de un modo que permitía su adaptación a secciones del verso y compuestas a su vez de elementos métricos intercambiables, modificando los cuales el poeta podía variar la propia sintaxis sin alterar la estructura métrica. Albert Lord y Gregory Nagy han demostrado que las fórmulas no rebosan de material semántico sólo para poder rellenar un segmento métrico, sino que, por el contrario, el metro deriva probablemente de la fórmula transmitida por la tradición. De la misma manera, la composición formular implica que no es posible distinguir entre creación y *performance*, entre original y repetición. En palabras de Lord, “el poema no se compone para la ejecución, sino en la ejecución”. Pero esto significa que las fórmulas, exactamente como la *Pathosformel* de Warburg, son híbridos de materia y de forma, de creación y de *performance*, de primeridad y repetición.»²⁵⁶

²⁵⁴ Agamben, G., *Ninfas*, op. cit., pág. 17. Se incluye este fragmento porque, aunque pueda parecer repetitivo, tiene interés tanto porque interesa situar la *phatosformel* en la obra del autor italiano, como también porque «Agamben [...] confunde el dibujo de Durero con un grabado, y el grabado anónimo con uno de Mantegna.», tal y como muy bien hace notar Paula Flesner en esta cita extraída de *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*, op. cit., nota 82 pág. 128-129.

²⁵⁵ Agamben, *Ninfas*, op. cit., pág. 17-18.

²⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 18.

Homenaje a la potencia en Warburg. Más allá de los límites del arte

Agamben con «La palabra y el fantasma» crea dando vida a aquellas definiciones que se reivindican como una herencia de Aby Warburg. Un texto en el que no aparecen explicados ninguno de los términos warburgianos, pero que transportan al lector constantemente hacia aquello que en su momento fue expuesto en «Aby Warburg y la ciencia sin nombre» para acabar por describir lo que de ninguna manera podría ser considerado tampoco una indiferencia en relación con los aspectos formales del arte; porque lo que Agamben reivindica de Warburg es una auténtica adoración por la fuerza de las imágenes. Y es por ello que, sin duda, el concepto de *Pathosformel* empuja con fuerza hacia la posibilidad de ir más allá de la estética formalista y más allá de cualquier otra estética que implique la distinción entre forma y contenido. Lo que Agamben pretende admirar de Warburg no se refiere a algún nuevo modo de hacer historia del arte, lo que reclama de él tiene que ver con la designación que se otorga a la *Pathosformel* como una indisoluble superposición de carga emotiva y de fórmula iconográfica. Warburg representa para el filósofo italiano una manera de tensionar la historia del arte capaz de conseguir la superación, incluso de una forma violenta, de todos los límites establecidos; tensionar la historia del arte hasta el punto de considerar la imagen warburgiana como inseparable de la religión o de la poesía, una fuerza de la imagen, comprendida en su «necesidad biológica» que se establece entre el culto y el arte. Con ello, ya nada se interpone al objeto de estudio de Warburg, para que éste deje de ser la obra de arte y pase a ser la imagen, superando por tanto los límites de la estética.



27. Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Panel 46, (1927-1929)

El texto de Agamben, *Ninfas*, es un choque y además un homenaje a Warburg, pero también un punto de encuentro para *Estancias*, «La palabra y el fantasma» y «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». En él convergen el abandono definitivo de la posibilidad de aquella ciencia general de lo humano planteada

por Warburg y la apuesta decidida, después de unas décadas y de nuevo bajo la sombra de Walter Benjamin, de tratar el problema del estatuto de la imagen.

También en esta obra, *Ninfas*, volverá sobre la figura de la ninfa con una reflexión que conduce de nuevo a los temas tratados en *Estancias*: la ninfa se mostrará, en efecto, como el habitante puramente gestual, hecho de tiempo, de ese «reino de lo irreal». En *Ninfas*, esta *Pathosformel* será desplegada y desarrollada hasta convertirse en la cifra de toda *Pathosformel*, imagen de la imagen.

Por tanto, en esta obra agambiana se prosigue con el análisis de Warburg, pero ahora a partir de un despliegue de imágenes, ideas sobre diversos campos: desde el arte contemporáneo con la ninfa dargeniana, desde ideas de la filosofía, hasta composiciones poéticas con la recuperación, como se ha visto, de Boccaccio. Con estas figuras, y apartando la mirada de la posible hegemonía de ningún soporte material, Agamben construye en unas pocas líneas incluidas en *Ninfas* una analogía con el *Atlas Mnemosyne* de Warburg que, para una futura teoría de la imagen, se muestra como fundamental:

«Tómese la *Pathosformel* Ninfa, a la que está dedicada la plancha 46 del *Atlas Mnemosyne*. La plancha contiene 26 fotografías, desde un relieve longobardo del siglo VII hasta el fresco de Ghiarlandaio en Santa Maria Novella [...], desde la portadora de agua de Rafael hasta la campesina toscana fotografiada por Warburg en Settignano. ¿Dónde está la ninfa? ¿En cuales de sus veintiséis epifanías reside? Se malentiende la lectura del Atlas si se busca entre ellas algo así como un arquetipo o un original del que las otras derivarían. Ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia. En el mismo sentido, la ninfa no es una materia pasional a la que el artista deba conferir nueva forma, ni un molde para ajustar a él los propios materiales emocionales. La ninfa es un indiscernible de originalidad y repetición, de forma y materia. Pero un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo, que Kant definía por esto como una autoafección.»²⁵⁷

Tal y como Agamben expone en el artículo de 1975 dedicado a Warburg, la ninfa que se expone en el panel 46 del *Atlas Mnemosyne* inicia lo que el filósofo italiano presenta de nuevo como un círculo hermenéutico exponiéndose como una *Pathosformel* clásica:

²⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 19.

«en el descubrimiento de que los artistas del siglo XV se apoyaban en una *pathosformel* clásica toda vez con lo anterior que se trataba de representar un movimiento externo intensificado, se revela también la polaridad dionisiaca del arte clásico, que, algo que Warburg afirmó con audacia siguiendo los pasos de Nietzsche aunque, quizá, por primera vez en la esfera de la historia del arte [...]. En un círculo aún más amplio, la aparición de la “ninfa” se convierte así en el signo de un profundo conflicto espiritual en la cultura renacentista, donde la carga orgiástica de las *pathosformeln* clásicas debía ser acrobáticamente conciliada con el cristianismo en un equilibrio cargado de tensiones. [...] Y en el círculo supremo de la espiral hermenéutica, la “ninfa”, confrontada con la oscura figura yacente que los artistas del renacimiento tomaron de las representaciones griegas de un dios fluvial, se convierte en la clave de una polaridad perenne de la cultura occidental»²⁵⁸



28. Botticelli, *La primavera*. (1482)

²⁵⁸Agamben, G. «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento. op. cit.*, pág. 143.

Está advertido, entonces, el *Atlas* de Warburg no es un simple trabajo iconográfico, se trata, sobre todo, de la posibilidad de aferrar la pura materia histórica aun a riesgo de liberar su propia enfermedad mental en el peligroso juego esquizofrénico que estaba proponiendo. De acuerdo con Didi-Huberman, la ninfa es una supervivencia encarnada, una imagen cargada de tiempo capaz de hacer «de esos fósiles en movimiento verdaderos organismos que desafiasen el tiempo cronológico: fósiles en movimiento.»²⁵⁹ Con el mismo pensamiento Agamben evocó en 1973 la figura de la ninfa,

«La “ninfa” warburgiana no es, a esta altura, ni un objeto externo ni un ente intrapsíquico, sino la figura más límpida del propio sujeto histórico. Así como el atlas *Mnemosyne* [...] no es, para la conciencia del estudioso, un repertorio iconográfico, sino algo así como un espejo de narciso»²⁶⁰

Un espejo –que es un círculo hermenéutico– en el que se refleja esa imagen que amamos (la ninfa), pero es, a la vez, un mapa que debe orientarnos, como veremos, entre los reflejos para que no se vuelvan espejos esclavizantes.

Ninfas también pretende erigirse como el lugar donde buscar la respuesta a una imagen que necesariamente tiene que estar cargada de tiempo para sobrevivir y participar de la memoria.²⁶¹ En efecto, de nuevo Aristóteles aparece como el origen. El tratado *Acerca de la memoria y la reminiscencia*, junto a una mínima aproximación a las ideas de memoria tiempo e imaginación que también desde Aristóteles acaba impregnando la psicología de la filosofía medieval, recalcan el hecho que «solo los seres que perciben el tiempo recuerdan, y con la misma facultad con que advierten el tiempo»,²⁶² es decir, con la imaginación.

«La memoria no es posible, en efecto sin una imagen (*phantasma*), la cual es una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento.»²⁶³

Las imágenes se cargan de memoria, o lo que es lo mismo, se cargan de tiempo. Memoria y energía dinámica al mismo tiempo que remueven un cuerpo que se activa en la recepción de los fantasmas articulados de una manera especial, más allá de la distancia entre lo sincrónico y lo diacrónico, creando así una serie temporal y ordenada de una manera especial.

²⁵⁹Didi-Huberman, G. *La imagen superviviente. op. cit.*, pág. 182.

²⁶⁰ Agamben, «Aby Warburg y la ciencia sin nombre» *La potencia del pensamiento, op. cit.*, pág. 151.

²⁶¹ Agamben *Ninfas, op. cit.*, pág. 13.

²⁶² *Ibíd.*, pág. 14.

²⁶³ *Ibíd.*, pág. 23.

La indiscernibilidad entre origen y copia es, como se ha visto, el tiempo, la interrupción fantasmal, el gesto que habilita la espacio-temporalidad para que la imagen tenga lugar. La imagen de la ninfa –la imagen en general– no está en un instante particular, sino en el tiempo y la memoria. Las imágenes que conforman la memoria «tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros».²⁶⁴ Se trata de una supervivencia que siempre quiere permanecer fantasmal cristalizándose. La *Pathosformel* dargeniana «ha sido reducida a esclavitud por adultos» y de lo que se trata es de liberar las imágenes para «restituir las a la vida».

«Las imágenes están vivas, mas, hechas como están de tiempo y de memoria, su vida es ya siempre *Nachleben*, supervivencia amenazada sin cesar y en trance de asumir una forma espectral. Liberar las imágenes de su destino espectral es la tarea que tanto Darger como Warburg “en el límite de un riesgo psíquico esencial” confían, uno su novela interminable y otro, a su ciencia sin nombre.»²⁶⁵



29. Darger, Henry. *In the Realms of the Unreal* (1910-1970)

²⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 23.

²⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 23.

«Como todo artista verdadero, no quería, sin embargo, construir sencillamente la imagen de un cuerpo, sino un cuerpo para la imagen. Su obra, como su vida, es un campo de batalla cuyo objeto es la *Pathosformel* "ninfa dargeriana". Y ésta ha sido reducida a la esclavitud por adultos malvados (representados a menudo con indumentaria de profesores con toga y birrete). Las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituir las a la vida. Las imágenes están vivas, más, hechas como están de tiempo y de memoria, su vida es ya y siempre *Nachleben*, supervivencia, amenazada sin cesar y en trance de asumir una forma espectral. Liberar las imágenes de su destino espectral es la tarea que tanto Darger como Warburg [...] confían uno a su novela interminable y otro a su ciencia sin nombre.»

Pensar con imágenes: entre lo individual y lo común

La *Pathosformel* warburgiana recorre por completo *Ninfas*, donde a su vez *La palabra y el fantasma* ha dejado también el rastro de la pregunta acerca del amor por la imagen. Pero el pequeño ensayo de 2004 aún no lo ha dicho todo. Es imprescindible dar cuenta de cómo vuelve a abrir sus últimas páginas a la imaginación para provocar un giro definitivo a la ambigua y esquizofrénica herencia de la imagen. En *Ninfas* Agamben pretende situar definitivamente el *Atlas Mnemosyne* warburgiano en la base para construir la idea de unas imágenes que terminan por constituir la consistencia última de lo humano:

«La ninfa de Warburg asume la ambigua herencia de la imagen, pero la desplaza a un plano histórico y colectivo muy otro. Ya Dante, en el *De Monarchia*, había interpretado el legado averroísta en el sentido de que, si el hombre no se define por el pensamiento, sino por su posibilidad de pensar, esta no puede entonces ser llevada a efecto por el hombre individual, sino solo por una *multitudo* en el espacio y en el tiempo, es decir en el plano de la colectividad y de la historia»²⁶⁶

Si, tal y como asegura Agamben, Dante en el *De Monarchia* interpretó correctamente a Averroes, entonces el representante del *dolce stil nuovo* también puede ser citado para reivindicar lo que se está

²⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 50.

desarrollando aquí. En efecto, la ninfa warburgiana, considerada paradigmáticamente como la imagen de la imagen, es «la cifra de las *Pathosformel*» transmitidas por generaciones, y a la que los seres humanos «vinculan su posibilidad de encontrarse o de perderse a sí mismos, de pensar o de no pensar».²⁶⁷ Hay que recordar que Agamben ya apuntó que la ninfa fue uno de los dos temas centrales en la investigación de Warburg; una ninfa que aparece constituida de tiempo, un habitante puramente gestual de ese reino de lo irreal que expone su experiencia al reino de la angustia y de la privación. Una ninfa que es, de esta manera, expuesta como la cifra de la imaginación. Es interesante recordar que las imágenes astrológicas que se encontraban inmersas en aquel momento en una especie de revival astrológico renacentista, constituyeron el otro tema que junto a la ninfa ocupó los pensamientos de Warburg.

«El interés de Warburg por las imágenes astrológicas tiene su raíz en la consciencia de que la “observación del cielo es la gracia y la maldición del hombre”, de que la esfera celeste es el lugar en que los hombres proyectan su pasión por las imágenes. Como para el *vir niger*, el enigmático decano astrológico que el autor había reconocido en los frescos del palacio Schifanoia, en el encuentro con ese dinamograma cargado de tensiones, es esencial la capacidad de suspender e invertir su carga, de transformar el destino en fortuna. Las constelaciones celestes son en este sentido, el texto original en el que la imaginación lee lo que nunca ha sido escrito.»²⁶⁸

Se entiende así la razón por la que el atlas que presenta Warburg aparece como un mapa que «debe orientar al hombre en su lucha contra la esquizofrenia de la propia imaginación».²⁶⁹

Sin duda, las imágenes que aquí, recuperando a Averroes, ya se identifican plenamente con la imaginación –tal como se planteó al inicio de la segunda parte de esta investigación– actúan como un resto, un residuo, una huella que se constituye como un elemento histórico que tiene su lugar en el cruce entre lo individual y lo colectivo. También será Averroes el responsable de una argumentación polémica determinante, acerca de un procedimiento cognoscitivo no representativo, subjetivo o psicológico, sino fundamentado en la especulación. El conocimiento es, para Averroes, el reflejo de fantasmas como en un espejo –el espejo que presenta el *Mnemosyne* de Warburg–, y la imaginación es la *copulatio* entre el

²⁶⁷ *Ibid.*, pág. 51. Se refiere a la tradición averroísta de la posibilidad de no pensar que Warburg desplaza hacia un plano histórico y colectivo, y que, como se verá más adelante, conducirá a una teoría de la potencia, que se muestra como eje central en toda la obra agambeana. De la misma manera también se abre aquí el concepto de «comunidad» ya que si el ser humano se define por una posibilidad de pensar ésta no se puede hacer individualmente.

²⁶⁸ *Ibid.*, pág. 51.

²⁶⁹ *Ibid.*, pág. 53.

fantasma y el intelecto único y separado. La experiencia del conocimiento averroísta es, por tanto, la de Narciso frente al espejo: no un amor centrado en el aislamiento de la «profundidad del alma», sino basado en la exterioridad. Como señala Emanuele Coccia en su libro sobre Averroes y el averroísmo: «los espejos proporcionan el modelo y el paradigma a través del cual poder definir qué ocurre en todo conocimiento. En el espejo, en efecto, cada cosa consiste en la simple posibilidad de ser conocida».²⁷⁰

Aunque Agamben no argumenta sobre la interpretación averroísta del intelecto posible, en el estudio preliminar del libro de Emanuele Coccia dirige la contienda hacia la exterioridad apuntada antes, porque «si el intelecto posible debe hallar su propia forma estáticamente en los fantasmas de los individuos»²⁷¹ estos solo pueden unirse a la «mente única» saliendo del interior en el que se encuentran atrapados para convertirse en «cognoscibles y comunicables»²⁷². Como apunta Fleisner ello «indica la importancia que tiene para la teoría del fantasma la concepción de la inteligencia como algo supra-individual a la cual se unen los individuos en el acto de la intelección, a través, justamente, de sus fantasmas»²⁷³

«Situada en el vértice del alma individual, en el límite entre individual y universal, corpóreo e incorpóreo, aparece (el fantasma) como la única escoria estragada de cenizas que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral ileso e intransitable de lo Separado y lo Eterno.»²⁷⁴

«La imaginación recibe así un rango decisivo en todos los sentidos: en el vértice del alma individual, en el límite de lo corpóreo y lo incorpóreo, lo individual y lo común, la sensación y el pensamiento, representa el residuo último que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de lo separado y de lo eterno»²⁷⁵

En el segundo fragmento, el que corresponde a Ninfas, y tal como de nuevo hace notar Paula Freisner²⁷⁶, Agamben añade la dupla sensación/pensamiento, y realiza una serie de cambios: «imagen» por «imaginación» (pensada en su umbral crítico y su formulación más aporética, a partir de Averroes);

²⁷⁰ Coccia, E. *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*, Trad. M. T. D'Meza, Buenos Aires: Ariadna Hidalgo, 2007. pág. 230.

²⁷¹ Agamben, G., «Estudio preliminar» en Emanuele Coccia, *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*, *op. cit.*, pág. 16.

²⁷² *Ibid.*, pág. 16.

²⁷³ Fleisner, P. *La vida que viene. op. cit.*, pág. 135.

²⁷⁴ El primer fragmento corresponde al segundo libro de Agamben, *Estancias, op. cit.*, pág. 155

²⁷⁵ El segundo fragmento corresponde al texto escrito por Agamben veinte años después: *Ninfas, op. cit.*, pág. 23. Se ha optado por situar las citas seguidas para constatar la evolución en el pensamiento del filósofo italiano.

²⁷⁶ Cfr. Fleisner, *La vida que viene. op. cit.*, pág. 135.

«universal» por «común», y eliminación de las mayúsculas de «separado» y «eterno». Se hace patente cómo, transcurrido este tiempo, Agamben ya puede afirmar que lo que define lo humano, la imaginación, es lo que lo arroja a un espacio «en el que no pensamos todavía, en el que el pensamiento deviene posible sólo a través de una imposibilidad de pensar».²⁷⁷ Las imágenes constituyen, de este modo, la consistencia última de lo humano a la vez que el único medio de salvación, pero son «el lugar de su incesante faltarse a sí mismo».²⁷⁸

²⁷⁷ Agamben, G., *Ninfas*, *op. cit.*, pág. 50.

²⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 50.

Gesto: el lugar para la potencia de la imagen



30. El Bailarín Vaslav Nijinsky

Es en esta huella averroista en la que las imágenes constituyen «la consistencia última de lo humano» que Agamben pretende situar el proyecto que ocupaba a Warburg al final de su vida. Es decir, aquella

colección de imágenes recogidas en el atlas que lleva el nombre de la madre de todas las Musas: la memoria. Como en el *De monarchia*, donde se interpretó la definición de lo humano como una «posibilidad de pensar» en términos colectivos, la «ninfa», como cifra de toda *Pathosformel*, traslada la ambigüedad de la imagen a un plano colectivo e histórico, pues sólo una *multitudo* en el tiempo y en el espacio puede poner en acto –nunca plenamente por lo demás– la posibilidad (potencia) del pensamiento. Efectivamente, como señala Agamben, si el *Atlas* pudo acabar siendo definido en su momento como «historias de fantasmas para adultos» fue precisamente porque en el trabajo de Warburg la imaginación como articuladora de la memoria social aparece como el lugar de «la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición»²⁷⁹; un lugar donde las imágenes son, efectivamente y a modo de resumen, «la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y deseado, temido y rechazado»; un lugar, en definitiva, donde la historia debe decidirse de nuevo, porque es en la imaginación donde la historia se ha hecho posible. Debe decidirse, en definitiva, porque la imagen no sólo transforma: no sólo expresa y comunica, también perpetua la decisión.

El *Atlas* es un ejemplo que expone el intento de dominar la memoria o, como apunta Agamben, «el arte de señorear la memoria» por parte de un Warburg que, bajo la influencia de Giordano Bruno, que él mismo reconoce como fascinadora, llega a entender hasta qué punto los sellos que imprime en sus tratados mágico-memotécnicos como *De umbris idearum* son también, como aquellas constelaciones celestes, un lugar donde la imaginación lee lo que nunca había sido escrito. Entender este arte, tal y como el propio Warburg hizo con su atlas, es entender que el funcionamiento de la memoria por imágenes está en relación con las imágenes que expresan el sometimiento del ser humano al destino, y que su objetivo es situarse, de acuerdo con el análisis de Agamben, más allá de la escisión esquizofrénica de la propia imaginación. De esta manera, la historiografía resultante del *Mnemosyne* warburgiano «constituye la tradición y la memoria de las imágenes y, a la vez, el intento de la humanidad de liberarse de ellas, de abrir, más allá del “intervalo” entre la Práctica mítico-religiosa y el signo puro, el espacio de una imaginación ya sin imágenes.»²⁸⁰

²⁷⁹ Agamben, *Ninfas*, op. cit., pág. 53.

²⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 53.

Las imágenes atan al ser humano a un destino, le dicen quién es y circunscriben su «esencia», aunque sólo sean «el resto, la huella de lo que los hombres que nos han precedido han esperado y deseado, temido y rechazado»²⁸¹

El gesto de la imagen como «resto»

Como si se tratase de reivindicar la historiografía warburgiana, Agamben advierte en una publicación alemana a propósito del monumento de los judíos asesinados en Europa que

«es esencial que aquellos no se confundan, que la mala conciencia que solo quiere olvidar no cubra con la masa de los recuerdos aquello que debe permanecer (*restare*) inolvidable».²⁸²

Presentar las imágenes como «resto» comporta, en cierto modo, la desvirtualización del concepto de archivo como depositario indiscutible de la memoria. En las *Pathosformel* warburgianas la memoria se va definiendo como sobreviviente más allá de todo contenido, mientras se constituye paralelamente como una mera «posibilidad» en relación a la «transmisibilidad». Lejos del recurso metodológico del archivo, la historiografía planteada en Warburg permite el acceso a «esa otra dimensión de la memoria» –que adopta «la forma de la posibilidad (de transmitir)»– que tiene a lo inolvidable como protagonista, manteniéndose en «el umbral inmaterial que divide lo Memorable de lo Inolvidable» sin que se confundan. «Aquello que debe *restare* inolvidable», aquello que se precipita de memoria en memoria, «sin jamás llegar al recuerdo», aquello inmemorable es también lo inolvidable. Y Agamben prosigue, para ayudar a unir aquí esta segunda parte del trabajo con la primera, escribiendo en *Idea de la prosa* que «Este inolvidable olvido es el lenguaje, es la palabra humana.»²⁸³

El *Mnemosyne*, una vez tratado como se ha hecho en los apartados anteriores desde la óptica agambeana, desaparece como un archivo que reclame una interpretación para fijar lo memorable; el conjunto de

²⁸¹ *Ibid.*, pág. 53.

²⁸² Eisenman, P. «Le due memorie». *Shoah, Percorsi della memoria*. Ed. Clemens Carl Hárle. Napoli: Cronopio, 2006. pág. 61-63. Breve escrito dedicado al *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. (Monumento a los judíos de Europa asesinados)

²⁸³ Agamben, G. «Idea de lo inmemorial» *Idea de la prosa*. Trad. L. Silvani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015. pág. 60.

imágenes recogidas en cada plafón provoca un desplazamiento de lo que puede ser transmitido hacia un lugar muy diferente donde las imágenes acaban fundiéndose en «una representación en movimiento virtual de los gestos de la humanidad occidental, desde la Grecia clásica al fascismo»²⁸⁴. Es en este punto donde Agamben muestra su carta más ambiciosa en el momento de apostar paradójicamente por «otro» lugar para las imágenes; paradójicamente porque se trata de un espacio ya sin imágenes. Éstas dejan de ser el objeto que configura los paneles del atlas warburgiano para transformarse en ese elemento histórico y dinámico, al que se ha estado haciendo referencia en este trabajo, y que acabará desplazando, como se verá, hacia el concepto de gesto el principal protagonismo. Al tiempo que el hecho de considerar la imagen a partir de gestos, la aleja definitivamente de la rigidez mítica que la definía. Agamben ve en este camino, que lleva de la iconografía a la iconología, marcado por Warburg la irrupción de un «nuevo» problema pretérito: en Warburg se desplaza la cuestión de la imagen al gesto, que soporta y hace emerger el carácter *bipolar* de la imagen. Una imagen que ahora se muestra como lugar de intervalo entre unas tensiones que, como se verá, son también antropológicas, que han de resolverse en la expresión a partir de los gestos y que solo pueden ser resueltas en el ámbito de una teoría de la potencia que acabará atravesando todo el pensamiento de Agamben.

El nexos que se ha creado en apartados anteriores entre Agamben y la esquizofrenia de la imagen como reflejo de la esquizofrenia de la humanidad en que se sumergió Warburg en el momento de plantear su *Atlas Mnemosyne*, encuentra aquí su justificación. El análisis del atlas de Warburg permite a Agamben crear una analogía que acabará por presentar a las imágenes contemporáneas como un lugar privilegiado para la creación de sentido a partir de la exposición de imágenes.

En el texto «Notas sobre el gesto», Agamben plantea que lo que es capturado y a la vez expuesto en los paneles del atlas de Warburg ha de ser identificado como «gesto», un gesto que participa una vez más de la dualidad de la imagen. Por un lado, la imagen es la reificación y cierre del «gesto»; es lo que se identifica con la máscara de cera del muerto. Mientras que, por otro, es la presentación y exposición de lo que tendrá que ser entendido como *dynamis* de la imagen, que acaba refiriendo a otras imágenes como fragmentos del mismo gesto a modo de fotogramas de una película que podría aclarar su verdadero sentido, pero que estaría perdida para siempre.

²⁸⁴ Agamben, G. «Notas sobre el gesto» *Medios sin fin*. Trad. A. G. Cuspidera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 51.

Por un lado la imagen del recuerdo (del que se adueña la memoria voluntaria) anclado en un aislamiento mágico; por el otro, la imagen de la memoria involuntaria que se muestra súbitamente y que se prolonga más allá de sí misma hacia un todo del que es parte, como *Las Meninas* o *La Gioconda*, que en lugar de ser consideradas como formas inmóviles y eternas, pueden ser vistas «como fragmentos de un gesto o como fotogramas de esa película perdida, que custodia el verdadero sentido».²⁸⁵

Como adelanto a capítulos posteriores y como intento de situar la perspectiva del gesto que se está tratando en la imagen fotográfica, es pertinente puntualizar que se ha hecho referencia al gesto como fotograma de una película perdida para siempre, pero no por ello hay un desplazamiento hacia el cine como el auténtico lugar de la imagen. Como comenta Agamben, y ampliando de alguna manera la imagen-movimiento de Deleuze, también *Las Meninas* o *La Gioconda*, en lugar de ser consideradas como formas inmóviles y eternas, pueden ser vistas como fragmentos de un gesto o como fotogramas de esa película. De esta manera se entiende que «[...] en toda imagen opera siempre una suerte de *ligatio*, un poder paralizante que es menester exorcizar, y es como si de toda la historia del arte se elevara una muda invocación a la liberación de la imagen en el gesto.»²⁸⁶

Esta exigencia de una dinamización de la imagen permite a Agamben, precisamente, afirmar que tanto las imágenes cinematográficas de Deleuze, como todas las imágenes, al tener como elemento de análisis al gesto corresponden al orden de la ética y de la política, y no a una esfera simplemente estética.

Es cierto que, cuando se piensa en una idea del gesto en las imágenes, aún es muy fuerte la visión que resuena de siglos anteriores, en los que se relaciona inmediatamente el gesto con la expresión corporal, para verlo como un simple reflejo o como una especie de traducción retórica de un significado. Ya desde la tradición del barroco, llegando incluso hasta los textos de Brecht, va incluida la idea de que el gesto expresa una «esencia» social que se manifiesta en lo que la imagen aparenta. En cambio, la idea de gesto que se ha trasladado en estas páginas no se remite tanto a un gesto expresivo, como la expresión de un carácter, de un contenido psicológico, etc., como a una pérdida o a una laguna que no encuentra su lugar en una representación o recuerdo, pero que remite a una especie de acercamiento común. Ese gesto corresponde al vacío que permanece en el núcleo de cada discurso, un vacío, sin embargo, en el que podemos reconocernos, no como mimesis sino como la suma de todos los gestos, hasta el punto de poder decir que el gesto es aquello con lo que nos sentimos identificados sin saber por qué. Lo determinante

²⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 52.

²⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 52.

de este planteamiento sobre el estatuto del gesto es que, al ser simple exposición, éste se presenta poco susceptible de ser condicionado por aquellos discursos que permitirían una interpretación interesada por parte de ningún tipo de dispositivo de apropiación.

En un intento de definición del «gesto» como la que aquí se propone, se podría decir que el «gesto» es aquello que no ocurre ni acontece verdaderamente. Insistiendo de nuevo, en «Notas sobre el gesto» el autor comenta hasta qué punto si se piensa en la danza ésta puede ser definida como gesto, precisamente porque no consiste en otra cosa que «en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales».²⁸⁷ No existe una finalidad en los gestos de la danza, ni la de desplazarse de un lugar a otro, ni la de expresar nada en concreto, ni ser por tanto un medio orientado a una finalidad, ni ser tampoco un fin en sí mismo más allá de su dimensión estética.

Retomando la danza y su relación con el gesto, Agamben utiliza la figura de «fantasmata» para mostrar la estructura del gesto. Se trata de un elemento en el que se produce «una súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica».²⁸⁸ Agamben prosigue haciendo notar que «El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como "cabeza de medusa", como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica»²⁸⁹. En cada imagen se contiene «un inconfundible indicador histórico, una fecha imposible de tachar y, sin embargo, gracias al poder particular del gesto, este indicador señala ahora otro tiempo, más actual y más urgente que cualquier otro tiempo cronológico».²⁹⁰ Cuando nos situamos ante la ya clásica imagen que inaugura este apartado, la del bailarín Vaslav Nijinsky en una de las estancias del sanatorio donde estaba recluido, comprobamos cómo esta fotografía funciona como una auténtica síntesis entre la potencia del gesto en la danza y la potencia del gesto en la propia fotografía. Es ese momento de suspensión que remite a toda una secuencia atrapada por el gesto y que hace dirigir la mirada hacia la potencia que el mismo gesto ofrece; un gesto que se presenta como aquello que ya no puede ser dicho, visto, ni oído.

«Es una condición preliminar para la comprensión del gesto la clara distinción entre el momento significativo y el momento expresivo. La expresión es una suspensión de la

²⁸⁷ *Ibid.*, pág. 52.

²⁸⁸ Agamben, *Ninfas*, *op. cit.*, pág. 14.

²⁸⁹ Agamben, «Notas sobre el gesto» *Medios sin fin*, *op. cit.*, pág. 52.

²⁹⁰ Agamben, *Profanaciones*, *op. cit.*, pág. 32.

relación significativa ("esto significa aquello") que, en el acto mismo en que la desactiva, la expone como tal.»²⁹¹

Para ser estrictos, y si nos ceñimos al hecho de ser un medio, entonces el gesto no dice nada. Parece que se vuelve a la nada de la imagen, pero esta «nada» en vistas a la comunicación presenta otras connotaciones epistemológicas relacionadas con la acción. El gesto representaría un tercer género de acción. No sería ni *poiesis*, ni *praxis*, se trataría de una acción que presentaría unos medios como tales, bien alejados tanto de la medialidad como de la finalidad. El gesto, según Agamben, y apoyándose en el escritor latino Varrón, acaba exhibiendo su propia medialidad, comunicando únicamente la comunicabilidad misma. Éste ni se presenta con valor de uso, porque en él no hay experiencia biográfica, ni aparece como valor de cambio, porque no se corresponde a ningún tipo de acontecimiento personal que pueda ir, como ya se ha dicho, más allá de la neutralidad de la estética. Se podría decir entonces que, liberado de los medios y los fines, el gesto se presenta como una praxis pura compuesta por una inexpresividad y una anacronía que reclama ser tenida en cuenta. Con Varrón, se introduce en la teoría del gesto agambeniano no un «hacer» dirigido a un fin, ni, tampoco, un fin sin medios, sino que con él se rompe «con la dupla medios-fines para presentar unos medios sin fin, unos medios que se sustraen al ámbito de la medialidad»²⁹².

Así, las imágenes que aparecen en cada panel del proyecto de Warburg lo acercan a algo así como una auténtica historia de los gestos con imágenes; pero no solo en Warburg aparece esta Historia, como sugiere Agamben, también en las fotografías de Dondero, en Cindy Sherman, en las pantallas luminosas de Jeff Wall o en cualquier otra imagen, es posible identificar la potencia del gesto y contribuir con ello a la construcción de un paradigma a modo de ejemplo.

La exigencia de una dinamización de la imagen permite a Agamben realizar, de la mano de Aby Warburg, una lectura contemporánea que le lleva a mostrar hasta qué punto tanto las imágenes cinematográficas de Deleuze, como todas las imágenes, al tener como elemento de análisis al gesto, corresponden al orden de la ética y de la política, y no a una esfera simplemente estética. La imagen cumple de manera análoga con aquello que la filosofía exige a la «idea». Es decir, ésta no corresponde a un arquetipo inmóvil, sino que se la reclama en forma de constelación en la que los fenómenos se organizan en gestos.

²⁹¹ Agamben. G. *Autorretrato en el estudio*. Trad. R. Molina-Zavalía y M. T. D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. pág. 88.

²⁹² Agamben, «Notas sobre el gesto» *Medios sin fin, op. cit.*, pág. 52.

De esta manera puede entenderse cómo estar ante la imagen se convierte en una espera activa. Una espera como invocación a una potencia de las imágenes que definitivamente se aleja de la interpretación huberniana de un mesianismo débil, el cual, apelando a Benjamin, rechaza la muerte de las luciérnagas tal y como la acaba presentando Pasolini hacia el final de su vida, por allá 1975.

Agamben tampoco espera unas luciérnagas que, como apunta en *El reino y la gloria*, han sido quemadas por la luz de una gloria entendible, solo como luz cegadora de la sociedad del espectáculo o, alternativa y complementariamente, de los faros de los coches neofascistas.

Tanto Agamben como Didi-Huberman están de acuerdo en que «toda manera de imaginar es una manera de hacer política». Pero mientras para Didi-Huberman la destrucción de la experiencia no es total —es decir, que para él la supervivencia de la luciérnaga es en última instancia la supervivencia de la política—, para Agamben esta redención no es posible, el *Nachleben* ya no se encuentra en las posibilidades de una imagen «pese a todo» que facilite el acceso a una experiencia del pasado, al menos tal como lo entiende Didi-Huberman. Al contrario, ya no es posible acceder a las luciérnagas de la «infancia», pero precisamente ello es lo que abre, como se ha visto, a la imagen otra experiencia, la espera activa de la experiencia de una comunicabilidad que se ejerce en común.

La imagen muere para dejar paso al gesto. Aquí es donde Didi-Huberman se confunde en su esperanza. Para Didi-Huberman la destrucción de la experiencia nunca puede eliminar el residuo de la espera excepto con la muerte, y, como de todas maneras aún no estamos muertos, hay posibilidad de sobrevivencia que se contraponga a cualquier otro horizonte apocalíptico como el de Pasolini o el del propio Agamben. La luciérnaga representa la supervivencia de la política, entendida paradójicamente como la supervivencia del deseo o del pensamiento. La luciérnaga es «fuerza diagonal», según Arendt, que impide el cierre de la política. Desde este punto de vista, marcado en clave voluntarista o decisionista, también se corresponde con el éxodo de Bataille de una comunicación que no es la de los discursos, sino la de la propia destrucción de estos o su puesta al servicio en aras de «la experiencia interior».

Pero lo cierto —y este es el error principal en que cae Didi-Huberman— es que de lo que se habla aquí es de la imagen y, como se ha visto, la imagen muere, ha de desaparecer, pero precisamente para dejar paso al gesto que sobrevive y asegura la experiencia de lo incommunicable.

Capítulo 5

Paradigmas, constelaciones ejemplares: pensar la imagen para usarla de nuevo

CUALSEA

El ser que viene es el ser cualsea. En la enumeración escolástica de los trascendentales (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, cualquiera ente es uno, verdadero bueno o perfecto), el término que condiciona el significado de todos los demás, a pesar de quedar él mismo impensado en cada caso, es el adjetivo *quodlibet*. La traducción habitual en el sentido de «no importa cuál, indiferentemente» es desde luego correcta, pero formalmente dice justo lo contrario del latín: *quodlibet ens* no es «el ser, no importa cuál», sino «el ser tal que, sea cual sea importa»; este término contiene ya desde siempre un reenvío a la voluntad (*libet*): el ser cualse-quiera está en relación original con el deseo.

El cualsea que está aquí en cuestión no toma, desde luego, la singularidad en su indiferencia respecto a una propiedad común (a un concepto, por ejemplo: ser rojo, francés, musulmán), sino sólo en su ser *tal cual es*. Con ello, la singularidad se desprende del falso dilema que obliga al conocimiento a elegir entre la infabilidad del individuo y la inteligibilidad del universal. Pues lo inteligible, según la bella expresión de Gerson, no es ni el universal ni el individuo en cuanto comprendido en una serie, sino «la singularidad en cuanto singularidad cualsea». En ésta, el ser-cual está recobrado fuera de su tener esta o aquella propiedad, que identifica su pertenencia a este o aquel conjunto, a esta o aquella clase (los rojos, los franceses o los musulmanes); el ser-cual está retomado no respecto de otra clase o respecto de la simple ausencia genérica de toda pertenencia, sino respecto de su ser-tal, respecto de la pertenencia misma. Así, el ser-tal que permanece constantemente escondido en la condición de pertenencia (existe una *x tal que* pertenece a «*y*») y que en modo alguno es un predicado real, sale él mismo a la luz: la singularidad expuesta como tal es cual-se-quiera, esto es, amable.

El amor no se dirige jamás hacia esta o aquella propiedad del amado (ser blanco, pequeño, dulce, cojo), pero tampoco prescinde de él en nombre de la insípida abstracción (el amor universal): quiera la cosa *con todos sus predicados*, su ser tal cual es. El amor desea el *cual* sólo en tanto que es tal y éste es su particular fetichismo. Así,

la singularidad cualsea (lo Amable) no es jamás inteligencia de algo, de esta o aquella cualidad o esencia, sino sólo inteligencia de una inteligibilidad. Ese movimiento, que Platón describe como la anamnesis erótica, transporta el objeto no hacia otra cosa y otro lugar, sino a su mismo tener lugar, hacia la idea.²⁹³

²⁹³ Agamben, G. *La comunidad que viene*. Trad. J. L. Villacañas y E. Quirós. 2a ed. Valencia: Pre-Textos, 2006. pág. 12-13. Compartimos el criterio mostrado en la nota del traductor al español en la que se justifica por qué motivo se usa el término «cualsea» y no «cualquiera»: «Traduzco "qualunque" como "cualsea" para no dar entrada a la raíz "querer" propia de "cualquiera", que dejo sólo para el término italiano "qualsivoglia". Debemos tener en cuenta, no obstante, que significan lo mismo».

