

GEORGES DIDI-HUBERMAN
École des Hautes Études
en Sciences Sociales, Francia
gdh@ehess.fr
Traducción del francés,
Melina Balcázar Moreno
Colegio de México

ENZO TRAVERSO
Cornell University, EE. UU.
vt225@cornell.edu
ORCID: 0000-0001-7557-8235
Traducción del francés,
Esther Cohen
IIFL-UNAM

IMÁGENES E HISTORIA CULTURAL: UN DEBATE
IMAGES AND CULTURAL HISTORY: A DEBATE

Este texto a dos manos integra en un solo espacio el debate que sostuvieron dos figuras académicas indiscutibles, Georges Didi-Huberman, historiador del arte, y Enzo Traverso, historiador, en el diario digital francés AOC [Analyse Opinion Critique],¹ entre los meses de mayo y octubre de 2022. En un intercambio epistolar público, Didi-Huberman comienza la discusión sobre un breve comentario que Traverso incluye en su libro *Revolution. An Intellectual History* (2021), que hacía alusión a una imagen problemática del fotógrafo Gilles Caron —tomada durante las manifestaciones anticatólicas en Irlanda del Norte en 1969—, parte de *Soulèvements*, una exposición que Didi-Huberman curó para el Museo Jeu de Paume de París entre 2016 y 2017. A partir de este punto, el debate entre ambos intelectuales se extenderá a una de las más interesantes reflexiones, que muestra dos posiciones sobre los modos de ver la imagen y su relación con la historia.

PALABRAS CLAVE: debate, imágenes, historia, Georges Didi-Huberman, Enzo Traverso.

*This two-handed text integrates in a single space the debate held by two indisputable academic figures, Georges Didi-Huberman, art historian, and Enzo Traverso, historian, in the French digital daily news AOC [Analyse Opinion Critique], between the months of May and October 2022. In a public exchange of letters, Didi-Huberman begins the discussion on a brief comment that Traverso includes in his book *Revolution. An Intellectual History* (2021), which alluded to a problematic image by photographer Gilles Caron —taken during the anti-Catholic demonstrations in Northern Ireland in 1969—, part of *Soulèvements*, an exhibition that Didi-Huberman curated for the Jeu de Paume Museum in Paris between 2016 and 2017. From this point, the debate between the two intellectuals will extend to one of the most interesting reflections, which shows two positions on the ways of seeing the image and its relationship to history.*

KEYWORDS: Debate, Images, History, Georges Didi-Huberman, Enzo Traverso

¹[N. del Ed.] Agradecemos al diario digital francés AOC [Analyse Opinion Critique] <<https://aoc.media/>>, el permiso para publicar este debate en nuestras páginas. Apreciamos, también, el valioso apoyo del equipo editorial de Acta Poética en la búsqueda de referencias bibliográficas en español de la traducción del texto de Georges Didi-Huberman.





Gilles Caron,
Manifestations anticatholiques,
Londonderry, Irlande du Nord, 1969
© Fondation Gilles Caron

TOMAR POSICIÓN (POLÍTICA) Y TOMAR EL TIEMPO (DE MIRAR)²
 GEORGES DIDI-HUBERMAN

Estimado Enzo Traverso:

Le escribo con sentimientos encontrados, de amistad y de reconocimiento, por una parte, y un poco de disgusto, incluso cierta irritación, por otra. Cuando, en 2016, se inauguró en el Jeu de Paume en París la exposición *Soulèvements* fui objeto de algunas críticas, lo cual era muy legítimo para un ejercicio y una temática así. No pensé que debía responder a las críticas que expresaban el sectarismo que con gran frecuencia caracteriza al debate intelectual francés, al enfrentar inútilmente a quienes, sin embargo, deberían situarse del mismo lado de la barricada, como suele decirse.

Sin embargo, una crítica suya es algo distinto, porque desde hace mucho tiempo su trabajo me importa —especialmente, a través de pensadores que ambos admiramos y que van de Walter Benjamin a Daniel Bensaïd o Michael Löwy—, me ayuda y me parece, en varios planos, fraterno.

Primeramente, le agradezco por lo que su último libro, *Revolution: An Intellectual History (Revolución: una historia intelectual)*,³ decidió emprender. Se trataba, en efecto, de un campo que era necesario renovar y, por su amplitud, su aportación constituirá sin duda alguna una etapa significativa. Aunque no es mi intención hacer aquí una lista de todo lo que en su libro podría legítimamente prestarse a reflexión o, más específicamente, podría acercarnos a través de nuestros ensayos respectivos sobre esas cuestiones. Bastará con recordar que el punto de vista, que usted llama “historia cultural”, concuerda por completo con mis tentativas provenientes de la *Kulturwissenschaft* de Aby Warburg: una disciplina o “transdisciplina” que había desembocado en el proyecto de una “iconología política” y que el trabajo de Horst Bredekamp, a quien recurre desde el segundo párrafo de su libro, supo prolongar de manera notable. Así, comienza con la idea, expresada recientemente por Bredekamp, de que “las imágenes nos miran” (16), una idea que me guía sin cesar, al menos desde *Lo que vemos, lo que nos mira*,⁴ libro en el que justamente intentaba articular una

² <https://aoc.media/opinion/2022/05/22/prendre-position-politique-et-prendre-le-temps-de-regarder/>

³ [N. de Ed.] Editado primero en inglés en 2021, luego en francés bajo el nombre de *Révolution: une histoire culturelle* y en español como *Revolución: una historia intelectual*, ambas en 2022.

⁴ [N. de Ed.] Editado en español por Manantial, Buenos Aires, en 2016.

fenomenología de la visualidad con la noción benjaminiana de las “imágenes dialécticas”.

Con una dialéctica del “naufragio” y de la “esperanza”, por otra parte, introduce toda su argumentación, a través de *La balsa de la Medusa* de Géricault, donde identifica “una de las más potentes alegorías del naufragio de la revolución” antes de reconocer una especie de movimiento oscilatorio “entre abatimiento y esperanza” (15, 18). El texto de *Soulèvements* —que ahora aparece ampliado en *Désirer désobéir* (2021a)—⁵ comenzaba del mismo modo, a través de un montaje que articulaba *La balsa* de Géricault con *La libertad* de Delacroix y *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, película que previamente había considerado a través de la misma dialéctica del abatimiento (lágrimas derramadas) y del levantamiento (armas blandidas).

*

Tal vez existen siempre, en el fondo de las grandes nociones políticas en debate, conflictos de sensibilidades. Pero ¿de cuáles *sensibilidades* hablamos exactamente aquí? De manera clásica, distingue usted entre levantamientos, o revueltas, y revoluciones, al recordar por ejemplo los términos con los que Arno J. Mayer planteaba el problema:

Las revueltas, explica, tienen sus raíces en “la tradición, la desesperación y la desilusión”. Designan a enemigos concretos y tangibles a quienes transforman en chivos expiatorios. [...] Por eso tienen un horizonte limitado y son de corta duración: pueden ser endémicas, apunta Mayer, pero siempre están territorialmente circunscriptas. Las revoluciones, al contrario, suscitan esperanzas motivadas por ideologías y proyecciones utópicas; con frecuencia las llevan a cabo fuerzas que encarnan proyectos políticos, como los jacobinos o los bolcheviques. Tienen la aspiración consciente de cambiar el orden social y político (Traverso 2022: 38).

“Si bien siempre habrá debates en torno de dónde trazar la línea divisoria entre rebelión y revolución, todavía es útil hacer la distinción” (2022: 39), dice usted a continuación. Incluso a costa de reafirmar el hiato en el plano de la sensibilidad, justamente: “La celebración de las rebeliones implica hipostasiar su momento lírico, cuando la gente se levanta y actúa; interpretar las revoluciones implica inscribir su surgimiento disruptivo en un

⁵ Paris: Les éditions de Minuit.

proceso de destrucción creativa, cuando se destruye un orden y se construye otro nuevo” (2022: 39). Encontramos así, en su vocabulario mismo, una jerarquía política que se revela también como una toma de partido en el muy general terreno de los principios filosóficos. Oponer de esa forma las revoluciones y los levantamientos —según un empleo estrictamente político y no antropológico o fenomenológico, de ese último término—, como la “novedad” se opone a la “tradición”, la esperanza a la desesperación, el enemigo global al enemigo circunstancial, la larga duración a la crisis efímera, el espacio de todos al enclave insurreccional, el orden nuevo al desorden bruto, el “proceso” estructural al simple “momento” fenoménico... Manera de oponer, para terminar, el *proyecto* político que toda revolución auténtica lleva y algo que no sería sino una “visión limitada” en el simple *deseo* —el simple “desear desobedecer”— característico de los levantamientos o las revueltas.

En su texto, vemos de inmediato que esa distinción política no va sin una polarización de la sensibilidad. Así, emplea la palabra “lirismo” y lo califica de “hipostasiado” en la manera de “celebrar las rebeliones”. Aunque eso no lo desarrolle más ampliamente, comprendemos que la “hipóstasis” caracterizaría una sensibilidad de tipo anarquista, en oposición al *realismo* que llevaría en sí el verdadero “proyecto político” de la revolución, que define a la sensibilidad comunista. Sin embargo, ¿realmente debemos situar las sensibilidades así? ¿Qué más habría que oponerles después? Como si una, la “lirica”, estuviera fundada en la simple *emoción* y la otra, la “realista”, en la más vasta *razón*. ¿Acaso no implica retomar un muy académico esquema filosófico, platónico en su fondo, es decir, idealista y que entonces exige ser deconstruido? Que baste al respecto recordar cómo Hannah Arendt desplazaba las líneas de fractura al afirmar que “la ausencia de emociones ni causa ni promueve la racionalidad [...]. Para responder razonablemente uno debe, antes que nada, sentirse ‘afectado’, y lo opuesto de lo emocional no es lo ‘racional’, cualquiera que sea lo que signifique, sino la incapacidad para sentirse afectado” (2005: 86-87).

Y justo en ese punto, para el pensador político, la palabra *sensibilidad* parece ser fuente de problemas por resolver o de trampas por evitar (lo cual es cierto hasta en la bienvenida reivindicación, por Jacques Rancière, de un “reparto de lo sensible” en la que, a mi juicio, la noción de *sensible* no gozaba de la misma clarificación que la de *reparto*, más directamente política).⁶

⁶ [N. de Ed.] El autor se refiere al libro de Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2000), del que existen varias ediciones en español.

Por un lado, el punto de vista de una “historia cultural” le incita a reconocer que “la mayoría de las revoluciones contienen o producen giros estéticos” (2022: 36), por otro —y casi inmediatamente después de haber escrito esa frase— evoca la exposición *Soulèvements* que, según afirma, “aunque notable por muchos motivos, privilegió los aspectos estéticos de los levantamientos al extremo de desdibujar su naturaleza política” (2022: 36). Y es frente a los “aspectos estéticos” de los levantamientos que la palabra “sensibilidad”, que en griego se dice *aisthesis*, lo incomoda. Lo cual me hace pensar un poco en cómo, hace más de veinte años, tuve que enfrentarme al mismo argumento de la *estetización*, pero no en un modo incómodo como el suyo, sino claramente violento, respecto a las imágenes de la Shoah.

*

Para respaldar su desconfianza en cuanto a esos “aspectos estéticos”, da un ejemplo. Ejemplo impactante y que cobra el valor de emblema en la medida en que se trataba de la imagen inmediatamente visible en la portada del catálogo *Soulèvements* (e incluso visible en el espacio público parisino, en los carteles de la exposición). Lo cito:

El hecho de captar la elegancia de un gesto que reproduce la belleza de una actuación atlética no echa luz sobre su significado político. La ilustración de la portada del catálogo muestra a un adolescente que arroja una piedra. Se lo captura en el instante preciso de lanzarla, con el cuerpo extendido por ese esfuerzo. Una sensación de ligereza fusionada con la armonía corporal impregna esta imagen del fotógrafo Gilles Caron. Si observamos los levantamientos a través de una lente puramente estética, el hecho de que este joven sea un unionista que participa en un disturbio anticatólico en Londonderry, en 1969 —como explica el título—, se convierte en un detalle nimio (2022: 36-37).

Negligencia que obviamente hundiría en el lirismo *estético* el sentido mismo de la posición *política* por adoptar ante la cuestión de los levantamientos.

Permítame, estimado Enzo Traverso, devolverle el argumento: manifiesta en su juicio una negligencia “estética” que desvía su posición política misma. Que apaga su mirada en una negligencia de lectura. Y que, por consiguiente, arroja una sombra sobre el método mismo de lo que entiende por “historia cultural”. Una historia cultural debe ser tan *precisa*

al ser historia como *sensible* al ser cultural. Para conjugar ambos, cuando hablamos de imágenes o que las hacemos servir como argumentos en un libro donde se aborda la política, hay que comenzar metódicamente bien, diría yo, y tomarse el tiempo de mirar esas imágenes. Escribe: “este joven [es] un unionista que participa en un disturbio anticatólico en Londonderry, en 1969 —como explica el título—” (2022: 37). ¿Acaso piensa que una leyenda “explica” algo? ¿Hay que contentarse con la leyenda cuando nos encontramos frente a una fotografía de ese tipo? Por supuesto que no. Entonces, por favor, tome el tiempo para mirar.

Primero, cuando habla de “un adolescente arrojando una piedra” tome el tiempo para constatar que hay dos en la imagen de Gilles Caron. No es entonces un individuo aislado en la “la belleza de una proeza atlética”, como afirma. El encuadre deja imaginar —algo que la serie de fotografías permite verificar— que son más numerosos aún. Nos alejamos así mucho de una simple voluntad “estética” para hacer visible e incluso aislar la “ligereza” o la “armonía corporal” que constata. Lo que vemos en primer plano de la imagen no es así a una figura estéticamente aislada de todo, sino al miembro de un grupo que actúa en el contexto de una historia política.

¿Y cuál es ese contexto? Debemos, aquí también, tomar el tiempo —algunos segundos bastan— para mirar. Por ello, contra la jerarquía ingenua de la figura y del fondo que se fija en la primera en detrimento del segundo, debemos mirar en qué espacio ambas figuras se mueven. Primero, tenemos el suelo: cubierto de piedras, escombros, indica un espacio de violencia, destrucción, confrontación. ¿Confrontación con qué y con quién? Pues bien, para comprenderlo en un instante, basta con mirar un poco más lejos, “hacia el fondo” de la imagen: allá, a una distancia de sólo algunas decenas de metros. Como ocurre con frecuencia, las figuras son nítidas en el primer plano y más borrosas en el segundo. Pero es posible reconocer, en todas las siluetas semejantes que les hacen frente a ambos jóvenes, un cordón de policías uniformados, con cascos. El contexto histórico de la “manifestación anticatólica en Londonderry” —leyenda de la fotografía en la que se basa para identificar al “joven unionista”— nos permite comprender que la manifestación se encuentra allá, al fondo, protegida por las fuerzas del orden británicas de los adoquines que lanzan los dos manifestantes en el primer plano: los jóvenes católicos, entonces.

Supongo que nunca hubiera dicho, ante una foto de Robert Capa titulada *Movimientos de tropas fascistas en Teruel*, que el fotógrafo se encontraba “con” las tropas fascistas. ¿Por qué imagina de entrada que la

leyenda “manifestación anticatólica” debería significar que Gilles Caron se encontraba *del lado* de la manifestación? ¿Acaso no se ve —directamente en la imagen, podríamos decir— que el fotógrafo se encontraba *enfrente* de las fuerzas legalistas? Al igual que Capa con los republicanos españoles, había tomado justamente el riesgo de ponerse del lado de los católicos anti-unionistas. ¿Será porque los gestos que captó el fotógrafo y que, en efecto, tienen algo muy coreográfico, son demasiado gráciles o intemporales —anacrónicos, por consiguiente— para ser revolucionarios?

*

Ahora bien, esto plantea justamente una cuestión metodológica a toda empresa de historia cultural. Del mismo modo que debemos *mirar dialécticamente* una imagen —si hay una figura busquemos las demás, a las que se dirige y que le responden, veamos el fondo de donde *sale*, en el sentido doble de diferir y provenir, debemos *temporalizar dialécticamente* una historia cultural—. Respecto a una historia cultural así, la revolución —como “proyecto político” o “expresan grandes ambiciones, a veces de carácter universal” (Traverso 2022: 39), como la define usted siguiendo a Mayer— se revela un tanto insuficiente. Se vuelve entonces necesario problematizar al mismo tiempo dos dimensiones de la historia cultural: preguntarse *cómo hacemos mirada* cuando nos planteamos la pregunta “¿cuál sensibilidad?” y *cómo hacemos historia* cuando nos planteamos la pregunta “¿cuál temporalidad?”.

Ha aceptado plenamente esa insuficiencia, estimado Enzo Traverso, pues busca que su trabajo siga tanto los pasos de Walter Benjamin como la genealogía de Karl Marx. Entre ambos, sitúa a León Trotsky, cuya *Historia de la revolución rusa*, que se atrevía a citar a Charles Dickens, e incluso a Marcel Proust, le parece una obra ejemplar donde *la historia* —como saber y relato— había sido capaz de concederles todo su lugar a las *subjetividades*, y así a las sensibilidades, en el proceso mismo de las transformaciones públicas:

Para entender el pasado, no necesita someterlo a un procedimiento “anestésico”, que neutralice los sentimientos de los protagonistas y suprima sus emociones. La risa y el llanto son parte de la vida, y los dramas colectivos que marcan el ritmo de la historia no pueden borrarlos. Los humores, las pasiones y los sentimientos de los individuos, las clases y las masas en acción merecen la misma atención con que Proust, a lo largo de decenas de páginas, sondea el estado de ánimo y la psicología de sus personajes. Un

relato fiel de las batallas napoleónicas, escribe Trotski, debe ir más allá de la geometría de los campos y la racionalidad y la eficacia de las decisiones tácticas y estratégicas del Estado Mayor. Ese relato no debe pasar por alto las órdenes malinterpretadas, la ineptitud de los generales para leer un mapa o el pánico y hasta los cólicos de miedo que se apoderaban de soldados y oficiales antes del ataque (2022: 28-29).

Que se refiera a Trotski como historiador de subjetividades revolucionarias —con sus afectos, emociones, deseos, memorias— es muy justo. Había encontrado yo una configuración semejante en el ámbito “estético” al estudiar cómo el cineasta “patético” por excelencia Sergei Eisenstein, se había empeñado en mover la primera proyección de *El acorazado Potemkin* para que Trotski pudiera asistir, debido a que el gran cartel introductorio de su película era un largo pasaje de la *Historia de la revolución rusa* sobre los acontecimientos de 1905, pasaje donde el vocabulario era, justamente, muy emocional y lírico. Tras el arresto de Trotski —y hasta en las versiones “oficiales” que aún hoy se difunden— a ese cartel introductorio lo remplazaron por un texto mucho más normativo, estratégico y “frío” de Lenin.

Pero antes de Trotski, se refiere a Marx mismo. Luego, posteriormente, apela a Benjamin: “El método que inspira este ensayo histórico sobre la revolución debe mucho a Karl Marx y Walter Benjamin. Fiel a la tradición intelectual de ambos, aborda la revolución como una interrupción repentina —y casi siempre violenta— del continuo histórico, una ruptura del orden social y político” (2022: 25).

Fiel, entonces, a la crítica benjaminiana del historicismo —incluido el marxista— y a su rechazo de toda noción de progreso, llega usted a la siguiente afirmación: “La creencia en que forman parte del tiempo regular y acumulativo de la progresión histórica fue uno de los malentendidos más grandes de la cultura de izquierda del siglo xx, cargada demasiado a menudo con el legado del evolucionismo y la idea del Progreso” (2022: 34). Y es ahí cuando vuelven las figuras —ya evocadas en un libro anterior— de las ‘revoluciones naufragadas’, del ‘trabajo de duelo’ y de la ‘melancolía de izquierda’.

Manifiesta de esa manera una posición intermedia: una posición ambivalente —como en espera de su propia dialectización— donde dominan constantemente los motivos negativos de la pérdida, el duelo, el naufragio, la melancolía. Al hablar de “nuevos movimientos anticapitalistas”, afirma que “no están en sintonía con ninguna de las tradiciones de izquier-

da del pasado” y que, por consiguiente, “carecen de genealogía” (2022: 53). Algo que parece muy triste, en efecto. Luego, evoca una oscilación en la cual se mantendrían los movimientos contemporáneos: “Esa es al mismo tiempo su fortaleza, porque no son prisioneros de modelos heredados del pasado, y su debilidad, porque están despojados de memoria. Surgieron como una *tabula rasa* y no han tenido que ocuparse del pasado. Son creativos, pero también frágiles, porque carecen de la fortaleza de los movimientos que, conscientes de tener una historia y comprometidos a inscribir su accionar en una poderosa tendencia histórica, encarnaban una tradición política” (2022: 53-54).

“¿Cómo, por consiguiente, hacer que una ‘historia cultural’ de la revolución sea algo más que una obra de tristeza y de nostalgia?”. Ofrece una respuesta en las últimas líneas de su libro: “La extracción del núcleo emancipatorio del comunismo de ese campo de ruinas no es una operación abstracta y meramente intelectual: exigirá nuevas batallas, nuevas constelaciones, en las que, de improviso, el pasado resurja y ‘la memoria destelle’. Las revoluciones no pueden programarse: siempre vienen cuando menos se las espera” (2022: 606).

*

Su conclusión convoca así lo indeterminado y con ello regresa al epígrafe —tomado de Daniel Bensaïd— con el que su libro (2018) comenzaba: “La revolución sin imagen ni mayúscula sigue siendo entonces necesaria en cuanto idea indeterminada del cambio...” (Bensaïd: 290). Pero ¿qué sería una elaboración histórica de lo indeterminado? ¿Qué significa la historia cultural de una “revolución sin imagen”? ¿Cuál es entonces el estatuto de las imágenes que surgen en su propio libro? Quisiera proponerle —a modo de incitaciones al diálogo— dos trayectorias de hipótesis.

Primera trayectoria: si queremos *temporalizar dialécticamente*, tal vez haya que tomar otra dirección en lo que usted llama la “genealogía” o la “tradición política”. Habría que formular la pregunta, por supuesto, a partir de Benjamin mismo: ¿de dónde viene la discontinuidad del tiempo? ¿De dónde viene la necesidad de renunciar al modelo del progreso? Para pensarlo, Benjamin recurre al mismo tiempo —para hacer su “montaje” personal, su uso específico— a un grupo aparentemente muy heteróclito de referencias literarias, filosóficas o teológicas: abarcan tanto a Goethe como a Baudelaire o Proust, Kafka, sin contar las referencias judías, mesiánicas o proféticas que suscitaron su lectura de Franz Rosenzweig o las inca-

sables discusiones con Gershom Scholem. Todo eso permitía a Benjamin explorar cuanta vía le parecía posible para temporalizar la emancipación de los oprimidos fuera de un simple modelo de progreso.

Aunque me gustaría insistir aquí en otra referencia, capital para Benjamin pese a que se la comente poco, pues parece banal o peor, anticuada (lo cual no es, desde luego): hablo de la referencia a Freud, la que mejor permite pensar lo que *subjetividad* significa y lo que corresponde al deseo, la memoria o los afectos —incluyendo todo lo que en ella obstaculiza o reprime— hasta en el ámbito de la política. Cuando Benjamin comenta el fetichismo de la mercancía en Marx, por ejemplo, no duda en dar el salto que lo conduce, desde el análisis económico del capitalismo, del lado de una *economía deseante* según Freud (a través del fetichismo sexual y el famoso “*sex-appeal* de lo inorgánico”), pero también del lado de una *economía de la imagen* en un artista como Grandville (ese surrealista antes de tiempo).

Hay que recordar que la metapsicología freudiana nunca quedó atrás, no sólo para Benjamin mismo, sino también para los pensadores políticos y los filósofos de quienes fue cercano, comenzando por Ernst Bloch, por un lado, Theodor Adorno, por el otro (pero habría que contar también con Erich Fromm o Herbert Marcuse, particularmente). Hoy más que nunca, podríamos seguir convocando ese paradigma de pensamiento —“¡Revolucionarios, un esfuerzo más para asumir el descubrimiento freudiano!”— para no quedarnos con la oposición convencional entre un *proyecto* político racional y un *deseo* de emancipación enervado de afectos. Toda la fuerza del argumento de Ernst Bloch sobre la utopía consistía, justamente, en no separar política y deseo. Y en pensar, sobre todo, la articulación (teorizada por Freud) *entre memoria y deseo* para comprender algo más profundo que la simple continuidad de las tradiciones adquiridas (del lado de la memoria), algo más potente que el simple proyecto voluntarista (del lado del deseo). Cuando la influencia del nazismo se hacía cada vez más irreprimible en la década de 1930, Ernst Bloch se dirigía a sus amigos comunistas reprochándoles ignorar la dimensión deseante de las subjetividades y sensibilidades humanas: “Los nazis hablan una lengua falaz, pero dirigida a los hombres; los comunistas hablan una lengua totalmente verídica, pero dirigida hacia las cosas” (Bloch: 153).

Que un gesto político se manifieste como *deseo* más que como *proyecto*, incluso como “embriaguez” más que como cálculo, es también, como sabe usted, lo que Walter Benjamin admiró tanto en los artistas y poetas surrealistas. Encontraba en ellos *la fuerza de la imaginación* que los

primeros románticos alemanes habían desarrollado en los tiempos de la Revolución francesa.

Si la noción de *imagen dialéctica* es tan crucial en Benjamin se debe a que designa el lugar mismo donde se encuentran temporalidades heterogéneas: ahí, pues, donde memoria y deseo se reactivan mutuamente. Es justamente lo que encontramos en Kafka y en Joyce, pero también en las novelas de Döblin, en los montajes épicos de Brecht, en los *collages* de John Heartfield o en la rítmica de las películas de Eisenstein.

De ahí mi segunda trayectoria, que concierne nuestros modos de *mirar dialécticamente*. Hay una referencia que los comentaristas de Benjamin suelen descuidar: me refiero al papel teórico que desempeñó Aby Warburg como iconólogo y fundador de una muy nueva *ciencia de la cultura*. No es por nada, tampoco, que la iniciativa de Warburg aparezca como punto de referencia en diversos lugares, a lo largo de toda la obra benjaminiana (desde el *Origen del drama barroco alemán*, hasta el texto de 1935 sobre Bachofen y las “profecías científicas”).

Warburg inventó una historia cultural —fundada, principalmente, en conceptos como las “migraciones” (*Wanderungen*) o la sobrevivencia (*Nachleben*)— capaces de dar cuenta de los hiatos, de las discontinuidades de la historia cultural: las inhibiciones como regreso de lo reprimido. *Síntomas* en cuanto formaciones compuestas animadas por una doble energía de la memoria y del deseo. En Warburg, la anacronía de las supervivencias fue entonces una alternativa capital —a ojos de Benjamin mismo— a la linealidad del tiempo histórico y a la noción continuista de *tradición*.

De ahí su manera dialectizada de mirar las producciones culturales en general y las imágenes en particular. De ahí que *el tiempo histórico* haya tenido que articularse, en cada imagen, con el regreso —a veces asumido como tradición, pero que se produce como impensada o imprevista— de una *memoria antropológica*.

Para no abusar de su tiempo, estimado Enzo Traverso, y concluir, le diré brevemente las razones que me condujeron a elegir la imagen de Gilles Caron para la portada del catálogo *Soulèvements*. Los jóvenes católicos irlandeses que luchaban por su independencia indudablemente tenían un proyecto político que llamaba a una *acción*. Y la acción está ahí, ante nuestros ojos, pero poco legible en sus pormenores. No transcurre en la temporalidad misma de la imagen —una “instantánea” como se dice— sino a través de un solo gesto. Sin embargo, para mí, ese instante es justamente lo que constituía el motivo principal de la exposición: los gestos humanos de *levantamiento* (lo que permitía conformar una especie de atlas),

más que las acciones revolucionarias propiamente dichas (lo cual hubiera exigido una selección de formas monográficas en lugar de montajes).

Así, la apuesta era reunir varias épocas, varios casos, varias geografías. A riesgo de, probablemente, no ahondar en los motivos intrínsecos a cada lucha o tradición política. Lo que perdía en relatos específicos, intentaba ganarlo entonces en gestos, en movimientos corporales. En lo que usted llama, frente a la fotografía de Gilles Caron, “la elegancia” del gesto, yo veía primero, a la manera de Warburg, la *forma de una intensidad* y, a la manera de Mauss, una *técnica corporal*.

A través de esas dos ópticas conjuntas, la naturaleza coreográfica de la imagen reflejaba cómo los cuerpos, expuestos al peligro, animados por el deseo de lucha, despliegan su intensidad a la vez solitaria y solidaria. Si, por encima de todo un despliegue de *Soulevements*, he expuesto diferentes imágenes de Gilles Caron consagradas a ese mismo gesto en diferentes coyunturas históricas —arrojar un adoquín, una piedra contra un cordón de policías— es porque había en ellos, aunque fuera parcialmente desde luego, algo como una genealogía impensada, no teorizada: una *genealogía surgida de los cuerpos en movimiento*, que (se) manifiesta de modo imprevisible. Una genealogía de gestos de emancipación. Se trataba entonces, lo concedo sin dificultad, de una tentativa de antropología del deseo político que presta atención a las *tomas de posición* gestuales, y no de un tratado de historia o de una teoría de las *tomas de partido* sobre la acción por conducir.

23 DE MAYO DE 2022



SUBLEVACIONES / EXTRAVÍOS⁷
ENZO TRAVERSO

Estimado Georges Didi-Huberman,

Leí su artículo en la revista AOC, escrito en forma de carta abierta, con los mismos sentimientos que lo inspiraron a usted: una mezcla de amistad, de gratitud y de irritación. Las observaciones críticas que expreso en mi último libro con respecto a la exposición que usted dirigió en el Museo Jeu

⁷ <https://aoc.media/opinion/2022/07/03/soulevements-egarements/>

de Paume, *Soulèvements*, a decir, que “privilegió los aspectos estéticos de los levantamientos al extremo de desdibujar su naturaleza política” (Traverso 2022: 36),⁸ le parecen injustas e injustificadas porque están fundadas en una incomprensión de sus objetivos y, más en general, de su proceso metodológico. Dicho más simplemente, debería aprender a leer las imágenes tomándose el tiempo de mirarlas.

Usted evoca el posicionamiento político que nos acerca, el de dos personas que se sitúan “del mismo lado de la barricada, como suele decirse”,⁹ y subraya las afinidades entre mi historia cultural de las revoluciones y sus propias “tentativas provenientes de los *Kulturwissenschaft* de Aby Warburg”. Sin embargo, usted me reprocha una incapacidad de “mirar dialécticamente” las imágenes, llegando en última instancia, a una historia cultural coja en la medida en que está desprovista de una “temporalización dialéctica”. No dudo del sentimiento “de amistad” que lo anima y que comparto, pero no estoy convencido de sus críticas.

Por el contrario, me parecen interesantes precisamente porque revelan dos concepciones diferentes de la dialéctica de las imágenes y del lugar que pueden ocupar en una historia cultural de la revuelta y de las revoluciones o, como dice, de los “levantamientos”. No soy un historiador de las imágenes, pero en muchos de mis libros, los últimos en particular, trabajo también con “imágenes de pensamiento”, apoyándome en su obra cuando me parece útil, pero alejándome también de algunos de sus postulados. Su crítica me ofrece la ocasión de hacer explícita esta diferencia.

Antes de abordar cualquier cuestión metodológica, empezaré a indicar la primera razón del malestar que sentí al salir de su exposición. Vivimos una época en que palabras tales como *sublevación*, *revuelta* o *revolución* han sido desdibujadas y están perdiendo su significado. En el fondo, esta confusión semántica no hace más que reflejar una desorientación política más general. Actualmente, todo se ha convertido en “revolucionario”, desde el último iPhone hasta un nuevo auto: al publicar un *instant book* titulado *Révolution*, hace cinco años, un banquero entró en la política y fue elegido presidente de la República francesa.

En el mundo de la investigación, el concepto de revolución se ha vuelto igualmente ambiguo: mientras que Octubre de 1917 es ahora comúnmente calificado de golpe de Estado (véase, por ejemplo, una exposición

⁸ Véase el catálogo francés de la exposición: Georges Didi-Huberman (dir.), *Soulèvements* (París: Gallimard/Jeu de Paume: 2016).

⁹ [N. del Ed.] Estas citas sin referencia pertenecen a los textos de este artículo que se vuelven a mencionar ya sea por parte de Enzo Traverso, como de Georges Didi-Huberman.

titulada *Rouge*, presentada en el Grand Palais en 2019), los historiadores se han acostumbrado a unificar el ascenso al poder de Mussolini en Italia en 1922 y el de Hitler en Alemania, diez años más tarde, bajo la categoría de “revolución fascista” (véanse los trabajos de historiadores como Emilio Gentile, Roger Griffin, Georges L. Mosse y Zeev Sternhell).