Paradigmas: el acontecer de las imágenes para pensar lo nunca visto

De la singularidad a la singularidad como plano de la comprensión y con ello la «amistad» con Foucault



31. Anónimo alemán, *Amor enajenado sobre el caracol*, París, Biblioteca Nacional.

La *estancia* que se expone en la obra de Agamben reclama su condición de ejemplo. Si la poesía amorosa stilnovista encuentra su morada en la imagen amorosa, este lugar indica para el pensamiento la relación con un inapropiable, en el que la imagen de la misma manera que se aproxima al objeto de deseo también se mantiene a distancia. La singularidad, el ser-cual-sea es lo Amable. El amor, entonces, visto como una relación privilegiada con la totalidad de las cosas que son.

IDEA DEL AMOR

«Vivir en la intimidad de un ser extraño, y no para convertirlo en más cercano, para volverlo conocido, sino para mantenerlo extraño, lejano, más aún: inaparente. Tan inaparente que su nombre lo contenga todo. Incluso en el malestar, día tras día no ser otra cosa que el lugar siempre abierto, la luz imperecedera en la cual aquel, aquella cosa permanece para siempre expuesta y entre muros.»²⁹⁴

Amor (*Eros*) enajenado sobre un caracol, donde la enajenación corresponde al movimiento que prescinde del camino marcado para acercarse, exponiéndolo en la forma de una imagen, a lo pensado; como en la «Idea del Amor», *vivir en la intimidad de un extraño*, sin apropiación, sin objetivarlo, porque en la relación «al conocer su incognoscibilidad, no conocemos algo de él, sino algo de nosotros»²⁹⁵.

De la posibilidad de leer en las constelaciones celestes lo que nunca ha sido escrito también surge el esfuerzo de Agamben por exponer la imagen como un singular para llegar, en un *festina lente*, a recuperarla para la comprensión. La ninfa es una *Pathosformel*, pero ¿sirve esto como definición de la imagen? Si la imagen es el vehículo, ¿cómo la utilizamos? Sabemos ya que a lo largo de la obra de Agamben no existe nada parecido a una definición de la imagen que pueda satisfacer la entrada de ningún diccionario²⁹⁶. Ni en sus primeros escritos, donde el problema de la estética está muy presente, ni en sus

²⁹⁴ Agamben, G. «Idea del amor». *Idea de la prosa*. Trad. L. Silvani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015. pág. 51.

²⁹⁵ *Ibid.*, pág. 16.

²⁹⁶ Este trabajo se suma al reconocimiento que ya hizo en su momento Mercedes Rivituso en forma de resumen al esfuerzo de Connal Parsley en *The Agamben Dictionary*, de reducir los diferentes modos que el término «Imagen» es usado por Agamben en una única entrada y que se considera muy oportuno reproducir aquí:

1) El concepto de imagen es un «medio privilegiado para Agamben» como «umbral» y también como «cesura» entre el individuo singular con sus atributos y la historia, lo «en-común», la «memoria social». 2) La imagen es siempre un concepto «bipolar, tensional y ambivalente», el lugar en el que el hombre se falta a sí mismo incesantemente y, a su vez, su único medio posible de salvación. 3) En un «nivel general», Parsley identifica

obras más recientes, dedicadas desde una perspectiva general a cuestiones políticas, aparece ningún texto que considere la imagen como aquel concepto central de estudio.²⁹⁷ Incluso puede resultar perturbador comprobar que un autor capaz de crear obras como *Estancias*, *Ninfas* o el *Hombre sin contenido* en que la imagen del arte y del pasado hablan del amor por ella, pueda ser citado como un iconoclasta contemporáneo capaz de poner en duda cualquier definición bienintencionada del término en cuestión. Porque ahora en Agamben «La imagen expuesta como tal no es ya imagen de nada, está ella misma privada de imagen»²⁹⁸. Se trata de pensar la imagen desde aquello que en un principio no puede hacer, es decir, ser imagen de la imagen. La ninfa es un «simple punto de la nada», un vacío. O quizás, también como un momento de verdad, la imagen es una máscara, una ausencia, pero también es gesto en la subjetividad que se cristaliza en la imagen como voz, como lenguaje o como cuerpo. Puede ser esto, efectivamente; sin embargo, será necesario recordar que incluso «esto» también tiene sus consecuencias porque somos un lugar, una subjetividad donde el lenguaje o la imagen se descarga sin piedad y cristaliza antes de sumirse para siempre en el silencio de la historia.²⁹⁹

«La historia de la ambigua relación entre los hombres y las ninfas es la historia de la difícil relación entre el hombre y sus imágenes.»³⁰⁰

una crítica a las estructuras que rodean a la imagen y un intento por «transfigurar los modos en que la cesura constitutiva de lo humano y de la imagen se han entendido». Esta crítica aparecería, por ejemplo, en las afirmaciones de Agamben sobre la estética y el arte, las mercancías, la representación y la significación, y sus comentarios a las tesis de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo. 4) Se identifica también la pretensión de Agamben por «transformar la categoría misma de imagen»; por ejemplo, en la noción de gesto como contrapuesta a la imagen. 5) Por último, el autor identifica un uso del concepto en relación con la cuestión del «mesianismo» en Agamben. Aquí la imagen se presenta como «el atributo definitivo de la especie humana donde la historia se decide» y donde parece «estar en juego finalmente la apertura a una relación diferente al tiempo histórico» (Rivituso. M. «La dimensión estética del poder soberano en Agamben». *Diánoia*, vol. LVIII, nº 71, noviembre 2013, pág. 105-125).

²⁹⁷ En términos generales se está haciendo referencia a las primeras obras del autor como *El hombre sin contenido*, *Estancias* o *El lenguaje y la muerte*, que ya han sido tratadas aquí como lugares donde la cuestión de la imagen se dirige hacia un tratamiento de la estética y del lenguaje encaminado a pensar otros modelos posibles para significar. Por otro lado, *La comunidad que viene*, ya en los principios de la década de los años noventa representará un giro hacia las cuestiones políticas, pero que se llevará consigo al lenguaje y con él a la imagen hacia un único terreno: el de la comunidad. Todo ello será la base filosófica que hará de toda la serie *Homo sacer* el lugar de la relación entre lenguaje y política.

²⁹⁸ Agamben, G. «El cine de Guy Debord». Caja Negra Editora. Trad. C. Saro y C. Morales. 13 de diciembre de 2019. <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/el-cine-de-guy-debord>. Recuperado 1 de junio de 2020. Tal como se indica en el post: «Este texto es la traducción de la transcripción –revisada por Agamben– de una conferencia pronunciada en el marco de un seminario dedicado a Guy Debord, y acompañado por una retrospectiva de sus películas, en ocasión de la sexta semana internacional de vídeo de Saint-Gervais, Ginebra, en noviembre del 1995. El texto ha sido después publicado en castellano, junto a otros breves ensayos firmados por el propio Agamben, en un libro titulado *Imagen y memoria* (Hoëbeke, 1998)». Agamben, G. *Image et mémoire*. Paris: Editions Hoëbeke, 1998.

²⁹⁹ Agamben, G. «Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamin». Archipiélago. *Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 46, abril-mayo 2001. pág. 81-87.

³⁰⁰ Agamben, G. *Ninfas*. Trad. A. G. Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 44-45.

Ante esta idea de la imagen, aparece el lema figurado de toda la obra agambeana, esto es, una «impaciencia frenada»³⁰¹ aplicada a un concepto que se extiende a lo largo de los escritos agambeanos convirtiéndose en un elemento fundamental para comprender tanto el método que sigue el filósofo, como sus objetos de estudio, hasta el punto en que la «nada» de la imagen a la que nos referimos ha de ser situada como un principio teórico básico en todas sus investigaciones. «Wittgenstein decía que eso que no se puede significar o decir en un discurso, eso que es de algún modo indecible, se muestra en el discurso», con esta idea Agamben pretende hacer notar que aquello que se presenta como fundamental es la necesidad de pensar las condiciones que pueden hacer posible ver el medio de la imagen mismo, llamado a veces «el ser-imagen de la imagen», la «imagen en sí», «la imagen de las imágenes»³⁰², en definitiva, se trata de llevar sus medios al campo de la visibilidad para, a partir de ello, ayudarnos entender la imagen contemporánea. Una vez más, y esto también valió para la «experiencia», ante la imagen, la teoría agambeana no supone un intento de superar un estado de las cosas, sino que se dirige al «estado» mismo de las cosas. Al exponer las imágenes de Warburg, de la misma manera que se expuso el «amor por la imagen» de la poesía estilnovista, el filósofo no pretende desactivar esa fractura metafísica que considera la presencia como la manifestación de algo que se le sustrae incesantemente, sino que, al «exponer», es la propia desactivación lo que se exhibe. Éste es el auténtico objetivo que se encuentra detrás de la metodología que plantea Agamben y es por ello mismo que en su pensamiento no existe ninguna intención de proponer una nueva lectura de determinadas imágenes que lleve a hacer su contexto inmediato o sus contextos históricos más legibles, y mucho menos se plantea ninguna utopía construida a partir de aquellas surrealistas «imágenes del futuro» que a ojos benjaminianos parecían surgir del citado movimiento artístico³⁰³. En cambio, aquello que se enfatiza a través de los análisis agambeanos, como el realizado a través del estudio de Warburg, es la paradójica posibilidad de su

³⁰¹ Incluso aunque ni tan sólo pueda ser considerado como parte de la metodología agambeana es interesante la relación particular que Agamben establece en *Autorretrato en el estudio* entre el grabado anónimo que encabeza este apartado y la expresión «impaciencia frenada» citada aquí y adoptada por el autor como emblema: «Aquí, sobre el mismo escritorio, se encuentra ahora un grabado que representa un *Cupido furioso sobre el caracol*, que es acaso el más bello ejemplo de *festina lente* que he tenido oportunidad de ver, de particular elocuencia debido a lo impaciente que soy. Es, de algún modo, mi empresa heráldica, mi lema figurado: la impaciencia frenada. Por eso –si, como decía Karen Blixen, los lemas son lo más importante de la vida, ciertamente más eficaces que un psicoanálisis– lo reproduce en el contrafrontispicio de la segunda edición de *Idea de la prosa*, como si contuviese la idea de esta obra en la cual me reconozco más que en oras, acaso porque en ella logré olvidarme.» Agamben. G. *Autorretrato en el estudio*. Trad. R. Molina-Zavalía y M. T. D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. pág. 57.

³⁰² Agamben, G., «El cine de Guy Debord», *op. cit.*

³⁰³ Como recuerda Carlo Salzani en «Quodlibet: Giorgio Agamben's Anti-Utopia». *Utopian Studies*, vol. 23, n°1, 2012. pág. 212-237, al recuperar la definición que Benjamin, a propósito de su crítica al surrealismo, realiza de «utopía» como producción de imágenes de futuro. Benjamin, W. «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea.» Publicado por primera vez en 1929 en la revista *Literarische Welt*.

visibilidad misma, alejándose de lo que ocurre en la imagen y acercándose a aquello que acontece a través de cada imagen.³⁰⁴

Con la necesaria publicación de *Signatura rerum. Sobre el método* se termina, en el trabajo de Agamben, por situar desde nuestra perspectiva, a las imágenes como el lugar de entrada al presente, convirtiéndolas en parte fundamental de una metodología que de nuevo huye de la tentación de constituir las en una norma. Las «imágenes del futuro» dejan paso al método, y ello también permite poder pensar las relaciones de las propias imágenes. De este modo, como veremos, el nexo entre la erudición desplegada en los análisis de la obra warburgiana y la rigurosidad filosófica encuentra de nuevo un punto común en la imagen. Un nexo que se presenta, como ya se apuntó desde diferentes perspectivas, en la forma de una «arqueología filosófica» como aquel método que, también reconocido solo *a posteriori*, aportará profundidad de miras, y solo profundidad de miras, a todo aquel que esté dispuesto a «abrirse» y asumir «otra» manera de estudiar unas imágenes que aún están por venir:

«el elemento genuinamente filosófico de toda obra, sea ésta una obra de arte, de ciencia o de pensamiento, es su capacidad de ser desarrollada, aquello que Feuerbach definía como *Entwicklungsfähigkeit*. En efecto, cuando se sigue tal principio la diferencia entre lo que le pertenece al autor de la obra y lo que se le atribuye a aquél que la interpreta y desarrolla se vuelve tan esencial como difícil de aprehender.»³⁰⁵

Solo así, es decir, dilucidando el lugar de la imagen en la filosofía de Agamben, desplegándola tanto en el ámbito de su metodología como de su proceder ontológico con la imagen, será posible cumplir la pretensión de entender, incluso por uno mismo, el carácter de fundamento que la imagen tiene en el momento de afrontar el problema de la transmisión de la experiencia. La «doctrina» en Agamben se

³⁰⁴ Parsley, C. «Image». *The Agamben dictionary*. Alex Murray y Jessica Whyte (comps.). Edinburgh University press: Edimburgo, 2011. pág. 100-101. Desde esta perspectiva lo que se pretende aquí es situar a la imagen en el lugar correcto dentro del pensamiento agambeano sin obviar nunca que este concepto se utiliza de diversos modos y se asocia a diferentes problemas planteados por el autor.

³⁰⁵ Agamben, G. *Signatura rerum. Sobre el método*. Trad. M. Ruvituso y F. Costa. Barcelona: Ed. Anagrama, 2010. pág. 10. Y el filósofo prosigue: «Por eso el autor ha preferido arriesgarse a atribuirle a textos de otros lo que estaba elaborando a partir de ellos, antes que correr el riesgo inverso y apropiarse de pensamientos o recorridos de investigación que no le pertenecen». Diez años antes de la publicación de *Signatura rerum* Agamben aún llegó más lejos al establecer que «Sin embargo, cuando interpretamos en este sentido el texto de un autor, llega un momento en el que comenzamos a percibir que no podemos continuar sin transgredir las reglas más elementales de la hermenéutica. Esto significa que el desarrollo del texto en cuestión ha alcanzado un punto de indecibilidad en el que se vuelve imposible distinguir entre el autor y el intérprete. Aunque para el intérprete este sea un momento particularmente feliz, el sabe que es hora de abandonar el texto que está analizando para proceder por su cuenta.» Agamben, G., «Què és un dispositiu?». *Què vol dir ser contemporani?* Trad. C. Romà. Barcelona: Arcàdia, 2008. pág. 38 (traducción del catalán propia).

expone solo cuando es interpretada, pero a disgusto de la hermenéutica al uso, «no existe un método válido para todos los ámbitos, así como no existe una lógica que pueda prescindir de sus objetos»³⁰⁶. La forma de entender la exposición hermenéutica agambiana y que da validez singular a cada método depende exclusivamente de los objetos con los que trabaja. Con ello se va desplegando la advertencia que, en forma de cita, se propone más arriba: La doctrina se expone en relación a una obra con la intención de mostrar su «capacidad de ser desarrollada» retrocediendo arqueológicamente hacia «lo oscuro y no tematizado»³⁰⁷. De nuevo aparece aquí la búsqueda de lo indecible como punto de partida para una metodología arqueológica, ya que lo no-dicho, tal y como lo denomina Agamben, es precisamente el elemento que ha de contener la capacidad de ser desarrollado. Lo indecible que tiene su origen en la negatividad orquestada por la metafísica occidental ha de volverse lo absolutamente decible porque es precisamente el lugar donde se constituye la relación entre el mundo y el lenguaje, entre las cosas y las palabras. Circulamos, no hay que olvidarlo, por una ruta dirigida a entender las imágenes de la ninfa warburgiana en su decibilidad, pero lo hacemos por la autopista de su ontología. Aquello que en «*Experimentum linguae*» se identificaba como la experiencia trascendental que, en el lenguaje, uno hace del lenguaje mismo; es decir, una experiencia autorreferencial que vive el lenguaje como posibilidad, una in-fancia, según Agamben, y que será tratada ahora como la exposición del lenguaje –la exposición de la imagen como lenguaje– en cuanto infundada exterioridad singular, tal y como se sostiene en *La comunidad que viene*.

Ante una metodología escrita *a posteriori*, aquella obra primera *El hombre sin contenido* se va alejando en el tiempo de las consecuencias de pensar el *experimentum linguae*. Sin embargo, retoma de nuevo vigencia por el hecho de que, si en esta obra de lo que se trataba era de pensar la obra de arte más allá de una dimensión estética, la propuesta se dirigía hacia una dirección en la que está en juego la estructura original de ser-en-el-mundo de las personas y de su relación con la historia. Así, de nuevo y sobre este imperativo de llevar a cabo una destrucción de la estética se podría establecer que la categoría de imagen en Agamben, ya desde sus inicios, se sitúa en el seno de la ontología, es decir, *El hombre sin contenido* ya apunta, en los términos más actuales, hacia una teoría del poder de la que aquí no nos ocuparemos pero que podemos decir que será desarrollada tanto en el ámbito del lenguaje como en lo que se refiere a la política. De esta manera es posible recorrer la obra de Agamben sin encontrar impedimentos para analizar la imagen a pesar de que en sus textos se traten temas muy diversos. Pensar las imágenes del

³⁰⁶ Agamben, *Signatura rerum*, op. cit., pág. 10.

³⁰⁷ *Ibid.*, pág. 10.

Mnemosyne como imágenes de la historia, pero también como imágenes del lenguaje y como imágenes de la política; tres ejes de estudio para la experiencia en lo contemporáneo que convergen en un camino epistemológico basado en la potencia que acarrea consigo la estructura bipolar implícita en lo visual como lenguaje de la política.

*

Enciendo la luz en una habitación oscura: desde luego, la habitación iluminada ya no es más la habitación oscura, la he perdido para siempre. No obstante, ¿no se trata justamente de la misma habitación? ¿No es precisamente, la habitación oscura el único contenido de la habitación iluminada? Eso que ya no puedo tener, eso que infinitamente huye hacia atrás y, al mismo tiempo, me arroja hacia adelante, es sólo una representación del lenguaje, la oscuridad presupuesta a la luz; pero si abandono el intento de comprender este presupuesto, si dirijo mi atención a la luz misma, si la recibo, lo que la luz me da es, entonces, la *misma* habitación, la oscuridad no hipotética. El único contenido de la revelación es lo en sí cerrado, lo velado: la luz no es sino el porvenir de la oscuridad misma.³⁰⁸

El paradigma-ninfa: Agamben-Foucault, hacia la comprensión de un modelo epistemológico diferenciado

El peso argumentativo que trae consigo el estudio que Agamben dedicó a pensar el atlas *Mnemosyne* cómo algo parecido a un espejo de Narciso, descansa en la aceptación de una imagen que no reside en ninguno de los dos términos que podrían ayudar a identificarla: ni en lo que se va repitiendo, ni en lo que es único y tampoco en su identificación, sino en el abismo que existe entre ellos. Un abismo entre estos dos términos que, en Agamben, representan o la abolición o «muerte de la imagen» o «la supervivencia en el Hades pagano» donde asoma desde la filología clásica la eternidad del retorno

³⁰⁸ Agamben, G. «Idea de la luz». *Idea de la prosa. op. cit.*

nietzscheano.³⁰⁹ Un lugar de la imagen agambeana entre «pasión radical y potencia radical», a criterio de Didi-Huberman, y que nunca será posible ser captado desde la conceptualización de lo estético, sino que se sitúa definitivamente en aquel lugar repetido hasta la saciedad en el que, en efecto, nos faltan nombres. Una ciencia sin nombre y ya no «perseguible», pero que fue planteada en la forma de un «diagnóstico de lo humano» para ofrecer, desde el deseo de configurar una futura antropología de la cultura occidental, el remedio a aquella trágica ruptura metafísica presente hasta hoy mismo en las sociedades occidentales.

«Quizá la fractura que divide, en nuestra cultura, poesía y filosofía, arte y ciencia, la palabra que "canta" y la que "recuerda", no es sino un aspecto de aquella esquizofrenia de la civilización occidental que Warburg reconoció en la polaridad de la ninfa extática y el melancólico dios fluvial. Seremos realmente fieles a la enseñanza de Warburg si sabemos ver en el gesto danzante de la ninfa la mirada contemplativa del dios y si alcanzamos a entender que la palabra que canta también recuerda y la que recuerda también canta. La ciencia que habrá recogido entonces en su gesto el conocimiento liberador de lo humano merecerá realmente ser llamada con el nombre griego de Mnemosyne.»³¹⁰

Con ello, una elegía a la ciencia perdida y un proyecto por construir: Con «La palabra y el fantasma» y «Aby Warburg y la ciencia sin nombre», Agamben quiso situarse ante una «pura exposición» de la imagen capaz de liberar a la memoria de todo archivo fijo. El terreno en el que nos encontramos ahora, por tanto, corresponde a un lugar delimitado por una «tensión dialéctica» que, lejos de impedir el progreso hacia la comprensión de imagen, acaba adoptando el concepto metodológico de bipolaridad como parte esencial de ésta. Con ello, Agamben subvierte en su pensamiento las estructuras de la dialéctica utilizando lo binario, lo polar como fórmula única, que no proporciona un enfrentamiento hacia un *telos* sino que se erige para dejar abiertas las posibilidades del presente.³¹¹ Como se ha visto,

³⁰⁹ Agamben, G., «La imagen Inmemorial». *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavia Costa. Barcelona: Anagrama, 2008. pág. 346. La tendencia en Agamben es la de rechazar la teoría del eterno retorno nietzscheano por representar una forma extrema de nihilismo (*El hombre sin contenido*), sin embargo, en textos como «Kommerel, o del gesto» en *La potencia del pensamiento* o «Notas sobre el gesto» en *Medios sin fin*, Agamben se refiere al eterno retorno desde una perspectiva de método. En estos dos textos, el concepto del eterno retorno, se está analizando desde la perspectiva de un «gesto», en el que potencia y acto, contingencia y necesidad, naturaleza y artificio se hacen indistinguibles. Con ello Agamben pretende sobreponerse a la sentencia que Nietzsche ejecuta sobre una cultura europea que se ha deshecho de los gestos para transfigurarlos, —en una obsesión propia de cada época— en destino.

³¹⁰ Agamben, G. «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento, op. cit.*, pág. 149.

³¹¹ Cf. Murray, A. *Giorgio Agamben*. London and New York: Routledge Critical Thinkers. 2010. pág. 33-34. En efecto, se podría afirmar que Agamben es un pensador de la dialéctica —siguiendo lo apuntado por Murray—, pero no

este es el camino que se sigue hacia la comprensión de lo que se ha presentado como la «pura medialidad» del gesto que se transmite de memoria en memoria sin salir nunca del recuerdo; capaz de transformar, «animar» la imagen situándola entre un aislamiento mágico y una *dynamis* que se conserva intacta; una «dualidad irreductible» de la cual acabaremos por encontrar su correspondencia metodológica en el ámbito de la comprensión en un modelo paradigmático.

«Un concepto que escapa a la antinomia entre el universal y el particular y que resulta siempre familiar: eso es el ejemplo. En cualquier ámbito que haga valer su fuerza, lo que caracteriza al ejemplo es justo que vale para todos los casos del mismo género y, en conjunto, incluso entre ellos. El ejemplo es una singularidad entre las demás, pero que está en el lugar de cada una de ellas, que vale por todas. Por una parte, todo ejemplo viene tratado, de hecho, como un caso particular real; pero por otra, se sobreentiende que el ejemplo no puede valer en su particularidad, Ni particular ni universal, el ejemplo es un objeto singular que, por así decirlo, se hace ver como tal, *muestra* su singularidad. De ahí la pregnancia del término griego para ejemplo: para-deigma, esto que se muestra ahí al lado»³¹²

En el proyecto del atlas, las relaciones que surgen entre la imagen de un fresco de Ghirlandajo y una fotografía realizada por el mismo Warburg de una campesina de Settignano contienen de manera inmanente, sin ningún presupuesto, su propio conjunto entendido en sentido ejemplar, en sentido paradigmático. Esto es lo que ahora debe ser tratado si queremos comprender un poco más qué es una imagen y qué comunica, en definitiva, cómo surge la ninfa como tal, como muestra su singularidad.

«Entre los esbozos recuperados por Didi-Huberman en sus rebuscas en los manuscritos warburgianos, además de diversos modelos de oscilación pendular, hay un dibujo a pluma que muestra un funámbulo que camina sobre un eje sostenido en un equilibrio precario entre otras dos figuras. El funámbulo –designado con la letra K– es quizá la cifra del artista (*Künstler*) que se mantiene en suspenso entre las imágenes y su contenido (en otro lugar Warburg habla de un “movimiento pendular entre la posición de causas como imágenes o como signos”); pero también la cifra del estudioso que

en el sentido que el método dialéctico pueda traer un nuevo futuro, como sí creían Marx o Hengel, sino que utiliza la dialéctica porque le sirve para mostrar que nuestra cultura se rige por polaridades; unas polaridades que Agamben utiliza para estructurar su metodología crítica, siguiendo el camino indicado por Benjamin. Es decir, la dialéctica le sirve para comprender la historia de la filosofía y cómo van evolucionando los conceptos. Cf, *Ibíd.*, pág. 36.

³¹² Agamben, *La comunidad que viene*, op. cit., pág. 16.

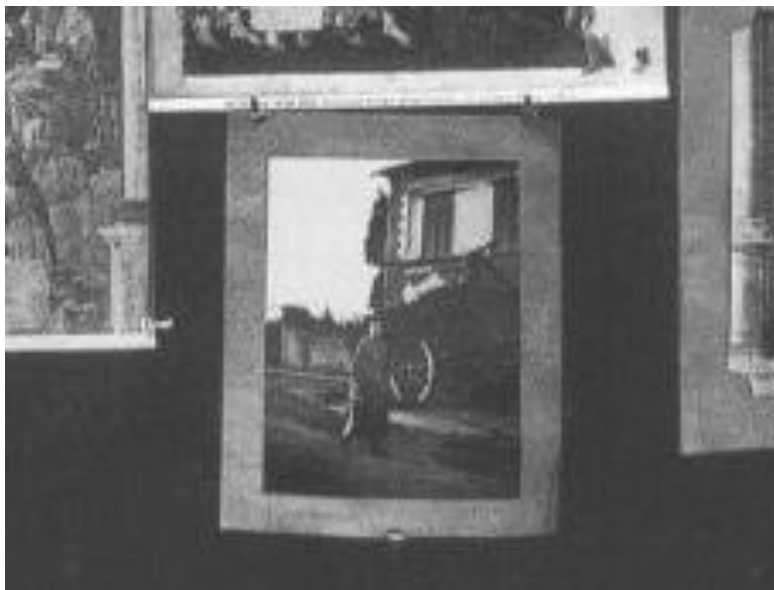
(como Warburg escribe a propósito de Burckhardt) actúa como “un nigromante que, en plena conciencia, evoca los espectros que le amenazan.”»³¹³



32. Detalle del Atlas *Mnemosyne*, de A. Warburg, panel 46.

(Imagen del *Nacimiento de San Juan Bautista* de Domenico Ghirlandaio (1486), Florencia. Iglesia de Santa Maria Novella, Capilla de Tornabuoni, y detalle de la *Portadora de fruta*, de la misma obra.)

³¹³ Agamben, *Ninfas*, *op. cit.*, pág. 37-38.



33. Detalle del Atlas *Mnemosyne*, de A. Warburg, panel 46.
(imagen de una campesina de Settignano tomada por el mismo Warburg)

De nuevo nos centramos en el espejo de Narciso que representa el panel 46 del atlas *Mnemosyne*, un espejo que se exhibe en Agamben como «ejemplo». Se trata de un modelo epistemológico donde las relaciones que se crean entre sus imágenes en forma de reproducciones de obras de arte, de manuscritos, recortes y fotografías hechas por el propio Warburg, solo pueden ser entendidas en términos paradigmáticos. Ésta será el secreto revelado y la respuesta a la pregunta que Agamben dispone de manera retórica en *Signatura rerum*: porque lo que hay que hacer ante todo frente a este panel es cuestionarnos ¿dónde está la ninfa?

En «¿Qué es un paradigma?» Agamben expone de forma particular su interpretación de las investigaciones realizadas por Foucault sobre las disciplinas históricas que tienen como método un trabajo realizado a través de paradigmas. De forma particular, en efecto, porque solo «el lector atento sabrá distinguir entre aquello que debe referirse a Foucault, lo que debe atribuirse al autor y lo que vale para ambos»³¹⁴. En esta obra, que lleva como subtítulo «Sobre el método», Agamben afronta la dificultad de entender y hacer entender el funcionamiento histórico de los paradigmas más allá de las críticas que no ven, en las figuras que despliegan sus trabajos, otra cosa que no sea un intento de crear hipótesis

³¹⁴ Agamben, *Signatura rerum, op. cit.*, pág.10. Desde el punto de vista de la metodología agambeana, es importante apuntar, bajo la influencia de un principio benjaminiano, que la doctrina de un tercero solo puede exponerse en la forma de la interpretación. Esto es así porque según Agamben y pensando de nuevo en Benjamin: «En contra de lo que suele creerse, el método, de hecho, comparte con la lógica la imposibilidad de estar del todo separado del contexto en que opera». *Ibid.*, pág. 10.

meramente historiográficas para acabar justificando la modernidad. Figuras como «estado de excepción», «campo (de concentración)», la figura del «*homo sacer*»³¹⁵ en su versión más biopolítica, pero también la «ninfa», que a lo largo de su obra es repensada como un paradigma antropológico, aparecen, de manera evidente como no podía ser de otra manera, como fenómenos históricos positivos pero que al ser tratados como paradigmas dejan de ser considerados como una causa o un origen histórico para pasar a tener la función de «constituir y hacer inteligible la totalidad de un contexto histórico-problemático más vasto.»³¹⁶

³¹⁵ Didi-Huberman, G. *Supervivencia de las luciérnagas*. Trad. J. Calatrava. Madrid: Abada editores, 2012. Pág. 54.

³¹⁶ Agamben, *Signatura rerum, op. cit.*, pág. 11. El filósofo reconoce en *Signatura rerum* que, aunque Foucault nunca acabó definiendo el término *paradigma*, la influencia de este concepto acuñado por el pensador francés es determinante para él. Para Agamben, existe en Foucault un claro esfuerzo para distinguir los objetos de sus investigaciones de las disciplinas históricas con el que se identifica. Los «saberes» tratados tanto en *La arqueología del saber* como en escritos posteriores, es decir, las «positividades», «problematizaciones», los «dispositivos», las «formaciones discursivas» se dirigen hacia procedimientos y efectos de conocimiento que un campo específico está dispuesto a aceptar en un momento dado. Es decir, el método que aparece en el filósofo francés consiste en describir los discursos como articulaciones históricas de un determinado paradigma.

Foucault, en sus investigaciones sobre el poder, acaba cuestionando «el primado tradicional de los modelos jurídicos de la teoría del poder para hacer emerger en primer plano las múltiples disciplinas y las técnicas políticas a través de las cuales el Estado integra en su interior el cuidado de la vida de los individuos.» Aparece aquí una analogía con el ya clásico método científico planteado por Kuhn donde «se deja de lado la individuación y el examen de las reglas que constituyen una ciencia normal para concentrarse en los paradigmas que determinan el comportamiento de los científicos.» *Ibid.*, pág.15. Así, si en Kuhn se separa la ciencia normal del sistema de las reglas que la definen, en Foucault se «distingue muchas veces la "normalización", que caracteriza al poder disciplinario, de la sistemática jurídica de los procedimientos legales». *Ibid.*, pág.15.

Por otra parte, y a pesar de todo lo que se ha escrito sobre la proximidad y la posible negación consciente de la influencia de Foucault por parte de los paradigmas de Kuhn, lo cierto es que tal como apunta Agamben existe un distanciamiento determinante entre las dos concepciones de «paradigma». El punto más importante se encuentra en el desplazamiento que se produce en Foucault de los paradigmas concebidos en clave epistemológica hacia la consideración política de estos mismos. Cf. *Ibid.*, pág. 18. Así, Foucault se sitúa «sobre el plano de una política de los enunciados y de los regímenes discursivos, en los cuales ya no se trata de una "alteración de la forma teórica" vinculada a un momento determinado, sino más bien de un "régimen interno de poder" que determina el modo en que los enunciados «se gobiernan entre sí para constituir un conjunto»» *Ibid.*, pág. 20. De este modo, frente a los regímenes discursivos que responden a un fenómeno político los paradigmas o «figuras epistemológicas» Kuhnianas, tal como prefiere llamarlo Foucault en *La arqueología del saber*, aparecen como un criterio de verdad científica.

Otro distanciamiento con Kuhn se refiere al hecho que Foucault acaba desplazando «la atención de los criterios que permiten la constitución de una ciencia normal con respecto a los sujetos (los miembros de una comunidad científica) al puro darse de "conjuntos de enunciados" y de "figuras", independientemente de toda referencia a sujetos.» *Ibid.*, pág. 20.

Con lo dicho hasta aquí, se interpreta que el método expuesto que define gran parte del pensamiento de Foucault hace de los fenómenos históricos singulares unos paradigmas que «al mismo tiempo que deciden un contexto problemático más amplio, lo constituyen y lo vuelven inteligible.» *Ibid.*, pág. 22. Esto constituye precisamente para Agamben la especificidad de la investigación de Foucault con respecto a la historiografía.

De esta manera, el pensador francés termina por desmarcarse de la militancia metodológica que el discontinuismo historiográfico reclama. Es cierto que Foucault se centra en aquello que «permite constituir contextos y conjuntos, en la existencia positiva de "figuras" y de series"» *Ibid.*, pág. 20, pero lo que define su investigación es que estos contextos se producen, como se ha visto, según un modelo epistemológico peculiar que no coincide con los comúnmente admitidos en la investigación histórica ni con los paradigmas Kuhnianos. En Foucault, existe, en definitiva, un modelo epistemológico que se comporta de una manera diferenciada tanto de la investigación histórica como de Thomas Kuhn.

Ya anteriormente reconocimos en Agamben, un indescrutable entre creación y *performance*, entre original y ejecución. De manera análoga a la composición «por fórmulas» expuesta por Milman Parry como base de los poemas homéricos, Agamben observó, que en las *Pathosformeln* de Warburg aparecía la misma tensión dialéctica originada en Platón. Si es así, entonces el panel 46 no puede ser pensado como «un repertorio iconográfico, donde se especula sobre el origen y la historia del tema iconográfico “figura femenina en movimiento”»³¹⁷ y que permitiría «alcanzar el arquetipo, la “fórmula del *páthos*” de la cual todas derivan.»³¹⁸ Con ello, a criterio de Agamben se renuncia así de una manera definitiva a la idea de considerar las «constelaciones ejemplares» que configuran los plafones del *Atlas* como una serie de imágenes singulares y heterogéneas que requieren ser ubicadas «en la medida de lo posible en orden cronológico siguiendo la probable relación genética que, ligándolas entre sí, podría finalmente permitir alcanzar el arquetipo, la “fórmula de *pathos*” de la que todas derivan.»³¹⁹

Las *Pathosformeln*, tal y como se han expuesto, son como elementos configurados por el cruce entre ser matriz y aparecer como fenómeno, entre la propiedad de la primera vez y la repetición. Precisamente por ello, las *Pathosformeln* de Warburg muestran que cada imagen del panel es «arcaica», y a la vez cada fotografía es el original³²⁰; sin embargo, la ninfa en sí misma no es arcaica ni contemporánea, no puede ser considerada como un fenómeno histórico, sino que es un indecible que se sitúa en el cruce entre diacronía y sincronía, unas imágenes de Warburg que se sitúan entre lo que es único y lo múltiple.

Ello lleva a Agamben a considerar que «la ninfa es el paradigma del cual las ninfas singulares son los ejemplares» o que, más exactamente, sigue análogamente la ambigüedad constitutiva que Victor Goldshmidt identificó en los diálogos platónicos con el uso del ejemplo³²¹. Por tanto, en el *Atlas* «la ninfa es el paradigma de las imágenes singulares y las imágenes singulares son los paradigmas de la ninfa»³²². Con ello, el «ejemplo» señala el lugar de la desactivación del binomio universal/particular que inevitablemente refiere al lenguaje. Ésta es precisamente la tesis que utiliza Agamben en *La comunidad que viene* para definir también la condición ontológica de los paradigmas, ya que se presenta en la forma

³¹⁷ *Ibíd.*, pág. 37.

³¹⁸ *Ibíd.*, pág. 37.

³¹⁹ *Ibíd.*, pág. 37.

³²⁰ El término *primavolità* significa literalmente «la cualidad de la primera vez», en algunas ediciones se traduce en español como «primariedad», pero en este trabajo se ha preferido mantener el concepto más claro.

³²¹ Como recuerda Agamben «Si en el *Eutifrón* la idea de piedad es lo que se usa como paradigma para la comprensión de los sensibles correspondientes, en el *Político*, en cambio, es un paradigma sensible –el tejido– lo que conduce a la comprensión de las ideas». *Ibíd.*, pág. 29-30.

³²² *Ibíd.*, pág. 38.

de una singularidad que, en su suceder como ejemplo, se constituye como valedor de todas las singularidades, está en el lugar de cada una de ellas. Este movimiento pendular entre singulares significa, si se pretende situar en el ámbito de la comprensión, que, análogamente a la «idea» platónica, el círculo hermenéutico es en realidad un círculo paradigmático:

«No hay [...] una dualidad entre “fenómeno singular” y “totalidad”: la totalidad no resulta más que la exposición paradigmática de los casos singulares. y no hay, como en Heidegger, circularidad entre un “antes” y un “después”, precomprensión y interpretación»³²³

Es el momento de profundizar un poco más en la búsqueda de la ninfa warburgiana. Con lo dicho más arriba, la ninfa es un singular, un ejemplar, que al exponerse en la forma del «ser-dicho» platónico, señala su pertenencia a un conjunto bien delimitado. Con ello parece una abertura que ni tan solo puede cerrarse con la producción de ningún sentido. La ninfa pensada como «ejemplo» es válida únicamente en el momento de su exposición, nada la determina, ontológicamente hablando, la ninfa señala su «ser» en su decibilidad, no tiene ninguna referencia más que su propia exposición, su ser-dicho. Se trata, por tanto, de la completa desactivación de la relación entre lo particular y lo general a través de una pura exposición del ejemplo.

«Ni particular ni universal, el ejemplo es un objeto singular que, por así decirlo, se hace ver como tal, *muestra* su singularidad.»³²⁴

Como resultado del análisis de las imágenes singulares de Warburg, la ninfa es entonces un *Urphänomen*, un «fenómeno original»; la ninfa se expone paradigmáticamente como ejemplo de inteligibilidad de las imágenes. Así, exponiendo su propia singularidad vuelve inteligible un nuevo conjunto que se constituye por sí mismo. Se presenta por tanto la máxima que hará legibles hoy las imágenes warburgianas: la ninfa es inteligible porque es un paradigma. Cada fenómeno, citando *El experimento como mediador entre sujeto y objeto* de Goethe «se mantiene en relación con innumerables otros, del mismo modo en que decimos de un punto luminoso libre y oscilante que emite sus rayos en todas las direcciones» y, continua citando, «todo existente –corroborra otro fragmento– es el *analogon* de todo existente; por eso la existencia se nos aparece siempre separada y al mismo tiempo vinculada».³²⁵ El fenómeno original es,

³²³ *Ibid.*, pág. 36.

³²⁴ Agamben, *La comunidad que viene*, op. cit., pág. 16.

³²⁵ Goethe, J. W. *El experimento como mediador entre sujeto y objeto*. I, 851-852, y I 706. Citado en Agamben, *Signatura rerum*, op. cit., pág. 10 y 39.

por tanto, «aunque no alcance nunca la generalidad de una hipótesis o de una ley» el último elemento que puede ser conocido y comprendido en relación a su capacidad de constituirse en paradigma.