La distinción entre revolución y revuelta no significa de ninguna manera oponer la emoción a la razón, ni afirmar una primacía de lo político sobre lo sensible.

En este contexto, una exposición llamada *Soulèvements*, en la que imágenes de barricadas de 1848, de la Comuna de París, de la insurrección espartaquista de 1919, de la Revolución mexicana o de la Resistencia griega se mezclan sin ninguna explicación, con fotografías que muestran un vaso de leche derramado en una mesa, figuras de cuerpos en trance suspendidas en una habitación o en un jardín, un adoquín dentro de una cajita titulado “Optimistic box nº1”, un listón rojo que flota gracias al soplo de un ventilador, una bolsa de plástico elevada por el viento y otros objetos del mismo tipo, tal exposición me parece participar, más allá de sus intenciones, de esta confusión semántica y de esta desorientación política.

Al partir de la distinción canónica, retomada en mi libro con la ayuda de los trabajos de Arno J. Mayer, entre revuelta y revolución, usted me reprocha fijar una jerarquía política, a sus ojos, falaz. Desde su punto de vista, no habría gran interés en diferenciar las dos: la revuelta como explosión de cólera efímera, limitada en sus ambiciones y expansión, a menudo agotada después de una llamarada espectacular (como la manifestación del 15 de julio de 1917 en Roma, descrita de manera soberbia por Elias Canetti en su autobiografía y en *Masa y Poder*); la revolución como el vuelco del orden establecido, encarnado por actores organizados, orientado por un proyecto político de cambio e inspirado por un fuerte imaginario utópico. Sé bien que la frontera que separa la revuelta y la revolución es inestable y movediza, que varias veces la revuelta ha sido la chispa de la revolución y que la distinción conceptual entre las dos sólo puede intervenir retrospectivamente, pero sigo convencido de que la inteligibilidad histórica necesita estas clasificaciones.

No se trata, como usted parece indicar, de encerrar la complejidad de lo real al interior de algunas categorías platónicas, por lo tanto, idealistas; esta distinción es una herramienta hermenéutica indispensable para comprender por qué ciertos movimientos se agotan tan rápido mientras que otros desencadenan una dinámica potente a través de la cual los seres humanos que entran en acción se transforman en sujetos colectivos y lo-

gran cambiar el rumbo de la historia. Tal distinción no significa de ninguna manera oponer la emoción a la razón, ni afirmar una primacía de lo político sobre lo sensible. Es precisamente, haciendo referencia a uno de sus libros, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*,¹⁰ como, en la conclusión¹¹ de *Melancolía de izquierda*,¹² yo subrayaba la importancia de considerar *conjuntamente*, como dos dimensiones indisolubles de un mismo fenómeno, el *pathos* de los afectos y el *logos* de los discursos políticos: “No hay acción sin fundamento estratégico (reivindicaciones, un proyecto, ideas); no hay tampoco acción sin fundamento afectivo (dolor, pesar, indignación, cólera, esperanza, exaltación, alegría)” (Traverso 2016).

Esta dialéctica de la razón y de los afectos se encuentra en la base de la acción política de las masas en movimiento y se mantiene constantemente presente en mi última obra dedicada a una historia cultural de las revoluciones. Al rechazar esta distinción entre revuelta y revolución fundada, según usted, en criterios “estrictamente políticos”, usted tiene la tendencia a instituir otra jerarquía que encuentra su raíz en una definición casi y exclusivamente antropológica de la sublevación y que, al despolitizarla, consigue no sólo no distinguir entre revuelta y revolución sino, sobre todo, invertir la jerarquía que usted me reprocha y a no reconocer más que una revuelta hecha de emociones en la que la razón ya no tendría lugar.

Si el concepto de *revolución* sufre actualmente una interferencia considerable tanto en el lenguaje corriente como en sus usos historiográficos, aquel de *sublevación*, ha estado siempre marcado por una ambigüedad constitutiva de la que su exposición, me parece, es un espejo elocuente. Esta ambigüedad no existe en todas las lenguas, —en inglés, por ejemplo, *lifting* y *uprising* no son palabras intercambiables—, pero es indiscutible en la lengua francesa, y su exposición hace de ello su sustancia. Una sublevación es una insurrección como la de los obreros berlineses de enero de 1919 o la del pueblo de Barcelona en julio de 1936, fotografiadas por Willy Römer y Agustí Centelles. Una sublevación es también el acto de levantar un ladrillo del suelo al mismo tiempo que uno se sostiene en equilibrio sobre una silla inclinada, como lo ilustra Claude Cattelain en un video que

¹⁰ [N. de Ed.] Editado en español por la editorial Shangri-la en 2017.

¹¹ [N. de Ed.] Si bien existen varias ediciones al español de *Melancolía de izquierda* (FCE y Galaxia Gutenberg), éstas no incluyen el apartado de “Conclusiones” de la edición francesa. Por esta razón, en las citas que corresponden a esta última parte se hace referencia al texto original de Enzo Traverso y no a sus versiones en español.

¹² [N. de Ed.] Editado en español en Buenos Aires, por el Fondo de Cultura Económica en 2018.

usted incluyó en su exposición al lado de las fotos de Römer y Centelles. Las sublevaciones no tienen una naturaleza unívoca. *Intifada* significa “sublevación” en árabe, un movimiento en el que es indiscutible el carácter emancipador. En español, *sublevación* puede también traducirse por “levantamiento”, palabra utilizada por el general Franco para describir su *putsch* militar en 1936.

Los historiadores continúan dividiéndose alrededor de la naturaleza de los disturbios del 6 de febrero de 1934, mientras los manifestantes de extrema derecha se enfrentaron violentamente con la policía, en la Place de la Concorde, para luego intentar el asalto al Palais Bourbon que causó muchas víctimas. Se trataba, también ahí, de una sublevación. Sé bien que la idea de incluir este tipo de disturbios en su exposición nunca se le ha ocurrido, pero creo que el carácter polisémico —digamos claramente, la ambigüedad intrínseca— del concepto de *sublevación*, y sobre todo la definición que usted le da, no son ajenos a los aspectos más problemáticos de su exposición, los que han suscitado incomprensiones y polémicas, va más allá de la de los pasajes que le dedico en mi libro.

Vayamos entonces a la imagen más controvertida, la fotografía de Gilles Caron que aparece en el cartel y que ilustra la portada del catálogo de la exposición. Lo lamento, pero sus enfoques con respecto a ese tema no me parecen aceptables. En primer lugar, si yo menciono a *un* joven en vías de arrojar una piedra, en vez de dos, no es porque no me he tomado el tiempo de mirar la imagen, que muestra a dos figuras; es simplemente porque es sólo un joven el que, supongo con su aprobación, aparece en el cartel y en la portada del catálogo (el segundo joven está detrás de la portada). A continuación, el título que da Gilles Caron a su imagen *Manifestaciones anticatólicas en Londonderry, Irlanda del Norte, agosto de 1969*, no deja ninguna duda: se trata efectivamente de imágenes de jóvenes unionistas capturados durante los disturbios del verano de 1969, los cuales se convirtieron en pogromos contra los católicos, quienes fueron defendidos débilmente por la policía. Ya que desapareció en Camboya en 1970, Caron no puede aclarar este punto, pero la leyenda de su magnífica fotografía no puede ser interpretada en otro sentido.

Por otro lado, en 2016 usted mismo admitía el estatus ambiguo de esta imagen en su exposición, reconociendo sin dificultades que mostraba a dos jóvenes protestantes.¹³ ¿Ha cambiado de opinión? ¿Se ha toma-

¹³ En una entrevista con Joseph Confavreux, publicada en línea por *Mediapart* el 30 de diciembre de 2016, usted decía esto: “ellos son protestantes que desean romperle la cara a los católicos, en eso estamos de acuerdo”.

do desde entonces “el tiempo de mirar?” ¿Es revelador que cuando usted concibió su exposición, no tenía dudas a este respecto? Pretender, como escribe ahora, que se trataba de dos jóvenes católicos, viene a alterar su valor de fuente histórica y a inscribirla en un repertorio de la revuelta de los oprimidos a la que no corresponde.

En breve, eso equivale a introducir una alteración inaceptable, a “corregir” o “reencuadrar” la imagen, un poco como hemos dicho se hizo habitualmente durante décadas con las cuatro fotografías de la cámara de gas de Auschwitz tomadas en 1944 por los miembros del *Sonderkommando*, que usted quiso incluir con razón (pero sin dar ninguna explicación) en *Soulèvements*. En *Imágenes a pesar de todo*, un ensayo magistral dedicado a estas fotos, usted me había enseñado que querer modificar las imágenes para hacerlas “presentables” equivale, cualquiera que sean nuestras intenciones, a cometer “una manipulación a la vez, formal, histórica, ética y ontológica” (Didi-Huberman 2009a: 63). Ahora bien, es eso lo que usted hace con la fotografía de Caron.

La inclusión de la fotografía titulada *Manifestaciones anticatólicas en Londonderry, Irlanda del Norte, agosto de 1969* en su exposición llamada *Soulèvements* me parece un extravío. Un extravío aún más lamentable que esta imagen se haya convertido en el símbolo de la exposición misma. Un extravío, no obstante, que no está sin relación con un método. Este método es el de una iconología despolitizada, fundada en la búsqueda antropológica de la revuelta, reducida a una sublevación corporal, a configuraciones formales de gestos en los que la recurrencia permitiría construir un archivo, a la manera del *Atlas Mnémosyne* de Warburg. Es la clave de la “memoria antropológica” de la revuelta la que usted opone a su “memoria política”. Al inspirarse en el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, de la *Teoría del cine* de Siegfried Kracauer y de una serie de sus propios trabajos, mi historia cultural sigue en cambio un montaje de “imágenes de pensamiento”, que se niegan a disociar la corporalidad de las luchas de su intencionalidad política.

Esto equivale a llevar a cabo una estetización de la política, es decir, para retomar las palabras de Walter Benjamin, todo lo contrario a una politización de la cultura.

“Lo que perdía en relatos específicos”, escribe usted al oponer su método al mío, “intentaba ganarlo entonces en gestos, en movimientos corporales”. Lo que, de mi parte definía como “la elegancia” del gesto captado por la cámara de Gilles Caron, se convierte en su pluma en la “forma de una intensidad” (Warburg) y en una “técnica corporal” (Mauss). De acuer-

do, pero ni una ni la otra me parecen suficientes para dar cuenta de las revueltas emancipadoras; ellas dan lugar, como usted escribe, a “una genealogía surgida de los cuerpos en movimiento”, pero eso no hace de ellas aún una “genealogía de gestos de emancipación”. Si sólo se trata de un asunto de “cuerpos en movimiento”, ¿por qué no haber incluido en *Soulèvements* imágenes del auto de fe de los libros celebrados por Joseph Goebbels en Berlín frente a la Universidad Humboldt, el primero de mayo de 1933? Varias de las fotografías nos muestran a jóvenes de la *Hitlerjugend* a punto de “levantar” libros y arrojarlos a la hoguera. No puede negar que hay en sus rostros exaltados “la forma de una intensidad” y que sus gestos reproducen una cierta “técnica del cuerpo” análoga a la de las manifestaciones del *Rote-Front* comunista. Su significado, estaría también de acuerdo, no es el mismo e hizo bien al no incluirlos en su exposición. Como lo decía muy claramente en la entrevista de *Mediapart*, arriba citada, mostrar brazos extendidos fascistas o nazis hubiera establecido una equivalencia ética y políticamente inaceptable.

¿Era necesario hacer una excepción en el caso del colonialismo británico en Irlanda? Eso le pareció legítimo, sin duda a causa de la “gracia” de esos dos jóvenes que parecían “bailar”. Pero esto, permítame recordarle, equivale a poner en práctica una estetización de la política, es decir, para retomar las palabras de Walter Benjamin, todo lo contrario de una politización de la cultura. Por ello la elección de incluir esta fotografía de Gilles Caron en *Soulèvements*, hasta hacer de ella la imagen más representativa y emblemática, es, a mi parecer, un extravío.

Usted reivindica la noción warburgiana de *Pathosformel* (“fórmula de *pathos*”), que permitiría dar cuenta de la “sobrevivencia de gestos en la larga duración de las culturas humanas” (Didi-Huberman 2019: 29). Observa enseguida la indiferencia de Warburg por “las *Pathosformeln* de la sublevación política”, pero no va mucho más allá en su propio análisis, ya que coloca la primacía de las *Pathosformeln* sobre el contenido de las sublevaciones políticas: “Incluso antes de afirmarse como *actos* o como acciones, las sublevaciones surgen del psiquismo humano como gestos: formas corporales. Son fuerzas que nos levantan, indudablemente, pero son sobre todo *formas* que, antropológicamente hablando, las vuelven sensibles, las vehiculan, las orientan, las ponen en práctica, las vuelven plásticas o resistentes, depende de los casos” (2019: 28).

Tal método me parece discutible ya que define una sublevación previa a la política que le da sentido. Toda revuelta implica, sin ninguna duda, una movilización de los afectos, un movimiento de los cuerpos y un des-

pliegue de gestos, pero ella surge de una cólera o de una reivindicación que son *políticas* y se convierten en indescifrables una vez que se reducen a lo gestual. El gesto, estaría tentado a observar junto a Giorgio Agamben, “no tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad” (Agamben: 55).

Esto sólo adquiere sentido si lo vinculamos a una finalidad y no se vuelve comprensible más que si lo inscribimos en un contexto histórico, es decir, social, cultural y político. Ahí reside, creo yo, el límite esencial de su iconología fundamentada en la investigación de una recurrencia de las *Pathosformeln* de la acción política, de formas yuxtapuestas por analogía a creaciones artísticas desprovistas de todo contenido político (una yuxtaposición en la que la coherencia se aferra a sus gustos personales, pero que siguen siendo misteriosas para los visitantes de la exposición y para los lectores de su catálogo).

El resultado es una sucesión de imágenes que no producen ni comprensión ni reflexión crítica, ni un conocimiento nuevo pero que se satisface en reunir una multitud rica de materiales con el único objetivo de guiar al espectador a través de una contemplación renovada de gestos, de obras y de objetos descontextualizados. El portafolio de *Soulèvements* es igualmente lírico y desprovisto de espesor histórico o político: “a través de elementos (descontrolados), por gestos intensos; por palabras exclamadas; por conflictos encendidos, por deseos indestructibles”. Es por eso, yo agregaría, que usted cae en la trampa que usted mismo indica en la introducción del catálogo: “un proyecto estético como este —porque antes que nada se trata de mostrar imágenes que en buena parte son obras de arte— no hace nada más que ‘estetizar’ y, por ende, anestesiar la dimensión práctica y política inherente a los levantamientos” (Didi-Huberman 2018: 16).

Una iconografía orientada a *captar* y comprender la “significación intrínseca” de las imágenes no debería, según Erwin Panofsky, prescindir de una etapa indispensable del análisis, a saber, la integración de su dimensión *iconográfica*, que las contextualiza y las vuelve históricamente inteligibles. La *iconografía*, escribe Panofsky, no considera todos los elementos que definen “el contenido intrínseco” de una imagen, pero es necesaria con el fin de “que la percepción de ese contenido se vuelva articulada y comunicable” (Panofsky: 78). Una iconología que deja de lado su *dimensión iconográfica* queda mutilada.

Una fotografía nos muestra una “realidad física”—el mundo sensible, el *Lebenswelt*— en el que la significación no es accesible de manera inmediata. Para alcanzarla, es necesario, como le escribía Kracauer a Panofsky,

“cercarla por todas partes, después asediarla con ardor” hasta que ceda y “levante su bandera blanca”. Sólo un tal cerco, concluye, “permite acceder a la interioridad de la imagen” (Kracauer y Panofsky: 139). Sin eso, una imagen sigue estando “sin redención” (*unerlöst*) (Kracauer: 32) y nuestra interpretación se limita a contemplar la superficie de las cosas. Pero la superficie es a menudo tramposa.

Tengo la impresión que la crítica que usted hace de mi historia cultural del hecho revolucionario —su falta de “temporalización dialéctica”— revela asimismo los límites de su propio método. Una iconografía que se focaliza exclusivamente en la “sobrevivencia” de los gestos de la revuelta permite, sin duda, constituir una “memoria antropológica” de las *sublevaciones*, pero ciertamente no permite captar y menos aún, comprender su naturaleza, “el contenido intrínseco”, exactamente como la “larga duración” braudelariana que, con el peso de sus “estratos”, no permite comprender las revoluciones como rupturas de la historia, como bifurcaciones repentinas e imprevistas que sacuden las placas tectónicas de las sociedades.

Su visión de la historia focalizada sobre las *Pathosformeln* es “continuista”, ya que es el contenido social y político de las revoluciones, no sus gestos, los que suponen una ruptura de la linealidad histórica. *Soulèvements* da cuenta de la recurrencia de los gestos de la revuelta y de la belleza de los cuerpos en movimiento que depositan en nuestras memorias —retomo sus propias palabras— los “deseos de emancipación”: es mucho, pero su pretensión de hacer de eso la memoria de las *sublevaciones* me parece dudosa. Se queda en la superficie de las cosas, una superficie que puede suscitar malentendidos.

A diferencia de su *Kulturwissenschaft*, mi historia cultural de la revolución no sería, escribe usted, “una posición ambivalente —como en espera de su propia dialectización”, una obra “donde dominan constantemente los motivos negativos de la pérdida, el duelo, el naufragio, la melancolía”. Tengo en cuenta su crítica con el sentimiento —admito, un poco decepcionado— de que surge de una lectura muy superficial. Mi libro parte del hecho del naufragio de las revoluciones de los siglos pasados, tratando de hacer de ello el objeto de una reflexión crítica, pero define las revoluciones como una experiencia innegable de la modernidad y se propone rehabilitar el concepto mismo de *revolución* como la clave de la interpretación de la historia. La melancolía pertenece a la “estructura de sentimientos” (tomo prestada esta definición de Raymond Williams) de la izquierda, al lado de muchos otros.

La melancolía posee muchas dimensiones, a la vez reflexivas y performativas, que son las antípodas de la pura nostalgia, de la resignación o del apego narcisista, es decir, patológico, con un objeto de amor perdido, de acuerdo con una definición estrictamente psicoanalítica de la melancolía en la que usted parece reconocerse. En *Melancolía de izquierda* yo mencionaba *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas* para demostrar que “el duelo, el sufrimiento y la lamentación no son puntos incompatibles con la lucha, ni regresivos en relación con la toma de consciencia y la reflexión. Los afectos acompañan el pensamiento y la acción” (Traverso 2016). Y yo daba también muchos ejemplos de melancolía que incitan a la acción política: desde las madres de la Plaza de Mayo bajo la dictadura argentina hasta el *Act Up* durante los años 1980. Actualmente podríamos mencionar *Black Lives Matter* y las manifestaciones antirracistas surgidas del duelo de los afroamericanos asesinados por la policía, que son el equivalente francés a las protestas que siguieron al asesinato de Adama Taoré en 2016.

Los nuevos movimientos de protesta surgidos en el curso de las últimas dos décadas, de los que me alegro tanto como usted y en los que reconozco todas las potencialidades, se caracterizan por el hiato entre una creatividad indiscutible y un *impasse* estratégico igualmente grande. Obligados a reinventarse después del fracaso de los modelos revolucionarios heredados del siglo xx, no han logrado aún encontrar su propio proyecto de transformación social y político. Nacieron de una ruptura de la continuidad en la transmisión de las culturas y de las memorias de la izquierda (culturas que remiten no sólo a imaginarios sino también a prácticas, a organizaciones, a ideas). De ahí su creatividad y su debilidad. A su modo de ver, ese cuestionamiento no debería haber tenido lugar. Usted parece estar satisfecho con una mirada contemplativa sobre el movimiento de los cuerpos en la Plaza Tahrir; yo me pregunto también por qué ese movimiento es tan diferente —en sus formas, sus modalidades de acción, sus consignas, sus referencias ideológicas— de las revueltas del pasado, y por qué las revoluciones árabes se encuentran nuevamente en la actualidad en un *impasse*.

Ese cuestionamiento, desde mi perspectiva, no tiene nada de nostálgico. Ciertamente no vuelve ilegítima, lejos de eso, una “antropología del deseo político”, ni una “genealogía de los gestos de emancipación”, sino que es abandonado, simplemente, del horizonte de una exposición en la que los manifestantes de la Plaza Tahrir se encuentran de nuevo al lado de otros objetos divergentes: una instalación de Roman Signer en la que un listón se eleva gracias a un ventilador; una fotografía de Man Ray titulada “Escultura en movimiento”, en la que vemos sábanas blancas extendi-

das en una habitación; un dibujo del grabador inglés del siglo XVIII William Hogarth, llamado “La batalla de las imágenes”; y una fotografía en color del artista contemporáneo brasileño Pedro Motta, titulada *Natureza das coisas*, que muestra una palmera que surge de un paisaje artificial, amarillo y rojo. Confieso mis limitaciones, pero una tal “genealogía de los gestos de emancipación” sigue siendo, a mis ojos, incomprensible. Tiene sentido sólo para la mente de quien ha reunido esas imágenes y que nos exige mirarlas sin explicárnoslas.

Permítame una última palabra en relación con el tema de las referencias teóricas que usted utiliza en su texto y que me parecen, también, poco convincentes. En primer lugar, Hannah Arendt, a la que usted cita para subrayar que al desplazar “las líneas de fractura”, nos recordaría una evidencia: “la ausencia de emociones ni causa ni promueve la racionalidad [...]. Para responder razonablemente uno debe, antes que nada, sentirse ‘afectado’, y lo opuesto de lo emocional no es lo ‘racional’, cualquiera que sea lo que signifique, sino la incapacidad para sentirse afectado” (2005: 86-87). Es una pena que esta sensibilidad no lo haya ayudado en su análisis de las revoluciones, consignada en su obra que —usted estaría de acuerdo— es prueba de una ceguera casi total, ya que distingue entre las “buenas revoluciones” (la Revolución americana), en vista de la libertad, y las “malas revoluciones” (la Revolución francesa), descarriadas en la búsqueda del milagro tramposo de la emancipación social (cfr. 2006: 152-187).

El texto de Arendt que usted cita, *Sobre la violencia*, es también emblemático de su incomprensión de las revoluciones anticoloniales, en las que no ve más que una “loca furia” (*mad fury*): “las rebeliones de esclavos y de las revueltas de los desheredados y oprimidos”, Arendt escribe en este ensayo tan doloroso de leer, se transformarían ineluctablemente “sueños en pesadillas” (*nightmares for everybody*) (2006: 34). Dedicados a Fanon y a Sartre, estos pasajes arendtianos revelan una falta total de empatía respecto a las *sublevaciones* anticoloniales, combinada con una racionalidad política bastante conservadora. La incomprensión política del anticolonialismo vuelve a Arendt insensible frente a las luchas antiimperialistas. En esto, Fanon hacía notar una violencia liberadora que no era para Arendt sino puro salvajismo. Como ya he tenido la ocasión de escribir, no es ciertamente en ese texto de Arendt donde podríamos extraer herramientas de interpretación de las *sublevaciones* políticas.

Igual de inapropiada me parece su referencia a Walter Benjamin. Usted tiene razón al oponer la anacronía de las supervivencias de Warburg a la “linealidad del tiempo histórico”, una noción que está en el origen de la crítica benjaminiana al historicismo. Pero usted se equivoca al calificar de “conti-

nuista” la noción de *tradición*. Benjamin criticaba el historicismo —de manera más precisa, una cierta forma de historicismo: una visión lineal y teleológica de la historia fundada en la idea de un progreso ineluctable—, pero no se oponía de ninguna manera a la tradición. En la octava de sus *Tesis sobre el concepto de historia*, Benjamin reivindicaba una “tradición de los oprimidos (*Tradition de Unterdrückten*)” (Benjamin 2008: 43) hecha de una memoria de las luchas. En la sexta tesis, reafirmaba su afinidad a esta tradición, subrayando la necesidad, en cada época, de “arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla” (2008: 40).

Es el desafío de nuestras sociedades globales, en las que esta tradición corre el peligro de ser consumida por la privatización de estas utopías, y una reificación universal que rompe los cuadros sociales de transmisión del recuerdo de los movimientos colectivos. Usted subraya, enseguida, la admiración benjaminiana por el surrealismo, que le hizo comprender que un gesto político puede manifestarse como “deseo” o como “ebriedad” antes de convertirse en un proyecto. Pero olvida mencionar lo siguiente: para Benjamin, que seguía en este punto la crítica al surrealismo de Pierre Naville, esta “iluminación profana” era por demás insuficiente. “Insistir de manera exclusiva” en esta ebriedad liberadora conducía, a sus ojos, a un *impasse*, porque esto querría decir “posponer por completo la preparación metódica y disciplinaria de la revolución en favor de una praxis que oscila entre el ejercicio y la *víspera*” (Benjamin 1980: 58). Con esta sensación de ebriedad, salí de la visita de *Soulèvements*: la ebriedad de una sucesión de imágenes que se tragaban a las *sublevaciones* de los seres humanos hechos de carne y hueso.

4 DE JULIO DE 2022



¿QUÉ ES UNA IMAGEN DE IZQUIERDA?¹⁴
GEORGES DIDY-HUBERMAN

Estimado Enzo Traverso:

Me parece que nuestro primer intercambio de puntos de vista más que ofrecerle la oportunidad de matizar o cambiar sus juicios siquiera un poco, al contrario, los ha confirmado, endurecido y solidificado de modo más rival, irremediable o *amurallado*. Y es una lástima. En mi carta anterior,

¹⁴ <https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/>

hablaba de un “conflicto de sensibilidades”, lo cual admitía una amplitud de eventuales matices, pues suponía posible una diversidad de perspectivas, diferentes, aunque no fatalmente conflictivas, en torno a un mismo objeto de pensamiento. Pero su respuesta muestra una oposición aún más frontal ya que concierne a los pensamientos mismos, los “métodos” e incluso los “postulados”, como los llama. Al hacerlo, tal vez tenga razón, al menos con respecto a la idea y la práctica de lo que ambos llamamos una “historia cultural”.

Pareciera que la cuestión debe reducirse a la manera en que la política inerva toda historia cultural, de lo cual indudablemente ambos estamos convencidos. Sin embargo, en mis intentos por explorar varias vías a partir de la “iconología política” que proponía Warburg al final de su vida (asumida como tal y prolongada en Alemania por colegas historiadores del arte con quienes estoy en diálogo constante desde hace largo tiempo, como Martin Warner, Horst Bredekamp, Michael Diers o aun Uwe Fleckner), usted no ve sino la expresión de una “iconología despolitizada”. Lo cual trae consigo, como lo afirma, una controversia donde de ahora en adelante se confrontan “dos concepciones diferentes de la dialéctica de las imágenes”. Acerca de este último punto —no respecto al anterior, desde luego— hoy admito de buen grado que en eso también probablemente tiene razón.

*

Ahora bien, ¿de dónde viene el desacuerdo? Todo comenzó con una imagen, una sola imagen. Y luego, todo se propagó a lo que habríamos de entender por imagen en general, por cultura, iconología, historia, dialéctica, política en general..., lo cual constituye a mi parecer un método equivocado: hay algo de pereza filosófica en la voluntad de generalizar de inmediato o de “ontologizar” lo que un solo ejemplo, incluso un conjunto de casos, implicaría. No es desde luego con afán de concluir que debemos conducir nuestros cuestionamientos en materia de historia cultural. Pero volvamos un instante al detonante del desacuerdo, es decir, la famosa imagen de Gilles Caron.

Usted no dice una palabra concreta, no construye un solo cuestionamiento acerca de mi proposición de enfoque visual sobre esa imagen. Se contenta con decir, utilizando un puro argumento de autoridad, que mis “enfoques” no son “aceptables”. Responde a mi observación según la cual mi lectura se concentraba solamente en un único joven y preten-

día que el cartel de la exposición —del cual yo sería el único en asumir la responsabilidad— encuadraba ya la fotografía de Caron. Esto es sencillamente falso. Si bien la imagen se distribuía en efecto entre la primera y la cuarta de forros del catálogo, aparecía sin embargo tal cual, sin manipulaciones en el cuerpo del libro. Y, a partir de eso, le parece acertado devolverme el argumento de *Imágenes pese a todo* según el cual el encuadre de los testimonios visuales de Auschwitz se revelaba ética e históricamente abusivo.

Por mi parte, no veo en esta pura y simple “devolución al remitente” sino una pirueta retórica que expresa únicamente una mala intención. Pues la inaceptable manipulación de fotografías del *Sonderkommando* consistía principalmente en retirarles todo valor gestual, toda fragilidad, todo lo que en ellas manifestaba exposición al peligro: rechazaba en suma todo lo que intentaba cortar esas imágenes de su propia fenomenología, todo lo que no se limitaba a un contenido factual y unívoco. La “manipulación” de la que me acusa va exactamente en sentido inverso: según usted, consistiría en volver ambigua una imagen cuyo “título”, afirma sin haber posado la más mínima mirada en su visualidad intrínseca, “no deja ninguna duda” sobre lo que representa o a quien representa.

Es cierto que lo único que hago es sembrar la duda respecto a esa fotografía: sea al limitarme en indicar el problema de la identidad exacta de ambos manifestantes; sea al aceptar (en un programa de radio al cual hace alusión) la hipótesis de que fueran protestantes anticatólicos; sea al proponerle la hipótesis inversa en relación con el hecho de que la policía británica, contra la cual los dos manifestantes arrojan piedras, hubiera podido proteger los cortejos de protestantes. Me vi obligado por usted a zanjar —como lo había hecho el periodista en la radio, por su manera de cuestionarme de antemano desconfiada— y hoy me arrepiento de haber caído en la trampa que consiste en hacer que toda una investigación sobre la vasta duración figurativa se la juzgue a partir del solo criterio de la *leyenda*, a saber, la identidad de los dos jóvenes fotografiados en Londonderry en 1969. Eligió usted fundar todo su juicio —histórico y político, estético y “cultural”— en la sola cuestión de saber quiénes son los personajes vistos de espalda: ¿católicos o protestantes?

Si nos situáramos en una historia política de los acontecimientos de Irlanda del Norte, sin duda sería importante decidir sobre esa cuestión. Desde ese punto de vista, es cierto entonces que pueda decirse que la imagen ha sido “descontextualizada” en aras de un proyecto que busca esbozar un “atlas” de las *Pathosformeln* de los levantamientos. Pero, en una

historia cultural —finalidad de conocimiento que ambos compartimos— debemos proceder a otro tipo de contextualización y que usted ignora sistemáticamente. La primera contextualización que descuida se sitúa en la imagen misma de Gilles Caron: quiere ver sólo dos figuras por identificar —católicos o protestantes, es decir, buenos y malos, revolucionarios y reaccionarios— donde hay todo un espacio y todo un conflicto, a saber, la violencia en curso, “grácil” o no, dirigida contra el cordón de policías que vemos en el fondo de la imagen. El “sujeto” de la imagen, según la mirada del fotógrafo, era menos saber *quiénes* son los dos chicos (en cuyo caso hubiera sido más lógico fotografiarlos de frente) que *cómo* se confrontan a una brigada policiaca.

Luego, omite contextualizar la imagen respecto a la serie de la cual la separa (algo que yo no hice pues expuse varias fotografías del mismo acontecimiento). Cuando dice que “el título [...] no deja ninguna duda”, ¿de cuál título habla? Al que refiere usted —“*Manifestaciones anticatólicas, Londonderry, Irlanda del Norte, agosto de 1969*”— no es la de esa imagen, sino la de la serie entera. Ahora bien, Gilles Caron había fotografiado católicos y no sólo protestantes, sin contar ciertas tomas impactantes de las fuerzas del orden británicas en plena acción contra los manifestantes [en la hoja de contacto, además, encontrábamos la sola indicación “Conflicto en Irlanda del Norte, Londonderry, agosto de 1969” (Poivert: 225-227, 264-290)].

Hacer una historia cultural utilizando fuentes figuradas supone una tercera contextualización que usted continúa sin realizar. Quien tomó las fotografías asumía una posición de mirada que en nada era neutra, abstracta o de puro registro mecánico. En esos acontecimientos violentos, algo apelaba obstinadamente a su deseo de ver y era justamente el conflicto entre los cuerpos “civiles” de los manifestantes y los cuerpos “militares” de las fuerzas policiacas. Católicos o protestantes, en todo caso ambos jóvenes se nos muestran en su gesto de afrontar a puño limpio por decirlo así al cuerpo armado que usted mismo designa como el “colonialismo británico en Irlanda”. Y es algo que exige una interrogación a través de una cuarta contextualización: la de las fotografías que realizó Gilles Caron durante ese periodo y del cual la exposición *Soulèvements* ofrecía toda una serie de ejemplos (los cuales omite por completo) entre los que se encuentran: manifestaciones campesinas de 1967 en Francia, mayo de 1968 en París y, finalmente, el levantamiento antisoviético de 1969 reprimido por el ejército checoslovaco en Praga (Poivert: 244-262, 291-293; Didi-Huberman 2018: 180).