«Lo supremo sería: comprender que todo lo fáctico ya es teoría. El azul revela la ley básica del cromatismo. No se busque nada detrás de los fenómenos: ellos son la teoría.»³²⁶



34. «Caseta dels alemanys» En la exp. *Panóptico_Frontera* 601, La Virreina (julio-octubre, 2019)

El panoptismo de Foucault, tratado a fondo en *Vigilar y castigar*, funciona como un fenómeno original en el sentido que se ha expuesto. Se trata de un modelo epistemológico totalmente peculiar al margen de la historiografía y de otras concepciones paradigmáticas a modo, por ejemplo, de las consideraciones científicas de Thomas Kuhn. Efectivamente, ante todo, se trata de un fenómeno histórico singular, el *panopticon* es un modelo arquitectónico que contiene la idea de un nuevo principio de construcción, pero que, a la vez, se muestra como un modelo «generalizable de funcionamiento; una manera de definir las relaciones del poder con la vida cotidiana de los hombres»³²⁷. Como tal, piensa Agamben, se trata de una figura de tecnología política que se puede y que debe ser pensado más allá de ningún uso concreto. En Foucault el *panopticon* se transforma en algo así como la figura epistemológica que, a la vez que

³²⁶ Goethe, J. W. *Máximas y reflexiones*. Trad. J. J. del Solar. Barcelona: Edasa. 1999. Máxima 575.

³²⁷ Foucault, M. *Vigilar y castigar*. ed. 29. Trad. A. Garzón. Medellín: Siglo XXI, 1992. pág. 208.

define el universo disciplinario de la modernidad, marca también el umbral a través del cual se pasa a la sociedad de control. Es interesante por tanto insistir, como ya se ha hecho aquí, hasta qué punto todos los elementos históricos singulares tratados por Foucault como paradigmas marcan una distancia respecto a la investigación historiográfica al constituir y hacer inteligible un contexto problemático más amplio.

Siguiendo los pasos dados hasta este punto del trabajo, se ha visto como el paradigma es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir. Aquí «ejemplo», como en los fenómenos históricos singulares de Foucault, va acompañado de un acto analógico complejo que hace del término que protagoniza el paradigma sea desactivado de su uso normal no para ser desplazado a otro ámbito, sino que, por el contrario, el término asociado al fenómeno se desactiva para mostrar la regla de aquel uso, que no es posible exhibir de otro modo.

Se trata ahora de considerar cómo esta epistemología del ejemplo puede ser planteada como una herencia de las tesis de Aristóteles de los *Primeros analíticos*, en las que el procedimiento por paradigmas aparece al margen tanto de la inducción como de la deducción, es decir, al margen tanto de un movimiento de lo particular a lo universal, como de lo universal a lo particular. Así, en un acto de radicalización del pensamiento aristotélico, el estatuto epistemológico del paradigma pone en cuestión «la oposición dicotómica entre lo particular y lo universal que estamos habituados a considerar como inseparables de los procedimientos cognoscitivos y nos presenta una singularidad que no se deja reducir a ninguno de los dos términos de la dicotomía».³²⁸ El campo que se dispone para el discurso paradigmático no es la lógica sino la analogía, y el *analogon* que éste produce no es ni particular ni general. De aquí este valor tan especial que Agamben trata de situar en la relación entre los fenómenos existentes.

La «analogía» que persigue Agamben la obtiene precisamente a través de *La línea y el círculo* de su compatriota Enzo Melandri. Esta analogía interviene, es cierto, en las dicotomías lógicas particular/universal, forma/contenido, etc., pero no para componerlas en una síntesis superior, sino para transformarlas en un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares. Así, el tercer término no se da como homogéneo a los dos primeros, cuya identidad podría definirse a su vez por una lógica binaria (A o B). El tercer analógico queda afirmado, ante todo, a través de la desidentificación y la neutralización

³²⁸ Agamben, *Signatura Rerum*, op. cit., pág. 25.

de los dos primeros, que se vuelven entonces indiscernibles; Es decir, el tercer analógico «es esta indiscernibilidad que, si se busca aferrarlo a través de cesuras bivalentes, se llega necesariamente a un indecible. Es en este sentido que es imposible separar con claridad en un ejemplo su condición paradigmática, su valer para todos, de su ser un caso singular entre los otros».³²⁹

De nuevo la búsqueda de Kant como recurso para mostrar, según Agamben, la posibilidad de la máxima radicalidad en la relación paradójica del paradigma con lo general. En efecto, al hacer emerger con la *Crítica del juicio* la aporía que surge del hecho que, al no poder separar con claridad en un ejemplo este «valer para todos» de su ser un caso singular entre los otros, en la necesidad del juicio estético kantiano se acaba presuponiendo en realidad que la imposibilidad de establecer una regla ya es imposible.

No se trata sin embargo de situar esta aparente paradoja en un callejón sin salida. En efecto, tanto el procedimiento por paradigmas aristotélico, como la necesidad kantiana de un juicio estético en forma de ejemplo, terminan por provocar el surgimiento de cuestiones fundamentales tanto sobre la imposibilidad de proporcionar sin una regla ejemplos con un valor de prueba concreto, como a propósito de la posibilidad de «proporcionar ejemplos de una regla imposible de asignar»³³⁰. En cambio, por las mismas cuestiones se expone de qué manera esta aporía es superada sólo si se comprende que en efecto:

«el paradigma implica el abandono del particular-general como modelo de la inferencia lógica. Efectivamente, aquello que podría entenderse como regla no es una generalidad que preexiste a los casos singulares y se aplica a ellos, ni algo que resulta de la enumeración exhaustiva de los casos particulares. Más bien es la mera exhibición del caso paradigmático la que constituye una regla que, como tal, no puede ser ni aplicada ni anunciada.»³³¹

³²⁹ *Ibíd.*, pág. 26.

³³⁰ *Ibíd.*, pág. 27.

³³¹ Agamben propone dos ejemplos alejados conceptualmente para entender el modelo de funcionamiento paradigmático. Por un lado, se fija en la difícil definición a lo largo de la historia del concepto de «regla» monástica. Agamben destaca el hecho que, al menos hasta San Benito –momento en que, a causa de la presión por la necesidad de control de la curia romana, el término va derivando hacia la concepción de un texto escrito–, la «regla» se consideraba como un ejemplo a seguir (generalmente la forma de vida del fundador de la orden). Con ello la comunidad no se constituía a partir de una norma general, sino que se erigía solo con la propia *forma vitae* de los miembros. Haciendo de la vida de cada monje un paradigma. Esto mismo es lo que Agamben pretende al considerar el ejemplo gramatical como recurso para explicar el paradigma: «Para poder funcionar como ejemplo, el sintagma debe ser suspendido de su función normal; y, sin embargo, precisamente a través de ese no funcionamiento y esa suspensión puede mostrar cómo funciona el sintagma y permitir la formulación de la regla. [...] En este sentido, el ejemplo es la contracara simétrica de la excepción: mientras que ésta se incluye a través de su exclusión, el ejemplo se excluye a través de la exhibición de su inclusión. Pero de esta manera, según el significado etimológico del término

En el paradigma, tal como Agamben lo plantea a partir de una analogía con la reminiscencia platónica, no se trata simplemente de constar cierta semejanza sensible, sino de producirla a través de una operación, la misma operación que exige el *Nachleben* de las imágenes de Warburg, «Por esto el paradigma nunca está ya dado, sino que se genera y se produce a través de un “poner al lado”, un “conjuguar” y, sobre todo, un “mostrar” y un “exponer”».

La decibilidad propia de las imágenes de la ninfa –aquello que Agamben define como su vida puramente lingüística– considera plenamente las operaciones platónicas. La decibilidad es por tanto aquello que se coloca junto a las cosas mismas. Es este paradigma que surge al mostrar las cosas puestas «ahí al lado» en el momento de *ser-dichas*, en su pura exposición. Es en la relación entre las «singularidades cualquiera» donde se localiza el lugar para la transformación de cada singular en ejemplar de una regla general que nunca puede formularse a priori. Por tanto, Aristóteles y Kant se reúnen en el momento de pensar en una misma experiencia de la pura exposición.

*

AFUERA

Cualsea es la figura de la singularidad pura. La singularidad cualquiera no tiene identidad, ni está determinada respecto a un concepto, pero no es simplemente indeterminada; más bien es determinada sólo a través de su relación con una idea, esto es, a la totalidad de sus posibilidades. A través de esta relación, la singularidad confina, como dice Kant, con todo lo posible y recibe así su *omnimoda determinatio* no de la participación en un concepto determinado o de una cierta propiedad actual (el ser rojo, italiano, comunista), sino *únicamente a través de este confinar*. La singularidad pertenece a un todo, pero sin que esta pertenencia pueda ser representada por una condición real: la pertenencia, el ser tal es aquí sólo relación con una totalidad vacía e indeterminada.

griego, el ejemplo muestra junto a sí (*para-deíknymi*) su propia inteligibilidad y, a su vez, la de la clase que constituye.» Agamben, *Signatura rerum*, op. cit., pág. 31-32.

En términos kantianos, lo dicho significa que en este confinar se cuestiona no un límite (*Schranke*), que no conoce exterioridad, sino un umbral (*Grenze*), esto es, un punto de contacto con un espacio externo, que debe permanecer vacío.

Esto que el cualsea añade a la singularidad es sólo un vacío, sólo un umbral; cualsea es una singularidad, una singularidad finita y, sin embargo, indeterminable según un concepto. Pero una singularidad más un espacio vacío no puede ser otra cosa que una exterioridad pura, una pura exposición. *Cualsea es, en este sentido, el suceso de un afuera*. Lo pensado en el architranscendental cualquiera (*quodlibet*) es, así, lo más difícil de pensar: la experiencia, absolutamente no-cósica de una pura exterioridad.

Importante es que la noción de «afuera» se exprese en muchas lenguas europeas con una palabra que significa «a las puertas» (*fores*, en latín, es la puerta de la casa, *thyrathen*, en griego, equivale a «en el umbral»). El *afuera* no es un espacio diferente que se abre más allá de un espacio determinado, sino que es el paso, la exterioridad que le da acceso, en una palabra, su rostro, su *eidós*.

El umbral no es, en este sentido, una cosa diferente respecto del límite; es, por así decirlo, la experiencia del límite mismo, el ser *dentro* de un *afuera*. Este *ek-tasis* es el don que la singularidad recoge de las manos vacías de la humanidad.³³²

«Hipótesis sin presupuestos» como instrumento metodológico para la transmisión

Cabe recapitular por un momento para poder pensar mejor el lugar de quien pretende acceder a algún tipo de conocimiento ante las imágenes de Warburg, porque lo que aquí se pone en juego es su coincidencia con el momento cognoscitivo de las ciencias humanas ante todas las imágenes. Así, los paradigmas, tal y como lo acaba resumiendo Agamben en *Signatura rerum*, son definidos como imágenes singulares que funcionan, por tanto, por analogía. Como se ha visto, se trata entonces de una forma de conocimiento que no es inductiva ni deductiva ya que surge de la relación entre singulares de manera analógica legitimados solo en su exhibición. Aparece así un modelo analógico bipolar que acaba

³³² Agamben, *La comunidad que viene*, op. cit., pág. 57-58.

sustituyendo la lógica constituida entre lo general y lo particular. Los casos paradigmáticos como las imágenes del Atlas warburgiano suspenden y exponen a la vez su pertenencia al conjunto, sin que ya sea posible separar en ellos el propio ejemplo y singularidad, y donde el conjunto paradigmático no está presupuesto, sino que permanece inmanente a los paradigmas. Desde el punto de vista histórico en los paradigmas tampoco puede establecerse un punto de nacimiento, el componente cronológico desaparece, ya que todo fenómeno es el origen y toda imagen es arcaica, encontrando la emergencia histórica de los paradigmas en el cruce entre diacronías y sincronías.

El historiador y filósofo Victor Goldschmidt introduce a Agamben de lleno en el libro VI de la *República*, para expandir la distinción que Platón situó en la producción de la ciencia entre, por un lado, aquella que parte de hipótesis, es decir, «presuponiendo (este es el sentido del término griego *hypóthesis*, de *hypóthemi*, “pongo debajo como base”) a partir de los datos que son tratados como principios conocidos, de cuya evidencia no es necesario dar cuenta»,³³³ y, por otro lado, la dialéctica que trata a las hipótesis no como principios supuestos sino como paradigmas, porque el paradigma tomado como ejemplo hace de la idea un *paradigma* del sensible y de éste un *paradigma* de aquella. Y esto se debe a que, según Agamben, la idea es considerada como lo sensible aprehendido como paradigma, es decir, en el medio de su inteligibilidad».³³⁴

Lo que interesa retener en este momento, por lo tanto, es que la idea no es sino el fenómeno sensible captado en su *inteligibilidad*, esto es, en su medio cognoscible, en su cognoscibilidad. Un medio que, como vimos en la primera parte de esta tesis, se expresa como la decibilidad misma situada entre la idea y lo sensible. Coincide entonces en la forma de un conjunto paradigmático que opera una inteligibilidad determinada. Estamos en un terreno definido de nuevo por un platonismo que ya es abiertamente materialista y que descansa en esta idea de una dialéctica que, como en el ámbito de las técnicas, usa las hipótesis como paradigmas. Por tanto, con la fórmula que compone este método dialéctico es posible acceder a lo no-hipotético que, como escribe Agamben apoyándose en la *República* de Platón:

«se abre ante todo por el uso paradigmático de lo sensible. En este sentido debe entenderse el pasaje siguiente en el cual el método dialéctico es definido por el “quitar las hipótesis” (sólo el método dialéctico, quitando las hipótesis (*tàs hypothésis anairroûsa*), alcanza el principio mismo. *Anairéo*, como su correspondiente latino

³³³ Agamben, *Signatura rerum*, op. cit., pág. 33.

³³⁴ *Ibid.*, pág. 34.

tollere (y el alemán *aufheben*, que Hegel, inspirándose en ellos, ubicaba en el centro de su dialéctica), significa tanto “tomar, asumir” como “quitar, eliminar”». ³³⁵

Las hipótesis se «quitan» abriendo el espacio a lo no-hipotético y provocando así que aquello que funciona como paradigma, se sustraigan de su uso normal. Por tanto, y como sentencia Agamben, «La inteligibilidad, en la que la dialéctica se mueve en su “descenso hacia el fin”, es la inteligibilidad paradigmática de lo sensible». ³³⁶

De este modo, este esfuerzo para entender la imagen desde un análisis paradigmático, la aleja de la tentación de convertirla en hipótesis a partir de la cual se intente explicar lo contemporáneo desde un punto de vista histórico, a partir de archivos más o menos organizados cronológicamente, y que podría, y de hecho es lo que ocurre, conducir al dogmatismo. Así, del paradigma depende la posibilidad de producir en el interior de ese archivo –que, tanto para Agamben como para Foucault, ha de ser por sí mismo inerte– una desambiguación o «plan de clivaje», tal como lo cita el propio Agamben refiriéndose a la tradición epistemológica francesa, capaz de hacerlo inteligible.

El paradigma entonces aparece como el instrumento de un proyecto arqueológico que se ocupa, como no puede ser de otra manera, de fenómenos que se desarrollan en el tiempo «e implican por lo tanto una atención a los documentos y a la diacronía que no puede dejar de seguir las leyes de la filología histórica» ³³⁷. Sin embargo, continua Agamben insistiendo de nuevo, «la *arché*, como ya se ha visto, que éstas alcanzan –y esto vale, quizá, para toda investigación histórica– no es un origen presupuesto en el tiempo, sino que, al situarse en el cruce de diacronía y sincronía, vuelve inteligible no menos el presente del investigador que el pasado de su objeto». ³³⁸ El objetivo, por tanto, de quien se sitúa ante las imágenes ha de ser, así, no acceder al pasado sino al presente, fijándose en fuerzas que se escapan a la cronología pero que atraviesan la historia desde la antropogénesis hasta la actualidad.

³³⁵ Todas estas citaciones de Agamben, corresponden al libro VII de *La República* (533c,6). *Ibíd.*, pág. 34.

³³⁶ *Ibíd.*, pág. 34.

³³⁷ *Ibíd.*, pág. 41.

³³⁸ *Ibíd.*, pág. 41.

El uso de las imágenes contemporáneas, hacia la lucha por el *experimentum*



35. Jack Delano, *Productores de tabaco poloneses en Windsor Locks, Connecticut* (1940)
(imagen incluida en la exposición *The Family of Man*)

«Durante un breve momento intermedio se daba la promesa de otra subjetividad global que no se veía a sí misma ni según el modelo de ciudadano ni según el modelo del consumidor, sino como un *Homo culturalis* global [...] esta separación de la cultura de la política y la economía era por supuesto una suerte de engaño, pero, por otro lado,

estaba bastante cerca del viejo sueño ilustrado, un sueño que por definición requiere un escenario significativo que separe de la razón instrumental del comercio y de la gobernanza para poder cumplirse.»³³⁹

La imagen como el sitio de la política (...y de la historia)

Las imágenes del *Atlas Mnemosyne* se presentan como paradigmas que trabajan, tal y como hemos visto, en el marco de una bipolaridad ontológica análoga al problema que surge en la metafísica occidental con la necesaria mediación entre lo sensible y lo inteligible. La transcendencia del paso dado por Agamben consiste, entonces, en normalizar el concepto de bipolaridad como una estructura que no ha de ser eliminada a partir de la construcción de contextos más o menos pragmáticos sino «habitada» de una manera correcta. De la misma manera también queda definido el camino necesario para habitar correctamente en la escisión esquizofrénica entre lo extático-inspirado y lo racional-consciente que confirma la cultura occidental y por tanto en la esquizofrenia clínica de la imaginación. La imagen paradigmática se entiende desde la «imposibilidad» entre lo uno y lo múltiple de tal manera que en ella quizás ya no es posible analizar aquello que comunica, pero es precisamente éste el lugar privilegiado que se asigna a la imagen, ya que se constituye como umbral y cesura entre lo singular y lo «en común» que, en la parte final de esta investigación, acabará por ser «usado». En tanto que medio sin una finalidad, la imagen se muestra como la comunicación de la comunicabilidad y no el simple mensaje intercambiable.

El espacio que abre el paradigma de la imagen es ocupado, entonces, por una lógica que se mueve entre el ser singular y el ser de la propia exposición. Es así como la imagen que en su momento adoptó la forma del gesto (polaridad entre reificación y pura exposición) muestra su característica más

³³⁹ Steichen, E. Comisario de la exposición *The Family of Man*. Esta exposición se inauguró en enero de 1955 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este proyecto a cargo del curador Edward Steichen representó el punto de salida de lo que acabó por denominarse «fotografía humanista», en la que el ser humano ocupaba en cada imagen todo el protagonismo. Organizada por temas, la exposición además de incluir una selección de imágenes de fotógrafos reconocidos, se abrió a una convocatoria dirigida al público en general en la que se pedía la aportación de imágenes que representaran las relaciones humanas. A pesar del éxito que obtuvo el proyecto que se mantuvo itinerante por el mundo durante ocho años, *The Family of Man* recibió muchas críticas negativas por su carácter sentimentalista, ingenuo o incluso pretencioso. Sin embargo, es preciso apuntar que la exposición acabó por abrir el debate sobre la idea de la fotografía como medio de comunicación, por encima de cualquier otra consideración estética.

paradigmática: la desaparición de la imagen en el proceso de la imaginación como paso hacia un camino que lleva la comprensión con el ejemplo. De la misma manera que las figuras paradigmáticas tienen en Foucault la lógica de una figura de tecnología política, en Agamben la lógica de la imagen-paradigma se corresponde en la actualidad con la lógica de la política misma; mientras que la lógica de la imagen forma parte del proceso de la imaginación y precisamente por eso acaba desapareciendo para pasar a ser gesto y pura exposición.

En *Supervivencia de las Luciérnagas*, Didi-Huberman se lamenta de la desesperanza de Pasolini por las criaturas humanas que han sido vencidas –como si de la desaparición de la tenue luz de las luciérnagas se tratara– por potentes proyectores, cámaras panópticas de seguridad ciudadana o televisores emitiendo una luz perturbadora y constante. Didi-Huberman ve en las figuras paradigmáticas agambeanas o la destrucción absoluta, o la búsqueda de la redención por la trascendencia, lo que se convierte en la misma cara de la moneda del pesimismo que acabó con las esperanzas de Pasolini. Sin embargo –esto es lo que interesa ahora–, Didi Huberman, aunque no abandone su tono crítico, atribuye al autor italiano el mérito de aplicar en toda su obra esa auténtica «epistemología del ejemplo» de la que hemos hablado anteriormente, una epistemología que en el marco de su proyecto de arqueología filosófica permite remontar el curso de las cosas «al margen de las grandes teleologías conceptuales».³⁴⁰ En efecto, al trabajar con paradigmas Agamben propone elevar el grado de abstracción³⁴¹ para reunir en el terreno de lo político todos los fenómenos tratados entendidos como supervivencias de lo contemporáneo, considerando «lo contemporáneo en el espesor considerable y complejo de sus temporalidades entrelazadas. De ahí el aspecto de montaje, también warburgiano y benjaminiano, que presentan sus textos»³⁴². En tal contexto paradigmático «lo político» queda definido como todo aquello relativo al gobierno de la vida y de las conductas, englobando en ello esferas como la economía, el derecho, pero

³⁴⁰ Didi-Huberman reconociendo la paradigmología agambeana que se aleja de cualquier resto de dogmatismo contemporáneo se refiere a *Estancias* como un ejemplo de estudio paradigmático sobre la imaginación para compararlo con el libro de los pasajes de Benjamin «obra documental que tiene por objeto la imaginación misma». Didi-Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*, op. cit., pág. 52.

³⁴¹ Alfonso Galindo incide en la semejanza que existe entre el proceder por abstracción en Agamben y las brillantes imágenes y metáforas utilizadas por Carl Schmitt. «Agamben lleva al extremo el estilo consistente en comprender el presente tratando de identificar (y/o descubrir) categorías ontológicas y fórmulas y conceptos teológicos con los que describirlo, elevándolos al rango de paradigmas a través de los que la realidad se diría a sí misma (o nos diría cómo ser descrita para serlo adecuadamente)». Galindo, A. «Deconstructing Agamben». *Res Publica: Revista de Filosofía Política*, nº 28, 2012, pág. 267-275 (III-25). Aunque también hay que apuntar, en la misma medida, el escaso protagonismo de la historia social en la filosofía del autor italiano, algo que en cierto modo lo aleja de Carl Schmitt, cuyas generalizaciones remiten a acontecimientos concretos, considerables y complejos de sus temporalidades entrelazadas, de ahí el aspecto de montaje, también warburgiano.

³⁴² Didi-Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*, op. cit., pág. 52.

también la estética o saberes como la ontología, y ello, de nuevo, tanto en un sentido diacrónico como sincrónico.

Volviendo al análisis paradigmático de las imágenes que conforman los paneles del *Atlas*, éste se dirige ahora y de una manera alegórica hacia una forma de pensar las imágenes contemporáneas. Al tratar con una epistemología del ejemplo se focaliza, como hemos visto, todo el interés epistemológico en el momento de la exhibición del paradigma, desactivando todas las imágenes de su uso normal para mostrar un nuevo uso que no es posible exhibir de otro modo.

La imagen paradigmática, al constituir y hacer inteligible un contexto más amplio, contribuye al análisis del actual espacio político que según Agamben ofrece ese vacío comunicativo en el que los seres humanos transforman en experiencia su necesidad de comunicarse la comunicabilidad misma. Con Didi-Huberman el pensamiento se constituye en la forma del movimiento entendido como «acción», incluso en la acción de retirarse del mundo para ser precisamente útil al mundo. Mirando hacia Arendt y, claro está, hacia Benjamin, la memoria se convierte en una fuerza y no en un peso que se arrastra, porque el actuar mismo se convierte en historia narrable, en relato transmisible. Con ello, Didi-Huberman desea escribir frente a lo que él considera como una muestra de lo «irreparable» Heideggeriano –reflejado en el pensamiento de Agamben– que la experiencia es indestructible «pese a todo». Pero lo cierto es que el gesto agambenano, como «singularidad cualsea» que conserva la *dynamis* de la imagen, su potencia, es entendido como medio de la gestualidad absoluta, como una pura exposición donde encuentra su lugar la política como esfera de los puros medios; es decir, una política con la que no se cuestiona un fin más alto con la trasmisión del relato, sino que se trata de hacer visible un medio como tal. De esta manera la exposición de la imagen, ese espacio para la política, se sitúa «en la esfera no de un fin en sí, sino de una medialidad pura y sin fin como ámbito del actuar y del pensar humanos»³⁴³. El gesto, como aquél que configuraba a la «ninfa» y en el que es posible identificarse, es, así, el medio para lo transmisible, es la historia narrable que también en clave benjaminiana, no es para nosotros.

Agamben, como si de quitar la razón a Didi-Huberman se tratara, realiza un desplazamiento en el lugar que ocupa el nihilismo contemporáneo estancado aún en la «autotrascendencia infinita del lenguaje», es decir –recordémoslo de nuevo– en la fractura entre las palabras y las cosas y lo inefable. Efectivamente, «nihilismo agambenano», ya que lo incomprendible de la teología se transformó con la razón en lo

³⁴³ Agamben, *Signatura rerum*, op. cit., pág. 99.

incomprensible del lenguaje, y esto hasta el punto de considerar la posibilidad de un pensamiento que avanza por un camino que puede antojarse sin salida:

Sin embargo, del lugar donde no es posible alcanzar nada inmediato, «excepto el lenguaje mismo, excepto la mediación misma»,³⁴⁴ Agamben se dirige a los límites de lenguaje en el mismo lenguaje y, de este *experimentum linguae*, nace la máxima tarea filosófica y, por tanto, política, porque en la autorreferencialidad del lenguaje en sí ya no hay, como hemos pretendido exponer hasta ahora, ni presuposiciones ni pertenencias.

Si el resultado del *experimentum* es un vacío por constituir y todo individuo por ello mismo es entendido solo como arrojado en el lenguaje, se abre definitivamente una nueva ética de lo común. Si se recupera el análisis que se hizo aquí de *Estacias*, Narciso se erigía como un paradigma ejemplar del *fin'amors*, donde el uso del adjetivo «ejemplar» más que enfatizar una afirmación concreta se convertía en la propia definición de la experiencia en misma. Pero ya anteriormente en *Infancia e Historia* aparecía la expresión «gesto ejemplar» para presentar el pesebre como su lugar.³⁴⁵ Un «gesto ejemplar» que restituye el ser humano a su dimensión propiamente humana alejándolo del mundo mágico de la fábula. Pero es en *La comunidad que viene*, la del ser cualsea, donde el mal supuesto «nihilismo agambeano» se dirige con un concepto de ejemplo «puramente lingüístico» que restituye al lenguaje en su tener-lugar, y que acaba mostrándose como lo más común, hacia una ontología ética, ya que ahora es la política la que ha de estar «a la altura de esa comunidad vacía e imposible de presuponer (este) es el deber infantil de la humanidad que viene».³⁴⁶ Imagen y política coinciden en el mismo lugar (en la pura exposición); es «el sitio de la imagen entendido como el sitio de la política». Agamben pone de manifiesto que una indagación sobre lo político es, al mismo tiempo, una exploración sobre el carácter de total exposición que tiene la política. El gesto es ese singular cualsea, «es la experiencia de lo común en el gesto, la comunicabilidad y el puro ser en un medio». Sin embargo, Agamben se permite la licencia de abrir *Medios sin fin* con una grave advertencia:

«Si la política parece atravesar hoy un eclipse prolongado que da lugar a que aparezca en posición subalterna con respecto a la religión, la economía e incluso el derecho, es porque, en la misma medida en que perdía conciencia del propio rango ontológico, ha

³⁴⁴ Agamben, G. «La idea del lenguaje». *La potencia del pensamiento, op. cit.*, pág. 26-27.

³⁴⁵ Agamben, G. «Fábula e Historia». *Infancia e Historia.*, Trad. S. Mattoni. 4ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010. pág. 203.

³⁴⁶ Agamben, G. «Experimentum linguae» *Infancia e historia, op. cit.*, pág. 218.

desatendido la confrontación con las transformaciones que han vaciado progresivamente desde el interior de sus categorías y sus conceptos.»³⁴⁷

*

«Wind ha mostrado cómo la tradición mística pagana ha ejercido a través de Plotino y Proclo, una influencia decisiva sobre los líderes del idealismo alemán, particularmente en la manera en la que Hegel y Schelling –que parangona este proceso con los “misterios de Osiris”, que tratan de la fragmentación y la recomposición del cuerpo de un dios– cita (en la traducción de Jacobi) un pasaje de Bruno en el que “el misterio más profundo del arte” consiste en pensar la extrema divergencia de los opuestos y, al mismo tiempo, el punto en el que coinciden. El tercero, en el que los opuestos coinciden, no pueden ser a ellos homogéneo, y requiere una forma diferente de exposición en el que los opuestos son, al mismo tiempo, neutralizados y conservados. Existe el contenido, pero nada lo contiene; existe la forma, pero ya no es forma de nada; se expone sólo a sí misma.

La idea de una filosofía por imágenes que Benjamin parece evocar algunas veces, no es una metáfora, sino que debe entenderse literalmente. La “imagen de pensamiento”, al igual que la alegoría en el renacimiento, es un misterio en el que brilla lo que no puede ser expuesto discursivamente, por un segundo, a través de las ruinas de lenguaje.»³⁴⁸

³⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 9.

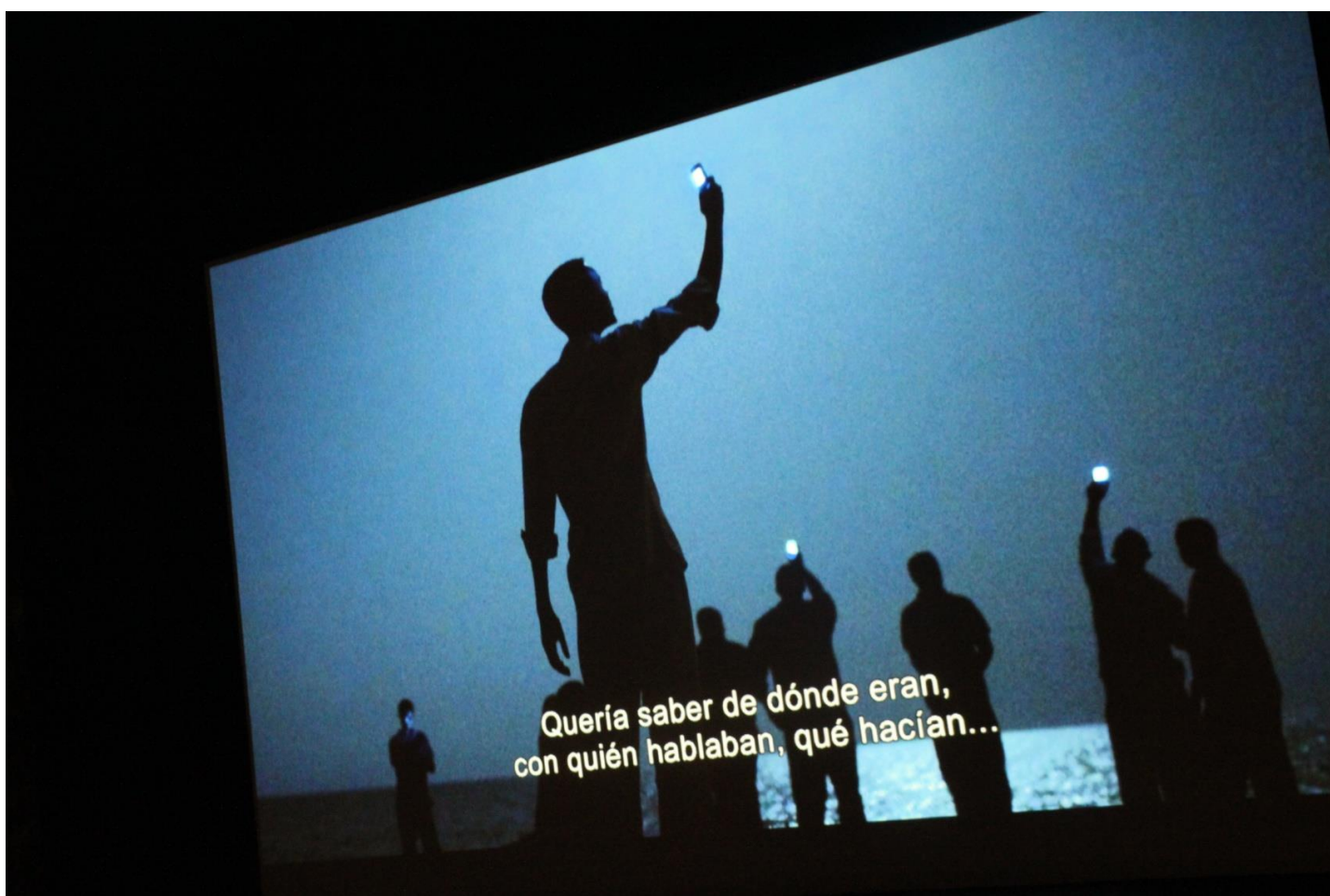
³⁴⁸ Agamben, G. y Ferrando, M. *La muchacha indecible: mito y misterio de Kore*. Trad. E. Kavi. Madrid: Sexto piso, 2014. pág. 44-45.



36. Eisenstaedt, Alfred. «*Ode to Joy*»
(Imagen incluida en la exposición *The Family of Man*)

TERCERA PARTE

Pero... ¿quedan hoy imágenes para la experiencia?



37. Imagen tomada en la exposición World Press Photo of the Year CCCB 2013.

Stanmeyer, John. *Signal* (foto propia)

Si hasta aquí se ha pretendido constituir una estructura de la imagen en su bipolaridad, se la ha identificado, también, como un auténtico modelo analógico bipolar que consigue funcionar únicamente en relación a un modelo paradigmático. Si, por tanto, hasta aquí la imagen es un «ejemplo», entonces, de ella depende la posibilidad de producir en el interior de todo archivo –que, tanto para Agamben como

para Foucault, es en sí inerte— una desambiguación, una dislocación, o una escisión capaz de hacerlo inteligible.

Si esto es así, es necesario confrontar la imagen con operadores como el espectáculo o el museo, que se presentan como los principales dispositivos de captura de la transmisión de experiencias en las comunidades actuales. La eficacia de los dispositivos de poder hoy recae precisamente en la capacidad que estos tienen de capturar los propios medios puros que han podido ser separados de un fin.

En los dos últimos capítulos de esta investigación, se pretende discurrir primero sobre la acción de unos dispositivos actualizados, porque «Donde el sacrificio señalaba el pasaje de lo profano a lo sagrado se encuentra ahora un único, multiforme, incesante proceso de separación [...] y que es del todo indiferente a la cesura sagrado/profano, divino/humano. En su forma extrema, la religión capitalista realiza la pura forma de separación, sin que quede ya nada por separar».³⁴⁹

En segundo lugar, y como objetivo final, se busca situar la imagen, ahora ya una imagen pensada desde la fotografía como dispositivo —como un paradigma de la comunicación, de transmisión de experiencias y de herramienta para la historia—, en una falsa paradoja que nos permitirá presentarla como mecanismo capaz de mostrarse como un medio puro y, por lo tanto, —y de nuevo— con un gran poder de profanación. Se probará por tanto de argumentar sobre la posibilidad de nuevas experiencias, de una auténtica propuesta para alcanzar la experiencia con la imagen.

³⁴⁹ Agamben, G., *Profanaciones*, Trad. E. Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. pág. 106.



38. Jaar, Alfredo, Instalación *Lament of the images*, (2002)

Capítulo 6

Apropiación de la comunidad: la imagen capturada

«No hemos abandonado las trincheras de la Gran Guerra, mientras que Montaigne ya hace siglos que ha muerto. Pero ahora sabemos felizmente que el espectáculo es nuestro lenguaje.»

*«Sobre Hitler no se me ocurre nada»
Karl Kraus, Tercera noche de Walpurgis*



39. Timisoara (Romanía) (1989)

«Nadie ha sabido revelar mejor que Kraus, en su lucha encarnizada con los periodistas, las leyes del espectáculo, “los hechos que producen noticias que son culpables de los

hechos”. Y si fuera preciso imaginar algo correspondiente a la voz fuera de campo que en las películas de Guy Debord acompaña a las exposiciones del desierto de escombros del espectáculo, no habría nada más apropiados que la voz de Kraus que, en sus lecturas públicas cuya fascinación ha evocado, Canetti pone al desnudo, en la opereta Offenbach, la íntima y feroz anarquía del capitalismo triunfante.»³⁵⁰

³⁵⁰ Agamben, G., «Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo». *Medios sin fin*. Trad. A. Gimeno Cuspidera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 66. En este texto se incluyen también referenciados los versos de Kraus «La palabra que debía derrotar a Hitler muere por impotencia ante el monstruo:

“No se me pregunte qué he hecho todo este tiempo

Estoy mudo

y no digo porqué.

Y hay silencio porque la tierra ha crujido

ni una palabra certera

[...]

La palabra se durmió cuando despertó ese mundo” K. Kraus» (1933)

Imposibilidad del «uso»: La tormenta perfecta para una sociedad del espectáculo



40. The remains of Crystal Palace after the fire of 1st December 1936.

From «The Face of London» by Harold P. Clunn 1956

Resulta muy clarificador desde el punto de vista metódico la insistencia de Agamben por destacar en *Medios sin fin* el ejemplo del proyecto de Joseph Paxton para la exposición universal en el Hyde Park de Londres en 1851. Se trata, según él, del primer gran triunfo de la mercancía, produciéndose, además,

la contradicción de un espectáculo situado al mismo tiempo «bajo el signo de la transparencia y de la alegoría»³⁵¹. Esta gran construcción fue presentada en su momento como quizá

«el único edificio del mundo cuya atmósfera es perceptible... para un espectador situado en la galería en el extremo oriental u occidental... las partes más alejadas del edificio aparecen envueltas en un halo azul celeste.»³⁵²

El carácter fetichista de la mercancía y su secreto partía, y puede que no por simple casualidad, de un planteamiento similar. En esta sección de *El Capital* el texto aparece, según Agamben, como el lugar donde «el desvelamiento del “secreto” de la mercancía ha sido la llave que ha abierto al pensamiento el reino hechizado del capital, que éste siempre ha tratado de ocultar exponiéndolo a plena luz».³⁵³

Agamben agradece, a Marx, –a pesar, según sus propias palabras, del resto de «estupidez» que reinó en los posteriores ambientes marxistas al menospreciar, por demasiado hegeliano, el carácter fetiche de la mercancía– el haber identificado ese centro inmaterial transformado ahora en una fantasmagoría de la que los sentidos no son capaces de aprehenderla o saber que no lo han hecho. Porque con la teoría del fetichismo se aclara el último cambio producido en las sociedades occidentales en las que las imágenes mediadoras del espectáculo no remiten a lo real, sino sólo a su negativo, recordando así, de nuevo, lo que también para Nietzsche fue el gran error de una metafísica que otorgó al «verdadero ser» las características del no-ser, de la nada.³⁵⁴ Puede entenderse, por tanto, la razón que lleva a Agamben a escribir invocando de nuevo a Debord que:

«el “devenir imagen” del capital no es más que la última metamorfosis de la mercancía, en la que el valor de cambio ha eclipsado ya por completo el valor de uso, y después de haber falsificado toda la producción social, puede ya acceder a una oposición de soberanía absoluta e irresponsable sobre la vida entera»³⁵⁵

³⁵¹ Agamben, «Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo». *op. cit.*, pág. 64.

³⁵² *Ibid.*, pág. 64.

³⁵³ Marx, K. *El capital*. Citado en Agamben, G., «Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo». *Medios sin fin*. Trad. A. Gimeno Cuspidera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 64.

³⁵⁴ Nietzsche, F., *El crepúsculo de los ídolos*. Ed. y Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973. pág. 29.

³⁵⁵ Agamben, «Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo», *op. cit.*, pág. 65.