Lo que, en esa serie de acontecimientos, tanto había atraído a Gilles Caron no era solamente, en modo alguno, la elegancia gestual de los “lanzadores” de piedras, como los llamaba: ante todo era la protesta de los cuerpos desarmados frente a fuerzas del orden super equipadas. O, incluso, frente a todo lo que consideraba la manifestación del poder. Y es además una de las razones por las cuales la exposición *Soulèvements* no tenía sólo la imagen de Londonderry como cartel, como usted lo supone: también estaban los puños alzados de los tres Black Panthers (Didi-Huberman 2018: 21, 31) en Chicago fotografiados por Hiroji Kubota, el mismo año de 1969, frente a la arquitectura impersonal de la ciudad.¹⁵ Dicha quinta contextualización —a la cual añadí el brazo alzado del manifestante de Courbet en 1848, el de la sindicalista Rose Zehner en 1938 de Jean-Pierre Timbaud (en una imagen retomada por Pascal Convert) o las manos levantadas en 1942 por Julio González (Didi-Huberman 2021a)— tampoco obtuvo la fortuna de su consideración. Esta manera de poner en relación le parece “ambigua” porque no pertenece a una *historia política* orientada y estrictamente articulada; pero su objetivo era completamente distinto, a saber, el esbozo de una antropología política, lo cual suponía desde luego algunas importantes diferencias.

No tengo intención alguna de hacer referencia y menos aún alarde de mi trabajo. No obstante, me permito decirle que descuidó una sexta contextualización: mejor valdría conocer un poco la historia —de dónde parte y hacia dónde se dirige transformándose— de aquello que criticamos. Al respecto, pasa por alto el carácter más importante de la exposición *Soulèvements* —y de toda exposición a mi parecer—, es decir, su carácter *heurístico*, el cual consistía en una serie de tentativas que, a partir de seis lugares diferentes, París, Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, la Ciudad de México y Montreal, hacía de la variación experimental su principio mismo. Ni “postulado”, entonces, ni tesis definitiva: más bien la ausencia reivindicada de toda *axiomática*.

Hubo así seis versiones de ese “atlas”, con seis catálogos distintos (e incluso, si eso puede tranquilizarlo, seis carteles diferentes). Hasta que, en los cinco años que siguieron la exposición del Jeu de Paume, cobraran forma las mil quinientas páginas del libro, reunido en dos volúmenes, *Ce qui nous soulève...* (2019, 2022) y en el cual no creo, sin embargo, deban leerse lo que usted llama “postulados”, o incluso intangibles resultados o definitivas ideas preconcebidas. Tengo menos certezas y más dudas

¹⁵ Esta última, en forma de culminación del proyecto, se titula “Le Soulèvement infini” (Montreal, Galería del UQAM, 2019).

que usted, ¿en eso consiste lo que llama mi “ambigüedad” o mis “extravíos”?

*

Según usted, hay extravío cuando hay ambigüedad. El *extravío político* caracterizaría las nociones ambiguas que traen consigo las imágenes cuando no se las identifica con claridad, los gestos cuando no se orientan hacia un proyecto preciso (revolucionario, debemos entender primero) y, finalmente los *levantamientos* mismos cuya “confusión semántica”, dice usted, “no hace más que reflejar una desorientación política más general”. El extravío con el que caracteriza mi enfoque debe entenderse en dos sentidos: el del error (una falta, una ilusión, un conocimiento erróneo) y el de la errancia o desorientación (una incapacidad para saber dónde situarnos y, por ende, para tomar partido). Error y errancia tienen un origen común que usted llama —y es un cliché, oigo ese reproche desde *Imágenes pese a todo*— “estetización”.

Respecto a mi catálogo, Jacques Rancière (Didi-Huberman 2017: 149) ya señalaba el contenido “lírico” de la palabra *levantamiento*. Usted agrava la constatación al acusar ese lirismo de estar “desprovisto de espesor histórico o político”. Así, apela a la vez a una “clasificación” y a una “jerarquía” de las nociones de revuelta y revolución cuya separación, aunque “inestable y movediza”, representa “una herramienta hermenéutica indispensable para comprender por qué ciertos movimientos se agotan tan rápido mientras que otros desencadenan una dinámica potente a través de la cual los seres humanos que entran en acción se transforman en sujetos colectivos y logran cambiar el rumbo de la historia”. La palabra *levantamiento*, concluye, “siempre ha estado marcada por una ambigüedad constitutiva” de la cual la exposición del *Jeu de Paume* sería un “espejo elocuente”.

Me ha malentendido al suponer que rechazaba la distinción entre revuelta y revolución. La utilizo simplemente siguiendo el punto de vista menos historiográfico y más antropológico —pero también más anarquizante— de Furio Jesi (Didi-Huberman 2021a: 37-50; Cfr. Jesi). Se equivoca al imaginar que al “rechazar la distinción entre revuelta y revolución” hubiera querido instaurar una “jerarquía” de valores fundada en las solas “emociones” y “en la que la razón ya no tendría cabida”. Incluso, según usted, tal es el origen de la “ambigüedad constitutiva” que hace de los *levantamientos* un fenómeno puramente emocional y, por consiguiente,

despolitizado. Sin embargo, *desdialectiza* brutalmente mi propuesta que nada tiene que ver con todo eso. No porque me interesen los gestos, las emociones o la antropología olvido la razón, el devenir histórico o la consistencia política de esos gestos o esas emociones. Le sugeriría más bien que reflexionara en la frase de Hannah Arendt según la cual lo contrario de la emoción no es la razón sino la insensibilidad. A lo cual usted no pudo responder —o se negó a hacerlo— más que atacando sin atinar: para decir que Arendt había entendido mal las revoluciones anticoloniales.

Su último procedimiento me perturba en particular. Lo emplea en varias ocasiones. Veo en él la marca —irracional, tal vez pasional— de una negación: la *Verleugnung* freudiana de la que ya Octave Mannoni había mostrado pertenece a una lógica enunciativa propia del “Lo sé pero de todas formas...” (9-33). Es una manera de acabar con todo matiz y enviar al otro —sin decirlo realmente, pues al mismo tiempo se reconoce que es infundado— del lado opuesto de la barricada. Así escribe: “Sé bien que la idea de incluir este tipo de disturbios [fascistas] en su exposición nunca se le ha ocurrido, pero creo que el carácter polisémico [...] la ambigüedad intrínseca del concepto de sublevación, y sobre todo la definición que usted le da, no son ajenos a los aspectos más problemáticos de su exposición”.

En resumen, *bien sabe usted* que no cultivo ninguna ambigüedad política respecto al fascismo, *pero de todas formas* observa en mi trabajo una ambigüedad política del lado del fascismo. Si los levantamientos concierne a gestos o “cuerpos en movimiento”, como los llama, “¿por qué no haber incluido en *Soulèvements* imágenes del auto de fe de los libros celebrados por Joseph Goebbels en Berlín frente a la Universidad Humbolt [del cual] varias fotografías nos muestran a jóvenes de la Hitlerjugend a punto de ‘levantar’ libros y arrojarlos a la hoguera”? Hace entonces como si me costara admitirlo: como si hubiera asumido previamente la igualdad entre gestos comunistas y nazis que, de hecho, —y en eso encontramos su negación— reconoce que jamás he asumido.

*

La *estetización* es el insulto habitual —un cliché, vuelvo a señalarlo, de los debates de opiniones— dirigido a quien ve en una obra, un texto o un pensamiento, algo como un suplemento que se le escapa, que vuelve las fronteras porosas y entrega las nociones a una plasticidad que ignoramos dónde podrá conducirnos. Antes, hablábamos de “formalismo” respecto a la primacía necesaria del contenido sobre toda forma. De hecho, la palabra

“contenido” aparece en su crítica, como uno de los *leitmotiv* principales para diferenciarse del “extravío estético” y de la “ambigüedad política” de mi enfoque. Así, al evocar su visita a la exposición *Soulèvement*, protesta contra un montaje que “tiene sentido sólo para la mente de quien ha reunido esas imágenes y que nos exige mirarlas sin explicárnoslas”. No habría *contenido* —un auténtico contenido político, ante todo— más que cuando nos basamos en una *explicación* previa. Entonces, sugiere, es peligroso conceder autonomía a la *forma*, que rápidamente se vuelve una arbitrariedad estetizante pues no ofrece al espectador ninguna explicación, sólo imágenes profusas, atractivas e incluso seductoras, con sus ambigüedades. De esa manera, usted se sintió *extraviado* (desorientado) ante un conjunto de obras heteróclitas y considera que tal desorientación era el resultado de mi pura fantasía de *extraviado* (en el sentido de alguien que se ha equivocado o que incluso busca engañar al otro).

Su crítica es aún más radical pues para respaldarla usa la famosa distinción producida por Walter Benjamin, dos años antes de la toma de poder de Hitler, entre “politización del arte” y “estetización de la política”. Ahora bien, sabe de sobra que esa última operación —que usted me atribuye— Benjamin la designaba como “lo que practica el fascismo” (2003: 99). Nada menos. Constató sobre todo que la forma de su juicio no es separable de una serie de inferencias, de insistencias y exageraciones por lo menos insensatas: pasa de una exposición de imágenes en un sitio cultural a dos manifestantes irlandeses, y de éstos al “colonialismo británico” y luego a los disturbios fascistas de 1934 y, finalmente, a los “autos de fe” de Joseph Goebbels y todo eso sólo para cerrar el círculo de la estetización mediante una comparación con la que “practica el fascismo” hitleriano.

¿Acaso no hemos alcanzado, con ese tipo de inferencias, el más total malentendido? No tengo ninguna intención ahora de dedicarme a convencerlo de que la “estetización de la política que practica el fascismo”, como lo escribía Benjamin, no es exactamente la que he practicado en la exposición *Soulèvements*. Me limitaré a entender qué lo lleva a construir tales razonamientos o, más bien, tales acercamientos y deslizamientos semánticos. Y de qué la estetización —con su corolario, el “extravío” político— es síntoma para usted. A esa pregunta, por lo menos da tres respuestas: tres paradigmas enunciados como productores —o culpables— de extravío y ambigüedad.

Primero encontramos, como acabamos de verlo, los *levantamientos* mismos, a los cuales opone la *revolución*, entendida de forma general o genérica que pretende colocarse como horizonte único, racionalmente cons-

truido y, por ende, muy diferente de la errática pluralidad, emocional y no estratégica, de las revueltas. Después están los gestos dispersados, corporales e incluso pulsionales, a los cuales opone la *acción* política, considerada en su coherencia unitaria. Y, finalmente, están las *imágenes* mismas que no lo satisfacen hasta que no las hayan “explicado”, clarificado o llevado al estatuto de “imágenes de pensamiento”, como lo indica utilizando la famosa expresión benjaminiana. En resumen, *los levantamientos*, *los gestos* y *las imágenes* serían ambiguas, en primer lugar, porque se diseminan, se dispersan en mil formas y comprometen la unidad conceptual de *la revolución*, *la acción* o *el pensamiento*.

Desde el inicio de *Soulèvements*, le pareció intolerable que documentos relativos a la historia política “se mezclen sin ninguna explicación, con fotografías que muestran un vaso de leche derramado en una mesa”. Y es su primer ejemplo de “estetización de la política”. No obstante, al igual que con la imagen de Gilles Caron, se contentó con ver sin tomar el tiempo de mirar: no se trataba de fotos, sino de una película sonora de Jack Goldstein; no se trataba de un simple vaso de leche, sino de su transformación por los golpes cada vez más fuertes de un puño sobre la mesa. Una alegoría, en suma, de la violencia que aumenta y de su efecto en el orden de las cosas. Una muy simple “imagen de pensamiento” reducida, es cierto, a la dramaturgia según la cual la *forma-movimiento* —quiero decir el modo dinámico en que la leche salpica la mesa negra— asumía un papel preponderante sobre todo contenido narrativo o histórico. Tal vez debería recordar que, cuando, en su película *La línea general*, Sergei Eisenstein otorgó una importancia tan considerable al puro brotar de la leche de la desnatadora —más una “imagen de pulsión” que una “imagen de pensamiento”, por su evidente carácter sexual— la censura soviética obviamente le reprochó su “formalismo” en nombre del *contenido revolucionario* que el filme se suponía debía ilustrar. Con lo cual, como poeta lírico, Eisenstein había preferido inventar una *forma revolucionaria*, aunque fuera poco “explicativa”.

El segundo ejemplo que proporciona de mi “estetización de la política” concernía a las “figuras de cuerpos en trance” que podían verse en una sección de *Soulèvements* dedicada a la intensidad gestual. En eso como en el resto, su óptica centrada en el concepto de *revolución social* —concepto que tiene toda su legitimidad, por supuesto, y es de gran urgencia pero que simplemente no era objeto de mi interrogación— se sintió desorientada por la vista caótica, desagradable, de esos *cuerpos convulsos*, fuera de sí. ¿Los locos quieren hacer la revolución? Probablemente no. Pero en ocasiones se manifiestan como *sujetos rebeldes*. Aquello que le parecía “sin

ninguna explicación” se mostraba sin embargo de manera muy clara en el montaje propuesto, por ejemplo, en la manera de relacionar documentos provenientes del archivo de Michel Foucault y de fotografías de una histérica en crisis, en el hospital de la Salpêtrière, que intentaba dar una patada —único gesto posible de revuelta para alguien inmovilizado en una camisa de fuerza— en dirección de la cámara fotográfica misma, máquina de control y depredación. Ahí como en otras imágenes, entre ellas las de Gilles Caron, me importaba mostrar el afrontamiento entre la *fuerza* desarmada de los cuerpos alzados y el *poder* de las instituciones: en pocas palabras, entre el conflicto supuestamente ilegítimo y una violencia supuestamente legítima.

Puños contra la mesa o cuerpos convulsos: claramente no sabe cómo incluirlos —pese a la noción de *subjetivación política* según Michel Foucault— en su idea de la política. En efecto, no son más que gestos y no acciones tal como lo exige un proceso revolucionario. Escribe que coloco “la primacía de las *Pathosformeln* sobre el contenido de las sublevaciones políticas”, cuando para mí sólo se trataba de un campo de investigación, que he explorado desde mis trabajos sobre la histeria hasta los dedicados a los gestos de lamentación y que, en mi opinión, no presupone ninguna jerarquía de valores. Quizá me he interesado en los gestos de levantamiento porque la mayoría de los teóricos de la política han descuidado ese ámbito antropológico como si se tratara de una simple expresión epifenomenal y subjetiva, incluso una “enfermedad infantil” desprovista de auténtica significación política, como lo encontramos por ejemplo en el texto de Alain Badiou que apelaba a una política “no patética” e “inexpresiva” (43). Algo frente a lo cual, en efecto, discrepo.

Los gestos manifiestan un deseo cuando las acciones son portadoras de un proyecto. Usted mucho se interesa por el proyecto —y es algo necesario, repito— al tratarse del concepto de *revolución*. Por mi parte, he querido interrogar los deseos —aunque aparentemente estén “extraviados”, desorientados, sean patéticos o incluso patológicos— donde aparecen tan frecuentemente como el punto ciego de las teorías políticas desarrolladas sin consideración por el sujeto, en el sentido psicoanalítico del término: como si el inconsciente no existiera. Por eso mi reflexión había podido abrirse a gestos tan poco explícitamente políticos como el “juego del duelo” de las dos niñas que observó el psicoanalista Pierre Fédida, un texto de Henri Michaux en *El infinito turbulento*, las mujeres en llanto en *El acorazado Potemkin* o *El fondo del aire es rojo* de Chris Marker (Didi-Huberman 2021a: 7-15).

Un lector externo a nuestro debate encontraría tal vez sintomático que leamos *Medios sin fin* de Giorgio Agamben, que cita en su respuesta, de manera completamente opuesta. Usted evoca una frase de ese texto según la cual el gesto “no tiene nada que decir, ya que lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre en tanto pura medialidad” (55). Y deduce que el gesto “sólo adquiere sentido si lo vinculamos a una finalidad”, encabezada, imagino, por la acción revolucionaria. Ahora bien, Agamben —con quien, en el pasado, he tenido desacuerdos así como ciertas convergencias— me parece que dice exactamente lo opuesto: el sentido del gesto, si la palabra *sentido* tiene algún sentido aquí, es justamente el hecho de no estar vinculado a una *finalidad* como lo implica la palabra *acción*. Es “pura medialidad” (55), y mejor así: “La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa” (53). No obstante, Agamben no deduce de ello que el gesto sería “apolítico” (69), al contrario. El gesto, dice, es un *medio sin fin*, lo cual, a lo largo de todo su libro, define la política: “La política es la esfera de los puros medios; es decir de la gestualidad absoluta e integral de los hombres” (56).

Las imágenes o las “creaciones artísticas desprovistas de todo contenido político” que descubrió —y poco apreció— en la exposición *Soulèvements* tenían en común con los gestos o las *Pathosformeln* el estar privadas, según su perspectiva, tanto de “finalidad” como de “contenido”. Sin finalidad ni contenido, ¿cómo podemos hablar seriamente de política? ¿Cómo actuar políticamente? “Con esta sensación de ebriedad, salí de la visita de *Soulèvements*: la ebriedad de una sucesión de imágenes que se tragaban a las *sublevaciones* de los seres humanos hechos de carne y hueso”. Tal es la conclusión de su texto y confirma que la “primacía de las *Pathosformeln*” sólo había producido ambigüedades y se revelaba así como la peligrosa negación de todo contenido político. ¿Acaso estamos obligados a escoger entre la ebriedad de las formas y la sensatez de los contenidos políticos?

Esa conclusión prolonga un pasaje en el que declara “inadecuada [mi] referencia a Walter Benjamin”, en particular respecto a su elogio de la ebriedad surrealista que comentó e incluso experimentó a través de diversos protocolos para la toma del hachís (cfr. Benjamin 2021). En su texto sobre el surrealismo, Benjamin proponía establecer una distinción entre la “experiencia (*Erfahrung*) revolucionaria” inherente al texto de *Nadja*, por ejemplo, y la “acción (*Handlung*) revolucionaria” en cuanto tal (1980: 49). Escribía que el surrealismo había conseguido “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución (*die Kräfte des Rausches für die Revolution*)”

(1980: 58), según una dinámica que revelaba claramente su “componente anárquico” (1980: 58). “Desde Bakunin, escribía, Europa ya no disponía de una idea radical de libertad. Los surrealistas poseen esa idea” (1980: 57). Recuerda usted con razón que, siguiendo una vertiente más comunista, como buen dialéctico, Benjamin señalaba la necesidad para toda revolución de una “preparación metódica y disciplinaria” (1980: 58).

Para usted, eso basta para deslegitimar la ebriedad de las *Pathosformen* y, así, al surrealismo en tanto que movimiento politizado. Pero, en realidad, no hace sino ajustarse a lo que llamaría yo una *dialéctica de la superación*: la “preparación metódica y disciplinaria” (1980: 58) debe en efecto “superar” la experiencia revolucionaria surrealista, la organización comunista debe “superar” la ebriedad anarquista. Pero pierde de vista lo que el mismo Benjamin llama una “política poética” (*dichterische Politik*) (1980: 59). En el campo artístico, intelectual y literario —el que usted y yo llamamos justamente “historia cultural”— no existe una dialéctica de la superación pues nada en la historia es obsoleto: a Heráclito no lo “superó” Platón, Hegel o Karl Marx, ni lo hará el último filósofo de moda. En ese ámbito de experiencia, hay que hablar entonces de una *dialéctica de equivocidad*: una dialéctica que no resuelve ni sintetiza nada y deja en equivalencia o igualdad (*aequus...*) ambas voces (... *vocus*) que coexisten y no cesarán de coexistir, aunque sean discordantes.

A los juicios por “estetización” o “ambigüedad” en el ámbito cultural, ya he intentado responder al menos en dos planos: el primero para comprender en André Breton, en *Arcano 17* y más allá, lo que hacía coexistir anarquismo y comunismo en el bello *cangiante* poético proveniente de la experiencia vivida al escuchar el discurso de Jean Jaurès en Pré-Saint-Gervais en 1913: “Y es que, por encima del arte, de la poesía, lo queramos o no, ondea alternativamente una bandera roja y negra” (Breton: 18).¹⁶ El segundo, en respuesta a Jacques Rancière, quien presentía una ambigüedad en el mismo Benjamin respecto a Baudelaire, para deconstruir la negatividad de la ambigüedad asociada al “romanticismo revolucionario”, como lo llamó Michael Löwy con Robert Sayre, y que desde luego abarca al surrealismo (Didi-Huberman 2021a: 233-252). Benjamin había operado esa deconstrucción al escribir, por ejemplo, que “La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la Imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica” (Benjamin 2007: 45).

¹⁶ Ver también Didi-Huberman 2021a: 233-252.

Dentro de la historia del arte o de la historia cultural en general, la ambigüedad no es, como lo piensa usted, un puro y simple “extravío”. En su libro *Revolución*, con empeño intenta alejar a Benjamin de lo que llama —extraña formulación— la “inclinación bohemia” del surrealismo para sustituirle el más recto “camino del comunismo” (Traverso 2022: 370). Si tuviera razón sobre ese punto, se volvería incomprensible que a Benjamin le haya gustado tanto trabajar sobre Aragon, Kafka, Proust o Baudelaire, apóstol romántico tanto de la ambigüedad como del extravío, no en el sentido de error sino como exploración de posibles: “Glorificar el culto a las imágenes (mi gran y primitiva pasión). / Glorificar el vagabundaje y lo que se llama la vida bohemia, culto de la sensación aumentada” (Baudelaire: 701).¹⁷

Admito con facilidad que todo trabajo de exposición y, en general, de montaje —lo que es válido para los libros de filosofía mismos, siguiendo también una inspiración benjaminiana— debe apuntar a tal experiencia de la “sensación aumentada”. Y no es posible sino mediante *formas* inventadas, experimentadas, interpuestas, en movimiento. *Dar a ver* y *desplazar el ver* van juntos para mí. Desorientar los marcos de inteligibilidad no significa abolir el pensamiento político en la bruma de la “ambigüedad” o del “extravío”, más bien, al contrario, significa concederle la oportunidad de reposicionarse, de crear nuevos pasajes, de multiplicar las posibles intersecciones. Y es justamente lo que decía Benjamin sobre el “carácter destructivo”: “El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes” (Benjamin 1989: 161).

Ahora bien, la heurística de la constante perturbación tiene un efecto decisivo en el pensamiento: se desplaza y durante su recorrido cambia de contenido o, más bien —como por un efecto de la “sensación aumentada” baudelairiana, se beneficia de la oportunidad que consiste en aumentar sus propios contenidos—.

*

Todas las menciones de la palabra *contenido* en su texto aparecen en singular. Como si de toda imagen no pudiera existir más que un solo contenido. ¿Mi “extravío” estetizante encontraría su causa, según usted, no solamente en la importancia que doy a las formas sino aún en la ampliación y así en la ambigüedad de sus contenidos posibles? Protesta contra

¹⁷ Citado en Didi-Huberman 2020-2021: 3-49.

la manera en que se me escapa el “contenido intrínseco”, como lo llama, al igual que el “contenido social y político” de las imágenes. Pero ¿a qué llama exactamente “contenido”? Aparentemente a algo que puede aislarse, extraerse, explicarse, definirse y ser juzgado. La *explicación* es una palabra que se repite en su discurso: así, señala que no he dado “ninguna explicación” al hecho de incluir las fotografías del *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau en *Soulèvements*, las cuales, por consiguiente, se ven privadas de su “contenido” histórico. Esto es también factualmente inexacto puesto que habíamos hablado con los responsables del Jeu de Paume acerca de la posibilidad de que ciertas imágenes, entre ellas, éstas, tuvieran carteles que permitieran contextualizarlas tan precisamente como fuera posible.

Cuando Lászlo Moholy-Nagy y Bertolt Brecht se referían a un “analfabetismo de las imágenes”, se dirigían al positivismo de la mirada que consistía en buscar el sentido de una obra visual —incluida la fotografía— en un solo contenido representativo más que en la relación de éste con su *forma* específica. Si miramos las fotografías del *Sonderkommando* desde el punto de vista de su solo contenido, tendríamos razón de sorprendernos al verlas expuestas en un montaje sobre los levantamientos: en efecto, no muestran más que víctimas cercanas a la muerte o ya asesinadas. Es aún peor que una opresión.

Entonces, sería una lamentable manera, por lo menos “ambigua”, de evocar o ilustrar la noción de *levantamiento*. Sin embargo, esas fotografías, como actos o *gestos*, participaban en un movimiento insurreccional que incluye la recopilación clandestina de testimonios textuales o visuales: lo cual aparece en su *forma* misma, ya sea en su encuadre o su movimiento, y no solamente en lo que representan. Ahora bien, un gesto o un movimiento no son perceptibles en una forma más que a través de un margen —fatal— de indeterminación o ambigüedad. Ante una imagen, casi nunca podemos escapar a la duda sobre al menos uno de sus componentes. Nos vemos limitados entonces a elaborar hipótesis, a construir un saber no estandarizado, no integralmente verificable, positivo, explicable, seguro de sí.

No obstante, reivindica un saber de ese tipo, “seguro de sí”, cuando dice en particular, sobre la fotografía de Gilles Caron, que su “título [...] no deja ninguna duda” acerca de su contenido. Hubiera sido necesario, para que usted mismo no se “extraviara”, eliminar todas sus eventuales dudas —pero ¿con cuáles argumentos?, no me da ninguno—, reducir las ambigüedades en lugar de incluirlas en su planteamiento de la imagen. Para ello, cita la autoridad de Siegfried Kracauer (sobre quien usted escri-

bió hace treinta años una magnífica biografía intelectual) (Traverso 1994): toda imagen, fotográfica en particular, permanece “en espera de redención” (*unerlöst*). Estoy de acuerdo con esa formulación, a condición de entender que, como con el Mesías, la redención permanecerá siempre en *espera* y que toda espera dará sentido a nuestra mirada. Y es muy diferente a creer que podemos eliminar toda duda. La idea que expresa usted de “comprender su naturaleza, ‘el contenido intrínseco’ [de una imagen]”, en realidad le viene de Erwin Panofsky.

En efecto, retoma por cuenta propia, simplificándolo, el cuadro de tres divisiones en el cual Panofsky establecía los niveles de “significación” de una imagen: el “contenido primario o natural”, a la vez “factual” y “expresivo”; el “contenido secundario o convencional”, característico de las alegorías, por ejemplo; “significación intrínseca o contenido” propiamente dicho, que constituye el universo global de los valores morales o intelectuales cuya imagen es el “símbolo” (Kracauer). Y usted afirma como Panofsky —principalmente en su prefacio de 1966 a la edición francesa de *Estudios sobre iconología*— que nada puede hacerse, a nivel de una iconología o de una historia cultural, sin haber previamente eliminado todas las ambigüedades y dudas respecto a los dos primeros niveles que reúne usted aquí, por ejemplo, en su comentario de la fotografía de Gilles Caron. Cuando escribe que “su título [...] no deja ninguna duda”, supone que resolvió todo enigma, toda ambigüedad, respondió toda pregunta, al identificar tanto el contenido factual (lo representado) como el contenido político (lo que debemos “leer” ahí).

No es fortuito que justamente mi trabajo de historiador del arte haya iniciado, hace más de treinta años, para oponerse a las nociones de contenido, de *significación* y de *símbolo* de Panofsky. Según él, no hay iconología sin una identificación “fuera de dudas” de un *contenido* que permita establecer la correcta *leyenda* de una imagen: la primera tarea del historiador del arte es, por ejemplo, determinar con certeza si tal cuadro representa a Judith o a Salomé —según él, variantes como “Julomé”, “Salodith” son por principio imposibles— precisamente cuando ambas son jóvenes imaginarias que enarbolan el mismo tipo de cabeza cortada sobre el mismo tipo de bandeja (cfr. Panofsky 1984: 21-26).

Ese *episteme* del contenido iconográfico y del “símbolo” (Panofsky 1984: 23) exigía ser criticado (aunque no digo que debía ser unilateralmente rechazado). Primero, debido a ciertos objetos visuales que no tomaba en cuenta o consideraba como marginales, epifenomenales al no ser figurativos, insignificantes, sobre todo cuando eran puramente “estetizantes”

o decorativos. Después, en vista de reflexiones epistemológicas cruciales para las ciencias humanas, pero a las cuales la iconología panofskiana — en su último periodo estadounidense, por lo menos— había renunciado deliberadamente (y que usted parece de igual forma ignorar). *Identificar un contenido*, en eso consiste la iconografía y eso es lo que le parece esencial, pues, de otra forma, según usted, las formas culturales se irían a pique, al ser a la vez ambiguas y diseminadas, inasibles y, entonces, difíciles de situar políticamente. Sin embargo, la identificación no es más que una herramienta y no un fin en sí. Cuando está sujeta a indeterminación, como es el caso de muchas imágenes, más vale interpretarla que extraer autoritariamente una identificación a toda costa. Del mismo modo que la iconografía, la historia como disciplina “policíaca” —siguiendo el modelo del detective cuyo trabajo termina una vez por todas cuando identificó al culpable— exige crítica.

Si el hecho de identificar un contenido se vuelve la finalidad de nuestra práctica de historiadores de la cultura, entonces debemos preocuparnos un poco cuando, de simple herramienta, el afán de identificación se transforma en obstáculo epistemológico. En efecto, un proceso centrípeto anima esa identificación que, al establecer el contenido, certificarlo como “fuera de toda duda”, tiene como consecuencia fijar toda cosa como en una placa de entomólogo, aislada de cualquier porvenir. Pero las imágenes no son cosas como las demás. La historia de las producciones culturales, indisociable de una historia de la *psique*, nos pide efectuar también el movimiento inverso: el de observar las transformaciones cuando la identidad es susceptible de difractarse, cuando el contenido revela su propia limitación teórica.

Cada momento crucial de las ciencias sociales humanas contemporáneas ha sacado a la luz el límite de la noción de *contenido*. Por citar sólo algunos ejemplos: el principio fundamental de “sobredeterminación” propuesto por Sigmund Freud; los juegos de “polarizaciones” y “despolarizaciones” de cada *Pathosformel* evocados por Aby Warburg; la primacía de las transformaciones estructurales de significantes demostrada por Roman Jakobson, como una manera de deshacer el mito de una estabilidad de los significados; la “gramatología” de Jacques Derrida desarrollada a partir de un principio de “diseminación”; o aun la importancia del “sentido obtuso” de las imágenes más allá de su “sentido obvio” según Roland Barthes... Considerar todas esas transformaciones —que son procesos más que contenidos— condujo, por ejemplo, a Aby Warburg a abordar las imágenes en términos, no sólo de *pathos* o de “supervivencias”, sino de

“migraciones” (*Wanderungen*) con lo cual proporciona un principio indispensable para comenzar a comprender su famoso atlas de imágenes aparentemente tan desconcertante, tan poco explicativo (cfr. Didi-Huberman 2010: 116-184).

Cuando, acerca de la imagen de Gilles Caron, escribe que su “título [...] no deja ninguna duda” sobre su contenido, condensa tres niveles de certeza que reflejan tres prejuicios de los cuales no parece ver las limitantes: ninguna duda sobre las cosas representadas pues, frente a una imagen, no ve más que referentes certificados; ninguna duda sobre las palabras que las designan y lo hacen reconocerlas de inmediato; ninguna duda sobre el contenido que las palabras —el texto de la leyenda— habrán formado en su mente antes de toda consideración visual de la imagen. Se parece un poco a los visitantes de exposición que se precipitan para consultar el cartel y no echan más que un rápido vistazo a la obra que les presentan. Como su nombre lo indica, la *leyenda* parece no dejar ninguna duda puesto que, por adelantado, ha enunciado claramente “lo que debe leerse” (*legendum*) en la imagen. Es extraordinario constatar cómo las palabras que, en ocasiones, pueden ser tan “visionarias” —como cuando Jean Genet describe un cuadro de Rembrandt— también pueden impedirnos mirar, desplegar nuestra atención ante las formas visibles. Y no es más que un indicio de la manera en que el logocentrismo (una mitificación del lenguaje) y el positivismo (una mitificación de los hechos) logran con gran frecuencia, hasta en las disciplinas históricas, trabajar a la par.

*

Lo que a usted le importa, ante todo, estimado Enzo Traverso, es desde luego el contenido político. La dispersión y la ambigüedad que sintió al visitar la exposición *Soulèvements* lo incitaron así a hablar de una “iconología despolitizada”. En contraste, su proyecto de historia cultural de la revolución se reivindica como un trabajo con auténticas “imágenes de pensamiento”, en aras de lo cual puede confirmar que existen, entre usted y yo, “dos concepciones diferentes de la dialéctica de las imágenes”. ¿Dónde se sitúan entonces, respecto a esa diferencia, las líneas divisorias?