La profecía del espectáculo que representa el Palacio de cristal queda corroborada, según Agamben, más de 150 años después en los textos de otro profeta, Guy Debord. Aquella «pesadilla en la que el siglo XIX sueña el siglo XX»³⁵⁶ se analiza ya en Debord como una acumulación de espectáculos casi hasta el infinito en lo que todo lo que se experimentaba de manera directa se ha ido alejando y se ha convertido en una representación. En la forma de un argumento que excede ya por todos lados al mismo tiempo en que radicaliza ese análisis marxista de *El carácter fetichista de la mercancía*, el capitalismo se erige, con el devenir imagen del capital, en su forma última que es también en su última forma.

El poder espectacular que en clave de publicación ya es, desde mayo del 1988, un espectacular integrado se impone de manera global superando, desde la realidad, lo que avanzó a su propio pensamiento el mismo Debord en la *Sociedad del espectáculo*, cuando aún no todo era fantasmagoría.

«Si anteriormente [Debord] había distinguido dos formas de la sociedad del espectáculo: la concentrada que tenía como modelo la Rusia estalinista y a la Alemania nazi, y la difusa, que es la que correspondía a los Estados Unidos y a las democracias occidentales, a través de su reciente obra señala que, en los veinte años siguientes, se ha ido imponiendo a escala mundial un tercer modelo, para el que Italia y Francia han servido de laboratorio; Debord lo denomina "espectáculo integrado". Se trata para Debord de un modelo que concentra y radicaliza los dos anteriores: uno concentrado en el que "el centro director se ha vuelto oculto" y que, sin embargo, no abarcaba la mayoría de su periferia, junto a un modelo difuso al que ahora ya no se le escapa nada cubriendo "casi la totalidad de los comportamientos y de los objetos de la producción social".»³⁵⁷

³⁵⁶ *Ibid.*, pág. 65. Debord se encara frontalmente a la sociedad capitalista con un proyecto considerado utópico que busca su punto de partida precisamente en el corazón mismo de lo que pretende derribar. A cerca de esto Natalia Tacceta escribe sobre la influencia del proyecto de Debord en la filosofía agambeana que: «Lo que se pone en juego es la relación entre potencia y acto, entre texto y ejecución. En la producción cinematográfica de Debord, Agamben ve una encrucijada de vida y arte a la que llama gesto, que es también cruce de potencia y acto, pues la ejecución es una parte de la vida que se sustrae a la biografía para convertirse en praxi pura». Tacceta, N. *Agamben y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011. pág. 29.

³⁵⁷ Agamben, G. «Violencia y esperanza en el último espectáculo / Violence and Hope in the Last Spectacle». *Situacionistas: arte, política, urbanismo / Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani / ACTAR, 1996. pág. 73-81. En el artículo citado Agamben hace hincapié en el concepto «espectáculo-integrado» que Guy Debord acuñó en su *Comentario sobre la sociedad del espectáculo* escrito en mayo de 1988, veintidós años después de la publicación de *La sociedad del espectáculo*. Lo que se pretende es apuntar hasta qué punto la sustancial unificación del espectáculo concentrado y el espectáculo difuso tiene en la actualidad, acaba por ser identificada como la expropiación definitiva de la comunicación en las sociedades occidentales. Un espectáculo al que ya no se le escapa nada.

Timisoara es la culminación de este proceso donde la realidad ya es el espectáculo y se ha permeabilizado. Agamben clama que por primera vez cadáveres desenterrados y mutilados a propósito fueron utilizados para simular un genocidio ante las cámaras. Lo que se mostró al mundo desde la ciudad rumana fue mostrado como verdad, fue una anti-verdad que adquiriría entidad y estatuto de verdad a partir de la circulación mediática de la información. Con las imágenes que llegaban de Timisoara «la verdad y la falsedad se hacían indiscernibles y el espectáculo se legitimaba únicamente por medio del espectáculo mismo»³⁵⁸. Desde el punto de vista de la comunicabilidad los hechos que se mostraron por los diferentes canales de comunicación convirtieron, de una manera ejemplar, a Timisoara en el «Auschwitz de la edad del espectáculo».³⁵⁹

Timisoara representa entonces, y hoy en día, la absoluta confirmación de los planteamientos de la *Sociedad del espectáculo*. Actualmente lo considerado espectacular no coincide simplemente con la esfera de las imágenes ligadas a los medios de comunicación, sino que se trata de «una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes». La autoridad auténtica de la palabra, ese secreto que Benjamin vio en la sátira de Kraus llegó a su límite, porque, como sucederá también en Debord, para él «la lengua se presenta como imagen y lugar de la justicia»³⁶⁰. Sin embargo, fue ante el despertar del mundo que la palabra acabó por dormirse. Para Agamben, será Debord quien recogerá el relevo solo una vez confirmado que lo verdadero ha sido ya reconocido tan solo un momento de lo falso. El lenguaje como comunicación entre personas ha sido expropiado; ello se traduce así en la alienación de la propia sociedad humana donde el mundo real se ha transformado en una imagen y las imágenes se convierten en reales.

Con ello, de ninguna manera, como recordaba Debord, el espectáculo ha de ser considerado de manera simplista como una crítica sobre el abuso de un mundo que se ha focalizado hacia la visión y que ha de ser entendido como producto de las técnicas de difusión masiva de las imágenes. Se trata, en cambio, de una constelación de representación que acompaña a un modo de reproducción determinado. «Se trata

³⁵⁸ Agamben, «Glosas marginales a los comentarios sobre la Sociedad del espectáculo», *op. cit.*, pág. 70.

³⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 70.

³⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 66.

más bien de una *Weltanschauung* que se ha hecho efectiva, que se ha traducido en términos materiales. Es una visión del mundo objetivada».³⁶¹

*

«Las imágenes desprendidas de cada aspecto de la vida se fusionan en una corriente común en la cual resulta ya imposible restablecer la unidad de aquella vida. La realidad, considerada *parcialmente*, se despliega en su propia unidad general como un seudónimo *aparte*, objeto de la mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo puede reconocerse, realizada, en el mundo de la imagen autónoma, en donde el mentiroso se engaña a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no vivo.»³⁶²

La captura del lenguaje, un gran experimentum linguae

El espectáculo es el lenguaje, la comunicabilidad, esto quiere decir que la naturaleza lingüística y comunicativa del hombre queda también expropiada en el proceso capitalista, o como se le quiera llamar, porque para Agamben el nombre ya no importa. El *logos* que se identifica con lo común³⁶³ se muestra en el espectáculo como «nuestra propia naturaleza lingüística invertida», ya que la expropiación de lo común es el propio espectáculo, es decir la política en que vivimos.

«La política contemporánea (una vez consolidado el modelo democrático-capitalista) es este experimento devastador que desarticula y vacía en todo el planeta instituciones y creencias, ideologías y religiones, identidad y comunidad, y vuelve después a proponerlas bajo una forma ya definitivamente afectada de nulidad.»³⁶⁴

³⁶¹ Debord, G., *La sociedad del espectáculo*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 39.

³⁶² *Ibíd.*, pág. 37.

³⁶³ Agamben, «Glosas marginales a los comentarios sobre la Sociedad del espectáculo», *op. cit.*, pág. 70.

³⁶⁴ Agamben, G., «Notas sobre la política». *Medios sin fin. op. cit.*, 2010. pág. 93.

Con esta afirmación, Agamben rastrea la relación que se constata entre lo lingüístico y la política actual. Es decir, lo lingüístico como esencia que fundamenta en la negatividad aquel tema hegeliano-kojeviano y, claro está, también marxiano, del fin de la historia.³⁶⁵ Es decir, se trata de una fundamentación que permite hacer la experiencia «del hecho mismo de que se hable».³⁶⁶ Una nueva experiencia política surgida del espectáculo integrado que hace resurgir de nuevo la estructura implícita en la metafísica occidental y que tiene como protagonista el mismo *experimentum linguae* que constituye la esencia de los seres humanos. De este modo, en una época como la nuestra, en la que se vive el lenguaje en su continua expropiación, también instala a los individuos en la posibilidad de hacer experiencia de su propia esencia lingüística.

«Vivimos hoy en aquella extrema franja de la metafísica en la cual ella retorna –como nihilismo– al propio fundamento negativo (al propio *Abgrund*, al propio infundamento)»³⁶⁷

Se desarrolla aquí, entonces, la gran paradoja que surge en el argumento agambeano, porque ésta aparece en el momento en que se es consciente de que la necesidad del ser humano es la de comunicarse la pura comunicabilidad, es decir, el lenguaje. Se trata del momento de la apropiación de lo «abierto», que es lo común a todos los seres vivos. El lenguaje responde al intento de aferrar la propia imagen, «el propio ser en manifiesto»³⁶⁸. En este intento de reconocerse separa las imágenes de las cosas para acabar dándoles un nombre; es así como el lenguaje transforma la naturaleza en *rostro* y es así como la apariencia se hace un problema para el hombre porque es el lugar donde la verdad se decide. El rostro es el lugar de la verdad e inmediatamente el lugar de una «simulación y de una impropiedad irreductibles». El rostro como una pura comunicabilidad en el que

«toda apariencia que le manifieste se le convierte en impropia y facticia y le sitúa la tarea de *hacer propia* la verdad. Pero ésta es ella misma algo de lo que no es posible

³⁶⁵ Se trata de un fin de la historia que para Agamben ha estado pensado sobre un terreno que se divide entre aquellos que teorizan desde la posmodernidad sobre el fin del estado anunciando el «cumplimiento del proceso histórico de la humanidad en un estado universal homogéneo» y el progresismo de aquellos que «piensan el fin del estado sin un correlativo fin de la historia». *Ibid.*, pág. 94.

³⁶⁶ *Ibid.*, pág. 98.

³⁶⁷ Agamben, G. *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2003.

³⁶⁸ Agamben, «Glosas marginales a los comentarios sobre la Sociedad del espectáculo», *op. cit.*, pág. 79.

apropiarse nunca y no tiene, con respecto a la apariencia y a lo impropio, otro objeto: es sólo la aprehensión, la exposición de estos.»³⁶⁹

Si el ser humano puede ser definido de alguna manera, la definición se correspondería con «esta disimulación y esta inquietud en la apariencia».³⁷⁰ Esto no significa para el autor de *Medios sin fin* que la apariencia lo disimule encubriendo la verdad, por lo tanto, el rostro no es *simulacro*. Lo que el ser humano es con la disimulación y la inquietud en la apariencia³⁷¹ es *simultas*, «el estar-juntas las múltiples caras que lo constituyen, sin que en ninguna de ellas se encuentre la verdad.»³⁷²

Ante la inquieta potencia que mantienen las diferentes caras del rostro, la política aparece como el vacío comunicativo que se identifica con el rostro haciéndose más verdadera cuanto más exhibe el hecho de ser ficción.

«Mi rostro es mi afuera: un punto de indiferencia respecto a todas mis propiedades, respecto a lo que es propio y a lo que es común, a lo que es interior y a lo exterior. [...] Es el umbral de des-apropiación y des-identificación de todos los modos y de todas las cualidades, y sólo en él estos se hacen puramente comunicables.»

Un lugar de emergencia desde el cual pensar el «cómo» del lugar donde se centran todos los esfuerzos por apropiarse del rostro y mantenerlo sistemáticamente «en una esfera que garantiza el que sea inaprensible, e impidiendo la exposición de la propia comunicabilidad».³⁷³ Se trata, nada menos, de la alienación en el marco del estado integrado actual del propio lenguaje a través de políticos, mediócratas, publicitarios, pero también los estados, organizaciones «también como» no-soberanas y organizaciones terroristas que ya no fundan el poder en el monopolio legítimo de la violencia sino en el control de la

³⁶⁹ Agamben, «El rostro». *Medios sin fin*, *op. cit.*, pág. 84.

³⁷⁰ *Ibid.*, pág. 81.

³⁷¹ *Ibid.*, pág. 81.

³⁷² *Ibid.*, pág. 85. Agamben quiere destacar que, en un análisis etimológico, *simultas* corresponde a «el estar-juntos»: «De la raíz indoeuropea que significa "uno" proceden en latín dos formas: *similis*, que expresa la semejanza y *simul*, que significa al mismo "tiempo". Así junto a *similitudo* (semejanza tenemos *simulta*, el hecho de estar juntos (de donde también rivalidad, enemistad), y al lado de *similare* (asemejarse) se tiene *simulare* (copiar, imitar, y de ahí igualmente, fingir, simular).»

³⁷³ *Ibid.*, pág. 82.

apariencia (de la *doxa*), un control que desplaza hacia una esfera autónoma rostro y política culminando la expropiación de la propia naturaleza comunicativa del hombre.³⁷⁴

El lenguaje común como esencia genérica de los seres humanos queda entonces separado en una esfera autónoma. En el Estado global del nihilismo consumado, la naturaleza lingüística de los individuos se presenta con la paradójica situación en la que «lo que impide la comunicación es la comunicabilidad misma; los hombres están separados por lo que les une».³⁷⁵ Sin embargo, es precisamente en una época de expropiación continua del lenguaje donde deviene por primera vez para los individuos hacer experiencia de su potencia común, de su esencia lingüística. Porque en la sociedad del espectáculo lo común es ese devastador *experimentum linguae*, el lenguaje en sí mismo.

Agamben y Debord hacen de la separación el mecanismo fundamental de las sociedades contemporáneas, de la misma manera que Benjamin pensó la relación de la humanidad con los nuevos medios tecnológicos. De esta manera la imagen –imagen que es el lenguaje, que es por tanto «manera» de relacionarse entre individuos– puede ser situada en esa esfera especial, la «absoluta instancia de separación» que permite la propia experiencia de la comunicabilidad, el ser-de-la-imagen.

«La shejiná es la última de las diez sefirot o atributos de la divinidad, la que expresa la propia presencia divina, su manifestación, su morar en la tierra: su palabra. El "corte de las ramas jóvenes" es identificado por los cabalistas con el pecado de Adán, quien, en lugar de contemplar la totalidad de las sefirot, prefirió contemplar sólo la última, aislándola de las otras, y de este modo separó el árbol de la ciencia del de la vida. Como Adán, Aher [el rabino que corto las ramas jóvenes] representa a la humanidad en cuanto ésta, al hacer del saber el propio destino y la propia potencia específica, aísla el conocimiento y la palabra, que no son sino la forma más acabada de la manifestación de Dios (la Shejiná), de las otras sefirot en que se revela [...]. El ser revelado y manifiesto –y en consecuencia, común y participable– se separa de la cosa revelada y se interpone

³⁷⁴ *Ibid.*, pág. 83. En el contexto de un análisis político determinado como es el planteado por Marx «debe ser completado –según Agamben– en el sentido de que el capitalismo (o cualquier otro nombre que darse quiera al proceso que domina hoy la historia mundial) no se encaminaba sólo a la expropiación de la actividad productiva, sino también y, sobre todo, a la alienación del propio lenguaje». Esto mismo puede ser considerado como un complemento a la expropiación de la actividad productiva expuesta por Marx.

³⁷⁵ Agamben, «Glosas marginales a los comentarios sobre la Sociedad del espectáculo», *op. cit.*, pág. 72.

entre ellos y los hombres. En esta condición de exilio, la Shejiná pierde su potencia positiva y deviene maléfica.»³⁷⁶

Como si se tratara de un acertijo que aún no ha sido resuelto, Agamben advierte que, ante el *experimentum linguae* de toda la política contemporánea, se hace necesario «apurarlo hasta el final, sin dejar que en el espectáculo como con la Shejiná, el revelador quede velado en la nada que revela».³⁷⁷ Aunque sin olvidar, por ello, llevar el lenguaje al lenguaje mismo. La solución a esta propuesta conducirá a una auténtica comunidad sin presupuestos en la que lo maléfico que habita lo común será pacificado. Es decir, se trata de hacer experiencia de lo que los seres humanos tienen en común, hacer experiencia de su potencia en común. Y hacerlo a partir del diagnóstico de la sociedad actual aprovechando lo que ya existe en ella: un lenguaje con el que experimentar la comunicabilidad, experimentándolo, eso sí, en cuanto tal, como medio puro.

En la expropiación misma de lo común, el hecho mismo de que se hable abre la posibilidad de ejercer una experiencia sin ningún contenido objetivo, sin proposiciones para describir el estado de las cosas, porque no es un «estado» sino que se trata de un acontecimiento de lenguaje, del *factum loquendi* del lenguaje. Una experiencia entonces que «por eso mismo debe ser concebida como un experimento que tiene que ver con la materia misma o la potencia del pensamiento (en términos spinozianos, un experimento de *potentia intellectus, sive de libertate*)»³⁷⁸. Pero también se trata de un *experimentum* que conduce a un uso libre que supera el lugar de una política que se mueve en la confrontación entre lo propio y lo impropio. El experimento, que ocupa el lugar común en el punto de indiferencia de los dos conceptos de propiedad, impide tanto la apropiación como la expropiación, para permitir sólo el uso (libre de lo común).

³⁷⁶ Agamben, «Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo». *op. cit.*, pág. 71-72.

³⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 73.

³⁷⁸ Agamben, «Notas sobre la política». *Medios sin fin, op. cit.*, pág. 98.

Dispositivos. Parte del método filosófico

En *La comunidad que viene* Agamben identificó al espectáculo con el lenguaje mismo, la comunicabilidad misma o el ser lingüístico del ser humano.³⁷⁹ Este poder espectacular que es ahora lo espectacular integrado, apropiado,³⁸⁰ abre paradójicamente la experiencia de la comunicabilidad. Esto es así porque el poder del estado espectacular se funda ahora en la exposición en un mundo espectacular, en el que la comunicación se separa de ella misma y la exposición se vuelve fundamental. En cambio, esto no tiene que verse como un accidente ocurrido en las sociedades contemporáneas. La imagen como dispositivo de exposición se presenta entonces como un esencial para entender el funcionamiento de la política, de la comunicabilidad en las sociedades actuales.

Para comprender correctamente esto hay que entender que este análisis parte de un punto de vista ontológico. En *¿Qué es un dispositivo?* se presenta una hipótesis, que, como en toda la serie *Homo Sacer*, camina al lado de aquella huella que ha dejado el pensamiento de Foucault; una huella que conducirá a Agamben hacia una bipolaridad ontológica que acabará por abarcar todo el «hacer» humano: en la argumentación Agambeana todo lo existente queda incluido en grupos bien limitados, ante la presencia de los seres vivos (o sustancias) se sitúan los dispositivos en los que los primeros son capturados. El sujeto, que se aleja de cualquier tipo de sustancialidad propia que lo pueda fundar, es aquello que resulta de la relación entre lo viviente y los dispositivos, el producto de la hominización, un proceso de escisión que separa lo viviente de sí mismo. Como apunta Natalia Taccetta, de esta manera, «la subjetividad se juega entre dos polos: la proliferación de dispositivos –característica de la fase del capitalismo actual–, y la proliferación de procesos de subjetivación.»³⁸¹ Dentro entonces de un «natural» proceso de hominización se produce un proceso de «diseminación» a través del cual se construye la identidad personal.

Si se recupera la conferencia *¿Qué es un dispositivo?*, se ve cómo Agamben identifica la huella seguida en su propia concepción de «dispositivo» en *La arqueología del saber* foucaultiana, que a la vez se remontaba al ensayo de Jean Hyppolite sobre el análisis hegeliano de la religión cristiana³⁸². En este

³⁷⁹ Taccetta, N. *Agamben y lo político. op. cit.*, pág. 29.

³⁸⁰ *Ibid.*, pág. 30.

³⁸¹ *Ibid.*, pág. 351.

³⁸² Agamben se está refiriendo aquí al tercer capítulo del ensayo de Jean Hyppolite, *Introducción a la filosofía de la historia de Hegel*, titulado «Razón e historia. Las ideas de positividad y de destino». En este apartado Hyppolite

ensayo, y en oposición al elemento natural referido a todo viviente, el elemento histórico se definía a partir de la noción de «positividad», una noción que acabaría de fundamentar, no sin polémica, el propio término general atribuido por Agamben a Foucault de «dispositivo»:

«Si positividad es el nombre que según Hyppolite, el joven Hegel le da al elemento histórico, con toda la carga de reglas, ritos e instituciones que un poder externo le impone a los individuos pero que, por así decir, acaban siendo interiorizados en los sistemas de creencias y de sentimientos, al apropiarse de este término (que se convertirá más adelante *dispositivo*) se posiciona respecto a un problema decisivo, que es también su problema más propio: la relación de los individuos como seres vivos con el elemento histórico, entendiendo con este término el conjunto de las instituciones, los problemas de subjetivación y las reglas con que se concretan las relaciones de poder.»³⁸³

Pero de la misma manera que el último Foucault, y a diferencia de Hegel, lo que pretende Agamben no es ni la reconciliación ni el análisis del conflicto que surge entre los elementos natural e histórico. De lo que se trata es de entender cómo las positividades, ahora bajo el nombre de dispositivo, toman protagonismo actuando «en las relaciones, en los mecanismos y en los "juegos" de poder»³⁸⁴ (esto para entender de qué manera pueden ser superados). Porque, según Agamben, aquello que define los dispositivos contemporáneos no es el hecho que contribuyan a la producción de un sujeto, ni siquiera a un proceso de desubjetivación. Aunque en la modernidad ya existía un momento desubjetivante implícito en todo proceso de subjetivación, el presente del capitalismo se caracteriza por el hecho de que tanto los procesos de subjetivación como los procesos de desubjetivación se nos muestran indiferentes y sin dar lugar a la recomposición de un nuevo sujeto. En la no verdad del sujeto ya no se encuentra más su verdad oculta, porque, si todo dispositivo corresponde a un determinado proceso de subjetivación, hoy es absolutamente imposible afirmar que el sujeto del dispositivo lo use «de manera adecuada». No hay un

analiza la obra hegeliana *La positividad de la religión cristiana* y de ello extrae la idea que destino y positividad son dos conceptos claves del pensamiento hegeliano. Hyppolito hace ver que ante la religión natural que se centra en la relación inmediata entre la razón y la divinidad, se encuentra la religión positiva o histórica que comprende las creencias y las reglas impuestas en la sociedad en un momento determinado. A partir de ello, Agamben comenta que, para Foucault, el cual se fijó en esta división, «en cierto sentido, Hegel considera que la positividad es un obstáculo para la libertad humana». Con ello se interpreta que el objetivo último de Foucault ante estas consideraciones es no reconciliar el elemento natural y el elemento positivo como pretendía Hegel sino investigar precisamente como actúan las positividades en los mecanismos de poder. Cfr. Agamben, G., «Què és un dispositiu?». *Què vol dir ser contemporani?* Trad. C. Romà. Barcelona: Arcàdia, 2008. pág. 29-31.

³⁸³ *Ibid.*, pág. 30 (traducción del catalán propia).

³⁸⁴ *Ibid.*, pág. 30-31 (traducción del catalán propia).

«modo correcto» y ni siquiera hay una norma anterior para acomodarse a ella, por tanto, la ley se conoce *post factum*. La causa de esto para Agamben es bien sencilla: el autor considera las sociedades contemporáneas como cuerpos inmóviles a los que atraviesan inmensos procesos de desubjetivación que ya no corresponden a ninguna subjetivación efectiva, de ello puede deducirse el eclipse de una política, que siempre tenía sujetos e identidades reales, como presupuestos y al mismo tiempo dispuestos para la acción, y ello explica también el gran triunfo de la *oikonomia*, o sea, de una pura actividad de gobierno que no busca nada más que asegurarse su supervivencia.

Citando al Benjamin que escribe *El capitalismo como religión*, se puede decir que, para el autor alemán, el mecanismo sacrificial del capitalismo cultural-religioso generaliza y lleva al extremo la estructura de divisiones presente en el cristianismo (sagrado/profano, divino/humano). Así, se llevan de nuevo al extremo los procesos de separación que definen la religión, y que consisten en separar, en un proceso que lo abarca todo, a los hombres de las cosas y de sí mismos, de la misma manera que en las mercancías, se convertía en un fetiche inaprensible el objeto al escindirse en valor de uso y valor de cambio. En la religión capitalista, el espacio en que se ubica lo que ha sido separado del uso común de los hombres está únicamente destinado al consumo y a la «exhibición espectacular».³⁸⁵ Agamben subscribirá así las argumentaciones en clave mercantil de Debord según las cuales:

«El espectáculo es un dinero *sólo para mirar*, pues en él la totalidad del uso ya se ha convertido en la totalidad de la representación abstracta. El espectáculo no es solamente un servidor de la seudoutilidad, es ya, en sí mismo, el seudouso de la vida.»³⁸⁶

³⁸⁵ Es pertinente recuperar aquí el carácter que, para Benjamin, tuvo incluso póstumamente el capitalismo como fenómeno religioso de la modernidad. Agamben lo refleja en tres características que hay que tener siempre presentes con la intención también de superar a Max Weber cuando calificó el capitalismo como una secularización de la fe protestante. En Benjamin se va más allá hasta el punto de afirmar que éste acaba por desarrollarse de modo parasitario a partir del cristianismo. Así en la lectura agambeana de la religión de la modernidad se dice que: «1. Es una religión cultural, quizás la más extrema y más absoluta que haya existido jamás. Todo ella tiene significado sólo en referencia a la observación del culto, no respecto a un dogma o una idea. 2. Este culto es permanente: es “la celebración de un culto *san trêve et sans merci*”. [...] existe un único, interrumpido día de fiesta, en el que el trabajo coincide con la celebración del culto. 3. El culto capitalista no se orienta a la redención o a la expiación de una culpa, sino a la culpa misma.» Agamben, G., *Profanaciones*. Trad. E. Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. pág. 105. Y Agamben prosigue «Y precisamente porque es así no hay lugar para la redención del mundo sino para la propia destrucción.» *Ibid.*, pág.105.

³⁸⁶ Debord, *La sociedad del espectáculo. op. cit.*, pág. 59.

Este consumo se presenta como la esfera, al mismo tiempo separada y exhibida, donde las cosas se convierten en mercancías haciendo de ellas un improfanable absoluto. El resultado de esta exhibición espectacular deriva en el dispositivo museo a nivel global; espectáculo y museo entendidos como dos caras del mismo dispositivo, dos caras en las que la posibilidad de usar y de experimentar lo que se expone ya no existe; donde lo único que se experimenta es la experiencia de la destrucción de todo uso y la desaparición de toda relación con el dispositivo. Es en este momento del proceso en el que la relación con los dispositivos desubjetiva sin permitir la creación de una nueva subjetivación, de una nueva identidad, es casi como afirmar que ni en la no-verdad del sujeto ya no se puede encontrar su verdad. De esta manera se hace improbable, como se ha dicho, la aplicación de ningún tipo de estrategia destinada a restituir a un uso común lo que ha sido convertido en mercancía.

De nuevo un método para la profanación: buscando la bipolaridad del dispositivo

De nuevo, y tal como ocurrió en el momento de argumentar sobre los paradigmas, Agamben invita a todo lector a abandonar también los discursos foucaultianos para seguir su camino y proponer de una manera violenta –según sus palabras–, con la separación anunciada más arriba, entre los seres vivos (o las sustancias) y los dispositivos que los capturan, y entre los dos grupos los sujetos, que análogamente al sujeto de la experiencia, aquí son definidos como aquello que resulta de la relación entre un grupo y el otro. Entender el dispositivo contemporáneo en el que Agamben está pensando, y aprehenderlo como un término general debe ser, ahora, el nuevo movimiento a hacer.

1



41. Foto propia (1)

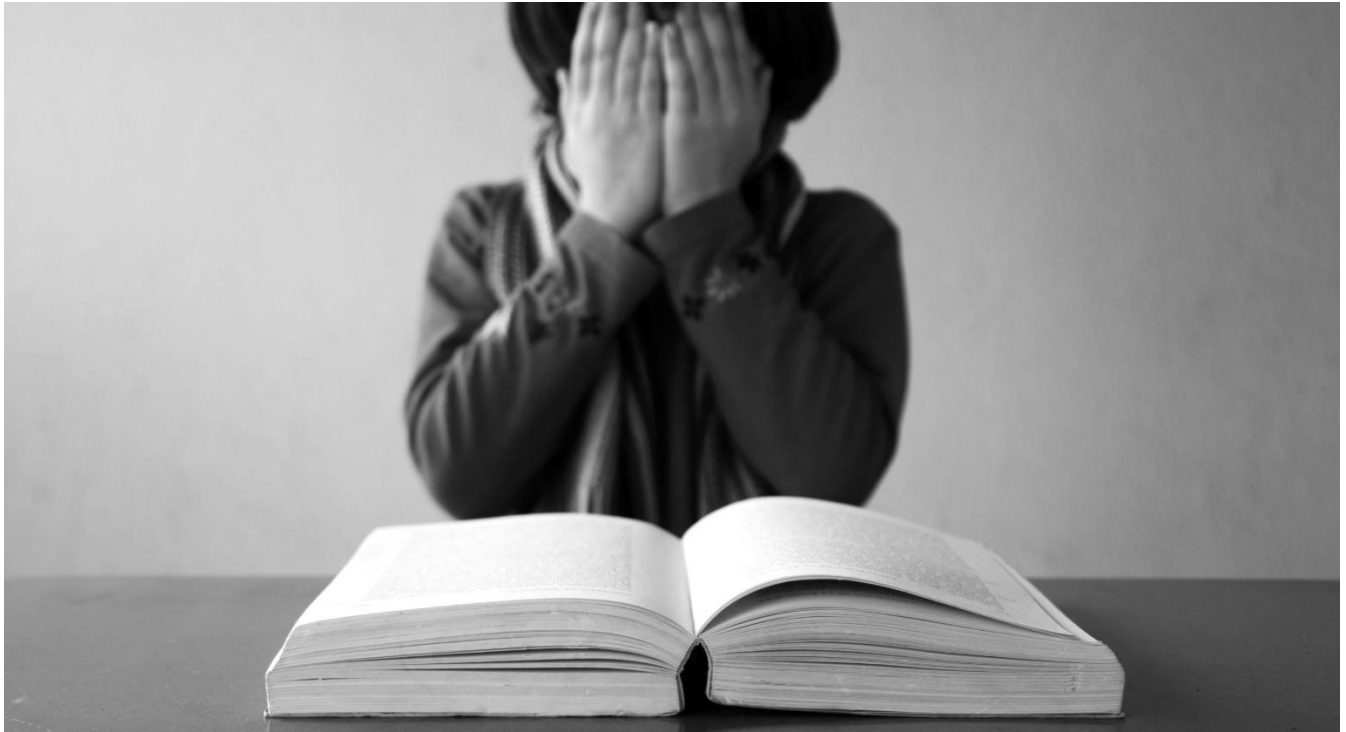
El dispositivo tiene de una forma u otra «la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas y los discursos de los seres vivientes»³⁸⁷

«se puede definir como religión a aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas al uso común y las transfiere a una esfera separada.»³⁸⁸

Ejemplo pornografía 1ª parte: Una imagen erótica se convertía a través de la fotografía en la exhibición casi robada de unas modelos en actitud despistada o soñadora, incluso romántica. Ante el espejo, como en las imágenes de Auguste Belloc, durmiendo o leyendo, como en los desnudos de Braquehais o de Camile d'Olivier.

³⁸⁷ Agamben, «Què és un dispositiu?» *op. cit.*, pág. 38-39. (traducción del catalán propia)

³⁸⁸ Agamben, G. *Profanaciones*. Trad. E. Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. *op. cit.*, pág., 96.



42. Foto propia (2)

El dispositivo «articula dos elementos que, a primera vista al menos, parecen excluirse u oponerse»; el dispositivo es a veces un «mecanismo óptico» que puede volverse doble o bipolar

«No solo no existe religión sin separación sino que cada separación contiene o conserva en sí un núcleo genuinamente religioso. El dispositivo que actúa y regula la separación es el sacrificio: a través de una serie de rituales minuciosos, diversos según la variedad de las culturas, que Hurbert y Mauss han inventariado pacientemente, sanciona en cada caso el paso de algo profano a lo sagrado»³⁸⁹

Ejemplo pornografía 2ª parte: Coincidiendo con la expansión global del sistema capitalista las imágenes eróticas y pornográficas reflejan gestos descarados haciendo de lo indecente un espectáculo ante un objetivo que es explícitamente reconocido por las figuras desnudas que lo desafían.

³⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 96.



43. Foto propia (3)

El funcionamiento de los dispositivos produce «zonas de indiscernibilidad» en las que es imposible distinguir de cuál de los dos componentes articulados se trata.

«Es esencial la cesura que divide ambas esferas, el umbral que la víctima debe atravesar, no importa si en un sentido u otro. Aquello que ha sido separado ritualmente puede ser restituido por el rito a la esfera profana.»³⁹⁰

Ejemplo pornografía 3ª parte: En nuestro tiempo, en las imágenes eróticas el contacto de una modelo con el espectador ya prescinde de la cámara y le interpela directamente. «Los historiadores del cine registran como una novedad desconcertante la secuencia de *Un verano con Mónica* (1952) en la que la protagonista, Harriet Andersson, mantiene inesperadamente la mirada fija durante algunos segundos en el objetivo»³⁹¹

³⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 96.

³⁹¹ *Ibíd.*, pág. 118.



44. Foto propia (4)

El centro de los dispositivos es una zona perfectamente vacía, «abstracta», esto significa que la articulación de sus dos elementos no tiene una realidad sustancial, sino sólo eficaz y funcional.

«El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (aquello que liga y une lo humano a lo divino) sino *relegere*, que señala la actitud escrupulosa y atenta que deben adoptar las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el “releer”) ante las formas –y ante las fórmulas– que deben observarse para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. *Religio* no es lo que une a los hombres y dioses, sino lo que vigila por mantenerlos separados.»³⁹²

Ejemplo pornografía 4ª parte: Es un hecho ya que, desde la mirada hacia el espectador de los sujetos de la exhibición pornográfica, acaben por mirar directamente al objetivo. Incluso parece ser que las figuras protagonistas muestran más interés por quien se encuentra al otro lado de la cámara que por sus propios compañeros de reparto.

³⁹² *Ibíd.*, pág. 97.

*

Los rostros aparecen de nuevo, como la paradoja que abrió el mecanismo de valor de exposición y donde la humanidad quiere reconocerse haciendo experiencia de ello. Los individuos encuentran en la pornografía también un medio para su potencial profanatorio. Agamben se cuestiona ¿a quién es indiferente el rostro inexpresivo de la famosa actriz pornográfica Chloe Des Lyses? En las performances en las que ha colaborado mientras sufre los actos más obscenos, su rostro muestra su más absoluta indiferencia. Con una mirada a la cámara «rompe toda relación con lo vivido y la esfera expresiva, ya no expresa nada, pero se deja ver como lugar desprovisto de expresión, como puro medio».³⁹³ Por el hecho de ser fotografiada y exhibida en su propia medialidad, al cancelar la expresividad el erotismo entra en el rostro, se vuelve disponible para un nuevo uso.

Profanación

Retroceder para llegar un poco más lejos con Agamben. Retroceder para pensar de nuevo la separación entre lo sagrado y lo profano que se presenta fuertemente custodiada por unos dispositivos encargados de mantenerlos separados.

«A la religión no se oponen, por tanto, la incredulidad y la indiferencia respecto a lo divino, sino la “negligencia”, es decir una actitud libre y “distraída” –aquello que se ha desanidado de la *religio* de las normas– frente a las cosas o su uso, a las formas de la separación y a su significado. Profanar significa: abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, mejor dicho, que hace de ella un uso particular.»³⁹⁴

Valor de uso/valor de cambio. La religión capitalista: obra/inoperosidad (desactivación). Espectáculo global: cuerpos-objetos/imágenes. Religiones de la mercancía, del capitalismo y del espectáculo en las

³⁹³ *Ibíd.*, pág. 120.

³⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 97-98.

que precisamente el signo "/" es para Agamben el lugar de la práctica del uso. Al practicarlo la barra que está en medio es una profanación en tanto que, rechazando ninguna síntesis, hace de aquellas separaciones un nuevo medio en el que se expone la *división de la división*. Porque profanar no busca definirse como la abolición o una cancelación de las separaciones, una pregunta sobre una sociedad sin clases que la dividan no tendría sentido. Tampoco se identifica con una secularización que, tanto en la religión como en la política, se limita a trasladar de un lugar a otro dejando intactas las fuerzas: la secularización no hace más que dislocar la monarquía celeste en monarquía terrestre, pero deja intacto el poder. La profanación trae consigo, en cambio, una neutralización de aquello que profana restituyendo lo «sagrado» de nuevo a la esfera del uso. De lo que se trata es de «aprender a hacer de ellas un nuevo uso, a jugar con ellas».³⁹⁵ Se trata de plantear una sociedad en la que, con la desactivación de los dispositivos que la separan, resulte una actividad en la forma de un medio puro,

«es decir una praxis que, aun manteniendo tenazmente su naturaleza de medio, se ha emancipado de su relación con un fin, ha olvidado alegremente su objetivo y puede entonces exhibirse como tal, como medio sin fin. Por tanto, la creación de un nuevo uso sólo es posible mediante la desactivación de un uso viejo, al que vuelve inoperante.»³⁹⁶

Un medio puro no es una realidad distinta a nada existente, los medios puros que Agamben desarrolla como lugar para la profanación abren una irrealidad en las divisiones con la que solo es posible un nuevo uso más allá de ninguna propiedad. Se crea así un medio cuya única realidad es su posible uso, no una imagen separada. Por eso se recupera aquí aquel gesto que se identificó también en la ninfa warburgiana, porque el gesto que es, recordémoslo, comunicación de una comunicabilidad, hace de la separación una imagen en sí, un devenir imagen que inhabilita la *religio*, la propia separación. Aparece con el nuevo uso una nueva forma de vida haciendo emerger, en el preciso instante en que se abre la esfera de los *medios puros*, la interrupción del espectáculo. En *Ninfas*, y siempre pensando en Warburg y su propuesta sobre el pasado del arte, Agamben sugiere –como vimos en el capítulo anterior– que de lo que se trata es de abrir siempre más allá de la fractura metafísica «el espacio de una imaginación ya sin imágenes. El título *Mnemosyne* nombra, en este sentido –este es el homenaje de Agamben a Warburg–, lo sin

³⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 114.

³⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 112.

imagen, que es la despedida –y el refugio– de todas las imágenes.»³⁹⁷ Una imagen sin imagen, porque no puede haber una imagen de la *imago* absoluta y porque como medio ella es el origen,

«creo que existe una relación secreta entre gesto y fotografía. El poder que el gesto posee para resumir y convocar órdenes enteros de potencias angélicas se constituye en el objetivo fotográfico y tiene en la fotografía su locus, su presente tópico. Benjamin escribió en una ocasión, a propósito de Julien Green, que éste representa a sus personajes cargados de destino, que los fija en el carácter irrevocable de un más allá infernal. Creo que el infierno que aparece aquí en cuestión es pagano, no cristiano. En el Hades las sombras de los muertos repiten hasta el infinito el mismo gesto: Ixión hace girar su rueda, las Danaides tratan inútilmente de acarrear agua en un tonel sin fondo. Pero no se trata de un castigo, las sombras paganas no son las de los condenados. La eterna repetición es aquí la cifra de una apocatástasis, de la infinita recapitulación de una existencia.»³⁹⁸

Consideraciones sobre el valor de exposición en la sociedad del espectáculo

Quizás se ha llegado a un punto en que el límite ya no puede ser superado por el pensamiento agambeano, porque quizás «la imagen sin imagen» que nos plantea el filósofo pueda exceder toda antropogénesis y, por tanto, todo el sentido, o, mejor dicho, el «sinsentido», de la experiencia al plantear quizás también un todo nunca nacido sino imaginado, Sin embargo, en la obra de Agamben, resuena constantemente el término «origen», y es al pensar la imagen donde, localizado en un medio puro, el filósofo construye una vez más su propuesta.