Su historia cultural de la revolución se desarrolla en realidad por medio de una iconografía estándar. Primero con los objetos: Marx había escrito que “las revoluciones son las locomotoras de la historia” y por consiguiente comienza su estudio con un capítulo sobre las locomotoras como alegoría tanto del progreso industrial y político (en los carteles soviéticos)

como herramientas técnicas del poder revolucionario (con el ejemplo del tren blindado que utilizó Trotski) (Traverso 2022: 57-112). Su siguiente capítulo aborda los *cuerpos*: “cuerpos revolucionarios”, comenzando con lo que sería su infancia de “cuerpos insurrectos”. Ahora bien, en esas páginas, se apoya en el doble sentido de la palabra *levantamiento* —el mismo contra el que arremete respecto a mí— al evocar rápidamente las obras de Marc Chagall de los años 1918-1922, habitadas “bajo el dominio de figuras flotantes —campesinos, rabinos, jóvenes amantes— que recuerdan a los *luftmensch* judíos, seres humanos aéreos” (Traverso 2022: 123).

Aunque Chagall haya sido, hasta 1920 por lo menos, un auténtico revolucionario —más atento, es verdad, a los subproletarios, a las minorías rurales y a los niños que a la organización obrera misma— lo que describe de su obra está muy alejado de todo contenido político estándar: como si, en él, la alegoría del levantamiento se difractara incluso se extraviara, si lo entiendo bien, en la “ambigüedad” de un regreso contrarrevolucionario a la tradición judía. No hay que sorprenderse mucho de que hayan expulsado a Chagall desde septiembre de 1919 de la Escuela de arte de Vitebsk. Ni de que su historia no dé cabida a un más amplio desarrollo en su estudio. En cambio, escogió como emblema —la ilustración de la portada— de su libro una obra muy espectacular de Kuzmá Petrov-Vodkin. Es una alegoría, fácilmente “legible”, de la Revolución bolchevique: un gran caballo rojo se alza orgullosamente con su jinete por encima de un paisaje de un pueblo ruso.

Lo que me asombra en esa elección no concierne tanto a la personalidad de Petrov-Vodkin, artista simbolista y religioso —la obra que reproduce, fechada en 1925, la había precedido, en 1912, otro *Caballo rojo* que claramente se refería a la iconografía de san Jorge (Roussakov: 59, 247)—, que se volvió pintor oficial del régimen soviético y murió apaciblemente con el título de “Personalidad emérita de las Artes de la República de Rusia” después de que Stalin le hubiera pedido participar en 1938 en la decoración del futuro Palacio de los Sóviets (252). Lo que me preocupa más bien es que esa pintura cuyo *contenido* es abiertamente revolucionario forme parte de una obra visual cuya *forma* habrá sido, de principio a fin, claramente reaccionaria. Y quizá es en ese punto que nuestras ideas sobre la “dialéctica de las imágenes” difieren de manera profunda. Es lo que separa nuestros enfoques respectivos sobre lo que pueden ser las “imágenes de pensamiento”. Además, después de los cuerpos y objetos, su libro se propone tratar *conceptos* que una historia cultural debería tratar como *símbolos* (y en eso también sigue estrictamente el vocabulario de Panofsky).

La totalidad de la parte de su libro titulada “Conceptos, símbolos y lugares de memoria” culmina con lo que estima como la “imagen de pensamiento” por excelencia: se trata del mural de Diego Rivera *El hombre controlador del universo*, pintado en 1934 —tras las peripecias en New York que cuenta con precisión— para el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México (Traverso 2022: 290). ¿Qué la hace una “imagen de pensamiento”? El hecho de que visualice o, mejor aún, *ilustre un pensamiento*, una visión del mundo. Así, escribe que “ilustra una concepción marxista de la historia, una visión del socialismo y un paradigma revolucionario” (2022: 290) que van más allá de cualquier levantamiento, cualquier insurrección corporal. Ese mural expone una ideología y se inspira de la estética del realismo socialista en la medida en que es contemporáneo, como usted lo señala, del ascenso al poder de Lázaro Cárdenas inspirado en el modelo soviético.

Para usted, una *imagen de pensamiento* es lo que ilustra un pensamiento. Es una *imagen dialéctica* pues alegoriza el combate de la humanidad que “al encontrarse ante una encrucijada se mantiene en un equilibrio casi perfecto entre el pasado y el futuro, el mal y el bien, el abismo y la felicidad, el egoísmo y la fraternidad, la enfermedad y la salud, el perjuicio y el despertar espiritual, el oscurantismo y el progreso, el capitalismo y el socialismo” (2022: 297). En pocas palabras, es una *imagen revolucionaria* pues podemos ver en ella el retrato de Lenin y, al mismo tiempo, “las masas revolucionarias” en lucha contra las “fuerzas de la guerra” o aun las efigies de Marx, Engels y Trotski al lado de “héroes colectivos” representados como “figura[s]” prometéica[s]” (2022: 299-300). Es a raíz de tales consideraciones que su libro *Revolución* dará un giro nuevo, el de una ristra de “intelectuales revolucionarios” desde 1948 hasta la Segunda Guerra Mundial (2022: 310). Lo cual hace de sus análisis una buena historia de las ideas (pero no de las imágenes o, incluso, de la cultura en general) y de las ideologías (pero no de las sensibilidades, ni siquiera de las mentalidades).

*

Retomemos brevemente, para intentar concluir. ¿Qué ocurre ahora con el *contenido político*? ¿Debemos *definirlo* como lo que ilustra una imagen, lo que profesa una obra de arte, lo que representa una fotografía, como parece hacerlo mediante sus interpretaciones y su elección de objetos? ¿No debemos más bien saber *movilizarlo*, y entonces desplazar su evidencia, en particular a través de la cuestión de la fuerza de las formas y de

saber *cómo actúa una imagen*, no sólo en sus espectadores, en el modo histórico, sino también en las demás imágenes con las cuales coexiste? Es una pregunta que usted evita plantear respecto a mi trabajo justo cuando adopta de entrada el vocabulario a partir del “acto de imagen” (*Bildakt*) según Horst Bredekamp (cfr. Didi-Huberman 1993). ¿El “contenido político” realmente es lo que “contiene” políticamente una imagen y la mantiene lejos de toda “estetización”?

Ahora bien, vemos un *conformismo de la forma* en numerosos de sus ejemplos y, por contraste, en muchas de sus reticencias relativas a ciertas obras contemporáneas que juzga “fuera de lugar” respecto a todo espacio político. Ciego ante las invenciones formales y, por consiguiente, ante la imaginación política misma, el conformismo de la forma termina por *fosilizar los contenidos* mismos (que siempre son plurales y por ende nunca se piensan como “el contenido” que obstinadamente busca todo pensamiento sectario). En esas condiciones, ¿qué es una *imagen de izquierda*? ¿Planteamos bien la pregunta si “la izquierda” sólo denota un contenido de representación y un problema de significación y coloca todo trabajo específico de la forma del lado de la “estetización”? Ante sus camaradas de izquierda reunidos en el Instituto para el estudio del fascismo, en abril de 1934, Walter Benjamin había sido muy claro, empero, sobre la noción de “tendencia” (*Tendenz*), que su idea de “contenido político” me parece retoma con mucha precisión. Benjamin escribía: “pretendo mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo puede ser correcta en lo político si lo es también [en] lo literario” (Benjamin 2009: 298). Es decir, si es capaz de inventar una *forma no conformista* —aunque ese conformismo fuera “de izquierda”, como en el caso del realismo socialista—.

La exigencia formulada por Walter Benjamin no era en nada cómoda: abría a un vasto campo polémico que, de hecho, dividió a los pensadores de aquella época. ¿Había que considerar a Marcel Proust como un autor burgués (lo que parecía a partir de su “contenido”) o como un escritor revolucionario (lo cual es, por lo menos, en su narrativa)? ¿Había que ver en James Joyce al apóstol de una pura estetización del lenguaje que produce ambigüedades incomprensibles, o bien al inventor de formas literarias capaces de servir de base para el proyecto, a través de Eisenstein, de una adaptación cinematográfica del *Capital* de Karl Marx (Vogman) (proyecto desde luego considerado por la censura estaliniana como “desprovisto de contenido” y, por ende, nefasto)? ¿Había que rechazar a los expresionistas como fascistas potenciales —posición que fue la de Georg Lukács— o adoptar, al contrario, el dinamismo psíquico y formal, como lo hizo Ernst

Bloch? ¿Se debía considerar el psicoanálisis freudiano desde el ángulo del individualismo burgués o bien desde el de una revolucionaria inflexión de las ciencias del hombre?

Hace unos quince años, había intentado mostrar cómo Bertolt Brecht había podido sentirse “atrapado” en ese problema: dividido entre las exigencias de la “tendencia” (que le hacían *tomar partido*: elogio de Stalin) y las de la forma (que le hacían *tomar posición* al recurrir, por ejemplo, a un enfoque contemporáneo de los motivos más inmemoriales de la lamentación ritual) (Didi-Huberman 2008). Cuando evocamos a Brecht, no podemos evitar recordar su notable manera de hacer actuar juntos —y criticarse respectivamente— los montajes poéticos más audaces y la preocupación pedagógica misma, lo que aparece en gran medida en su *Kriegs-fibel* (Brecht). Sin embargo, para Brecht no se trataba en lo más mínimo —y aún menos para Benjamin— de reducir a *imágenes didácticas*, como tiende a hacerlo usted, esas *imágenes dialécticas* que me parece importante tomemos en cuenta como “imágenes críticas”, es decir, ante todo, productoras de crisis.

Las imágenes dialécticas no son “imágenes-síntesis” en las cuales un solo contenido encontraría su *forma perenne*, sino “imágenes-síntoma” donde los contenidos heterogéneos se arremolinan —se confrontan, se alcanzan, se dan la mano, se separan de nuevo— en *formas movedizas*. No entendió, estimado Enzo Traverso, mis reflexiones sobre la tradición: la había criticado cuando se encontraba reducida a una pura continuidad de herencia instituida (la herencia humanista, por ejemplo: vertiente panofskiana, entonces). Al contrario, he hecho mía desde hace mucho tiempo la referencia a Benjamin que cita usted con justa razón: “arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla” (2008: 40). Lo cual significa que la tradición sólo vive cuando, al romper las certezas del conformismo, logramos encontrar en ella una *legibilidad desapercibida*. Y Benjamin abarcaba tanto el conformismo teológico (que subyugaba a la tradición judía) como al conformismo político (que subyugaba a la “tradición de los oprimidos”).

Así, sólo cuando corramos el riesgo de desplazar —desmontando, volviendo a montar—, haremos emerger nuevas legibilidades para la historia y la política. El desplazamiento es un acto heurístico, por minúsculo o, inversamente, espectacular que sea: una afirmación de libertad y de imaginación. Una producción de “imágenes de pensamiento”, por lo tanto. Cuando, respecto a Diego Rivera, le da a esa expresión el sentido de una imagen que “ilustra una concepción marxista de la historia”, reduce por

completo el sentido de lo que Benjamin entendía con el término *Denkbilder*: usted la considera una imagen *de* (genitivo objetivo) pensamiento, cuando más bien se trata de una imagen *de* (genitivo subjetivo) pensamiento. No obstante, el texto de Benjamin que lleva el título de *Denkbilder* (Imágenes de pensamiento) me parece tan fecundo y opuesto a toda sumisión, espontáneamente establecida por usted, de “la imagen” —y de la imaginación misma— “al pensamiento”, el cual encontraría en ella su ilustración y sería así “contenido”.

Sin embargo, en ese texto se habla de duelo y escritura, de sueños y caricias... (Benjamin 2010: 379-384). Se abordan “palabras sin conexión ni contexto” (*Wörter ohne Bindung und Zusammenhang*), pero que poseían la capacidad imaginativa de ofrecer el “punto de partida de un juego” (*Ausgangspunkte eines Spieles*) del pensamiento, como en esa frase surrealista que soltó un niño y que Benjamin meticulosamente registró: “el tiempo se agita como una rosquilla [pretzel] todo a lo largo de la naturaleza” (384). Con su forma de letra mágica o de símbolo matemático, sus agujeros y la promesa de un sabor exquisito, el pretzel no es en esa frase sino una imagen sensible (cfr. Traverso 2018). Pero ¿acaso es un “extravío” con respecto al concepto de tiempo? ¿Benjamin no la entregaba justamente como una *fuerza* por pensar? Al igual que Hans Blumenberg lo desarrolló posteriormente, debemos comprender aquí que las imágenes no constituyen en absoluto los simples estados incoativos del pensamiento (conceptos pobres, todavía sin realizar) o bien testimonios de su erosión ulterior (conceptos “extraviados”, “estetizados”). Participan plenamente de la historia donde se forman los conceptos (*Begriffsbildung*) y, más aún, son susceptibles de ofrecer *formas desarrolladas del pensamiento* mismo que, por lo tanto, ya no tendrán que “contener” o “ilustrar” de modo alguno.

Siguiendo a Daniel Bensaïd, habló de una “melancolía de izquierda” o de la izquierda (Traverso 2018) —en un sentido no psicoanalítico del término, queda claro— que apelaba legítimamente por parte suya a un trabajo de memoria y de historia cultural sobre la revolución. Daniel Bensaïd, a quien cita en el epígrafe de ese trabajo, decía de la revolución que es “la idea indeterminada del cambio” y como tal es lo contrario de un “modelo” o de un “esquema prefabricado” (Traverso 2022: 17). En eso tal vez reside nuestro malentendido: diría yo que, cuando Bensaïd mismo afirmaba que la idea “carece de imagen”, si es *indeterminada* se debe justamente a que tiene que *imaginarse*. La revolución “carece de imagen” sólo para quien la noción (o la práctica) de las imágenes es muy reductora o dema-

siado abstracta. Para decirlo con claridad: conformista. La miseria de la izquierda no reside en su melancolía, sino en su conformismo respecto a ciertas fuerzas antropológicas —los deseos inconscientes, las emociones, los gestos, las imágenes— que considera como subalternas respecto a la acción, al proyecto, a la estrategia o al “contenido político”. *Extraviarse* de todas formas nos corresponde, lo que indica el famoso adagio *errare humanum est*. Erramos en nuestros deseos, emociones, gestos, imágenes. Probablemente se trate de un error filosófico, incluso político, el creer que podemos reducir a nada toda *errancia* del pensamiento.

18 DE JULIO DE 2022



LAS IMÁGENES Y LA HISTORIA CULTURAL¹⁸

ENZO TRAVERSO

Estimado Georges Didi-Huberman,

Usted ha reaccionado a mi respuesta con un nuevo texto, cosa que agradezco. Nuestro debate, coincido con usted, revela más que un “conflicto de sensibilidades”, porque usted amplió el campo. Se trataba al principio de una diferencia de lecturas en relación a su exposición; ahora es cuestión de una brecha más profunda que toca nuestras concepciones y nuestras prácticas de la historia cultural. Como usted subraya, “todo comenzó con una sola imagen”, en la que la presencia en su exposición llamada *Soulèvements* me había sorprendido o, más bien, consternado. Yo escribí en mi último libro que su inclusión en una galería de gestos emancipadores era abusiva y tramposa, que un error —un “extravío”, como precisaba en mi respuesta a su primera carta abierta—, perjudicaba la inteligencia de un proyecto que toca la relación entre estética y política. Su artículo me dio la ocasión de precisar mis críticas a esta exposición en la que yo veía los estancamientos inherentes a una focalización exclusiva de

¹⁸ <https://aoc.media/opinion/2022/10/17/les-images-et-lhistoire-culturelle/>

las *Pathosformeln* de la revuelta, indiferente a su color político, en el que el resultado final me parecía ser una “iconología despolitizada”. Formulé mi crítica sin temor de ser incomprendido, ya que se dirigía a un autor que considero intelectual y políticamente cercano, con el que me sitúo, como usted lo escribió desde el principio, “del mismo lado de la barricada”, y *vis-a-vis* de quien ya había podido expresar mi admiración. La “iconología despolitizada” que evoqué era la que desplegaba en su exposición. No intentaba poner en cuestión el conjunto de su obra, en la cual yo he podido inspirarme en muchas oportunidades, recientemente para estudiar la melancolía de izquierda, un afecto esencial en el conjunto de lo que yo llamo, con Raymond Williams, la “estructura de los sentimientos” de los movimientos emancipadores (cfr. Williams: 150-158) y que corresponde muy bien a lo que usted define, siguiendo las huellas de Aby Warburg, como una *Pathosformel* (“fórmula de *pathos*”). Yo no soy un filósofo de las imágenes, soy un investigador que utiliza las imágenes como fuentes en la elaboración de una historia cultural del siglo xx, en principio estudiando la violencia, y más recientemente las revoluciones. No he tenido jamás la intención de oponer mi historia cultural a su teoría de las imágenes. Al contrario de usted, no veo la incompatibilidad insuperable entre la iconografía de Panofsky y la iconología de Warburg, y no formulé mi crítica de su exposición al oponer estas dos. Sin embargo, yo no soy un historiador del arte y mi debate no se enfoca en este punto.