Como se dijo al principio de este apartado, lo importante de estas argumentaciones es hacer evidentes los mecanismos de captura para mostrar el espacio desde donde hacerlos inefectivos. En lo que se refiere al espectáculo la sentencia de Agamben es clara:

³⁹⁷ Agamben, G. *Ninfas*, Trad. A. G. Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 53.

³⁹⁸ Agamben, *Profanaciones*, *op. cit.*, 31-32.

«A pesar de las apariencias, la organización democrática-espectacular-mundial que se va delineando de esta forma corre el peligro de ser, en realidad, la peor tiranía que se haya conocido nunca en la historia de la humanidad, con respecto a la cual resistencia y disenso serán de hecho cada vez más difíciles, y tanto más porque, cada vez con mayor claridad, su tarea será la de administrar la *supervivencia de la humanidad en un mundo habitable para el hombre*. No está dicho, sin embargo, que el intento del espectáculo de mantener el control del proceso que él mismo ha contribuido a poner en marcha, esté destinado al éxito»³⁹⁹

Tiananmen tiene como destino convertirse en el ejemplo de la «luz crepuscular» que puede desprenderse de los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* a propósito de la posible resistencia de una comunidad sin identidad capaz de establecer una relación de co-pertenencia al margen –y a pesar– del estado que la querría ver sometida en algún tipo de identidad. Tiananmen es hoy la reivindicación de la resistencia espontánea, sin ningún liderazgo y que no quiere ser representada, la reivindicación de una comunidad sin presupuestos ni condiciones. Quizás ésta es la posible definición de las protestas acaecidas en mayo de 1989. Pero «que lo irrepresentable exista y forme comunidad», que las singularidades creen una relación de co-pertenencia sin una condición previa de pertenencia, eso es precisamente, ante una lucha que ya no es por el control del estado, sino entre estado y no-estado (la humanidad), lo que el estado no puede permitir.

³⁹⁹ Agamben, «Glosas marginales a los comentarios sobre la Sociedad del espectáculo», *Medios sin fin. op. cit.*, pág. 74.



45. Cole, Charlie, Plaza Tienanmen, (1989)

La imagen-espectáculo que mostró los tanques «bloqueados» ante un manifestante enseñó hasta qué punto se trata de una respuesta violenta que muestra la lucidez del estado. De la misma manera que en la imagen de Charlie Cole, la singularidad cualquiera que pretende apropiarse de su ser-en-el-lenguaje prescindiendo de toda identidad y condición de pertenencia puede llegar a ser, solo quizás, la protagonista de una nueva política, puede sólo quizás porque

«En cualquier lugar en que estas singularidades manifiesten pacíficamente su ser común, habrá un Tienanmen y, antes o después, los carros armados terminarán por aparecer.»⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 76.

Como se ha dicho, la intención última en Agamben es la de hacer evidentes los mecanismos de toda la maquinaria biopolítica capitalista para, de alguna manera, volverla inefectiva. El interés por analizar los dispositivos de captura no es una excepción, con ello lo que busca el autor es localizar el espacio que resulta del hecho de identificar la imagen y el espectáculo como las dos caras del mismo dispositivo. Esto es así porque las indagaciones que Agamben realiza sobre lo político en el sentido de lo común solo pueden ser entendidas en las sociedades contemporáneas desde la perspectiva del carácter de total exposición de la política. Si el dispositivo pornografía/erotismo es, según Benjamin, exhibición del cuerpo ante el objetivo más que la propia visión de la desnudez, esta práctica relacionada con la imagen no puede alejarse ya de lo que puede ser el resultado actualizado de la oposición marxista «valor de uso» y «valor de cambio». Ya en la época de la reproductividad técnica Benjamin creó el concepto de «valor de exposición» para definir la nueva condición de las cosas y las personas en el seno del capitalismo consumado. Las imágenes y los media, al separar la comunicación de sí misma, convierten la exposición en un valor que se acumula a través de ellas.

Superado ya el tema de la incapacidad nominativa del lugar de la imagen, y centrándonos en la imagen como obertura del espacio político, el foco se fija en el hecho que la cultura contemporánea occidental no es ajena a la idea que la imagen debe situarse en el marco de un dispositivo que, como tal, se articula en dos polos: uno en el que la imagen captura el espacio político y otro en el que desaparece para dar paso a una exposición de la vida humana que solo se muestra. Agamben, precisamente, se enfrenta al reto de recuperar ese espacio de exposición más allá de toda decisión soberana.

La imagen contemporánea es exposición, funciona a partir de la polaridad que un dispositivo como éste trae consigo en la estructura de una tensión entre la misma categoría de «imagen», por un lado, y la categoría de «exposición», por el otro, como el segundo polo de esta relación. Lo que se propondrá en el último capítulo de esta investigación consistirá en insistir en la estructura de la imagen fotográfica como argumento hacia la desactivación de las imágenes que han quedado fijadas. Una estructura que ayudará a localizar el centro vacío del dispositivo desde donde liberar las imágenes, volverlas –utilizando el neologismo utilizado también por Blanchot y Nancy– «inoperosas» para un nuevo uso. Es decir, normalizar de nuevo la bipolaridad ante las clásicas divisiones que caracterizan el pensamiento occidental animal/hombre, sujeto/objeto, esencia/existencia, potencia/acto, para hacer de la imagen algo más que un archivo, una imagen-testimonio que ya ni tan solo se propondrá utilizar de una manera que

pueda considerarse correcta. La práctica fotográfica profana todos los dispositivos que se adscriben a ella, porque en su estructura, como se verá, la imagen es inexacta, ininteligible y cargada de tiempo organizándose en la forma dual de una imagen-exposición –de nuevo nos encontramos ante la polaridad antinómica, dualidad irreductible o tensión dialéctica que recorre todo este trabajo–. Se trata de una estructura bipolar que como todo dispositivo cuenta con un centro vacío que tiene que girar libre de nuevo.

Capítulo 7

La imagen fotográfica: el *experimentum imago* contemporáneo

«condenadas de ese modo a una incesante búsqueda amorosa del hombre, las ninfas llevan en la tierra una existencia paralela. Creadas no a imagen de Dios, sino del hombre, constituyen una suerte de sombra o *imago* de él y, como tales, acompañan y desean para siempre –y son a su vez deseadas– aquello de lo que son imagen. Y sólo en el encuentro con el hombre estas imágenes inanimadas adquieren un alma, se convierten en verdaderamente vivas»⁴⁰¹



46. Sussman, Eve y Rufus Corporation *Yuri's office* (2008)

⁴⁰¹ Agamben, G. *Ninfas*. Trad. A. G. Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 43.

La imagen Yuri's office es indudablemente un «gesto» para congelar los otros gestos inscritos en el tiempo y someter, así, el dispositivo que configura la imagen de la oficina de Yuri Gagarin a un estado capaz de ser reanimado. No se trata de conservar la memoria del astronauta en un archivo de imágenes reconstruidas, se trata de una prueba de conservación de su experiencia con la intención de utilizarla para levantar una ciudad utópica y tecnológica sobre las ruinas del cosmódromo de Baikonur. Pensar la experiencia de Gagarin vivida en su despacho bajo la atenta mirada de todo el programa espacial soviético, se corresponde a pensar todo un proyecto orbital aplicado a nuestro planeta.

De la paradoja a la polaridad de la imagen fotográfica



47. Sánchez, Gervasio, Sarajevo, junio de 1992

Y es como si en eso consistiera ahora tu vida, en salir a la captura de rostros o de instantes –en buscar el encuentro de un presente que te ofrezca, de pronto, su rostro transparente y luminoso en un instante: dejarte traspasar por el trance de la belleza, o del horror –sin ahorrarte. Está claro que no buscas construir en edificio la experiencia de tus pasos, careces de plan alguno: lo que buscas es lo que en los rostros es –sólo lo que es y lo demás qué poco importa... Te quieres así, un cazador de rostros como otros tantos mundos posibles, como otras tantas posibilidades de una experiencia instantánea de lo que es el mundo. Quieres que tu ciudad sea así: que tu cabeza se componga de una suerte de simultaneidad infinita de rostros y de instantes –en abismo. Definitivamente, eres alguien que huye. Y por eso paseas. Porque en un auténtico paseo, todo tiene un rostro –no sólo la gente. Si aciertas el instante preciso, es verdad entonces que las cosas levantan hasta ti la mirada, cualquier cosa: las ramas de un castaño, aquellas ventanas, esa lepra que roe una fachada, el mismo aire cristalino de la tarde que pesa levemente en tu corazón ahora, como una pequeñísima piedra de cuarzo hialino. Y entonces sabes lo que debes hacer, sabes que debes devolverles a las cosas de tu ciudad su derecho a tener un rostro, su mirada –con la misma solitud con la que de niño tratabas de reanimar con ensalmos y caricias la nostalgia inmóvil de aquellos cantos rodados que cubrían las orillas del río. Porque es preciso. Porque cuando las cosas mueren o pasan a ser solamente cosas, siempre hay algo en ti que enferma– ese viento interior se apaga incluso en tus sienes, y en el pecho no queda sino la asfixia del peor de los bochornos– y la calina no te deja ver nada. Pero, cuando permites que las cosas te ofrezcan su rostro, su instante– entonces, el presente es exactamente un presente: un regalo.⁴⁰²

Las imágenes fotográficas, desde el momento en que son expuestas, pasan a formar parte de los discursos contemporáneos establecidos. Porque, si bien toda posible experiencia con imágenes está basada en una construcción que nosotros mismos hacemos, ésta está determinada por la manera en la que las imágenes de los medios han sido modeladas. Si hasta aquí y a través del análisis de la obra de Agamben se ha pretendido despejar el camino para dar una nueva posibilidad a la experiencia, ahora es el momento de reivindicar aquello que en realidad se encuentra en la base de toda la investigación agambeana, y de todo este trabajo, esto es, una experiencia de lo posible que mira hacia el uso de este «posible» irreductible que corresponde a toda obra, a todo discurso y a toda imagen con aspiraciones profanadoras.

⁴⁰² Morey, M. *Deseo de ser piel roja*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Pero ¿qué queda en lo contemporáneo del «uso» de la imagen, tal y como lo entiende Agamben? ¿Dónde está la experiencia en la supuesta comunicación que acompaña a las imágenes actuales? Como se ha visto, los dispositivos del capitalismo se han convertido en unos perfectos capturadores de medios puros. Los dispositivos mediáticos capturan el potencial discursivo de la imagen soportada por una fotografía convirtiendo la realidad mostrada en una continua exposición de imágenes hacia un fin determinado. Así, una vez suspendida y exhibida en la esfera mediática, la imagen que es lanzada como presunto testimonio, expone su propio vacío como si ningún nuevo uso fuese posible; efectivamente, la imagen queda atrapada en el lenguaje mediático llevándonos a lo que, de alguna manera, Debord llamó «la tautología del espectáculo», el hecho de que sus medios son a la vez sus fines⁴⁰³.

Un proyecto que surja del pensamiento agambeano habrá de poner en cuestión la irreversibilidad de esta captura de la imagen fotográfica para situarla, en cambio, –considerada como paradigma de la comunicación, de transmisión de experiencias y de construcción de discursos y de memorias– en una bipolaridad que permitirá presentarla como mecanismo capaz de mostrarse como un medio puro y, por lo tanto –y de nuevo–, con un gran poder profanatorio. Un gran poder que hace posible situar la imagen fotográfica, presentada ya en la forma del dispositivo imagen-testimonio,⁴⁰⁴ en una especie de paradoja provocada por la confrontación de dos características que de una manera u otra han sido planteadas a lo largo toda esta tesis y que podemos considerar como esenciales: por un lado, la inexactitud de la imagen que la empuja a huir de la verdad para convertirse en algo fijado en la cera de la máscara del muerto y, por otro, esta inexactitud se contrapone a su constante carga de tiempo, dándole, de este modo, la posibilidad de una relación sobre aquello que se presenta ante la mirada en la forma de una supervivencia warburgiana. Es decir, por una parte, se muestra una suspensión de la capacidad interpretativa de la

⁴⁰³ Cabe recordar que La Internacional Situacionista fue un grupo artístico de vanguardia que actuaba desde el trabajo cultural. Las estrategias culturales estaban pensadas como instrumentos de transformación radical o, en palabras de Walter Benjamin, como contribuciones a la revolución desde la práctica cultural. La cultura, en consecuencia, no será sólo un mero reflejo de lo existente sino una crítica y una prefiguración de formas organizativas nuevas. Básicamente, las estrategias culturales situacionistas se pueden dividir en dos: la deriva y el *détournement* (desvío). *Desvío* proviene del *colage* dadaísta y surrealista. Consiste en el desvío (copia alterada) de imágenes, textos o hechos concretos hacia su utilización en situaciones subversivas. La fuente principal, pero no única, es la cultura de masas. La técnica del *détournement* pretende un doble objetivo: por un lado, poner de manifiesto el carácter ideológico de la imagen en la sociedad de masas y del papel que en ella tiene el arte y, por otro, reutilizar esa misma imagen para un uso político crítico. Deriva: sin embargo, lo que se pretende no es, como en el caso surrealista, la activación del inconsciente que produzca encuentros fortuitos o iluminaciones (como en el caso de Nadja, de Breton), sino plantear una relación subversiva con la vida cotidiana en la ciudad capitalista contemporánea. La idea es la crítica a las formas acomodaticias y rutinarias de relación con la ciudad tanto en el trabajo como en el tiempo libre, las dos caras de la misma alienación

⁴⁰⁴ Cabe decir que en el contexto de una imagen testimonio, la clasificación de imágenes artísticas y no artísticas, imágenes familiares, activistas, el fotoperiodismo e incluso las imágenes publicitarias queda desdibujada.

imagen, pero, por otra, queda la puerta abierta a la reconstrucción de modelos y interpretaciones asociadas a la profanación.

Por consiguiente, se adoptará la afirmación que la imagen fotográfica solo permite mostrar la intrasmisibilidad de los hechos, la imposibilidad de recibir un testimonio integral del pasado, es decir, recibir el testimonio de una imagen que se presenta como inexacta. Pero al mismo tiempo, también, se argumentará sobre una imagen que aparece de manera inmediata, desde su perspectiva ontológica, cargada de tiempo, y que se convierte así en un inmenso aparato semiótico que, aunque no puede ser interpretado en su totalidad, permite, a partir de una posición específica del observador, abrir la comunicación en la fotografía. Se intentará demostrar que, a partir de esta aparente paradoja, como la que se presenta, la imagen fotográfica se sitúa en el plano de la exposición de la comunicabilidad, en un nivel que se corresponde al del *experimentum* con el lenguaje,⁴⁰⁵ localizando con ello el centro vacío del dispositivo.

1-De lo paradójico del dispositivo imagen-testimonio: La necesaria inexactitud de la imagen fotográfica

Pensar que la imagen en la fotografía como constituyente del dispositivo imagen-testimonio participe de la conexión de las personas con los hechos de su pasado, crea –sin olvidar el recorrido que se ha hecho en este trabajo– un paralelismo entre la percepción actual de un discurso cerrado, fijado en y por los medios, y la intrasmisibilidad de la experiencia que, en aquel sentido benjaminiano, denunció la teoría crítica de principios del siglo XX en la que también se incluía, pese a sus diferencias con el autor de «Pequeña historia de la fotografía», las consideraciones de Kracauer sobre la imagen como medio.

⁴⁰⁵ Hay que decir que el planteamiento de esta paradoja descansa –aunque se trate de un punto de partida y desde una concepción crítica– en la aceptación del carácter de índice de la fotografía contemporánea. Esta concepción, que emerge en las últimas décadas del siglo XX, pretende destacar en el análisis teórico los rasgos específicos y distintivos de la fotografía como medio de registro, de inscripción y de representación. A pesar de que no es básico para las argumentaciones de este trabajo, se apuntará aquí que en la historia de los discursos sobre la fotografía y, tomando el principio de realidad propio de la relación entre la imagen y su referente, aparecen tres momentos claramente diferenciados: el discurso de la mímesis, que entiende la fotografía como espejo de la realidad; el discurso del código y la reconstrucción, que concibe el medio como transformación de lo que es real, y el ya comentado discurso del índice y la referencia. Para una exposición más amplia de estos discursos Cfr. Dubois, P. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.

«Hasta ahora nunca una época supo tanto sobre sí misma, si eso significa tener una imagen de las cosas que sea igual que éstas en el sentido que nos proporciona la fotografía. Como fotografías actuales, la mayoría de las imágenes de las revistas se refieren a objetos que existen en el original. Las copias son, por lo tanto, fundamentalmente, signos que permiten recordar el original que se podría reconocer, como la diva demoníaca. Sin embargo, en realidad, nunca se persigue la referencia a las imágenes prototípicas de la ración semanal fotográfica. Si esa referencia se ofreciera a la memoria como apoyo, entonces la memoria debería determinar su selección. Más el torrente de fotos arrasa sus diques. El aluvión de las colecciones de imágenes es tan poderoso que amenaza con destruir la conciencia, quizás existente de rasgos decisivos. [...] Hasta ahora una época supo tan poco sobre sí misma. La elaboración de las revistas está en manos de la sociedad dominante de uno de los medios polémicos más poderosos surgidos contra el conocimiento. El exitoso desarrollo de la polémica se sirve, y no en última instancia, del colorido aderezo de las imágenes. Su *yuxtaposición* excluye sistemáticamente el contexto que se abre a la conciencia. La "idea de imagen" expulsa a la idea inicia; el torbellino de nieve de las fotografías revela la indiferencia frente a lo que las cosas se refieren. No debería ser así; sin embargo, las revistas norteamericanas, a las cuales las de otros países emulan frecuentemente, sin duda equiparan el mundo con la esencia de las fotografías.»⁴⁰⁶

Si bien cierto que la fotografía se constituyó en el pasado como un lugar de mercadeo de la realidad, en el último siglo, el mundo que se iba agrandando con la exhibición dejó de pensar en cómo mostrar la realidad para volverse cada vez más sospechoso. La mirada prefirió dirigirse hacia los imaginarios y poco después hacia un mundo virtual característico de la actualidad de las sociedades occidentales. Con argumentos como estos en contra de la fotografía como signo de alguna cosa, el punto crítico se expande en el hecho de que también hoy es posible sospechar que la fotografía puede no decir nada, puede no referirse a nada y puede no transmitir nada, ya sea desde el arte, la publicidad o la información; lo que podría ser calificado como el nihilismo recurrente que acompaña lo indecible y que tiene su origen en la negatividad dispuesta por la metafísica occidental⁴⁰⁷. El primer paso, entonces, antes de considerar la

⁴⁰⁶ Kracauer. S. «La fotografía». *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2008. pág. 32-33.

⁴⁰⁷ Jean-Marie Schaeffer es un buen ejemplo del cuestionamiento de una posible interpretación de la imagen fotográfica. En *La imagen precaria*, el autor expone que la imagen fotográfica muestra su precariedad situándose entre el eco lejano de aquello, la huella luminosa del cual es la imagen, y el ligero desconcierto que provoca en el espectador. Por un lado, la imagen fotográfica no es una creación original, siempre es imagen de algo, pero por otro lado tampoco no se comporta como una pura duplicación; la imagen se comporta como una huella que no se deja reabsorber dentro

imagen como medio puro, consistirá en desterrar, del análisis de esta tesis, esta idea de una imagen que no puede decir. Un destierro para seguir así en el camino marcado en capítulos anteriores hacia la búsqueda de la máxima decibilidad de la imagen, es decir, hacia la experiencia de la imagen como lenguaje.

Cuatro imágenes «robadas» del campo de exterminio de Auschwitz⁴⁰⁸. Es bien conocida la polémica surgida a finales del siglo XX sobre la posibilidad del testimonio como referente de la «verdad», en la que el estatuto de la imagen se mantiene como soporte argumentativo de las posiciones enfrentadas. El problema planteado en esta discusión puede ayudar a situar en un primer momento la cuestión del estatuto de la imagen fotográfica. En un principio la discusión puede situarse entre el punto de fricción entre el conocido «medio decir» de Lacan y la maldición de unas imágenes que no lo dicen todo.

de una significación universal. Cfr. Schaeffer, J.M. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990. pág. 199-212.

⁴⁰⁸ En el catálogo de la exposición fotográfica celebrada en París, «Memoria de los campos», aparecía un texto firmado por el filósofo Georges Didi-Huberman que fue el detonante de una discusión sobre la imagen y su poder de tocar aquello real. El agosto de 1944 un miembro del Sonderkommando (detenidos obligados a ocuparse de las cámaras de gas y de los crematorios de Auschwitz) consiguió tomar de una manera clandestina cuatro fotografías que «testimoniaban lo que allí pasaba». Didi-Huberman utiliza estas fotografías para criticar la continua invocación a aquello que es inimaginable apuntado a la naturaleza incompleta de toda imagen pero al mismo tiempo su importancia para hablar del pasado. Huberman recibió numerosas críticas de creadores afines al autor del documental *Shoah*, Claude Lanzmann, defensor de la idea que el holocausto es inimaginable y por lo tanto irrepresentable, hasta el punto que cualquier aproximación visual se muestra como una especie de fetichismo revisionista. Así, historiadores como Gérard Wajcman y Elisabeth Pagnoux, cercanos a Lanzmann, consideraban que el texto de Huberman fomentaba el voyerismo y un cierto disfrute del horror porque tomaba como punto de partida un fetichismo hacia el valor de unas imágenes que, ante la posibilidad de mostrar la realidad, lo que conseguían era petrificar el poder de sugestión de una imaginación saturada. Didi-Huberman recogió esta polémica y la amplió con el debate Godar/Lanzmann en el libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Cfr. Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Trad: M. Miracle. Barcelona: Paidós. 2004. Especialmente pág. 179 y sig.



48. Alex (autor y miembro del Sonderkommando)
1ª secuencia desde el interior de la cámara de gas. Auschwitz, agosto de 1944



49. Alex (autor y miembro del Sonderkommando)
2ª secuencia desde el interior de la cámara de gas. Auschwitz, agosto de 1944

Es necesario centrarse ahora en la perspectiva marcada por una posición negacionista de la imagen como testimonio para desarrollar una posible argumentación: El propio Lacan inspira la tesis que toda verdad se fundamenta en una carencia, una ausencia, una negatividad no dialectizable⁴⁰⁹. Si a esto se le añade la premisa que toda imagen es una especie de denegación de la ausencia, es decir, que ninguna imagen puede mostrar su ausencia, negando lo que no se muestra ya que la imagen es siempre afirmativa, se llega a la conclusión que las imágenes se comportarían como un «sustituto atrayente» de la carencia, es decir, su fetiche. Una de las consecuencias de esta posición es la exclusión inmediata de la fotografía de la intencionalidad y por tanto de cualquier posibilidad de ser desarrollada, por ejemplo, desde el arte.

En efecto, puede antojarse incluso absurdo pensar la imagen como una totalidad, un estatuto que nadie duda que no tiene. Sin embargo, resulta más interesante pensar sobre el hecho que la ausencia de una totalidad de la imagen no limite sus posibilidades, incluso hasta el punto de facilitar, con su incompletud, una argumentación para nuevas propuestas sobre la experiencia con la imagen. Según Didi-Huberman se trata de la constatación o consolidación de esta indecibilidad, de la que los actuales postmodernos hacen mal de cansarse tan rápido. Para Didi-Huberman, como si el mismo rol de una sustitución de la carencia se repitiera «sin duda siempre es posible fetichizar una imagen. Pero este *valor de uso*, una vez más, no dice nada de la imagen misma, en particular de su valor de verdad»⁴¹⁰. Ante ello, Hans Belting no se equivoca cuando afirma, desde una mirada que busca una arqueología de la antropología en minúsculas y que huye de una imagen fija de lo humano, que

«la referencia de la cual pueden ser portadoras las imágenes fotográficas pierde su significado en el momento en que han perdido su significado las cosas con las que pretendemos acercarnos al mundo.»⁴¹¹

Así, para pensadores como Didi-Huberman –coincidiendo en este punto con Agamben en una arqueología de la imagen que, como en la antropología de Belting, no responde a un orden cronológico– es posible que la imagen que resulta del proceso fotográfico no sea quizás una denegación de la ausencia; no se trata de elementos para una memoria que reproduce un irrepresentable, sino su «atestación misma», transmisión de lo que no es trasmisible.

⁴⁰⁹ En efecto, tal y como Lacan escribe «No se puede hacer ninguna referencia a la verdad sin indicar que únicamente es accesible a un “medio decir”, que no puede decirse completamente, porque más allá de este medio no hay nada que decir» Lacan, J. «El reverso del psicoanálisis». *El Seminario*. Libro 17. Barcelona: Paidós, 1992. pág. 54.

⁴¹⁰ Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. *op. cit.*, pág. 116.

⁴¹¹ Ver Belting, H. *Antropología de la imagen*. Trad. G. M. Vélez. Madrid: Katz Editoriales. 2007. pág. 266.

Por tanto, no se trata de hacer ascender, de acuerdo con Didi-Huberman, una nueva definición de las imágenes tomadas como un todo, sino de lo que se trata es de observar la plasticidad dialéctica entre lo que podríamos llamar el velo de la apariencia platónica que esconde la idea y su desgarró. Tal y como ocurre con las comillas en el lenguaje, las imágenes también pueden provocar un efecto con su negación.⁴¹² Por tanto, podría decirse que se trata de desarrollar la doble versión de aquel imaginario propuesto por Blanchot en el que ante la imagen que «niega la nada» tenía que contraponerse la imagen de «la mirada de la nada ante nosotros»⁴¹³. Esta dialectización de la imagen permite poner aquello que se muestra intrasmisible en movimiento. A las fotografías «robadas» de Auschwitz, la visión de la banalidad humana al servicio del más radical de los males destierra las marcas hiperbólicas de lo que se antoja inimaginable.⁴¹⁴

Didi-Huberman piensa a Marcel Proust como medio para dismantelar los supuestos defendidos por los discursos de lo irrepresentable: ¿Qué pasa –tal y como lo hace también quien dispara una fotografía– cuando «el mirar» del narrador de *En busca del tiempo perdido* descubre a su abuela bajo el ángulo visual de una «fantasía» de golpe desconocida? Por un lado, se diluye la sospecha de la fabricación de un fetiche a medida ante la aparición de un objeto familiar que toma la apariencia que «aún no la había conocido nunca». Por otro lado, desaparece la acusación de pretender usurpar el lugar del testimonio, «de creer que estás allí». Aquél que mira pierde por un instante toda la certeza espacial y temporal; se trata de

«este privilegio que no dura y en el que tenemos, durante el corto instante del retorno, la facultad de asistir de una manera brusca a nuestra propia ausencia»⁴¹⁵.

⁴¹² Aquí se recupera parte del umbral que cerraba el apartado «Pensar la imagen» de la primera parte de esta investigación para aportar sentido a este párrafo: ¿Qué significa de hecho poner una palabra entre comillas? Con ellas quien escribe toma distancia del lenguaje: indican que un determinado término no es tomado en la acepción que le correspondería, que su sentido ha sido alejado (citado, llamado hacia afuera) del habitual, aunque no del todo amputado de su tradición semántica. ya no se quiere o no se puede usar simplemente el antiguo término, pero tampoco se puede o se quiere encontrarle uno nuevo. El término entrecomillado es mantenido en suspenso en su historia, es pesado, por lo tanto, al menos de manera embrionaria, pensado.

⁴¹³ Ver Blanchot, M. «El museo el arte y el tiempo». *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976. pág. 40.

⁴¹⁴ En el análisis que Didi-Huberman hace de las imágenes del campo de Birkenau, el autor contrapone a las marcas hiperbólicas de aquello inimaginable, de lo que es sublime o es humano, los gestos banales de algunos hombres «obligados a manipular tantos cadáveres de sus correligionarios asesinados delante de ellos». Para el autor estos son gestos de trabajo, y es precisamente aquí donde radica el horror. Ver Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*, op. cit., pág. 126.

⁴¹⁵ Cfr. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, op. cit., pág. 135. El fragmento tratado se puede encontrar en M. Proust. *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes*. vol. 3. Madrid: Alianza Editorial, 1998. pág. 166 y sig. Sobre los puntos de contacto entre los escritos de Walter Benjamin y la obra literaria de Marcel Proust ver Von

Se trata de eso mismo que Agamben lleva al plano no solo de una experiencia que se pone en duda en todas sus condiciones, ya que se trata de una experiencia que no ha sido vivida, sino que también se pone en duda el sujeto que le corresponde, «en Proust ya no hay en verdad ningún sujeto, sino solo, con singular materialismo, una infinita deriva y un casual entrechocarse de objetos y sensaciones».⁴¹⁶

A propósito de todo ello, para Didi-Huberman ser testimonio de la propia ausencia no es tan fácil: pide a la mirada un trabajo gnoseológico, estético y ético del que dependerá la legibilidad. Esto es lo que, como se verá más adelante, Agamben llamará «exigencia» de la imagen.

Por lo tanto, la producción testimonial a través de la imagen en el marco del debate propuesto adquiere el estatuto de inexacto. Se trata de una dificultad que, para Didi-Huberman, tiene que ver con las exigencias epistémicas de la interpretación. O bien se consideran las imágenes como fragmentos arrancados a la realidad, pidiéndolo así «todo»; o bien esta exigencia desaparece en el momento en que éstas quedan relegadas al ámbito del simulacro separándolas definitivamente de su fenomenología, de su «sustancialidad»⁴¹⁷. Podemos decir que en la actualidad estas imágenes presentan una dicotomía que ya se puede considerar clásica: o se hipertrofian desde la estética o se vacían presentándolas solamente como un documento del horror en medio de la búsqueda de la información completa. En cualquier caso, el resultado será idéntico, la sensación de que ya no se puede explicar lo que ocurrió lleva a todas las imágenes hacia una vía aparentemente muerta. Y es en esta apariencia como el historicismo puede derivar hacia posiciones que defiendan la creación de su propio inimaginable.⁴¹⁸

Como ya se ha apuntado, la no asunción de la inexactitud de las imágenes fotográficas comporta la creación de imaginables que, como mínimo, se presentan como problemáticos a la hora de establecer relaciones con el pasado. Por este motivo, centrando el análisis en el mundo de la imagen, el discurso de lo inimaginable diferencia dos directrices diferentes y que presentan una clara simetría. Una tiene como base el esteticismo y adopta la tendencia a ignorar las singularidades concretas de la historia. La otra procede de un historicismo que muestra la tendencia a ignorar las características propias de la imagen.

Sprecher, R. «Walter Benjamin: Magdalena mojada en el té». *Walter Benjamin: La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente*. Barcelona: Anthropos, n. 225, 2009. pág. 147.

⁴¹⁶ Agamben, «Infancia e Historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia». *Infancia e historia*. Trad. S. Mattoni. 4ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010. pág. 56.

⁴¹⁷ Cfr. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, op. cit., pág. 59.

⁴¹⁸ *Ibíd.*, pág. 60.

En la búsqueda del estatuto de la imagen fotográfica, efectivamente, en este trabajo se asume y se analiza la inexactitud del documento gráfico como punto esencial para entender qué transmisión es posible con el medio fotográfico. Para abordar la cuestión planteada parece que puede resultar de una gran utilidad aplicar a la teoría de la imagen lo mismo que se aplicó en los capítulos precedentes con el lenguaje. En este punto de la argumentación se asumirá, un paralelismo –una misma manera, un mismo lugar para la transmisión– entre imagen y lenguaje, en referencia al papel que desarrollan como mediadores de la producción testimonial, ya que, a cada acto de memoria, lenguaje e imagen se comportan de una manera decididamente solidaria intercambiando las carencias de la transmisión propias de cada manifestación. Didi-Huberman expresará esta idea afirmando que «la “verdad” de Auschwitz, no es ni más ni menos inimaginable que indecible».⁴¹⁹

La potencia de la imagen fotográfica y el proceso de desobjetivación (la imagen-testimonio)

En «El archivo y el testimonio», Giorgio Agamben discurre sobre la fundamentación de la relación entre testimonio y subjetividad a partir del comentario de los textos de Foucault que se dirigen hacia el intento de fundar una teoría de los enunciados. Con ello Agamben pretende afrontar la pregunta sobre qué es lo que ocurre en el individuo (viviente) en el momento en el que ocupa aquel «lugar vacío» del sujeto, en el punto en el que, al entrar en el proceso de enunciación, descubre que «nuestra razón no es nada más que la diferencia de los discursos, que nuestra historia no es nada más que la diferencia de los tiempos, que nuestro yo no es nada más que la diferencia de las máscaras»⁴²⁰. Tomando como base esta idea, el trabajo aquí consistirá en construir, seguidamente, un paralelismo con la imagen fotográfica que lleve hasta sus últimas consecuencias lo que tan solo insinúa Didi-Huberman, cuando apunta que una imagen de Auschwitz aparece, formalmente, sin aliento: como puro gesto, puro acto fotográfico, en definitiva, como pura enunciación. Parece ser que de esta manera es posible pensar que la imagen permite, así, al observador, comprender la condición de urgencia en la que se hizo; una urgencia que también forma parte de la historia. Es así como se puede pensar también que el estatuto del acontecimiento visual de la

⁴¹⁹ *Ibíd.*, pág. 49.

⁴²⁰ Foucault, M. *La arqueología del saber*. Citado por Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. A. G. Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 149.

imagen fotográfica ofrece un equivalente a la «enunciación» en la palabra de un testigo; porque la imagen muestra «también» las suspensiones y los silencios, el tono agravado por los juegos de luz, las sombras, la posición, el enfoque. Pues bien, acudiendo a Agamben y la relación que se establece entre testimonio y subjetividad, se plantean cuáles son las consecuencias que tiene la imagen fotográfica sobre el sujeto, y qué representa en la imagen la desubjetivación que se produce por el «acontecer» del lenguaje –siguiendo la relación entre imagen y lenguaje que se establece en este trabajo–. Es decir, como culminación de los capítulos desarrollados anteriormente, cabe cuestionarse ahora cuáles son las posibilidades que tiene el sujeto de «dar cuenta de su propia disolución.»⁴²¹

El *détour* agambeano necesario para entender el lugar del sujeto en la posible concepción de una imagen-testimonio pasa por situar la concepción del testimonio en oposición a la del archivo, que lejos de mostrarse como una totalidad unificando todo cuanto ha sido dicho en una época determinada, asume la función analítica en relación a la multiplicidad de los discursos y al mismo tiempo obliga a «localizar y describir las diferencias de las diferencias, especificar los detalles».⁴²² Por ello el archivo que no es describable ni contorneable en su actualidad⁴²³ garantiza en cambio el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, ya que al estar presente en toda práctica discursiva marca la línea que «nos separa de lo que no podemos ya decir»⁴²⁴.

El testigo toma protagonismo en este esquema como un acontecimiento singular, como una «nueva voz». Una singularidad cualquiera que prescinde de toda identidad y condición, y que permite lo indecible dentro de los límites que marcan el lugar de lo decible del archivo. Es decir, que las formas y los límites de la memoria se modifican de manera radical en tanto son los que aparecen en cada formación discursiva, y es por ello precisamente que el archivo siempre está dispuesto en continuo movimiento, siempre ha de ser reordenado de nuevo. Considerando las imágenes robadas de Auschwitz dentro de esta conceptualización como parte de la formación del presente, este testigo, que se hace presente en las imágenes y las historias sobre el exterminio, reordena lo decible de un modo absolutamente nuevo respecto al archivo de lo narrado acerca de la guerra, los exterminios, los crímenes, etc.

⁴²¹ La arqueología del Foucault estructuralista que toma los enunciados como base, en la medida en que supone la desubjetivación del lenguaje (la dispersión del sujeto), es una «metasemántica» de la enunciación que acabó ocultando la semántica de la enunciación, es decir, acabó dejando de lado el proceso de subjetivación-desubjetivación que llevan a cabo los pronombres. Cfr. *Ibíd.*, pág. 144-146.

⁴²² Guash, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Tres Cantos: Akal. 2011. pág. 72.

⁴²³ Cf. Foucault, M. *La arqueología del saber*. Trad. A. Garzón. México: Siglo XXI, 1983. pág. 219-221.

⁴²⁴ *Ibíd.*, pág. 222.

Lo que acarrea consigo la voz que constituye el testigo dice en Foucault algo totalmente nuevo que redefine no sólo el archivo, sino la idea misma del acontecimiento histórico que tiene que volver a ser pensado desde todos los campos (metafísico, historiográfico y político). Sin embargo, Agamben desplaza hacia un plano diferente la operación realizada por Foucault al considerar el archivo como el conjunto de lo no-semántico que se inscribe en cada discurso significante como función de su enunciación, transformándose por eso mismo en un margen oscuro que envuelve y delimita cada instante concreto en que se toma la palabra. Por tanto, y según Agamben, el archivo que define Foucault se encuentra entre la *langue*, el sistema de construcción de lo decible posible, es decir, la posibilidad de decir, y el corpus que reúne lo que ha sido dicho efectivamente. Por ello, no se trata de posicionar el archivo como una memoria obsesiva, sino pensarlo en función de lo no-dicho, la pura posibilidad o decible que está en lo dicho. Así, mientras que en Foucault el archivo apunta a un sistema de relaciones entre lo que con Agamben se podría denominar un afuera y un adentro del lenguaje, el desplazamiento respecto a este archivo concebido como una relación entre lo enunciativo y el discurso pretende, según el autor italiano, designar al testimonio como una articulación entre lo decible y lo no-decible, entre el dentro y fuera de la *langue*. Con ello, el testimonio agambeano, abandona el lugar entre la *langue* y los enunciados para habilitarse en el plano de la misma *langue*, entre lo «decible» y «no decible» de toda lengua, es decir, recordando lo dicho a lo largo de esta investigación, «entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir»⁴²⁵.

«Pensar una potencia en acto en *cuanto potencia*, pensar, por lo tanto, la enunciación en el plano de la *langue*, significa inscribir en la posibilidad una cesura que la divide en una posibilidad y una imposibilidad, en una potencia y una impotencia, y situar a un sujeto en tal cesura»⁴²⁶.

Con ello se desenmascara la esencia del problema ya que en el archivo proclamado por Foucault el «lugar» del sujeto queda reducido a una simple función o a una posibilidad vacía, donde lo primordial del testimonio es precisamente el situarse en el lugar vacío que deja el sujeto. Así, la cuestión en Agamben es precisamente situar al sujeto en la separación entre la posibilidad y la imposibilidad del decir, interrogando a la *enunciación* misma, pensando el testimonio como una relación entre una posibilidad de decir y el hecho de que efectivamente tenga lugar.

⁴²⁵ Ver Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. op. cit.*, pág. 152.

⁴²⁶ *Ibid.*, pág. 152.

Se trata entonces de recuperar aquella pregunta hecha en la primera parte de este trabajo, sobre cómo puede producirse en el plano de la lengua algo como una enunciación. Es decir, trasladada a este punto de qué manera se puede dar testimonio de una posibilidad de decir. Es precisamente porque el testimonio es «la relación entre una posibilidad de decir y su acontecer, tan solo se puede dar mediante la relación con una imposibilidad de decir; tan solo, por lo tanto, como contingencia, como un poder no ser»⁴²⁷. Esta contingencia se refiere al hecho de poder tener o no lengua en el sujeto. Así, el sujeto es, por lo tanto, la posibilidad de que la lengua no esté en él, que no suceda, o, mejor dicho, que tan solo acontezca a través de la posibilidad de que no exista, de su contingencia. Se trata, en consecuencia, de la posibilidad del hombre de tener la experiencia con el lenguaje, de tener in-fancia⁴²⁸ y donde la contingencia se presenta como «aquello posible que se pone a prueba en el sujeto»⁴²⁹. La contingencia no es una modalidad como las otras, junto con lo posible, lo imposible y lo necesario: es el efectivo darse de una posibilidad, el modo en que una potencia existe como tal. Considerada desde el punto de vista de la potencia, es un acontecimiento, el hecho de darse de una cesura entre un poder ser y un poder no ser. Este darse tiene efectivamente en la lengua, la forma de una subjetividad. Tal y como apunta Agamben en sus comentarios sobre el escribiente Bartleby

«un ser que puede ser y al mismo tiempo, no ser, recibe en la filosofía primera el nombre de *contingente*. El experimento al cual se arriesga Bartleby (con la fórmula del “preferiría no hacerlo”) es un experimento de contingencia absoluta.»⁴³⁰

Como hemos visto, si el sujeto del enunciado podía entenderse como (simple) función en relación con lo dicho y su suceder –en un mundo en el que la palabra había sido ya dada– en el caso de la relación entre la lengua y su existencia (entre la *langue* y el *archivo*) se pide una subjetividad que reafirme en la misma posibilidad una imposibilidad de palabra. Por eso puede presentarse como testigo y «puede hablar por aquellos que no pueden hacerlo».⁴³¹

⁴²⁷ *Ibid.*, pág. 153.

⁴²⁸ Para un análisis del concepto «in-fancia» ver capítulo 2 de esta tesis.

⁴²⁹ Ver *Ibid.*, pág. 153. Para Agamben, la contingencia se presenta de una manera diferente a las otras categorías: posible, imposible y necesario. La contingencia es la manera en que una potencia existe como tal. Y desde este punto de vista aparece como un acontecimiento contingido; es el darse en forma de una subjetividad de una cesura entre un poder ser y un poder no ser. Cfr. *Ibid.*, pág. 152.

⁴³⁰ Ver Agamben, G. «Bartleby o de la contingencia» en Deleuze, G. Agamben, G. Pardo, J. L. *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Valencia: Pretextos, 2011.

⁴³¹ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. op.cit.*, pág. 153.

«El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar.»⁴³²

Desde esta configuración de la estructura de la imagen en el paradigma que abre el archivo con el sujeto de testimonio, la imagen, en la forma de dispositivo «imagen-testimonio», aparece como inevitablemente escindida; la consistencia de las imágenes «robadas» de Auschwitz presentan precisamente esta desconexión entre posibilidad e imposibilidad, entre sujeto y no-sujeto. El acontecimiento de la imagen fotográfica debe entenderse, tal y como se ha tratado, como habitante en el terreno de contingencia ya que ésta se presenta como el resultado de la exigencia de una subjetividad que testimonia, en la posibilidad misma de «mostrar», una imposibilidad de hacerlo.

Este desplazamiento agambeano hacia el propio nivel de la *langue*, y que nos conduce análogamente hacia la imagen-testimonio situada en la contingencia, implica «repensar» las categorías de la modalidad para mostrarlas como operadores ontológicos.

«[las categorías modales] Son [...] las armas devastadoras con las que se lleva a cabo la gigantomaquia biopolítica por el ser y con las que se decide en todo momento sobre lo humano y sobre lo inhumano, sobre un "hacer vivir" o un "dejar morir". La subjetividad es el campo de esta lucha. Que el ser se dé en forma modal significa que "ser, para los vivientes, es vivir" [...]. Las categorías de la modalidad, de acuerdo con la tesis kantiana, no se fundan en el sujeto ni derivan de él; el sujeto es más bien lo que se pone en juego en los procesos en que aquéllas interactúan. Las categorías escinden al sujeto y separan en éste aquello que puede de aquello que no puede, al viviente del hablante, al *musulmán* del testigo, y de esta forma deciden en él.»⁴³³

Posibilidad (poder ser) y contingencia (poder no ser) son los operadores de la subjetivación⁴³⁴ donde «en último término (constituyen el ser) como un mundo que es siempre *mi* mundo, porque en él la posibilidad existe, toca de manera contingente lo real». La imposibilidad, como negación de la posibilidad (no (no poder ser)), y la necesidad como negación de la contingencia (no (poder no ser)), son, por el contrario, los operadores de la desubjetivación, de la destrucción y de la remoción del sujeto⁴³⁵ definiendo el ser

⁴³² *Ibid.*, pág. 153.

⁴³³ Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, op. cit., pág. 153-154.

⁴³⁴ Estos operadores permiten entonces abrir el lugar donde un posible adviene a la existencia por medio de la relación a una imposibilidad. Cfr. *Ibid.*, pág. 153.

⁴³⁵ Es decir, de los procesos que establecen en él una división entre potencia e impotencia, posible e imposible. Cfr. *Ibid.*, pág. 154.

en su integridad y compacidad «pura sustancialidad sin sujeto; un mundo, por lo tanto, que no es nunca, en el último término, *mi* mundo, porque en él no existe la posibilidad»

«El sujeto es más bien el campo de fuerzas atravesado desde siempre por las corrientes incandescentes e históricamente determinadas por la potencia y la impotencia, del poder no ser y del no poder no ser»⁴³⁶

El testigo del *campo* tiene la forma de una subjetividad, la imagen-testimonio puede hablar por aquellos que no pueden hacerlo. Al atestiguar en la dimensión de la potencia esta subjetividad implicada en la relación entre lengua (*langue*) y archivo, trae consigo necesariamente una imposibilidad de la palabra, un hablar por quien no está.

Los escritos de Agamben sobre el testimonio revelan la estructura de la subjetividad mostrando que «no existe aquel lugar que la tradición metafísica identifica con la Voz»⁴³⁷, es decir, la zona donde el viviente y el lenguaje, la *phoné* (la voz como simple sonido) y el *logos*, se articulan. Más bien se podría hablar de un no-lugar, de una no-coincidencia con nosotros mismos. Ésta es la ubicación del testimonio,⁴³⁸ un proceso en un campo de fuerzas constantemente atravesado por corrientes de subjetivación y desubjetivación, ya que no hay, en el sentido propio, un sujeto del testimonio y en el cual el hablante, la imagen mostrada, la subjetividad que en ella podría ir implícita, no ha sido totalmente sometida, lo hace en su lugar. Se trata de considerar el umbral central a través del cual –como en toda la teoría del lenguaje agambiano– las imágenes-testimonio transitan sin freno entre las corrientes de lo humano y lo inhumano, del devenir hablante y del devenir *lógos*. Unas corrientes que son coextensivas pero que no coinciden, ya que se encuentran en una delicadísima laguna que las divide. Éste es el lugar del testimonio, que relacionado con una de las especificidades de la sociedad del espectáculo podría dar sentido crítico a algunas de las palabras del propio Didi-Huberman sobre las imágenes de Auschwitz.

⁴³⁶ *Ibíd.*, pág. 154.

⁴³⁷ Ver *Ibíd.*, pág. 136. La cuestión de la Voz o, mejor dicho, la problemática resultante de la definición aristotélica del hombre como el animal que posee el lenguaje es, como se ha visto en el capítulo 2 de esta investigación, un tema recurrente en toda la obra de Agamben. La Voz se sitúa precisamente entre la animalidad y el lenguaje, entre la naturaleza y la historia.

⁴³⁸ Como argumenta el propio autor «Pero en el momento en que esta Voz (que escribimos de ahora en adelante en mayúsculas para diferenciarla de la voz como un mero sonido) tiene el estatuto de un *no-más* (voz) y de un *aún-no* (significado) constituye necesariamente una dimensión negativa. Ver Agamben, G. *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos, 2003. pág. 66.

«la imagen es aquí “el ojo” de la historia por su tenaz vocación de hacer visible. Pero también se encuentra en el ojo de la historia: en una zona muy local, en un momento de suspenso visual.»⁴³⁹

Un «suspenso visual» que, en relación con la producción testimonial en imágenes, hace que ésta «únicamente» sea imaginable. Las cuatro fotografías-testimonio de Auschwitz quedan ligadas a la intransmisibilidad porque no hay testigo «integral», ésta es su «incompleta necesidad». Si pretendemos saber algo del interior de la imagen se hace necesario pagar un tributo al poder que éstas sostienen y «tratar de comprender su necesidad incluso a través de esta inclinación a continuar estando en falso»⁴⁴⁰. La regularidad que presenta la imagen-testimonio en la forma de lo intransmisible respecto a la verdad del acontecimiento, permitirá, sin embargo, un nuevo uso.

La imagen actúa como testigo evitando que las relaciones entre subjetivación y desubjetivación arbitradas por los operadores ontológicos se rompan. La transmisión de experiencia, de la transmisión de hechos, continua desterrada del análisis del testimonio dejando el protagonismo precisamente al tratamiento de la intransmisibilidad. En la medida en que la estructura del testimonio implica una división inseparable entre el viviente y el hablante, éste se muestra como la refutación del aislamiento de la supervivencia de la vida separada de la *zoe*.⁴⁴¹ Así, en el testimonio es imposible separar más allá de su no-coincidencia, el musulmán⁴⁴² del superviviente, el no-sujeto del sujeto, el no-humano del humano, asegurando así el vínculo entre lo mostrado y su intransmisibilidad, entre lo dicho y lo no dicho. Es decir:

«para que la representación comunique lo humano, no tan solo hace falta que la representación fracase, sino también que muestre su fracaso. Existe algo de

⁴³⁹ Cfr. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. op. cit.*, pág. 67.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pág. 75-76.

⁴⁴¹ Para Foucault la vocación biopolítica de la modernidad se define a través de la instauración de un poder de hacer vivir y dejar morir, inversamente a lo que sucedía con la anterior soberanía que se trataba de un poder de hacer morir y dejar vivir. Ahora bien, lo que según Agamben ha mostrado Auschwitz es que el específico de la biopolítica del siglo XX no se puede ni hacer morir ni hacer vivir, sino hacer sobrevivir. Se trata de producir en un cuerpo humano la separación absoluta del viviente y del hablante, de la *zoe* y el *bios*. Cfr. Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz, op. cit.*, pág. 163.

⁴⁴² Musulmán (*der Muselmann*) era como se llamaba en la jerga de los campos de exterminio nazi, principalmente en Auschwitz, a aquellos prisioneros que habían perdido la dignidad y la capacidad de resistencia. Para un rastreo etimológico del término y las razones que acabaron por imponerlo en el *Lager*, ver Agamben, G. «El "musulmán"» *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. A. G. Cuspina. Valencia: Pre-Textos, 2010, pág. 41-49.

irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esta paradoja debe ser preservada a través de la representación que ofrecemos»⁴⁴³.

Así, en este apartado se ha probado de mostrar, de acuerdo con la paradoja que se está proponiendo, que las imágenes-testimonio actúan como supervivientes mientras se encuentran inmersas en un proceso de desobjetivación encontrando su potencia precisamente en su impotencia de decir. Las imágenes-testimonio aparecen precisamente en el no-lugar de la articulación entre la subjetivación y la desobjetivación; en una laguna que obliga al dispositivo de la imagen como testimonio a la intransmisibilidad de las experiencias o de «verdades» confirmando definitivamente los peores temores del historicismo y del anhelo de establecer de alguna manera transmisores de una experiencia a la manera clásica.

2-De lo paradójico del dispositivo imagen testimonio: La experiencia del tiempo en la sociedad de la imagen

«Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente "cambiar el mundo", sino también y sobre todo "cambiar el tiempo". El pensamiento político moderno, que concentró su atención en la historia, no ha elaborado una concepción adecuada del tiempo. Incluso el materialismo histórico hasta ahora no ha llegado a elaborar una concepción del tiempo que estuviera a la altura de su concepción de la historia.»⁴⁴⁴

Volver al principio de este trabajo para avanzar de nuevo. En «Infancia e Historia» Agamben proclamaba que el gran déficit filosófico y político de la cultura moderna no ha sido solamente su incapacidad de tener unas experiencias, sino también la carencia de una concepción del tiempo de acuerdo con su idea

⁴⁴³ Ver Butler, J. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. pág. 144.

⁴⁴⁴ Agamben, G. «Tiempo e Historia: crítica del instante y el continuo». *Infancia e Historia, op. cit.*

de la historia, es decir, un tiempo que corresponda a los seres humanos y no un tiempo de la naturaleza, de lo divino o de la abstracción del concepto. Una idea de tiempo en la que la verdad no compita siempre con el proceso en su conjunto, sino que sea el hombre el que se apropie concretamente de su propia historia. Si ello no ha sido posible hasta hoy se debe al supuesto que ha dominado nuestra representación del tiempo desde la Antigüedad hasta el siglo XIX: concebir el instante como un punto y el tiempo, como un continuo homogéneo de puntos.

Efectivamente, cada concepción de la historia va acompañada por una determinada experiencia del tiempo que se encuentra implícito en ella y que la condiciona. Una experiencia del tiempo que ha de ser pensada, ya que, de la misma manera, cada cultura es, antes que nada, una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esta experiencia. El problema para Agamben radica en que existe en el hombre contemporáneo, también en el análisis que se hace del materialismo histórico,⁴⁴⁵ una contradicción fundamental ante el hecho que éste no posee aún una experiencia del tiempo adecuada para su idea de la historia, y es por esto que, tal y como apunta el filósofo, y en consonancia con la idea de ruptura de la tradición y la esquizofrenia que tan bien trató Aby Warburg:

«[el hombre] está angustiadamente escindido entre su ser-en-el-tiempo como fuga inaprehensible de los instantes y su ser-en-la-historia, entendida como dimensión original del hombre.»⁴⁴⁶

Es por este motivo que, tanto si se piensa en el tiempo desde la representación griega del círculo o la esfera, como si se adopta la idea de la linealidad cristiana, la característica que domina toda concepción occidental del tiempo es la cuestión de la puntualidad. El tiempo pasado se presenta mediante un concepto metafísico-geométrico en referencia al punto-instante inextenso, pero, a continuación, se interpreta como si este concepto fuese en sí mismo el tiempo real de la experiencia. Así, a la exigencia apuntada más arriba de pensar el tiempo de una manera diferente para separarse del concepto de

⁴⁴⁵ Agamben en *Infancia e Historia* prueba de aclarar cuál es el concepto de tiempo que de una manera implícita sostiene el materialismo histórico y que, según él, condena su teoría de la historia a continuar en el rastro de la tradición metafísica occidental. Cfr. Agamben «Tiempo e historia» *Infancia e historia, op. cit.*, pág. 142. Para Agamben «ha llegado el momento de comprender que la dialéctica bien puede ser una categoría histórica sin que por ello tenga que caer en el tiempo lineal. La dialéctica no ha de ser adecuada a una concepción preexistente y vulgar del tiempo, sino que, al contrario, esta concepción del tiempo ha de ser adecuada a una dialéctica que verdaderamente se haya liberado de toda indeterminación o abstracción (*astrattezza*). Ver Agamben, «El príncipe y la rana» *Infancia e Historia, op. cit.*, pág.180.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, pág. 143.

puntualidad debe responderse, según Agamben, con una crítica al instante como condición lógica para una nueva experiencia.

Es en la *gnosi* y en el estoicismo de la Antigüedad donde, según Agamben, se puede encontrar una experiencia más auténtica de la relación entre el ser humano y su pasado.⁴⁴⁷ Efectivamente, para representarse el tiempo, la *gnosi* no «se sirve» ni del círculo ni de la línea recta y continua, sino de la línea fragmentada. El estoicismo, por su parte, opone a la noción de *chronos* la de *kairós*, el tiempo que surge de la acción y de la decisión del ser humano en el centro de la experiencia de la temporalidad. Sin embargo, es en Benjamin y en Heidegger o, mejor dicho, en la coincidencia de estos dos pensadores tan confrontados por el pensamiento actual, en los cuales la noción de tiempo dominada por el instante y el continuo ha llegado a su ocaso. Por lo que respecta al Heidegger de *Ser y tiempo* el momento de la decisión substituye al instante; en el Heidegger de los últimos escritos, la cuestión se centra en el concepto de acontecimiento.⁴⁴⁸

Por otro lado, si dirigimos la mirada hacia Walter Benjamin, vemos que el ocaso de esta concepción puntual llega cuando, a partir de la cultura hebraica, «al instante vacío y cuantificado se opone un “tiempo-ahora” (*jetz-Zeit*), entendido como detención mesiánica del devenir» en que el presente no se encuentra en tránsito, sino que aparece fijo y ha llegado a su parada consumando una «descomunal abreviatura de la historia de toda la humanidad». De esta manera, Benjamin invocará un tiempo que no responde a un *continuum* de instantes vacíos y homogéneos, sino que será el resultado de una desarticulación de la dialéctica del instante y del continuo.

Se ve, pues, que una de las cuestiones que convierten, según Agamben, en actual a Benjamin es precisamente el tratamiento que hace del problema extremadamente complejo y contradictorio del tiempo. En la lectura de «Pequeña historia de la fotografía» lo que se hace evidente desde un primer momento es el carácter fragmentario y oscilante de la imagen «fotográfica». Los esquemas historiográficos basados en una continuidad entre acontecimientos ordenados cronológicamente quedan

⁴⁴⁷ Para contrastar es interesante la relación histórica que hace Agamben sobre el supuesto que ha dominado las representaciones del tiempo desde la antigüedad hasta el siglo XX. Cfr. *Ibid.*, pág. 129-144.

⁴⁴⁸ La oposición entre *chronos* y *Kairós* se encuentra presente en otro autor que Agamben considera una fuente solapada de la concepción mesiánica de la temporalidad impulsada por Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de la historia*; es en Pablo de Tarso donde puede rastrearse ya la distinción entre un sentido formal (cronológico) y un sentido «lleno» (kairológico) del tiempo. En Aristóteles, ya aparecía una reflexión sobre la dimensión kairológica del tiempo. Según el estagirita, el *Kairós* era el tiempo «bueno», es decir, aquel tiempo justo para la realización de la acción adecuada. Aquí el *kairós* «designa la realización del tiempo como un todo». El tiempo kairológico es, pues, no tanto otro tiempo respecto al cronológico, como sí su realización total, su consumación mesiánica.

superados en el texto benjaminiano por saltos temporales, conexiones directas entre puntos muy distantes o causalidades difíciles de ajustar sin un «pie de foto» en el proceso de un método empírico y en la idea positivista del proceso histórico tanto de la imagen como en las posibilidades de lo que en ella se refleja.

«La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía en la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación.»⁴⁴⁹

Sin embargo, y siguiendo con este autor, el hecho de hacer una arqueología de los detalles significa, para Benjamin, enfrentarse a la violencia que resulta del choque en los valores de quien observa. Quizás éste sea el punto de vista que tiene Regis Durand, cuando afirma que el arte actual tiene un componente de memoria, y parece que la fotografía ha adquirido una aptitud particular para hacer visible e inteligible en ciertos aspectos este choque de ritmos temporales.⁴⁵⁰ El contraste resultante de una voluntad de identidad –es decir, del querer perdurar de la imagen fotográfica y de la frustración de su resultado en forma de un documento residual– tendría que proporcionar un conocimiento crítico de los tiempos actuales. Se trata, por lo tanto, de una manera de corresponder a lo que afirma Paul Ricoeur

«[...] el documento que duerme en los archivos es no tan solo mudo sino también huérfano; los testimonios que oculta se separaron de los autores que los “crearon”; se encuentran sujetos a las curas de quien tiene competencia para interrogarlos y defenderlos»⁴⁵¹

No es tan solo acoger, recibir una imagen del pasado; según Benjamin para llegar a la autenticidad de la fotografía en la que las relaciones entre las imágenes no solo lleguen a ser establecidas verbalmente o con el lenguaje escrito, de lo que se trata es de buscarlas, de pensar en cómo «leerlas», de hacer algo con ellas.

«Pero, ¿es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá el pie en uno de componentes esenciales de la fotografía?

⁴⁴⁹ Benjamin, W., «Pequeña historia de la fotografía». *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos, 2004. pág. 52.

⁴⁵⁰ Cfr. Durand, R. *El tiempo de la imagen*. Trad. M. Gómez Prado. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999. pág. 26.

⁴⁵¹ Ver Ricoeur, P. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003. pág. 221-222.

Éstas son las preguntas en las que la distancia de noventa años que nos separa de los daguerrotipos descarga sus tensiones históricas. En el resplandor de estas chispas emergen las primeras fotografías, tan bellas, tan inalcanzables, desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos."»⁴⁵²

Consideraciones sobre la memoria, el tiempo y la imagen en Walter Benjamin

Se ha ido viendo como en este trabajo se defiende que la imagen tiene, entre otras, la facultad de surgir de allí donde el pensamiento (la reflexión) queda bloqueado por alguna razón. Como se ha mostrado más arriba, es ante los relatos que se presentan como inimaginables, y ante la presión organizativa que ejerce el dispositivo de la imagen-testimonio instalándonos en lo indecible, que se hace necesaria una memoria para articular un recuerdo con la intención de satisfacer nuestra necesidad de comprender y no relegar el pasado a una plácida abstracción. Sentirse obligado a imaginar es algo más que buscar un saber a pesar de todo; es saber al mismo tiempo que «nunca comprenderemos en su justa proporcionalidad»⁴⁵³. Como apunta Didi-Huberman, es en este contexto que la imaginación se convierte también en una facultad política. Se intenta imaginar a qué se parecería nuestro pensamiento si estuviese en otra parte haciendo nacer, así, una nueva manera de inteligibilidad histórica basada en «un nuevo modelo hermenéutico, que tiende hacia la interpretación de los acontecimientos, es decir, a la ilustración de su sentido»⁴⁵⁴.

⁴⁵² Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía» *Sobre la fotografía, op. cit.*, pág. 53.

⁴⁵³ Es posible considerar la imaginación como un «descubrimiento» de la filosofía medieval en el que el intelecto posible (único y separado) y los individuos se unan mediante los fantasmas que se encuentran en el sentido interno (concretamente en la virtud imaginativa y en la memoria). En palabras de Agamben «la imaginación recibe así un rango decisivo en todos los sentidos: en el vértice del alma individual, en el límite entre aquello corpóreo y aquello incorpóreo, aquello individual y aquello común, la sensación y el pensamiento, representa el residuo último que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral de aquello separado y de aquello eterno. En este sentido, la imaginación—y no el intelecto— es el principio definitorio de la especie humana. Pero esta definición no deja de ser aporética porque (como San Tomás objeta, si se acepta esta tesis averroísta “al hombre individual no le es dado conocer”) sitúa la imaginación en el vacío que se abre entre la sensación y el pensamiento, entre la multiplicidad de los individuos y la unicidad del intelecto. Así pues, la imaginación circunscribe un espacio en el cual no pensamos aún, en el que el pensamiento se hace posible solamente a través de la imposibilidad de pensar. Así las imágenes, que constituyen la consistencia última de aquello humano y el único camino de su posible salvación, son también el lugar de su incesante faltarse a sí mismo». Cfr. Agamben, *Ninfas, op. cit.*, pág. 49.

⁴⁵⁴ Ver Mosès, S. *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid: Cátedra/Universidad de Valencia, 1997. pág. 136.

Esta idea para Benjamin es clara: «supongamos que, de golpe, el movimiento del pensamiento se bloquea, entonces, en una constelación sobrecargada de tensiones, se producirá una especie de choque de rechazo; una sacudida que le servirá a la imagen (imaginación) [...] para organizarse de golpe, para constituirse en mónada...»⁴⁵⁵. La utilización del modelo dialéctico en Benjamin, por lo tanto, es la base para afrontar una determinada experiencia del tiempo que haga aparecer toda evolución aparente ligada a la idea de progreso en la historia como una inversión continuamente compuesta. Esta concepción sobre la experiencia del tiempo pasaba por dejar de considerar el pasado como un hecho objetivo para considerarlo, ahora, como un hecho de memoria; es decir, como un hecho en movimiento (hecho tanto psíquico como material). En la teoría aristotélica de la memoria, que incluía el breve tratado *Acerca de la memoria y la reminiscencia*, el filósofo establece una estrecha vinculación entre memoria, tiempo e imaginación, afirmando que tan sólo los seres que perciben el tiempo recuerdan, con la misma facultad que advierten el tiempo, es decir, con la imaginación. Efectivamente, como ya se trató aquí respecto a la supervivencia de la ninfa warburgiana, la memoria no es posible sin una imagen (*phantasma*), la cual es una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento. En este sentido, la imagen relativa a la memoria se encuentra siempre cargada de una energía capaz de mover y turbar el pensamiento. Así, los hechos pasados ya no son el punto de partida, sino que lo que los constituye corresponde al movimiento que los recuerda. De la misma manera, Didi-Huberman corrobora la idea de Benjamin que, sin la actualidad del presente, la historia no es posible; tal y como dice el autor francés

«las dificultades esenciales de la ciencia no le vienen solamente del alejamiento del pasado o de las lagunas de la documentación, sino de un inconsciente del tiempo que llega a nosotros en sus huellas y en su “trabajo”, componiendo un principio dinámico de la memoria de la cual el historiador tiene que hacerse al mismo tiempo el receptor y el intérprete.»⁴⁵⁶

Se trata de una dialéctica con dos frentes abiertos reclamando por un lado una arqueología material basada en sus vestigios, deshechos de la historia, contra-motivos, contra-ritmos, «caídas» o

⁴⁵⁵ Tesis XVII de *Sobre el concepto de la historia*. Para Benjamin la experiencia del tiempo-ahora permite que la vida del hombre vaya más allá de la pobreza de lo que es «actual» deteniéndose en la concentración monádica de las tensiones entre pasado, presente y futuro. Se trata de una experiencia monádica en la que el resultado de los procedimientos consiste «en que en la obra queda conservada y superada la obra de una vida, en la obra de la vida, una época, y en la época el curso de la historia» (tesis XVII). Las constelaciones, benjaminianas deben entenderse como aquellos puntos privilegiados del desarrollo histórico humano. «Constelaciones formadas por los instantes de la cognoscibilidad del pasado» (tesis IV) o «instantes de peligro» (tesis V). Cfr. Benjamin, W. «Sobre el concepto de la historia». *Obras* (v. II-1). Madrid: Abada, 2006. pág. 304.

⁴⁵⁶ Ver Didi-Huberman, G. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. pág. 155.

«irrupciones», síntomas y anacronismos de los «hechos del pasado». Por otro, se exige una arqueología psíquica ya que el «trabajo de la memoria» opera «con el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones y el retorno de lo reprimido, con el ritmo de las latencias y las crisis».⁴⁵⁷

A la exigencia de una relación con el pasado, por lo tanto, hay que corresponder con ese movimiento hecho de saltos y también dialéctico. Hay que identificarse con la función del juego en el niño benjaminiano, en el que todo es anacronismo porque todo tiene la dimensión de impureza y es en ésta donde mejor sobrevive el pasado. Es el juguete precisamente donde Agamben lo ejemplariza, de nuevo, contraponiéndolo a un documento, como el lugar donde la temporalidad, como pura esencia histórica sobrevive.

«Lo que el juguete conserva de su modelo sagrado o económico, lo que sobrevive tras el desmembramiento o la miniaturización, no es más que la temporalidad humana que estaba contenida en ellos, su pura esencia histórica. El juguete es una materialización de la historicidad contenida en los objetos, que aquel logra extraer a través de una particular manipulación. Mientras que el valor y el significado del objeto antiguo y el documento están en función de su antigüedad, del modo en que presentifican y vuelven tangible un pasado más o menos remoto, el juguete fragmentando y tergiversando el pasado o bien miniaturizando el presente –jugando pues tanto con la *diacronía* como con la *sincronía*– presentifica y vuelve tangible la temporalidad humana en sí misma, la pura distancia diferencial entre el "una vez" y el "ya no más".»⁴⁵⁸

También en la idea del «traperero» se trata de utilizar los «jirones del tiempo» pero añadiendo un movimiento mucho más complejo: constantemente hay que responder a una tensión esencial de las cosas, de los tiempos y de la misma *psiquis*. En estas argumentaciones se debe entender la memoria como proceso y no como resultado, de esta manera no sorprenderá que en Benjamin los hechos pasados deban entenderse, como ya se ha dicho, en una dialéctica entre la conciencia y el inconsciente, entre el sueño y el despertar.⁴⁵⁹ Lo que surgirá de este instante dialéctico es lo que Benjamin llama *una imagen*. Para el filósofo alemán cada presentación de la historia debe empezar por el «despertar», ya que lo primero

⁴⁵⁷ *Ibid.*, pág. 156.

⁴⁵⁸ Agamben, G., «El país de los juguetes» *Infancia e Historia*, *op. cit.*, pág. 100-101.

⁴⁵⁹ Cada época histórica –e incluso cada objeto histórico– se constituye al mismo tiempo, dialécticamente, como un «espacio de tiempo» y como un «sueño de tiempo». No hay, entonces, una historia posible sin una metapsicología del tiempo. Ver Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, pág. 21.

que se libera en este momento es una imagen; y es en la imagen que el ser se disgrega mostrando, por un instante, el material del cual está hecho. Así no aparece como la imitación de las cosas, sino que ha de ser pensada como la visibilidad del intervalo. La imagen puede ser definida como la línea de fractura entre las cosas que está constituida por un poder formalmente captado como un poder del «umbral»⁴⁶⁰, y donde lo que reúne, y que al mismo tiempo atomiza, se manifiesta junto con las modalidades ontológicas contradictorias «por un lado la presencia y por el otro la representación; por un lado, el devenir de lo que cambia y por el otro, el éxtasis pleno de lo que permanece». La redención que se supone en la imagen benjaminiana expresa el deseo de una relación con el pasado que reconfigure el problema de la tradición haciendo que el pasado y el presente se vinculen. Es lo que Agamben asumirá como una identificación integral entre la cosa a transmitir y el acto de la transmisión, una fusión entre lo que es único y lo que es repetible. No se trata de una liquidación del pasado, sino que la violencia en la destrucción y radicalidad que contiene la redención «se vincula al hecho de que la obra humana asuma su origen destinado a un infinito e ineludible proceso de transmisión».⁴⁶¹ Así, es en este sentido que la imagen se vincula con la idea tratada aquí del *Urphänomenon*, el fenómeno originario, no lógico, de cada «presentación de la historia». Es en la imagen «como atributo definitivo de la especie humana» donde la historia puede decidirse; una imagen donde, pensando en el mesianismo agambeano, se pone en juego la posibilidad de abrirla finalmente a una relación que no se corresponda a la del tiempo histórico.

En Benjamin el pasado no puede redimirse, presentarse tal como era, nada se salva excepto lo que no ha sido y donde la memoria se define como la posibilidad de leer lo que no ha sido escrito. Lo salvado se configurará en el pensamiento agambeano de la misma manera. Si Proust fue la ayuda para exponer más arriba, para desmentir, los supuestos sobre una idea de lo irrepresentable en las imágenes, ahora aparece

⁴⁶⁰ Aby Warburg ya decía que la única iconología interesante para él era una «iconología del intervalo». Las razones de Warburg se encuentran en el hecho que para él la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica y uniforme, plástica y discontinua... Sobre la iconografía del intervalo en Warburg cfr. Didi-Huberman, G. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas en Aby Warburg*. Trad. J. Calatrava. Madrid: Abada editores. 2009. pág. 448 y sig. Esta noción del intervalo se convierte en una ley psíquica fundamental; Freud lo articulará en su teoría del síntoma señalando, por ejemplo, la importancia de estos «puntos en los cuales el deseo inconsciente se infiltra en la organización del yo» y que él mismo comparaba con «lugares fronterizos ocupados al mismo tiempo por los dos países en conflicto».

⁴⁶¹ Agamben, «Walter Benjamin y lo demoníaco» *La potencia del pensamiento*. Trad. F. Costa. Barcelona: Anagrama, 2008.

de nuevo respecto al recuerdo de lo que nunca ha sido vivido y que, en Agamben, sin dejar de citar a Benjamin, es análogo al momento de un pasado redimido:

«No solo sus imágenes vienen sin ser llamadas, en ellas se trata sobre todo de imágenes que no hemos visto nunca, antes de recordarlas. Eso ocurre del modo más evidente en aquellas imágenes en las que, como en algunos sueños, nos vemos nosotros mismos. Estamos delante de nosotros mismos, tal como hemos sido alguna vez en alguna parte de un archipasado [*Urvergangenheit*], y sin embargo jamás ante nuestra propia mirada. Y son precisamente las imágenes más importantes –las que se desarrollaron en la cámara oscura del instante vivido– las que tenemos para ver. Se podría decir que, en nuestros instantes más profundos –precisamente como en ciertos paquetes de cigarrillos–, allí nos ha sido dada una pequeña imagen, una foto de nosotros mismos. Y aquella «vida entera» que se nos ha contado muchas veces que pasa ante los ojos de los moribundos o de quienes se encuentran en peligro de muerte, está compuesta precisamente de estas pequeñas imágenes. Ellas presentan un rápido curso, como aquellos cuadernitos, precursores del cinematógrafo, en los que podíamos admirar de niños a un boxeador, a un nadador o a un jugador de tenis en toda su habilidad.»⁴⁶²

Si con ello pensamos en el presente, éste aparece por tanto determinado por imágenes que son sincrónicas con él, donde cada *ahora* es el *ahora* de una cognoscibilidad determinada. Un saber sobre el pasado que es a la vez político, actual y absolutamente contemporáneo en las imágenes que son expuestas. En otras palabras: la imagen se presenta como «la dialéctica en suspenso» que contiene en sí misma un mecanismo de oposición que no responde a la dicotomía ni a la substancialidad, sino que en una permanente tensión se muestra de nuevo bipolar.

«[Para Benjamin,] lo esencial no es el movimiento que, en virtud de la mediación conduce al *Aufhebung* de la contradicción, sino el momento de la parada de la detención, del estado, en que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia –como tal, necesariamente ambigua–, entre los dos términos opuestos.»⁴⁶³

A pesar del carácter eminentemente lingüístico de la imagen dialéctica, ésta se acerca a la imagen física en general y a la fotográfica en particular de una manera necesaria, como muestra el hecho que ha sido

⁴⁶² Benjamin, W. «Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Gebuetssag gehalten», citado en Agamben, G. «Walter Benjamin y lo demoniaco» *La potencia del pensamiento, op. cit.*, pág. 245-246.

⁴⁶³ Agamben, G., *Ninfas*. Trad. A. G. Cuspinera. Valencia:Pre-Textos, 2010. pág. 31-32.

expresada, a lo largo de la obra benjaminiana, como una referencia constante a las artes visuales y a su potencial discursivo.⁴⁶⁴ En *Calle de dirección única*, Benjamin se refiere al relevo de Andrea Pisano representando la Esperanza en la puerta sur del Baptisterio de Florencia escribiendo que «ella está sentada e, impotente, tiende los brazos hacia un fruto que permanece inalcanzable. Y, sin embargo, ella tiene alas. Nada no es más verdadero»⁴⁶⁵. Como comenta Didi-Huberman «en efecto, nada es más verdadero que este movimiento suspendido que figura, al mismo tiempo que desmonta y que monta –en una “simultaneidad contradictoria tan plásticamente figurada”– la continuidad de un gesto y su irrevocable interrupción vaciada en el bronce»⁴⁶⁶. Cabe recordar también el ejemplo del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee como montaje contradictorio analizado en el orden visual y que permite a Benjamin analizar toda la dialéctica temporal del progreso. Y, como ya se ha visto, es también partiendo del campo fotográfico o cinematográfico que Benjamin articulará paradojas concretas de montajes visuales con paradojas teóricas de montajes temporales para definir toda una filosofía del tiempo;⁴⁶⁷ los ejemplos cogidos del campo fotográfico sirven en este trabajo para considerar cómo estas imágenes, análogamente con la imagen dialéctica, se cargan de tiempo. Benjamin comenta, por ejemplo, en «Pequeña historia de la fotografía» que las fotografías de Atget aparecen vacías, carentes de atmósfera; para el filósofo en estas imágenes «la ciudad aparece tan desamueblada como una vivienda que aún no ha encontrado un nuevo inquilino». Es a partir de estos logros que la fotografía surrealista, por ejemplo «prepara un saludable extrañamiento del entorno para el hombre. A la mirada políticamente educada le deja libre un campo en el que todo lo íntimo desaparece en favor de la iluminación del detalle»⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ Pero para entender el concepto de imagen dialéctica y evitar confusiones posteriores hay que dejar claro su carácter eminentemente lingüístico. Como ya se ha visto, para Benjamin no solamente el movimiento de las ideas, sino también su detención forma parte también del pensamiento, entendido así como desarticulación, interrupción, suspensión de la dialéctica conceptual. Se trata de una noción de idea marcada por dos aspectos específicos. Por un lado, la idea benjaminiana tiene que ver con la cuestión de la imagen –pero en tanto que es captada por el *nous*, el ojo de la mente, podemos decir que se trata de una imagen cognitiva que no capta nada empírico en particular–, pero por otro lado aparece el carácter obviamente lingüístico de toda idea en la que la existencia del nombre determina la manera en la que las ideas son dadas. La exposición eidética procede, por lo tanto, a una manifestación de aquel campo que Benjamin había llamado «pura lengua», esto es, el solo hecho de existir o acontecer del lenguaje. Es a partir de estas concepciones constitutivas de la idea que hacia los años veinte surgirá la noción de imagen dialéctica que aquí se está tratando.

⁴⁶⁵ Benjamin, W. «Calle de dirección única». *Obras, IV vol. 1*. ed. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero. Madrid: Abada. 2010. pág. 65.

⁴⁶⁶ Ver Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, pág. 180.

⁴⁶⁷ De acuerdo con Didi-Huberman, es posible leer «Pequeña historia de la fotografía» como una verdadera pequeña fotografía de la historia en que son discutidas las nociones capitales para todo historiador: la época, el precursor, o, incluso, la supervivencia. Cfr. *Ibid.*, pág. 181.

⁴⁶⁸ Benjamin, W. «Pequeña historia de la fotografía», *op. cit.*, pág. 42.



50. Evans, Walker, *A Miner's Home*, West Virginia (1935)

La carga de tiempo en la imagen fotográfica. (imagen-potencia)



51. Wall, Jeff, *Milk*, (1984)

Giorgio Agamben utiliza un elemento fundamental del arte de la danza «bailar por *fantasmata*», descrito en el siglo XV para ilustrar de una manera sobradamente bella cómo una imagen se carga de tiempo. Se llamaba *fantasma* a una brusca detención entre dos movimientos, de tal manera que permitía concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica. Así, tal y como apunta el autor italiano:

«la danza es esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y especialmente ordenada, en la que el verdadero

lugar del bailarín no se encuentra en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como “cabeza de medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Es por esta razón que se puede afirmar que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo».⁴⁶⁹



52. Frank, Robert, *Andrea, Pablo and Mary*, (1955)

Idea de «pausa inmóvil» como la que quizás tenía en mente el fotógrafo Robert Frank cada vez que situaba una fotografía entre dos películas, entre dos tomas, entre dos crisis. El acontecimiento en imágenes como las de Frank «ya no se confunde con el espacio que le sirve de lugar, ni con el presente actual que transcurre»; en sus fotografías todo acontecimiento se encuentra, por decirlo de alguna manera, en el tiempo en el cual no pasa nada⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ Agamben, *Ninfas*, *op. cit.*, pág. 15.

⁴⁷⁰ Cfr. Durand, R. *El tiempo de la imagen*, *op. cit.*, pág. 63.

En algunos de los pensamientos en forma de pequeños apartados que se exponen en *Ninfas* se trata de responder a la pregunta sobre cómo las imágenes se cargan de tiempo, pero también y, sobre todo, qué relación hay entre el tiempo y las imágenes; unas imágenes que, como en aquel «danzar por *fantasmata*» ya expuesto, acaban por exponer también aquello que no se puede decir. Como se ha visto, la influencia de Aristóteles en la psicología medieval y renacentista hizo mantener el vínculo entre memoria tiempo e imaginación, habrá que apuntar de nuevo hacia *Acerca de la memoria y la reminiscencia* para recordar que sólo quien percibe el tiempo recuerda, y con la misma facultad advierte el tiempo. Una facultad que, como el propio Agamben nos recuerda, corresponde a la imaginación. Pero quizás desde el arte contemporáneo esto también pueda ser dicho. En *Ninfas*, Agamben traslada definitivamente a la actualidad la idea sobre cómo las imágenes se cargan de tiempo. Y lo hace, paradójicamente para este trabajo, desde las imágenes en movimiento de los videos que Bill Viola creó a propósito del tema de la expresión de las pasiones.

«A primera vista, las imágenes de la pantalla parecían inmóviles, pero al cabo de algunos segundos, comenzaban a animarse de forma casi imperceptible. El espectador se daba cuenta entonces de que, en realidad, habían estado siempre en movimiento y que sólo la extrema lentificación al dilatar el momento temporal, hacía que parecieran inmóviles. [...] Es algo que aparece de modo ejemplar en *Greetings*, un video expuesto en la Bienal de Venecia de 1955. En este caso el espectador podía ver las figuras femeninas, que la *Visitación de Pontormo* nos presenta entrelazadas, aproximándose lentamente unas a otras, hasta llegar a componer al final el tema iconográfico de la tela de Carmignano. En este momento el espectador se da cuenta sorprendido de que lo que capta su atención no es sólo la animación de unas imágenes que estaba habituado a considerar en inmovilidad. Se trata, más bien de una transformación que concierne a la propia naturaleza de éstas. Cuando llegados al final, el tema iconográfico ha sido recompuesto y las imágenes parecen detenerse, se han cargado en realidad de tiempo casi hasta el punto de estallar [...]. En cada instante, todas las imágenes anticipan virtualmente su desarrollo futuro y cualquiera de ellas recuerda sus gestos precedentes.»⁴⁷¹

Las imágenes se cargan de memoria y la memoria se traduce en imágenes que se alinean en la distancia entre lo sincrónico y lo diacrónico. En los videos de Viola se inscribe el tiempo en las imágenes, no las

⁴⁷¹ Agamben, *Ninfas*, op. cit., pág. 9-11.

imágenes en el tiempo. Esta misma es la operación que resulta en la «fantasmata» y que se corresponde a las *Phatosformel* warburgianas. Mientras que la primera figura se asocia a una repentina parada, un gesto, entre dos momentos, que contiene de una manera virtual la memoria en toda la temporalidad – pasada presente y futura– de toda la secuencia que realiza quien baila, en la *Phatosformel*, como ya se vio al confrontarla con el análisis de Milman Parry sobre Homero, no es posible distinguir entre creación y *performance*, entre el original y sus posibles repeticiones. Es decir, tanto en las fórmulas homéricas como en la *Pathosformel*, también tratadas aquí, la obra sólo se completa en el momento de su propia ejecución. La interrupción es el gesto que habilita la espacio-temporalidad para que la imagen tenga lugar; lo que no es posible discernir entre origen y copia es el tiempo que carga la imagen.

En «El día del juicio», uno de los pocos textos agambenianos dedicados exclusivamente a la fotografía, se reúne en el famoso daguerrotipo del *Boulevard du Temple* esta relación entre imagen y tiempo. En la fotografía, condicionada desde nuestra mirada por las necesidades técnicas del momento, se concentra la imagen de un hombre que se está haciendo lustrar las botas; la interrupción hecha gesto junto con el tiempo que se ha cargado en la imagen.⁴⁷² Aquello que Niépce hizo aparecer en la lámina de plata ha sido convocado, a criterio de Agamben, a comparecer en el juicio definitivo.

«Soy incapaz de representarme una imagen más apropiada del Juicio Universal. La masa de los humanos –la humanidad entera– está presente, pero no se ve, porque el juicio concierne a una sola persona, a una sola vida: precisamente a aquella y no a ninguna otra. ¿De qué manera esa vida, esa persona ha sido captada, aferrada, inmortalizada por el ángel del Último Día, que es asimismo el ángel de la fotografía? ¿En el gesto más banal y ordinario, en el gesto de hacerse lustrar los zapatos! En el instante supremo, el hombre, cada hombre, está unido para siempre a su gesto más ínfimo y cotidiano. Sin embargo, gracias al objetivo fotográfico, ese gesto se carga del peso de una vida entera, aquella actitud irrelevante, necia incluso, compendia y asume en sí el sentido de toda una existencia.»⁴⁷³

Existe entonces una relación secreta entre gesto, como aquello que sobrevive en las imágenes del Atlas warburgiano, y la fotografía. El amor por las imágenes fotográficas en Agamben pasa también por todo «buen fotógrafo» que sea capaz de capturar la naturaleza escatológica del gesto. De las imágenes de

⁴⁷² No hay que olvidar que las características técnicas del Daguerrotipo requerían un tiempo de exposición largo y, por tanto, la probable multitud que componía el encuadre en un principio acabó por desaparecer de la impresión final.

⁴⁷³ Agamben, G. *Profanaciones*, Trad. E. Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005. pág. 30-31.

guerra de Dondero y Capa a la imagen de los autores del *nouveau roman* realizada por el mismo Dondero en 1959; se trata de fotografías que muestran la singularidad del acontecimiento fotográfico y que marcan «una fecha imposible de tachar», una fecha que, sin embargo «señala ahora otro tiempo, más actual y más urgente que cualquier tiempo cronológico». ⁴⁷⁴

De la misma manera podemos decir que cuando Benjamin habla de conexiones atemporales, no es para caer en un esencialismo vinculado a la historia o al arte, sino que lo hace para recurrir a una temporalidad más fundamental susceptible de ser descubierta o construida. Esta puntualización puede ser considerada como un *principio de esperanza* que se dirige como fuerza mesiánica contra la tendencia de los procesos históricos reorganizada a través «de la manera en que el Antes reencuentra el Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro» ⁴⁷⁵. Una configuración dialéctica de tiempos heterogéneos en forma de constelación benjaminiana que el historiador debe poder leer, el filósofo poder deconstruir los estratos de significación de ese relato y el artista transformarla en imágenes gesto. Todo ello equivale a afirmar que «en nuestra *manera de imaginar* se encuentra fundamentalmente una condición para nuestra *manera de hacer política*». La imaginación también es política y recíprocamente la política no puede prescindir de la facultad de imaginar. Fue el propio Warburg quien mostró no solamente el papel constitutivo de las «supervivencias en la dinámica misma de la imaginación occidental, sino también las funciones políticas de las cuales sus disposiciones memoriales se revelan portadoras». ⁴⁷⁶ Muy cercano a ello, se ha visto como Aby Warburg representa para Agamben el relato de la imagen como el resultado de la articulación del proyecto crítico y arqueológico benjaminiano. Tanto Benjamin a posteriori, como el propio Warburg en un primer momento, trataron esta temporalidad duplicada como la condición mínima para no reducir la imagen a una lógica dominante tanto en los documentos de la historia como en la historia del arte, idealizando la concepción de obra de arte en un puro momento del absoluto.

*

⁴⁷⁴ *Ibid.*, pág. 32.

⁴⁷⁵ Ver Didi-Huberman, G. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada. 2012. pág. 46.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.



53. Dondero, Mario, *Les auteurs du Nouveau Roman*, (1959)

Enrique Vila-Matas comenta que vio por primera vez esta imagen en un libro sobre la obra de Beckett con un pie de foto como el siguiente: «Le Nouveau Roman en la puerta de Editions Minuit, 7 rue Bernard-Palissy, París. De izquierda a derecha: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Jérôme Lindon, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute y Claude Ollier». Vila-Matas comenta que no son todos los que tendrían que estar, y que algunos de los personajes de la imagen sobran. «Pero lo “más curioso” –en palabras del propio escritor– es que el Movimiento Romeau Roman existe por esa foto. No hace mucho, Robbe-Grillet me contó que, antes de la foto, ese movimiento no existía "la inventó un fotógrafo llamado Dondero al que dijeron que no podía volver a Italia sin una foto de aquel movimiento novelístico francés y le dio tal coñazo a Lindon, que éste acabó llamando a sus escritores y

les convocó para una foto [...]. El hecho es que la fotografía hizo creer al mundo que existía ese movimiento literario en Francia.»⁴⁷⁷

La exigencia de la fotografía

Pensemos de nuevo en las imágenes en soporte fotográfico del proyecto *Mnemosyne* con el que se construye una «historia del arte sin texto» y que, tal y como se ha tratado a lo largo de esta investigación, conduce a Agamben a elaborar una teoría general de la imagen pensada como parte de un todo histórico indecible. En efecto, no se trata en este proyecto de erigir la fotografía como «el gran medio» solo por contener las imágenes del *Atlas*. Ellas sobre todo están vinculadas al plano temporal. Por ello precisamente, Agamben ve en la lógica del proyecto de Warburg sobre la historia del arte junto con la concepción de la historia benjaminiana, la superación de las limitaciones de una narrativa atada a «líneas de organización reductivas que delineaban el desarrollo histórico a lo largo diferentes periodos.»⁴⁷⁸ Las imágenes fracturadas, las instantáneas que configuran la teoría del arte imagística warburgiana y que disponen a la obra que en ellas se expone como fotogramas, son reproducciones fotográficas de una gran película que jamás podrá visualizarse del todo. Pero las fotografías que configuran el atlas *Mnemosyne* no son únicamente el soporte de las imágenes pensadas por Warburg. Natalia Taccetta, siguiendo el análisis que Michaud realizó sobre el mismo proyecto en «Passage des frontières»,⁴⁷⁹ expone hasta qué punto el proceso fotográfico seguido en el atlas —es decir, imágenes ensambladas en planchas con un fondo negro que vuelven a ser fotografiadas— apunta hacia aquella película jamás vista a la que nos referimos.

«En primer lugar, la operación fotográfica unifica los objetos de naturaleza diversa; luego, son ensamblados sobre las planchas nuevamente fotografiadas para crear una imagen única que, finalmente, se inserta en una seguidilla destinada a tomar la forma de un libro interminable que da cuenta de un conocimiento en movimiento y abierto. El atlas no se limita a describir las migraciones de las imágenes a través de la historia de

⁴⁷⁷ Recuperado el 5 de mayo de 2020 de <https://www.lettraslibres.com/mexico-espana/no-era-medianoche-no-llovia>

⁴⁷⁸ Taccetta, N. «Subjetividad y temporalidad. Configuraciones imaginarias de la historia a través de la imagen cinematográfica», Tesis. Universidad Nacional de San Martín, Argentina. 2012. pág. 32.

⁴⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 35.

las representaciones, sino que las reproduce introduciendo en la historia del arte una forma de pensamiento "archivista" que utiliza las figuras para articular efectos más que significaciones.»⁴⁸⁰

«Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y esparce la tierra. Los "contenidos" no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista. Sin duda vale muchísimo ir siguiendo un plan al excavar. Pero igualmente es imprescindible dar la palada a tuestas hacia el oscuro reino de la Tierra, de modo que se pierda lo mejor aquel que sólo hace el inventario fiel de los hallazgos y no puede indicar en el suelo actual los lugares en donde se guarda lo antiguo. Por ello los recuerdos más veraces no tienen por qué ser informativos, sino que nos tienen que indicar el lugar en el cual los adquirió el investigador. Por tanto, *stricto sensu*, de panera épica y rapsódica, el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan solo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar.»⁴⁸¹

De la misma manera que los aparatos como el fenaquitoscopio inventado en el siglo XIX⁴⁸² conseguían fijar la supervivencia de las imágenes retinianas poniéndolas en movimiento, también aquellos que pretenden tratar con el pasado –el historiador, el arqueólogo pero también el artista– deben tener la capacidad de atrapar la supervivencia de las *pathosformel* para restituirlas en su carga temporal.⁴⁸³ Así, Warburg considera que la supervivencia de las imágenes no es, efectivamente, un dato, sino que requiere una operación, cuya ejecución corresponde al sujeto histórico que se sitúa ahora ante las imágenes como un explorador que prescinde del espacio aislado del objeto para pasar a considerarlas como partes de una

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pág. 34-35.

⁴⁸¹ Benjamin, W. «Excavar y recordar», *Obras, IV. vol. 1.* ed. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero. Madrid: Abada. 2010.

⁴⁸² Podemos hacer referencia, por ejemplo, al fenaquitoscopio inventado por Plateau o al Taumátropo de Ayrton Paris, que se crearon para demostrar el llamado *principio de persistencia retiniana*.

⁴⁸³ Según Agamben «Se puede decir que el descubrimiento de Warburg es que juntamente al *Nachleben* (vida póstuma o supervivencia) fisiológica, (la persistencia de las imágenes retinianas) hay un *Nachleben* histórico de las imágenes ligado a la persistencia de su carga *mnéstica*, que las constituye como «dinamogramas». Ver Agamben, *Ninfas, op. cit.*, pág. 26.

constelación mayor. Con ello las imágenes que parecían inaccesibles se ponen otra vez en movimiento provocando de nuevo aquella especial intermitencia en el tiempo. Y como nuestra relación con el mundo está hecha –como ya se ha visto– de imágenes, son estas mismas las que nos servirán para relacionarnos y entrar en juego con el pasado y proyectarnos hacia el futuro. Parece ser, desde esta perspectiva, que se puede empezar a entender cómo la imagen fotográfica que se ha pensado aquí como el lugar de lo intransmisible aparece sin embargo cargada de tiempo haciendo girar a la fotografía de nuevo en un centro vacío.

La problematización de la imagen-testigo (sujeto) de lo que es intransmisible, junto con la idea desarrollada en la segunda parte de la paradoja central de este trabajo –basada en un tiempo que no cesa de añadirse a la imagen fotográfica transformándola–, lleva a plantear lo que ya hizo Agamben hace más de treinta años. Para el filósofo italiano «el arte, una vez más, consigue hacer de la incapacidad del hombre de salir de su estado histórico, permanentemente suspendido en el intermundo entre viejo y nuevo, pasado y futuro, el espacio mismo donde puede encontrar la medida original de su propia estancia en el presente y reencontrar cada vez más el sentido de su acción»⁴⁸⁴. La vinculación íntima entre fotografía, transmisibilidad y experiencia del tiempo hace que este medio se sitúe un paso más allá en referencia a otras manifestaciones artísticas a la hora de tratar la relación del hombre con la historia.

El término *auctor* hace referencia al testimonio en cuanto a su testimonio presupone siempre algo –hecho cosa o palabra– que le preexiste y «la fuerza y la realidad del cual deben ser confirmadas y certificadas»⁴⁸⁵. Así, el testimonio es siempre un acto de «autor», implica siempre una dualidad esencial porque integra una posibilidad en una imposibilidad. De esta manera se puede afirmar a la inversa que es el acto imperfecto, o la incapacidad que lo precede que es enmendada por el autor, lo que da sentido al acto: a la imagen o a la palabra del «autor-testigo».⁴⁸⁶ La propuesta de la integración de la imagen fotográfica en todo el proceso descrito más arriba debe entenderse como un acto de «autor» que carga el gesto más ordinario de lo fotografiado con el peso de una vida entera

A pesar de lo dicho, hay que tener en cuenta otro aspecto de las fotografías que se presentan delante de nosotros: a pesar de que el hecho fotografiado estuviese absolutamente borrado de la memoria de los hombres, estas fotografías contienen la exigencia de no ser olvidadas. Para Agamben –y también para

⁴⁸⁴ Ver Agamben, *Profanaciones*, *op. cit.*, pág. 185.

⁴⁸⁵ Agamben, «El archivo y el testimonio» *Lo que queda de Auschwitz*, *op. cit.*, pág. 156.

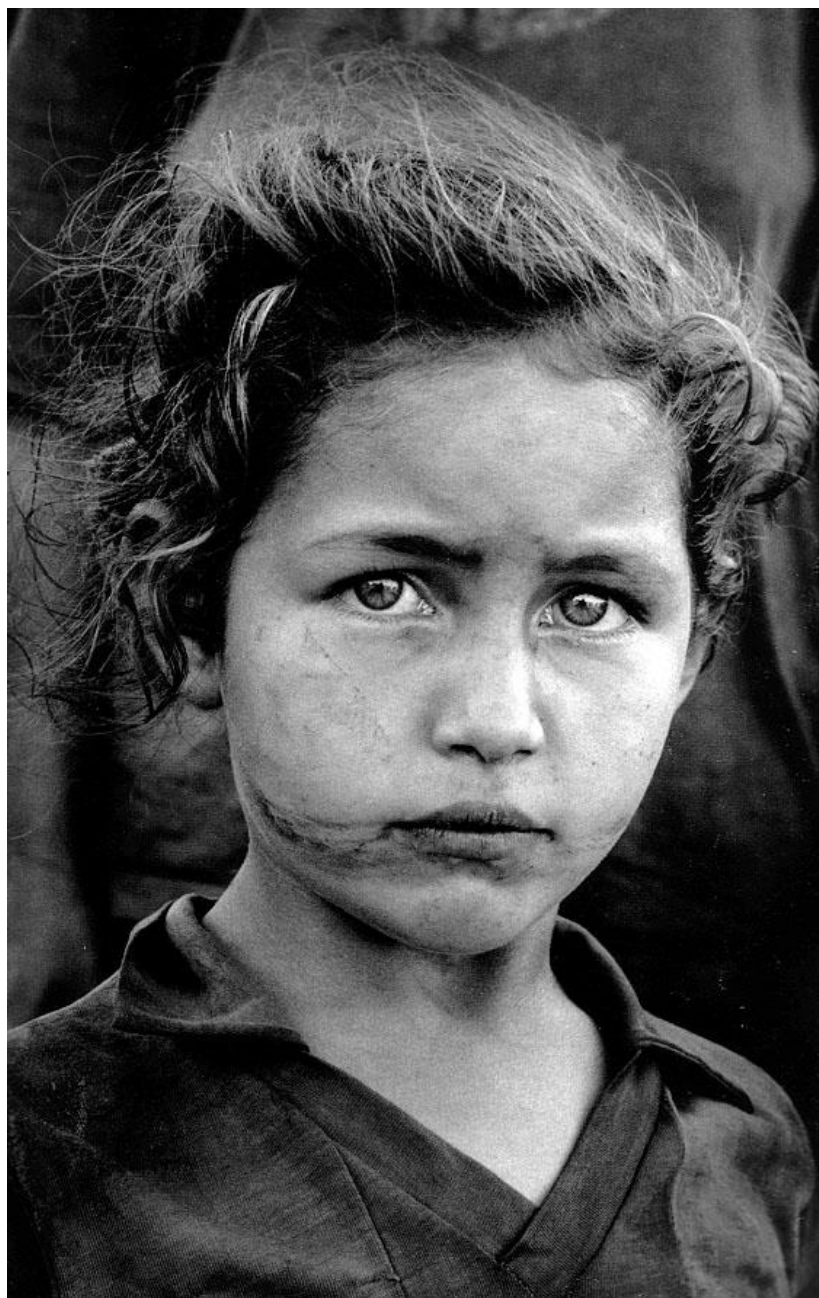
⁴⁸⁶ Un acto de autor que pretenda valer por sí solo es una absurdidad, del mismo modo que el testimonio del superviviente únicamente tiene verdad y razón de ser si suple al del que no puede dar testimonio. Cfr. *Ibíd.*, pág. 157.

Benjamin– «la exigencia que nos interpela desde las fotografías no tiene en primer término nada de estético. Es, antes que nada, una exigencia de redención. La imagen fotográfica es siempre algo más que una imagen: es el lugar de una división, de un desgarramiento sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad; entre el recuerdo y la esperanza»⁴⁸⁷.

Ante la ausencia de cualquier estatus ontológico seguro de la imagen-testimonio se hace necesario insistir, volver a poner en cuestión la noción fluctuante del documento para permitir «tomar la historia a contrapelo». A la forma de la imagen fotográfica le hace falta una mirada que suponga la implicación, «el ser afectado que se reconoce en esta misma implicación, como sujeto»⁴⁸⁸. De una manera recíproca la forma es necesaria para que la mirada pueda acceder al lenguaje y a su elaboración, y se convierta en la única manera de propiciar una experiencia. En la época de una imaginación colectiva como ésta, el exceso de información a través de la proliferación de imágenes provoca una predisposición a no creer en nada de lo que vemos hasta el punto de no querer mirar qué hay delante nuestro. Es en este contexto que la imagen exige de los seres humanos, cada vez que se pretende recurrir a ella poniendo en movimiento la imaginación, una posición crítica basada en el *doble* ejercicio benjaminiano. Es decir, un conocimiento en el que el individuo aparece al mismo tiempo como objeto y sujeto, como lo observado y el observador.

⁴⁸⁷ Ver *Ibíd.*, pág. 34.

⁴⁸⁸ Ver Didi-Huberman, G. «La emoción no dice ‘yo’». Diez fragmentos sobre la libertad estética». En Jaar. A., *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Materiales pesados, 2008. pág. 41.



54. Salgado, Sebastião, *Niña de una familia sin tierra*, (1996)

«En el extremo derecho del escritorio de Venecia está apoyada una fotografía de Sebastião Salgado, que representa el rostro de una niña. Desconozco su nombre, pero sé con certeza que será ella quién me juzgará en el último día, quien me condenará, como parece sugerir su sufriente y severa expresión, o me absolverá. Es esa la imagen

de la *daena* de la soteriología iraní, que vendrá a nuestro encuentro en la *novissima dies* y cuyas facciones hemos plasmado con nuestras acciones y nuestros pensamientos.»⁴⁸⁹

Epílogo (comentarios sobre la) resolución de la «paradoja» en relación al dispositivo imagen-testigo y su núcleo vacío

Dentro de esta disposición encaminada a reflexionar sobre las imágenes, y como resultado de la influencia de autores como Aby Warburg o Walter Benjamin, surge un pensamiento contemporáneo que decide volcar en la potencia del gesto toda la fuerza que la fotografía tiene para liberar la imagen de las convenciones de la historiografía. Se trata de un pensamiento que incide en el estatuto eminentemente histórico, pero siempre cambiante de la imagen, un pensamiento que insiste en la producción y en las posibilidades para la creación de sentido que contiene la imagen. Pero también una reflexión que problematiza la cada vez más consciente imposibilidad de alcanzar un fin claro a través de las manifestaciones artísticas, reclamando al mismo tiempo un posicionamiento ante las condiciones actuales de discontinuidad y «desconectabilidad» entre los individuos y su entorno. Un pensamiento contemporáneo que en definitiva reivindica una nueva manera de pensar la imagen, para vivir la experiencia histórica, para pensar «lo que ha sido», para crear contrapoderes y construir así alternativas al presente.

Para Agamben la manera de pensar el mundo no se corresponde con la búsqueda de un instante para añadir coherencia y racionalidad. Muy al contrario de lo que proclamaba la teoría crítica tan preocupada por la subjetividad, es precisamente en la racionalización productiva donde se generaliza y absolutiza cada ámbito de la actividad humana. Ante ello la estrategia que propone Agamben se corresponde a un «pensar en imágenes», en que la clave no está en reconocer sino en liberar energías como las que permanecen latentes en la oficina del primer cosmonauta que viajó al espacio exterior –también las energías de las imágenes– para restituir las a un uso común.

⁴⁸⁹ Agamben G., *Autorretrato en el estudio*. Trad. R. Molina-Zavalía y M. T. D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2019. pág. 62-63.

Con ello Agamben se apropia en clave deleuziana de unas imágenes que permitirán asumir una estructura que se aleja de la unidad para ser pensada ahora desde la polarización. Como aquellas instantáneas en movimiento desarrolladas por Deleuze, Tal y como se ha insistido aquí hasta la saciedad, las imágenes que participan de las sociedades actuales se muestran por una parte como la reificación y la anulación de un gesto (una imagen como máscara de cera del muerto o como símbolo), y, por otra, conservan toda su potencia yendo más allá de sí mismas como fragmentos que apuntan hacia una película que ya nunca será posible ver. La imagen rompe con su rigidez para aparecer como un campo de fuerzas que intenta mantener unidas tensiones en oposición, porque el dispositivo, todos los dispositivos contienen en sí mismos esta oposición. Pensar las imágenes de esta manera ha llevado a Agamben a la conclusión que, más que hablar de imagen, de lo que se trata es de referirse al gesto. Un gesto que más allá del reflejo de ninguna esencia social es entendido como aquello que queda sin expresión en cada acto y que corresponde al vacío que permanece en el núcleo de cada discurso de cada imagen/dispositivo, pero donde precisamente podemos reconocernos:

«El gesto presenta unos medios que, como tales, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines.»⁴⁹⁰

En Agamben la imagen queda definida como la exhibición de una medialidad sin finalidad; el ser de la imagen será entonces el de mostrarse como imagen misma, no actuar, hacer o producir una acción sino soportar la imagen siempre. Este es el tipo de acción, que constelaciones fotográficas como las del *Atlas Mnemosyne* debe de asumir. Como argumenta Agamben:

«la imagen que ha sido trabajada a través de la repetición y la interrupción es un medio, un *medium* que no desaparece en aquello que hace ver. Es aquello que llamaré un 'medio puro', que se muestra en cuanto tal. La imagen se dona ella misma en vez de desaparecer en aquello que nos da a ver.»⁴⁹¹

Efectivamente se trata de una despedida de la imagen, pero es una despedida que siempre hay que tener presente. La relación con las imágenes fotográficas depende de la posibilidad de mantener una posición con su pura comunicabilidad. Despedir la imagen y renunciar a la posibilidad de recuperar para

⁴⁹⁰ Agamben, G., «Notas sobre el gesto» *Medios sin fin*. Trad. A. G. Cuspidera. Valencia: Pre-Textos, 2010. pág. 54.

⁴⁹¹ Agamben, G. «Difference and Repetition: On Guy Debord's Film», en McDonough, T. (ed), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (313-321). Londres: First MIT Press paperback edition, 2004. pág. 318.

reinterpretar lo que ya no podrá ser dicho, solo así, mediante la potencia del gesto que hace visible su significado, lo expone, se abre a la fotografía y a la política.

El círculo hermenéutico que se inaugura en esta experiencia con la imagen, desde una perspectiva agambeana puede ser esquematizado, así, como una espiral que avanza bajo un primer plano de conocimiento que encuentra en la intransmisibilidad el lugar para la elegía de una imagen que, ya en un segundo nivel, es devuelta a la potencialidad del gesto. El plano más amplio de la espiral quedará conformado por nuestro posicionamiento ante la imagen que desaparece como medio para un fin; un plano de conocimiento constituido por nuestra capacidad de percibir la experiencia con unas imágenes que se entregan para ser vistas como tales en vez de diluirse en aquellos significados que las hace visibles. Unas imágenes, en definitiva, que, aunque terminan por perderse como elemento histórico, como acontecimiento, se vuelven felizmente accesibles recuperando así una *dynamis* capaz de situarnos de nuevo en la historia.



55. Sussman, Eve y Rufus Corporation *Yuri's office*, (2008)

CONCLUSIONES



56. Sussman, Eve y Rufus Corporation, *Yuri's Office*, work in progress (2009)

En algún momento del trabajo se ha utilizado la expresión «organizar el pesimismo»; un pesimismo que es el resultado de considerar una experiencia que ya no se relaciona con la capacidad emancipadora de los seres humanos, y que los deja a merced de un sometimiento globalizado que incluso es celebrado, como si de probar el progreso se tratara. En buena medida esto es lo que se ha hecho aquí: organizar el pesimismo que transpiran muchos de los textos agambeanos para desarrollar un argumento con el objetivo de dirigirlo hacia la reconciliación. Pero también «organizar» los riesgos que, bajo la sombra de ese pesimismo instaurado por un estado generalizado de crisis de la experiencia, se han asumido en esta tesis: el peligro de la abstracción, el intento reiterado de cambiar definiciones por imágenes o una argumentación jugando en el precipicio de la ambigüedad, son algunos ejemplos.

Los riesgos han sido asumidos y, junto con ellos, también el reto de construir un argumento que se mueve entre la heterodoxia que representan los textos y los conceptos que huyen de definiciones cerradas del filósofo italiano, para fundamentar –y éste ha sido el objetivo desde el primer momento– un marco teórico que permita considerar la imagen fotográfica como un lugar idóneo para una experiencia que se sitúa en el límite del lenguaje para apropiarse del lenguaje.

«Experiencia», «negatividad», «in-fancia», «potencia», «lenguaje», «*phatosformel*», «*Nachleben*», «paradigma», «dispositivo», son conceptos base que se han desarrollado aquí, y que han sido desplazados –quizás demasiado a conveniencia– hacia un nuevo uso capaz de hablar de otros términos –«comunicabilidad», «gesto», «imagen»– con los que se ha maniobrado para culminar una hipótesis que defiende que las características de la imagen fotográfica, constituida de manera bipolar por su intransmisibilidad y su potencia, la sitúan en un lugar privilegiado para la experiencia.

La tentación de querer mostrar, a partir de un planteamiento del problema de la experiencia, «lo que dice Agamben» sobre ella, ha sido muy intensa, pero lo cierto es que desde un buen principio siempre se ha tenido aquí la intención de escribir a partir de la idea que, «con lo que dice Agamben», se planteará una hipótesis sobre una nueva experiencia que tenga que ver con un presente cercano.

Sin ninguna intención de rebajar las expectativas del trabajo hecho, existe ahora el deseo de insistir en que hemos sido, con todo el respeto, epigonistas de Agamben, tal como él mismo se declara epígono de Benjamin, haciendo propios sus procedimientos. En efecto, epigonistas de Agamben, pero ni tan solo de toda su obra, sino que este texto se ha centrado en la producción que se mantiene alejada, aunque no sin conexiones evidentes, de su proyecto político más conocido: *Homo Sacer*. En definitiva, aquí se ha presentado un texto que se genera a partir de otros textos que pertenecen a un autor del que no queremos desprendernos en ningún futuro por venir, pero que nos permite ir un poco más allá para pasar de alguna manera a la acción. Y esto es así, porque, de acuerdo con Rancière, (un autor poco propenso a elogiar a Agamben) «Nunca hay una consecuencia práctica directa de la teoría, en términos de liberación y emancipación»⁴⁹². Lo que se pretende es crear desplazamientos para descubrir otras maneras de pensar la experiencia modificando el mapa de lo que es pensable para proponer nuevas maneras de hacer. De

⁴⁹² Rancière, J., *El tiempo de la igualdad*, Trad. J. Bassa. Barcelona: Herder, 2011. pág. 261.

manera que, volviendo al filósofo francés, si con ello se producen unos avances, «estos deben ser pensados en términos de englobar topografías y no en términos de aplicación de un saber»⁴⁹³

Pero también en este trabajo se han buscado alianzas con personajes y contextos agambeanos, y otros tantos nuestros, que incluso pueden haber dado al conjunto un aspecto disperso o inconexo: Montaigne, Cervantes, miembros adscritos a la teoría crítica, la lingüística de Benveniste, Warburg, Proust, Averroes, Foucault o el fotógrafo Jeff Wall, la poesía estilnovista, Durero, la ninfa, Sarajevo e incluso Auschwitz, nos han servido, en un juego de anacronías y sincronías tan característico del método arqueológico desplegado por Agamben, para tramar alianzas entre los apartados. Y ello no ha sido fácil, sobre todo si no se comprende primero que el recorrido expuesto pretende trazar un mapa buscando de nuevo la constelación para tratar hoy, o en algún futuro próximo, con una forma de pensamiento más cercana a obras como *Idea de la prosa* o *La comunidad que viene*, en las que los ejemplos, las ideas y las imágenes se exponen para pasar a ser, más allá de todo intento de participar de una teoría fuerte y cerrada, una simple comunicabilidad lanzada a la comunidad.

*

Es difícil delimitar hasta dónde hemos llegado con Agamben en este trabajo y a partir de dónde seguimos nosotros, pero no por ello queremos dejar de pensarlo. Aunque quizás sea más adecuado tomar como un paso de frontera entre Agamben y esta tesis, la imagen «Yuri's Office», que desde el primer momento ha estado presente, casi siempre de manera velada, en todos los apartados, y esto es así, porque cada uno de ellos puede ser pensado también desde esta imagen. Incluso puede ser considerada como una prueba de fuego ante toda la argumentación presentada y un indicio del camino hecho ya en solitario, en el que se ha desplazado el pensamiento agambeano y se ha transitado hacia la imagen fotográfica. O acaso, como en la intención última de la primera parte de la tesis, ¿la imagen que se acompaña como ejemplo, no propone ciertamente una experiencia que puede ser pensada libre de retórica, y sólo expuesta a merced de su potencia? ¿O quizás no podría ser leída como un paradigma de una sociedad contemporánea en la que, aquello que se ve en ella, es lanzado a un contexto determinado destinado a exponer simplemente su comunicabilidad? Se trata, en definitiva, de una imagen que no pretende la transmisibilidad de los

⁴⁹³ *Ibíd.*, pág. 261.

hechos, pero que se percibe cargada de un tiempo que evidentemente no es lineal, sino que se trata de un tiempo que corresponde a una supervivencia warburgiana, en el sentido estricto del término.

«Yuri's Office» es un acto de creación, una creación que, de acuerdo con Deleuze, resiste contra algo. Es decir, intenta liberar una potencia de algo que había sido capturado de alguna manera. Pero también es una creación entendida en sentido agambiano, «sin ningún énfasis, bajo el simple sentido de *poiein* "producir"»,⁴⁹⁴ un producir que se aleja de una creación como reflejo de un modelo que ya tenemos en la mente o, lo que es lo mismo, se aleja de la creación como un acto poético.

Vemos, por lo tanto, como Agamben recoge el testigo de Deleuze, pero lo hace para puntualizar que la potencia que el acto de la creación libera debe ser una potencia interna al mismo acto, como también interno tiene que ser el acto de resistencia. Porque, al contrario de lo que pensaba el filósofo francés, no se trata de resistir a la presión de un mundo determinado ya que, si fuese así, presión y resistencia acabarían por disgregarse y disgregarlo todo.

Por otro lado, para Agamben el acto de creación no es un simple tránsito de la potencia al acto. Hay en todo acto de creación algo que resiste y se opone a su propia expresión, se opone a pasar al acto. Resistir, que etimológicamente significa «detener, mantener inmóvil». Éste poder que suspende la potencia en su movimiento hacia el acto es la potencia-de-no.⁴⁹⁵ Pero no es una potencia-de-no que una vez desaparece se realiza la potencia; es una resistencia interna a la potencia que impide que ésta se agote simplemente en el acto. Así, impide que se convierta en una forma terminada, impide un arte que sería solo ejecución.

Agamben mismo reconoce que toda su obra encuentra su justificación en esta potencia. Como él mismo ha declarado en alguna entrevista: querer escribir no es más que el deseo de experimentar la potencia. Porque es ahí donde se tiembla y ese temblor es la maestría suprema. Es ahí donde aparece también la necesidad de la imagen, es decir, aquello que podía no ser o podía ser de otra forma, la negatividad ha desaparecido, no hay una carencia, ni falta de sentido. En ella aparece la pura contingencia. Se trata de

⁴⁹⁴ Agamben, G., *El fuego y el relato*, Trad. E. Kavi. Madrid: Sexto piso, 2016. pág. 36.

⁴⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 39-40.

un lenguaje sin fundamentación, sin origen, que –de una manera un poco huérfana– esta investigación ha llevado hasta la imagen fotográfica.

De acuerdo con la hipótesis defendida, esta imagen, «Yuri's Office», no dice únicamente lo que quiera que sea que diga sobre una ciudad utópica o un programa espacial soviético que hoy nos parecería obsoleto, sino que también muestra el hecho que lo está diciendo. La comunicabilidad al lado de lo comunicado. Una experiencia con la imagen que representa la detención y la exposición de la potencia de una mirada hacia el mundo.

Imagen performance

Con Warburg como referente se llegó, en la segunda parte de este trabajo, a una manera de entender la supervivencia en la imagen, aquello que la imagen trae consigo; y, con la ayuda de Foucault, esta imagen ha podido ser leída a partir de un conocimiento estructurado por paradigmas. Un conocimiento constituido por un modelo que abandona tanto la inducción como la deducción para proclamarse como un método analógico. Se trata de imágenes paradigma –como la ninfa del Mnemosyne– que suspendían y exponían a la vez su pertenencia al conjunto sin que ya sea posible separar en ellos el propio ejemplo y singularidad, y donde el conjunto paradigmático como recurso epistemológico circula libre, porque no puede haber nada en él presupuesto, es inmanente a los paradigmas. Pero, como si de una historia de suspense se tratara, Debord se encargó de especificar que estas imágenes, cómplices de una sociedad del espectáculo, han perdido todo su valor para la transmisibilidad de ninguna verdad. Las imágenes capturadas por infinidad de dispositivos permanecen en espera de una teoría basada en la potencia que el gesto trae consigo, capaz de hacerlas girar de nuevo en vacío, para un nuevo uso; y es en este punto que se consolidó el *experimentum linguae* agambeano.

Pensando en esto, la imagen «Yuri's Office» –como hemos dicho, siempre presente en estas páginas– a nuestro entender se muestra como un medio puro que gira de nuevo en vacío. Se trata de una visión de la experiencia con la imagen capaz de dar el salto de la teoría a la acción. Y es así porque queda un punto de vista último por considerar: esta imagen –como todas las imágenes– se abre camino hacia una

performatividad para la experiencia. Porque en un contexto performativo se piensa en la creación solo a partir de la propia exposición, por tanto, se trata de una performatividad que solo dura mientras dura su exposición, para desaparecer luego habiendo, con suerte, cambiado algo en el mundo.

Defendemos, por tanto, que una imagen performativa debe funcionar, para tener éxito, a partir de dos principios que ya resuenan en la tesis expuesta. En primer lugar, como un método que busca vaciarse de retórica para no ser capturada inmediatamente y ser sólo expuesta, pero sin olvidar nunca que «en contra de lo que suele creerse, el método, de hecho, comparte con la lógica la imposibilidad de estar del todo separado del contexto en el que opera»⁴⁹⁶. Es lo que hace a cada individuo relacionarse con el mundo sobre todo en estas condiciones argumentativas.

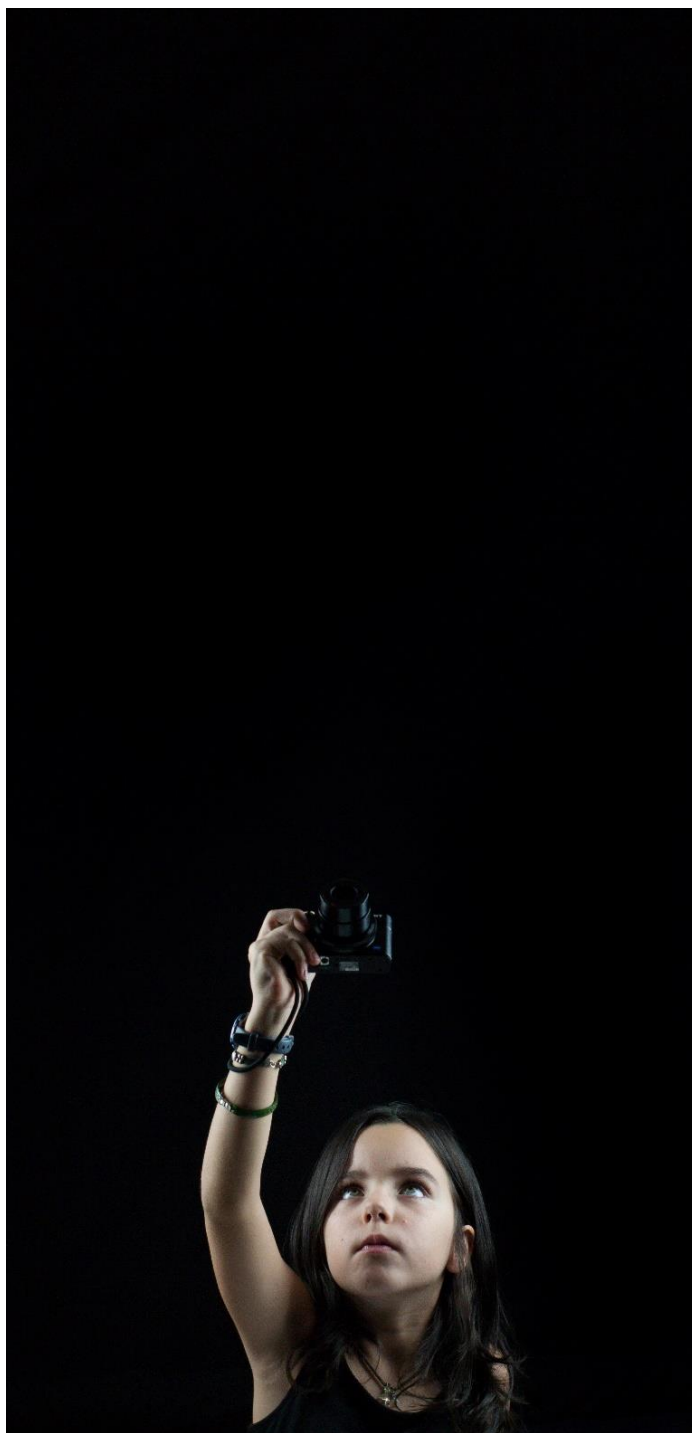
En segundo lugar –y pensando en todo lo que se ha sido expuesto aquí– «aquello que puede ser considerado como un principio (filosófico) de toda obra –sea una obra de arte, de ciencia o de pensamiento– es su capacidad de ser desarrollada al margen de la retórica.»⁴⁹⁷ La imagen se ha expuesto y ha desaparecido, ya no es imagen de nada, pero ha cambiado algo en el mundo y este cambio de alguna manera puede ser desarrollado. Se trata de identificar aquí el *experimentum imago*, donde la experiencia es la propia comunicabilidad de la imagen expuesta. Si esto es así, el último capítulo de esta tesis queda cotejado y justificado frente al pensamiento agambeano, en la propia estructura de la imagen fotográfica. La imagen desaparece, solo expone para dejar el protagonismo a la potencia del gesto en el que cada persona es capaz de reconocerse.

Aunque no podamos saber hacia dónde nos lleva una imagen que no representa, sino que habla de una comunicabilidad que nos conduce de nuevo hacia el umbral –aquel paso primero o entrada hacia cualquier cosa–; aunque ni tan solo sepamos si se trata de un comienzo, lo que puede conocerse –como se ha expuesto– es que este umbral indica, como mínimo, la experiencia de un límite, límite del pensamiento y de la representación en que se expone la materia misma de la imagen. Se trata del paso, por tanto, hacia unas imágenes que piden otras formas no determinadas de desplegarse en el lenguaje en el que se presentan. Singularidades cualquiera que acaban formando constelaciones para ser leídas.

⁴⁹⁶ Agamben, G., *Signatura rerum, Sobre el método*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2010. pág. 10.

⁴⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 10.

Para Agamben «Una exposición filosófica es aquella que, hable de lo que hable, debe también dar cuenta del hecho de que habla». Por tanto, la filosofía no es una visión del mundo sino una visión de cada uno de los lenguajes con los que nos comunicamos. Sin embargo, como se ha visto en este trabajo, se trata de una visión del lenguaje que no puede convertirse en tema del discurso, porque no existe un metalenguaje absoluto. Éste es el umbral que abre la estructura de la imagen fotográfica y que evita que nos vayamos de nuevo con las manos vacías.



57. Foto propia (5) Proyecto «Què hi ha allà dalt?»

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, A. C. «Deconfabulation: Agamben's italian categories and the impossibility of experience». *Diacríticos*, núm. 43 (3), pág.11. Recuperado el 2 de junio de 2020 de: <https://doi.org/10.1353/dia.2015.0020>
- Adorno, T. «La posición del narrador en la novela contemporánea». *Notas sobre literatura*. Trad. A. Brotons. Ed. R. Tiedemann. Madrid: Akal, 2003.
- Agamben, G. *El hombre sin contenido*. Trad. E. M. Kohrmann. Barcelona: Altera, 1970.
- «La parola e il sapere». *Aut Aut*, núm. 179-180, 1980. pág. 155-166.
- «Teoría del gesto: los medios puros» *La modernidad como estética*. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes, 1993.
- “Violencia y esperanza en el último espectáculo / Violence and Hope in the Last Spectacle”, 1996. En Andreotti, L. y Costa, X (Eds.). *Situacionistas: arte, política, urbanismo / Situationists: Art, Politics, Urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani / ACTAR
- «Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamin». *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 46, abril-mayo 2001. pág. 81-87.
- *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- «Difference and Repetition: On Guy Debord's Film», en McDonough, T. (ed), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (313-321). Londres: First MIT Press paperback edition, 2004.
- *Estado de excepción. Homo sacer II,1*. Trad. F. Costa e I. Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- *Profanaciones*, Trad. E. Dobry. Barcelona: Anagrama, 2005.

- «El cine de Guy Debord». Caja Negra Editora. Trad. C. Saro y C. Morales. 13 de diciembre de 2019. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/el-cine-de-guy-debord>
- Die zwei Gedächtnisse. *Die Zeit*, núm. 19, 2005. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de: https://www.zeit.de/2005/19/Mahnmal_
- Estancias. *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. T. Segovia. 3ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- *La comunidad que viene*. Trad. J. L. Villacañas y E. Quirós. 2ª ed. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. F. Costa y E. Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- «Le due memorie». *Shoah, Percorsi della memoria*. Nápoles: Ed. Clemens Carl Hárle, 2006.
- *Què vol dir ser contemporani?* Trad. C. Romà. Barcelona: Arcàdia, 2008.
- *La potencia del pensamiento*. Trad. F. Costa. Barcelona: Anagrama, 2008.
- «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- *Infancia e historia*. Trad. S. Mattoni. 4ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- *Medios sin fin*. Trad. A. Gimeno Cuspidera. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- *Ninfas*. Trad. A. Gimeno Cuspidera. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. A. G. Cuspidera. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. A. G. Cuspidera. Valencia: Pre-Textos, 2010.

——— *Signatura rerum. Sobre el método*. Trad. M. Ruvituso y F. Costa. Barcelona: Ed. Anagrama, 2010.

——— «El ser de las imágenes.» *Red Filosófica de Uruguay*. Trad. F. Costa y E. Castro, 14 setiembre de 2012. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de:

<https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2012/09/14/el-ser-de-las-imagenes-giorgio-agamben/>

——— «Cinema and History: On Jean-Luc Godard» En Gustafsson, H., Gronstad, A. (ed), *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image* (25-26). London: Bloomsbury Publishing Inc. 2015.

——— *Idea de la prosa*. Trad. L. Silvani. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015.

——— *El fuego y el relato*, Trad. E. Kavi. Madrid: Sexto piso, 2016.

——— *Autorretrato en el estudio*. Trad. R. Molina-Zavalía y M. T. D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.

Agamben, G. y Ferrando, M. *La muchacha indecible: mito y misterio de Kore*. Trad. E. Kavi. Madrid: Sexto piso, 2014.

Agesta, M. N. «Memorias de un tiempo recobrada. Teoría de la historia y crítica al progreso en la obra de Walter Benjamin.» *Historiografías*, núm. 2 (julio-diciembre), 2011, pág. 8-28. Recuperado el 1 de marzo de 2020 de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3828708.pdf>

Antelo, R. «Programa para un posgrado futuro» *El taco en la brea*, año 3, vol. 3, núm. 3 (mayo), 2016. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/5447/8150>

Arendt, H. «¿Qué es la autoridad?» *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península, 1996.

Aristóteles, *Metafísica*. 18ª ed. Ed. y trad. T. Calvo. Madrid: Gredos, 1994.

——— *Acerca del alma*. Trad. T. Calvo. Madrid: Gredos, 2014.

Armengual, G. Cabot, M., Verma, J. (ed) *Ruptura de la tradición. Estudios sobre W. Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trotta, 2008.

Arnheim, R. *El pensamiento visual*. Trad. R. Maser. Barcelona: Paidós, 1986.

Augé, M. *El tiempo en ruinas*. Trad. T. Fernández y B. Eguibar. Barcelona: Ed. Gedisa, 2003.

Badiou, A. *El siglo*. Trad. H. Pons. Buenos Aires: Manantial, 1964.

Ballester, V. «El alma nunca piensa sin fantasmas. Sobre el concepto de psique en castoriadis.» *Thémata: Revista de filosofía*. núm. 46, 2012. pág. 115-123. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de: <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/387>

Baqués, L. *Experiencia, lenguaje y comunicación en Thomas Bernhard*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

Barrera, Adelaida. «La Comunidad Que Viene Como Uso y Profanación: Una Lectura Del Pensamiento De Giorgio Agamben Sobre La Comunidad.» *A La Sombra De Lo Político: Violencias Institucionales y Transformaciones De Lo Común*, M. R. Acosta y C. A. Manrique, Bogotá: Colombia, 2013, pág. 131–152. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de: www.jstor.org/stable/10.7440/j.ctt18crzcx.9.

Barrio de Mendoza, M. R. «Prácticas semióticas de la identidad en la fotografía de Luz María Bedoya» *Revista: Estúdio*, vol. 6, núm. 12, 2015. pág. 150-157. Recuperado el 26 de setiembre de 2019 de: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1647-61582015000200015&lng=es&nrm=iso.

Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Trad. F. Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.

Baudrillard, J. «Por qué la ilusión no se opone a la realidad» *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 9, 2004. pág. 193-202. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110193A>

Becker, C. «Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm» *Journal of Art Historiography*. núm. 9, diciembre 2013. pág. 1-25. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/becker.pdf>

Benjamin, W. «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea.» Publicado por primera vez en 1929 en la revista *Literarische Welt*.

——— *Discursos interrumpidos I Filosofía del arte y de la historia*. Trad. J. Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1973.

——— «Kitsch onírico. Glosa sobre el surrealismo». *Punto de vista*. Buenos Aires, Año XVI, Núm. 47, diciembre, 1993. pág. 36-37. Recuperado el 1 de junio de <https://www.ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/pdv47.pdf>

——— *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. R. Blatt. Madrid: Taurus, 1998.

——— *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. J. Aguirre. 2ª ed. Madrid: Taurus, 1999.

——— *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. 3ª ed. Trad. J. Creus. Barcelona: Edicions 62, 2004.

——— *Obras, II*. vol. 1. ed. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero. Madrid: Abada. 2006.

——— *Sobre la fotografía*. Trad. J. M. Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2004.

——— *Cartas de la época de Ibiza*. Trad. G. Cano y M. Arranz. Valencia: Pre-Textos, 2008.

——— *Obras, IV vol 1*. ed. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero. Trad. A. Brotons, J. Navarro. Madrid: Abada. 2010.

——— *Obras I vol. 4*. ed. J. Barja, F. Duque, F. Guerrero. Trad. J. Navarro. Madrid: Abada, 2010.

——— *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Trad. S. Mayer. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

— *El capitalismo como religión seguido de Fragmento teológico-político*. Madrid: La Llama, 2014.

Recuperado el 25 de setiembre de 2014

<http://hojaderuta.org/imagenes/elcapitalismocomoreligionbenjamin.pdf>

Bentolila, H. R. «La ‘destrucción’ moderna de la experiencia. Dos lecturas desde Benjamin y Agamben». *Nuevo itinerario*. Revista digital de filosofía, núm. 2, 2007. Recuperado el 5 de junio de 2020 de <http://dx.doi.org/10.30972/nvt.023221>

Benveniste É. «De la subjetividad en el lenguaje» *Problemas de lingüística general*. Vol. 1, Siglo XXI, 1974.

Belting, H. *Antropología de la imagen*. Trad. G. M. Vélez. Madrid: Katz Editoriales, 2007.

Bident, C. *Reconocimientos. Antelme, Blanchot, Deleuze*. Trad. I. Herrera. Madrid: Arena Libros, 2006.

Blanchot, M. «El museo el arte y el tiempo». *La risa de los dioses*. Trad. J. A. Doval. Madrid: Taurus, 1976.

Boucheron, P. «El Arqueólogo y el Historiador. Diálogo con Giorgio Agamben». Trad. Kavi, E. En *Reporte sexto piso*. 4 julio 2017. Recuperado el 5 de junio de 2020 de: <http://reportesp.mx/el-arqueologo-y-el-historiador-dialogo-con-giorgio-agamben>

Bourriaud, N. *Post producción*. Trad. S. Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014.

Bradley, M. «Imaginación, esquema y juicio [en Kant]. Por Hannah Arendt». *Se trata de tu interés*, 29 de agosto de 2015. Recuperado el 5 de marzo de 2020 de: <https://miyanbradley.wordpress.com/2015/08/>

Brecht, B. «La excepción y la regla» *Teatro completo*. Trad. M. Sáenz. Vol. 1. El libro de bolsillo. Madrid: Alianza, 1993.

Buck-Moss, S. «Estudios visuales e imaginación global» en Brea, J. L. (coord.) *La epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*. Tres cantos: Akal, 2005. pág. 145-159.

Butler, J. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Trad. F. Rodríguez, Buenos Aires: Paidós, 2006.

Cabeza, S. R. «“El hombre es un animal cinematográfico” Sobre Cinema and Agamben: Ethics, biopolitics and the moving image; editado por Henrik Gustafsson y Asbjorn Gronstad, Bloomsbury; New York, 2014» *Eikasia. Revista de filosofía*, núm. 75, junio de 2017. pág. 338-345. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://revistadefilosofia.com/75-19rs.pdf>

Cadahia, L. y Velasco, G. (comp) *Normalidad de la crisis / crisis de la normalidad*. Madrid: Katz Editores, 2012.

Campos, L. E. «Conociendo a Aby Warburg» *Trans/Form/Ação*, 37 (1), pág. 151-162. 2014. Recuperado el 1 de febrero de 2020 de: <https://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732014000100008>

Carneiro, V. «Teoría de la imagen fotográfica: la imagen precaria de Jean-Marie Schaeffer». En *Centro de estudios visuales. Chile*, abril 2009. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <https://centroestudiosvisuales.wordpress.com/articulos-del-centro-de-investigacion/>

Carvalho, A. y Reina, A.V. «El trágico destino nihilista de las imágenes: perspectiva de Giorgio Agamben sobre la *Sociedad del Espectáculo* en Guy Debord» *Ruta Comunicación* núm. 8. pág. 128-142. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: https://ddd.uab.cat/pub/ruta/ruta_a2017n8/ruta_a2017n8p128.pdf

Cerio, D. “El resto del pasado. Historia, memoria y testimonio en la perspectiva de Giorgio Agamben” en *Ahora, asociación de historia oral de la República de Argentina*. Argentina. Recuperado el 1 de setiembre de 2019 de: <https://www.historiaoralargentina.org/attachments/article/1erasjhrnoa/3.1%20CERIO.pdf>

Checa, C. «La huella del futuro. El cine y el pensamiento y la imagen y el fantasma». 2009. Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació. UPF. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: https://www.researchgate.net/publication/42586776_La_huella_del_futuro_El_cine_y_el_pensamiento_y_la_imagen_y_el_fantasma

Close, G. «Las figuras del mal en “2666” de Roberto Bolaño». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America* Vol. 93, núm. 1, 2016, págs. 185-186.

Coccia, E. *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*, Trad. M. T. D'Meza, Buenos Aires: Ariadna Hidalgo, 2007.

Colilli, P. *Agamben and the signature of astrology. Spheres of potentiality*. Londres: Lexington Books, 2015.

Crosato, C. «Una forma inaudita di resistenza. Agamben e il paradigma come strumento di analisi archeologica» en *Etica & Politica*, XXI, 2019, 1, pág. 265-298.

Curtis Adler A. «Deconfabulation Agamben's italian categories and the impossibility of experience» *Diacritics*, Volume 43, Issue 3, 2015. pág. 68-94. Recuperado el 3 de marzo de 2020 de: <https://muse.jhu.edu/article/617333>

D'Alonzo, J. «El origen de la nuda vida: política y lenguaje en el pensamiento de Giorgio Agamben» *Revista Pléyade*. Núm. 12. Julio-diciembre 2013. pág. 99-118. Recuperado el 1 de junio de 2020 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4703339>

Daturi, D. E. «"Potencia de no", inoperosidad y lo insalvable. Pasos en la cosmología de Giorgio Agamben» *Reflexiones marginales*, año 6, núm. 41, oct-nov, 2017.
Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/potencia-de-no-inoperosidad-y-lo-insalvable-pasos-en-la-cosmologia-de-giorgio-agamben/>

De la Peña, I. (coord). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. México: Siglo XXI, 2008.

De Oliveira, J. G. «Arqueología de la interfaz. Ensayo, memoria, imagen». *Análisis. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 55, págs. 100-117, 2016.
Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i55.2979>

Debord, G., *La sociedad del espectáculo*. Trad. J. L. Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2010.

Del Bufalo, Erik. «La aparición fotográfica: más allá de la imagen y la representación». *Episteme*, 36 (2), 2016, pág. 43-65. Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-43242016000200004&lng=es&tlng=es

Deleuze, G. Agamben, G. Pardo, J. L. *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby*. Trad. J. M. Benítez. Valencia: Pre-Textos, 2000.

Deleuze, G. *Diferencia y Repetición*. Trad. M. S. Delpy y Hugo. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

Didi-Huberman, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Trad: M. Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

—— «Cuando las imágenes tocan lo real» Archivo FX Documentos y materiales, núm. 1, mayo de 2007. Salónica. Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3125#>

—— *Ante el tiempo*. Trad. O. Funes y O. Antonio. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

—— «La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética». En A. Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Materiales pesados, 2008. pág. 41.

—— *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas en Aby Warburg*. Trad. J. Calatrava. Madrid: Abada editores, 2009.

—— *Supervivencia de las luciérnagas*. Trad. J. Calatrava. Madrid: Abada editores, 2012.

Dubois, P. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.

Durand, R. *El tiempo de la imagen*. Trad. M. Gómez Prado. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

Durantaye, L., *Giorgio Agamben: A critical introduction*, California: Stanford University Press, 2009.

Eidelsztein, A. «Giorgio Agamben y la pulsión respiratoria o "amor me inspira"» *Imago Agenda* núm. 78, abril, 2004. Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=668>

Eisenman, P. «Le due memorie». *Shoah, Percorsi della memoria*. Ed. Clemens Carl Hárle. Napoli: Cronopio, 2006.

Empírico, S. *Esbozos pirrónicos*. Trad. A. Gallego y T. Muñoz. Madrid: Editorial Gredos, 1993, II, 102.

Exposito, R. *Confines de lo político*. Trad. P. L. Ladrón. Madrid: Trotta, 1996.

Ezequiel, D. «Teorías contemporáneas del sujeto. De la crítica de la concepción esencialista a las estrategias para resistir el poder» *HYBRIS. Revista de Filosofía*, vol. 6 núm. 1, mayo 2015, pág. 43-57.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://revistas.cenaltel.cl/index.php/hybris/article/view/76>

——— «La historia más allá del tiempo y la memoria» *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 4, 2015. pág. 67- 81. Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://www.ehu.es/ojs/index.php/Ariadna/index>

Ferraris, M. *La imaginación*. Trad. F. Campillo. Madrid: Visor, 1999.

Fillol, S. «Avanzar hacia el pasado. Experiencias de la historia en Godard y Sokurov» *I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)*. Barcelona: UPF editores. pág. 22.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

http://www.ocec.eu/pdf/2005/fillo_l_santiago.pdf

Fleisner, P. «Desinterés y terror. El destino nihilista de la estética occidental en el *L'uomo senza contenuto*» *Viso. Cuadernos de estética aplicada IV*, núm. 8, enero-junio, 2010. pág. 110-120.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=64>

——— «Vida poética y vida ninfal. La importancia del arte en la elaboración temprana del concepto de “vida” agambeniano» *Aisthesis*, núm. 52, 2012. pág. 125-148.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de <http://revistaaiesthesia.uc.cl/index.php/rait/article/view/247>

— «Máquina lingüística. Una lectura del problema del lenguaje en la filosofía temprana de Giorgio Agamben». *Lingue e Linguaggi*. 7, 2012. pág. 297-316.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/12373/11032>

— «La misteriosa vida de la ponencia. La importancia del concepto de “potencia” para la formulación agambeniana del concepto de vida». *Praxis Filosófica Nueva serie*, núm. 35, julio-diciembre, 2012. pág. 187-21.

— *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Buenos Aires: Eudeba, 2016.

Flusser, V. *Una filosofía de la fotografía*. Trad. E. Schilling. Madrid: Síntesis, 2001.

Foucault, M. *La arqueología del saber*. Trad. A. Garzón. México: Siglo XXI, 1983.

— *Vigilar y castigar*. ed. 29. Trad. A. Garzón. Medellín: Siglo XXI, 1992.

— *El pensamiento del afuera*. 2a ed. Trad. M. Arranz. Valencia: Pre-Textos, 1989.

— «El lenguaje al infinito». *De lenguaje y literatura*. Trad. I. Herrera. Barcelona: Paidós, 1996.

— *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. E. C. Frost. Madrid: Siglo XXI, 2006.

Franca, M. «Escribir, lo común. Ideas, figures e imágenes en torno a una lectura de Giorgio Agamben» *Badebec*, vol. 4, núm. 7, septiembre, 2014. pág. 1-23. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://hdl.handle.net/11336/32865>

Freedberg, D. *El poder de las imágenes*. Trad. P. Jiménez y J. Bonafé. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Freedberg, D. *El poder de las imágenes*. Trad. P. Jiménez y J. Bonafé. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Gadamer, H-G. *Verdad y Método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1977.

Galindo, A. «Deconstructing Agamben». *Res Publica: Revista de Filosofía Política*, núm. 28, 2012, pág. 267-275 (III-25).

García, D. «Imágenes de la historia: Aby Warburg, Walter Benjamin y Erwin Panofsky». *La Palabra y el Hombre*, Universidad de Veracruzana. Tercera época, verano 2012, núm. 21, pág. 52-57.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/33554>

García, L. I. (s. f.) «La “actualidad” de Walter Benjamin Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman y el problema de la temporalidad» *Herramienta, revista de debate y crítica marxista*. Recuperado el 1 de junio de 2020 de <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=2131>

Giddens, A. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford CA: Stanford University Press, 1991.

Giuliani, M. «El amor y la imaginación en Walter Benjamin: Lectura retrospectiva de *Infancia en Berlín hacia mil novecientos*» *Boletín de estética*. Buenos Aires. Año III, noviembre, 2008, núm. 7, pág. 5- 33.

Goethe, J. W. *Máximas y reflexiones*. Trad. J. J. del Solar. Barcelona: Edasa. 1999.

——— «Consideraciones del viajero» *Los años itinerantes de Wilhelm Meister*, traducción de M. Salmerón. Madrid: Cátedra, 2017

Gombrich, E. H. *Aby Warburg una biografía intelectual*. Trad. B. Moreno. Madrid: Alianza, 1992

González, J. M. «Walter Benjamin y los Ángeles de la memoria en la Ciudad de Berlín» en Oncina, F., Cantarino, M. E. (ed). *Estética de la memoria*. Valencia: Muvim Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2011. pág. 59-84.

Gorla, L. P. «El gobierno de Sancho: entre experiencia y Conocimiento» AISPI. Actas XXIII. Centro Virtual Cervantes. 2005, Recuperado el 6 de junio de:

https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/insula_chisciotte.htm

Guash, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Tres Cantos: Akal, 2011.

Hall, E. T. «Convenciones visuales y visión convencional» *Poéticas del espacio*. Yates, S. (ed.) Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Hamann, J. G. «La metacrítica sobre el purismo de la razón pura» VV. AA. *¿Qué es la ilustración?* Trad. A. Maestre y J. Romagosa. Madrid: Tecnos. 1999. pág. 36-44.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<https://vdocuments.mx/hamann-la-metacritica-sobre-el-purismo-de-la-razon-pura.html>

Heidegger, M. *De camino al habla*. Trad. Unterwegs zur Sprache. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2002.

Honig, B. y Marso, L. J. (ed) *Politics, theory, and film. Critical Encounters with Lars von Trier*. New York: Oxford University Press, 2016.

Jarque, V. *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1992.

Jaar, A. [et al] *La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Materiales pesados, 2008.

Jaar, A.; Lotringer, S. «Representation of Violence. Violence of Representation». En *Trans*. Nueva York, vol. 1-2, núm. 34, 1997. Citado en N. Schweizer. «La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción», 2008. En A. Jaar [et al] *La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Materiales pesados, 2008. pág. 32.

Jay, M. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2008.

Jay, M. «¿Está la experiencia aún en crisis? Reflexiones sobre un lamento de la Escuela de Francfort». *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 44, núm. 176, 1999. Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1999.176.49008>

Kracauer. S. «La fotografía». *La fotografía y otros ensayos*. Trad. L. S. Carugati. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

Koepnick, L. «Photographs and Memories». *South Central Review*, 21(1), 2004. pág. 94-129.
Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://www.jstor.org/stable/40039828>

Lacan, J. «El reverso del psicoanálisis». *El Seminario. Libro 17*. Barcelona: Paidós, 1992.

Lahuerta, J. J. *Aby Warburg. Marginalia. Carl Einstein*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2015.

Lancelot C. y Arnauld, A. *Grammaire de Port Royal* (1660), en Foucault, M. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. E. C. Frost. Madrid: Siglo XXI.

Leibniz, G. *Monadología; Discurso de metafísica; la profesión de fe del filósofo*. Trad. M. Fuentes, A. Castaño, F. Samaranch. Barcelona: Orbis, 1983.

Lenzi, T. «La fotografía contemporánea como dispositivo discursivo y / o narrativo». *Revista Digital do LAV* [en línea], 2(3), 2009. Recuperado el 6 de setiembre de 2019 de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337027035005>

Lesmes, D. Cabello, G., Massó, J. (coord.) «Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento». *Anthropos*, Barcelona: Ed. Siglo XXI. Núm. 246, 2017.

Lépinoux, M. «Análisis sobre la destrucción de la experiencia y el *Experimentum linguae* en Giorgio Agamben» *Atenea glaucopis*. Wordpress.com. 16 de diciembre de 2014. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <https://ateneaglaucopis.wordpress.com/2014/12/16/analisis-sobre-la-destruccion-de-la-experiencia-y-el-experimentum-linguae-en-giorgio-agamben/>

Llinàs, J. L. «Sobre el concepto de filosofía y experiencia en Montaigne, y su repercusión en Descartes». *Cuadernos salmantinos de Filosofía*, vol. 40, 2013. pág. 71-84.
Recuperado el 1 de junio de 2020 de:
<https://summa.upsa.es/details.vm?q=id:0000032431&lang=es&view=main>

Lytotard. J. *Lecturas de infancia*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 2010.

Malraux, A. *Antimemorias*. Trad. E. Pezzoni. Buenos Aires: Ed. Sur. 1968.

Margarese, I. «Hacia el montaje: imágenes fotográficas a pesar de todo» *La torre del Virrey: revista de estudios culturales*. Editado por: Ajuntament de l'Eliana, año 2009, núm. 7. pág. 19-23.

Martín, A. «La imagen hecha tiempo» *El País*, 5 de junio de 2010. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: https://elpais.com/diario/2010/06/05/babelia/1275696761_850215.html

Martín González J. J. «Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte» *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo II – 3, 1989. Recuperado el 2 de abril de 2020 de http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/3/cai-3-3.pdf

McPhail, E. *Desplazamiento de la imagen*. México: Siglo XXI, 2013.

Melandri, E. *La línea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodliber, 2004.

Mills, C. *The Philosophy of Agamben*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2008.

Montaigne, M. *Assaigs*. Trad. V. Alonso. 4ª ed. Barcelona: Proa, 2009.

Moreiras, A. «Imagen infrapolítica y supervivencia de las luciérnagas» *Infrapolitical Deconstruction (and Other Issues Related and Unrelated)*. Publicado el 14 de febrero de 2017. Recuperado el 1 de junio de 2020 de <https://infrapolitica.com/2017/02/14/imagen-infrapolitica-y-la-supervivencia-de-las-luciernagas-por-alberto-moreiras/>

Moreno, E. «Iconografía e iconología desde el Renacimiento hasta nuestros días su aplicación en la arqueología» *Revista atlántica-mediterránea de prehistoria y arqueología social*, núm. 9, 2004. pág. 179-214.

Morey, M. *Deseo de ser piel roja*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Mosès, S. *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia, 1997.

Moya Canterio, E. «Filosofía, literatura y verdad (aproximación crítica al textualismo de Rorty)» *Revista de Filosofía*, vol. 27, núm. 2, 2002. pág. 305-336.

Moyano, M. I. *Giorgio Agamben. El uso de las imágenes*. Buenos Aires: Ediciones la Cebra, 2019.

Muñoz, G. (2015) «Potencia y deconstrucción» *Infrapolitical Deconstruction (and Other Issues Related and Unrelated.)* Publicado el 5 de junio de 2015. Recuperado del 1 de marzo de 2020 <https://infrapolitica.com/2015/06/05/potencia-y-deconstruccion-gerardo-munoz/>

Murray, A., *Giorgio Agamben*. Londres: Routledge Critical Thinkers, 2010.

Nakahira, T. «Eugène Atget: La mirada sobre la ciutat o la mirada des de la ciutat» *La il·lusió documental*. Trad. J. Mas. Barcelona: Ca l'Isidret edicions, 2018.

Nancy, J. L. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 1999.

Neuburger, A. «La historia en imágenes. Walter Benjamin y el concepto de actualidad» *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, núm. 7, diciembre 2015. pág. 186-201. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1118/1144>

Newman, M. *Jeff Wall. Obras y escritos*. Trad. C. Mayor, A. Fernández y E. Villalonga. Barcelona: Ediciones Poligrafía, 2007.

Niculet, L. «Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo» *Disturbis, Revista de los Másteres de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo de la UAB*, núm. 11, 2012. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Niculet.html>

Nietzsche, F., *El crepúsculo de los ídolos*. Ed. y Trad. A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973.

Noys, B. «Separation and Reversibility, Agamben on the Image» *Filozofsky Vestnik*, 30, 2009. pág. 143-159.

Oncina, F., Cantarino, M. E. (ed). *Estética de la memoria*. Valencia: Muvim Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2011.

Oncina, F., García Varas, A. (coord.) *Mudanzas espacio temporales: imagen y memoria*. Madrid: General de Ediciones de Arquitectura, 2017.

Parsley, C. «Image», en A. Murray y J. Whyte (comps.), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Peláez, C. «¿Desde dónde fluye la Pathosformel de una imagen? La presencia de las formas*clásicas en la obra de Picasso (1917-1924)» III Taller experimental de investigación sobre Picasso y Arte del siglo XX, 2016. Centro de Documentación-Fundación Picasso. Museo Casa Natal. Recuperado el 1 de junio de 2020, de:

https://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/portada/documentos/Desde_donde_fluye_la_Pathosformelx_por_Cristina_Pelxez.pdf

Pérez Royo, V. «Imagen dialéctica y cuerpo en escena. Hacia una nueva comprensión de la fidelidad al pasado». *Pausa. Quadern de de teatre contemporani*, núm. 37, 2015. Recuperado el 1 de junio de 2019 de:

<http://www.revistapausa.cat/imagen-dialectica-y-cuerpo-en-escena-hacia-una-nueva-compresion-de-la-fidelidad-al-pasado/>

Pino Estivill, E. «La cosa misa del lenguaje en Giorgio Agamben. Una revisión del concepto de comunidad». *Romanica Olomucensia* 26.1, 2014. pág. 97–107.

Pintor Iranzo, I. «Formas del atlas y el ensayo visual a partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto» *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(2), 2017. pág. 156-188. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://hdl.handle.net/10230/36539>

Platón, *La República* 16 ed. M. Fernández-Galiano (ed), Trad. J. M. Pabón y M. Fernández Galiano. Madrid: Alianza editorial, 2006.

Portillo, J. «Giorgio Agamben: la fuerza del pensamiento» en Portillo, J. (coord) *Reflexiones sobre el pensamiento italiano contemporáneo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2010. pág. 19-33.

Prósperi, G. «La máquina elíptica de Giorgio Agamben» *Profanações*, 2 (2), 2015. pág. 62-83.

Recuperado el 1 de junio de 2020, de: Memoria Académica

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7753/pr.7753.pdf

Proust, M. *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes*. vol. 3. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Rabinovich, S. «Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico» *Acta poética* Vol. 28, núm. 1-2, primavera-otoño 2007. Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2007.1-2.230>

Rancière, J., *El tiempo de la igualdad*, Trad. J. Bassa. Barcelona: Herder, 2011.

Redrado, I. «En el gallinero los niños no paran de animar. Sobre lenguaje, infancia y potencia en Giorgio Agamben» Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza, 2016.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://zaguan.unizar.es/record/56890#>

Rendueles, C. y Useros, A. *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Madrid: Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2010.

Ricoeur, P. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.

Romero, P. G. «Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman». *Revista Minerva*. 2007. Recuperado el 1 de junio de 2020 de

<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>

Rubio Marco, S. «Wittgenstein, la imagen mnemónica y la imaginación estética» *Teorema. Revista internacional de filosofía*. Vol. XXV/2, 2006. pág. 95-107.

Ruvituso, F. L. «Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de la memoria, montaje y supervivencia en el atlas mnemosyne». Setiembre 2013. IX Jornadas

Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata, 2013). Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42502>

Ruvituso, M. «La dimensión estética del poder soberano en Agamben». *Diánoia*, vol. LVIII, núm. 71, noviembre 2013, pág. 105-125.

—— «La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben» *Diánoia. Revista de Filosofía*. Vol. 58. núm. 71, 2013. pág. 105-125.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<https://doi.org/10.21898/dia.v58i71.109>

—— «Lo que todos miran y nadie quiere ver: la imagen de la vida desnuda». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 34, núm. 2, 2017. 495-512. Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://dx.doi.org/10.5209/ASHF.56113>

—— «Giorgio Agamben y la destrucción de la estética» *Boletín de estética*, Centro de Investigaciones Filosóficas CIF, núm. 34, 2015. pág. 7-43. Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<http://www.boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/173>

Saidel, M. L. «Deconstrucción del sujeto metafísico en Nancy y Agamben: hacia una ontología de las singularidades en común». *Revista de filosofía. Eikasia*, núm. 48, marzo, 2013. pág. 61-78.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://revistadefilosofia.com/48-04.pdf>

—— «Ontologías de lo común en el pensamiento de Giorgio Agamben y Roberto Espósito: entre ética y política» *Isegoría. Revista de filosofía moral y política*, núm. 49, julio-diciembre, 2013. pág. 439-457.

Salzani, C. «Quodlibet: Giorgio Agamben's Anti-Utopia». *Utopian Studies*, vol. 23, núm.1, 2012. pág. 212-237.

—— «Il linguaggio è il sovrano: Agamben e la politica del linguaggio» *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 9, núm. 1, 2015. (Traducción del italiano: Tomás Muñoz)

Sánchez Durá, N. «Resumen de la intervención “Emboscarse en ambientes enrarecidos: Sloterdijk y los avatares del pesimismo cultural”». En Seminario IV La deshumanización del mundo. 6 y 9 de mayo de 2003. UNIA (Universidad Internacional de Andalucía), Sevilla. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=407

Schaeffer, J. M. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.

Scholem, G. *Walter Benjamin: historia de una amistad*. Barcelona: Debolsillo, 2007.

Silva, V. *La desilusión de la imagen. Arqueología, cuerpo(s) y mirada(s). Una crítica a la actual explosión de las imágenes en los medios*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2016.

Sontag, S. *Ante el dolor de los demás*. Trad. A. Major. Madrid: Alfaguara, 2003.

Staroselsky, T. «Crisis de la experiencia: ¿imposibilidad o reconfiguración? Benjamin a través de Jean-Louis Déotte». X Jornadas de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7649/ev.7649.pdf

Surghi, C. «Apuntes sobre la noción de experiencia en Bataille, Foucault y Benjamin» *Filosofía UIS*, vol. 9, núm. 1. enero-junio, 2010. págs. 29-45. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/1424>

Taccetta, N. *Agamben y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2001.

—— «Subjetividad y temporalidad. Configuraciones imaginarias de la historia a través de la imagen cinematográfica», Tesis. Universidad Nacional de San Martín, Argentina. 2012

—— «Supervivencia e imagen: Agamben-Warburg-Benjamin y la historia» *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*. Buenos Aires, núm. 5, octubre, 2012. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero5/nro5_art_taccetta.pdf

—— «Reflexiones sobre la relación entre arte y política. Una aproximación al situacionismo» en X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2013. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://www.academica.org/000-038/590>

—— «Giorgio Agamben y el cine. De la historia cinemática de Warburg al cine que viene». *Profanações*. año 2, núm. 1, 2015. págs. 15-41 Universidade do Contestado.

—— «De la crisis de la experiencia a la experiencia de la crisis. Una aproximación al arte público en argentina» *Revista de historia del arte*, núm. 12. 2015. pág. 235 -246.

—— «Espectáculo, imagen y gloria. La profanación de la máquina política» *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporáneas*, vol. 3, núm. 5, noviembre, 2015 – mayo, 2016. pág. 253-275.

—— «Archivo del tiempo recobrado. La forma de la imaginación» en «Memoria e imaginación».
Digithum, núm. 20, 2017. pág. 1-11 UOC y UdeA.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<https://digithum.uoc.edu/articles/10.7238/d.v0i20.3092/galley/3333/download/>

Castro Rey, I. «Textos. El pensamiento de los otros ¿Olvidar a Agamben?» Presentación de *Profanaciones* en el seminario de filosofía de Cruce, Madrid, 4 de junio de 2006. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://www.ignaciocastrorey.com/lootros/olvidaraagamben.pdf>

Ureña Calderón, J. F. «Montaje o historia con imágenes. Sobre la posibilidad de representar la violencia en Colombia» en *Ciudad Paz-Ando*, 8 (1), 2015. pág. 22-39. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2015.1.a02>

—— *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. Bogotá: Editorial Universidad de Rosario, 2017.

Vargas, M. S. «La vida después de la vida. el concepto de “nachleben” en Benjamin y Warburg» *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 49, enero-junio. 2014. pág. 317-331. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <https://dx.doi.org/10.12795/themata.2014.i49.17>

Vázquez, R. «[En una imagen], Giorgio Agamben» *Niebla eterna*. Blogspot.com. Publicado el 30 de junio de 2016. Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<https://nieblaeterna.blogspot.com.es/2016/06/en-una-imagen-giorgio-agamben.html>

Vega, A. «La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin / Miriam Hansen» Trad. Vega, F. y Miranda, C. *Archivos de filosofía*. núm. 6-7, 2011-2012. pág. 311-363.

Recuperado el 1 de junio de 2020 de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4370731>

Vera Barros, T. «Postexperiencia y poética. Notas sobre experiencia y estética ante las escrituras del siglo XXI. Casos de literatura argentina» *Cuadernos de literatura*. Núm. 29, enero-junio, 2011. pág. 12-28. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228711>

—— «Notas para una “literatura de la post-experiencia”» *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 46, 2010. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/postexpe.html>

Vignale, S. «Experiencia y narratividad en Walter Benjamin» *Páginas de Filosofía*, Año XII, núm. 15, 2011. pág. 5-16. Recuperado el 1 de junio de 2020 de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5037620.pdf>

Vila-Matas, E. «No era medianoche, no llovía» *Letras libres*, 31 de octubre de 2004, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/no-era-medianoche-no-llovia> Recuperado el 5 de mayo de 2020.

Von Sprecher, R. «Walter Benjamin: Magdalena mojada en el té». *Walter Benjamin: La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente*. Barcelona: Anthropos, núm. 225, 2009. pág. 147.

Warburg, A. *El ritual de la serpiente*. Trad. J. Etoarena. México: Editorial sexto piso. 2004. Recuperado el 1 de junio de 2020 de https://issuu.com/mbixi/docs/el_ritual_de_la_serpiente

—— «Durero y la antigüedad italiana». *El renacimiento del paganismo*, Trad. F. Pereda y E. Sánchez, Madrid: Alianza editorial, 2005

Witte, B. *Walter Benjamin*. Trad. J. Leita. Barcelona: Edicions 62, 1992.