Deseo, en primer lugar, deshacer un malentendido lamentable: si la inclusión de una imagen abusiva en *Soulèvements* constituye, a mi parecer, un error, ya que se arriesga a sacrificar el sentido del proyecto en aras de una “estetización de la política” indiferente a su contenido, esto no tiene nada que ver con ninguna complicidad con el fascismo. No juzgué necesario precisarlo, tanto así que me parecía evidente. No es ciertamente este tipo de “ambigüedad” lo que le reprochaba. En la época de Donald Trump, Jair Bolsonaro, Viktor Orbán, Marine Le Pen y Giorgia Meloni, el combate antifascista sería más útil que rastrear las aporías de la iconología de Georges Didi-Huberman (o de mis propios escritos). Hay mil maneras de “estetizar” la política. No obstante, es cierto que yo utilizo la fórmula elaborada por Benjamin con respecto al fascismo (cfr. Benjamin 2003: 99), lo que podría suscitar un malentendido. Lo lamento, y si es el caso, me disculpo. Insisto en considerar la inclusión de la imagen de un pogromo anticatólico en Irlanda del Norte en una exposición sobre los gestos de la revuelta como un error. He calificado esta elección como un “extravío”, lo que excluye toda intención de “intentar engañar a otros”.

Supongo que, en nuestro trabajo, como en nuestros debates, no tratamos de engañar a nadie.

Le agradezco también algunas aclaraciones útiles. Pienso, como usted, que si los “locos” no quieren hacer la revolución, “pueden manifestarse como sujetos en revuelta”. Ellos tienen, por lo tanto, su lugar en una exposición dedicada a los *Soulèvements*, así como lo hemos aprendido desde hace tiempo a partir de los movimientos antipsiquiatría, aunque esta insumisión no sea necesariamente legible en algunas de las imágenes aisladas y no explicadas, como fue el caso de su exposición. Esto mismo aplica también para el video de Jack Goldstein, que había olvidado a seis años de distancia de mi visita a *Soulèvements* y que había confundido con una fotografía. Mi observación se basaba exclusivamente en una imagen del catálogo. Dicho esto, su texto va más allá de algunas elaboraciones o de una explicación de su método, que podría haber sido el objeto de un malentendido. Usted amplía el campo del debate, desplazándolo de una imagen y de una exposición controvertida hacia mi propia concepción de la historia cultural, en la que usted ve una síntesis original de “analfabetismo de las imágenes”, de nostalgia por una estética política “didáctica”, inspirada en el realismo socialista, de positivismo historiográfico, y así sucesivamente. Tomo nota de este juicio, pero tengo la impresión de que al escoger esto como el objetivo, es la historia intelectual y la historia cultural como disciplinas, a las que usted apunta, lo que exige sin duda algunas observaciones de mi parte. Procuraré, entonces, retomar algunas de sus críticas que me parecen discutibles, disculpándome si tendré que mencionar algunos de mis trabajos, una práctica autorreferencial que no acostumbro.

Regreso a la imagen

Regresemos entonces al punto de partida, esta magnífica fotografía de Gilles Caron que ha desencadenado la controversia en la que la presencia en *Soulèvements* ha sorprendido a un gran número de visitantes. Antes de explicar lo que usted llama “mis piruetas retóricas”, quisiera detenerme en sus propias contorsiones con el riesgo de aburrir a nuestros lectores. En 2016, en el momento de la exposición, usted estaba convencido de que esta imagen mostraba a dos manifestantes protestantes (“son protestantes que buscan romperle la cara a los católicos, estamos de acuerdo en eso”). En su primera carta abierta, de la primavera pasada, ellos se habían convertido en católicos, lo que no provocaba ninguna duda para

cualquiera que se hubiese “tomado el tiempo de mirar”. En su último texto, siguiendo mis objeciones, esta evidencia se convierte en una simple hipótesis, la de un investigador que tiene más dudas que certezas, siendo estas últimas en conjunto dogmáticas, partisanos de una “historia policiaca” dirigida a señalar la falta. Usted trata de mostrar, desplegando seis distintos niveles de contextualización, que podrían tratarse, a fin de cuentas, de católicos, a pesar del título de la fotografía. Confieso que tal manejo de las fuentes me hace dudar y me sorprende, sobre todo considerando el rigor que usted ha mostrado en otros textos admirables. Yo no he visto jamás fotografías de republicanos españoles tituladas “Manifestación franquista”, ni de activistas de *Black Lives Matter* llamadas “Manifestación de supremacistas blancos”, ni siquiera de insurgentes espartaquistas berlineses tituladas “Desfile de *Freikorps*”, pero soy sin duda incapaz de captar la dialéctica de esas imágenes, o estoy obsesionado por mi positivismo obsoleto.

Mis objeciones le parecen, en conclusión, secundarias, es decir, insignificantes, con respecto al “contenido intrínseco” de esta fotografía, que muestra a dos jóvenes al momento de lanzar piedras contra la policía, usted subraya, lo que es todavía, y una vez más, una hipótesis. Soy yo, esta vez, el que tiene “más dudas y menos certezas que usted”, ya que en la fotografía no vemos en el fondo más que siluetas indistinguibles, que recuerdan más bien a los bomberos que vienen a apagar los incendios provocados por los *riots* orangistas (una hipótesis que corresponde perfectamente a la crónica de esos días dramáticos). Su hipótesis no me parece, entonces, muy convincente, pero aceptémosla. En el fondo, lo que cuenta para usted no es más que el gesto: “el conflicto entre los cuerpos civiles de manifestantes y los cuerpos ‘militares’ de las fuerzas de policía. Católicos y protestantes, estos dos jóvenes, en todo caso, se muestran en su gesto de enfrentar, con las manos vacías, por decir algo, el cuerpo armado” de un aparato represivo. Sus seis niveles de contextualización ignoran magistralmente lo más elemental e importante que concierne al contexto histórico del verano de 1969 en Irlanda del Norte: estos jóvenes protestantes no están ahí para enfrentar a la policía, sino para destruir un barrio católico, incendiado y saqueado. Al concientizarse de su incapacidad para contener la violencia, las autoridades británicas deciden enviar un contingente militar mucho más consistente. Su indiferencia frente a esta simple realidad me pareció la señal de un “extravío”: una negación de la evidencia (el título de la fotografía, el contexto de los acontecimientos) fundamentado en la fetichización del gesto que se

convierte así en un “medio sin fin”, de acuerdo con la excelente definición de Giorgio Agamben, con el cual usted parece compartir una conceptualización de *lo político* como una “esfera de los medios puros”. Ahora bien, si se trata de una fotografía de manifestantes protestantes, como lo indica el título, ese gesto posee una finalidad, ya que capta una escena de violencia durante una sublevación anticatólica que se convierte en un pogromo durante el verano de 1969 en Londonderry. Sigo pensando que esta imagen, cualquiera que sea su calidad como obra de arte realizada por un gran fotógrafo, no tenía lugar en una exposición dedicada a las sublevaciones como *Pathosformeln* emancipadoras. Si no aceptamos esta “axiomática”—me disculpo al verme obligado a repetir una vez más esta evidencia— usted podría, en una continuación de su exposición, enriquecerla con otras imágenes notables de jóvenes racistas y fascistas: disponemos de innumerables fotografías del asalto al capitolio del 6 de enero de 2021, en las que los supremacistas blancos que apoyan a Donald Trump se enfrentaron violentamente a la policía. Podríamos citar muchos otros ejemplos. Discúlpeme, pero yo sigo pensando que el mismo gesto —lanzar las piedras— no tiene la misma significación si se lleva a cabo por un joven palestino o por un colono judío de Cisjordania, por un miembro de los *Proud Boys* o por un activista de *Black Lives Matter*, por un nacionalista protestante o un católico en Irlanda del Norte en 1969. Se trata ahí de una precaución iconográfica elemental —lo que Panofsky consideraba como una “etapa” en el análisis de las imágenes, en su ensayo de 1939 que cité— sin la cual toda iconología queda mutilada o empañada por una ambigüedad epistemológica peligrosa. Hay una moral y una política de las imágenes —la lectura de muchos de sus trabajos ha reforzado en mí esta convicción— de que los títulos pretenden preservar o afirmar. Entiendo ahora que se trata, según usted, de una concepción “policiaca” de las imágenes, *vis-a-vis* de la cual usted trata, desde hace décadas, tomar distancia. Su alusión a Warburg es aquí abusiva, ya que no tengo ninguna intención de separar las disciplinas. Sin embargo, no es difícil comprender que esta dimensión iconográfica es indispensable para la historia cultural. Usted señala que, en esta foto de Gilles Caron, lo que interesa no es a *quién* él muestra, sino sobre todo, *cómo* se comportan los que muestra, admitiendo que esta imagen ha sido “descontextualizada” en “un proyecto dirigido a esbozar un atlas de las *Pathosformeln* de la sublevación”. Pienso que dicho atlas, del cual no niego ni la legitimidad ni el interés, no debería separar el *cómo* del *quién*, ya que haciendo esto la misma significación de las sublevaciones corre el riesgo de desaparecer.

Me refiero ahora a Hannah Arendt, a la que usted cita en el primer texto y de quien mis objeciones críticas le parecen “sorprendentes”, ya que, desde su punto de vista, no harían más que “equivocarse” (*taper a coté*). Trataré de precisar mi crítica, pero permítame, en principio, un breve señalamiento metodológico. Ese pasaje me había sorprendido, ya que afirma un sensualismo que no corresponde en absoluto a la filosofía política de Arendt. Esta última teorizaba la *vita activa* como una suerte de superación de las esferas, según ella inferiores, de la existencia humana —aquellas del *animal laborans* y del *homo faber*— con sus actividades corporales y las sensaciones que las acompañan (cfr. Arendt 2009). Me dije que esto sostenía su arte de la cita tomada de Walter Benjamin —un autor al que usted tiende a evocar en sus textos como una especie de oráculo— que escribía esto en un fragmento de *Calle de sentido único*: “En mi trabajo, las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y arrebatan la convicción al ocioso paseante” (Benjamin 2015: 79). Una concepción ciertamente original y creativa, pero poco propicia para aclarar el debate intelectual. Hay textos arendtianos en los que la sensibilidad es conmovedora —pienso en lo que escribió durante la Segunda Guerra Mundial sobre la humanidad del paria, ligado a su “acosmismo” (*Weltlosigkeit*) (cfr. Arendt 2018)— y otros que dan prueba de una total insensibilidad. Los ataques extremadamente violentos de los que fue víctima tras la publicación de *Eichmann en Jerusalén* (1963) fueron, en efecto, desmedidos y profundamente injustos, pero demostraban la enorme brecha entre su mirada de Adolf Eichmann, encarnación a sus ojos de la “banalidad del mal”, y la sensibilidad generalizada de los sobrevivientes del Holocausto, para quienes tal enfoque era simplemente inaceptable en el plano emocional y afectivo. La verdadera significación de la tesis de Arendt será reconocida mucho más tarde. Con menos de veinte años de distancia de las cámaras de gas, su enfoque no era comprensible. Gershom Scholem le reprochó, en una carta severa, su falta de “sensibilidad del corazón” (*Herzenstakt*).¹⁹

Esto, entendido claramente, no tiene que ver gran cosa con nuestra discusión, pero nos recuerda que las citas también, sobre todo cuando pertenecen a autores clásicos, deben ser contextualizadas. Vayamos, entonces, a ese pasaje arendtiano. ¿Está usted seguro de que “para responder razonablemente uno debe, antes que nada, sentirse ‘afectado’, y lo

¹⁹ Véase la carta de Scholem a Arendt fechada el 23 de junio de 1963, en Scholem 96.

opuesto de lo emocional no es lo ‘racional’, cualquiera que sea lo que signifique, sino la incapacidad para sentirse afectado” (Arendt 2005: 86-87). En cuanto a mí, tengo dudas en relación a ese sensualismo que postula una primacía de lo emocional sobre lo racional (*in order to respond reasonably, one must first of all be “moved”*). Me siento más cercano a muchos autores que, a partir de una relectura de Spinoza, han propuesto una teoría de los afectos sin establecer ninguna relación jerárquica entre emociones y comprensión, entre sensibilidad y racionalidad, entre espíritu y cuerpo: nuestra capacidad de pensar corresponde a nuestra capacidad de actuar, las dos van juntas; nuestra capacidad de recibir y elaborar ideas se articula con la sensibilidad de nuestros cuerpos que nos hace interactuar con otros cuerpos.²⁰ Las emociones y sus manifestaciones corporales exigen también ser analizadas e interpretadas con la ayuda de la razón, como nos ha enseñado, entre otros, la antropología cultural de Ernesto De Martino. Esta dialéctica es esencial para una historia cultural de las revueltas y las revoluciones. Me disculpo al citar mis propios trabajos, pero es precisamente al mencionar usted que en *Melancolía de izquierda*, yo escribía que no existía conflicto entre el *pathos* de las lágrimas y el *logos* del discurso político, ya que “los afectos acompañan el pensamiento y la acción” (Traverso 2016).

Regresemos ahora a Arendt. No me equivoqué para nada al relacionar su cita con su incompreensión innata de las revoluciones anticoloniales: porque no las había *comprendido* demostró, en relación con ellas, una total *insensibilidad*, al reemplazar la crítica por la expresión de un afecto común y, por así decirlo, “banal”, que es común en la opinión más reaccionaria. Lo que me sorprende es su propia lectura de un texto como *Sobre la violencia*, una lectura que ignora con una soberana indiferencia las afirmaciones que este texto contiene en relación al tema de las revoluciones coloniales, es decir, que todas las revueltas de esclavos hubieran desembocado en una “locura furiosa” (*mad fury*) y en una “pesadilla generalizada” (*nightmares for everybody*)” (Arendt 2005: 34). Dicho así de manera incidental, Arendt da prueba de la misma insensibilidad respecto a las luchas de los afroamericanos en los años 1950 y 1960, una falta total de empatía que la condujo a aceptar la segregación social como legítima, siempre y cuando la fachada

²⁰ Véase en particular el prefacio de Michael Hardt a *The Affective Turn: Theorizing the Social* (Durham: Duke University Press, 2007). Véase también Frédéric Lordon, *Imperium. Structures et affects des corps politiques* (Paris: La Fabrique, 2015).

de igualdad jurídico-política fuera preservada (cfr. Arendt 2005: 102-105).²¹ Esas posiciones sorprenden a un gran número de militantes antirracistas, pero su arte de citas cortadas se preocupa difícilmente por eso.

La dialéctica que une el cuerpo y el espíritu, las emociones y la razón, es más compleja que la relación unívoca indicada por Arendt en el pasaje que usted cita. La historia también está hecha de conflictos entre las dos, en los cuales los sentimientos han paralizado el pensamiento o, por el contrario, el sentimiento ha estimulado la sensibilidad. He encontrado militantes comunistas en los que el compromiso existencial y afectivo a la URSS, fundamentado a veces en una experiencia vivida muy respetable, les impedía simplemente admitir los crímenes del estalinismo (pensemos en el proceso de David Rousset contra *Les lettres nouvelles*, en el que los supervivientes de los campos nazis negaban la existencia de los gulags soviéticos), y muchos de los judíos que, emocionalmente ligados a Israel, se obstinan en ignorar la opresión de los palestinos. Durante la guerra de Vietnam, muchos refugiados europeos, que habían sido acogidos por los Estados Unidos, sentían un profundo malestar ante el espectáculo de los estudiantes que quemaban la bandera americana y dudaban en condenar la intervención militar americana. Para evitar que sus sentimientos paralizaran su razón, Rosa Luxemburgo, judía polonesa, nacida en Zamosc en la época de los pogromos zaristas, escribía en 1917 que no quedaba en su corazón más que un poco de espacio para el gueto, mostrando así su “insensibilidad” con respecto al antisemitismo: “¿Adónde quieres llegar con el sufrimiento particular de los judíos? A mí, las desdichadas víctimas de las plantaciones de heveas en la región de Putumayo, los negros de África cuyos cuerpos los europeos se lanzan como un juego de pelota, me lastiman de la misma manera” (180).

Puede ser que ese conflicto entre los afectos y la razón sea asumido y elaborado dolorosamente, como en el caso de Jean Améry, para quien, después de haber sido deportado a Auschwitz, “las sutiles especulaciones sobre la dialéctica de la Ilustración” (Améry: 42) se habían convertido en fórmulas vacías, o reivindicadas con una arrogancia que roza el oscurantismo, como es el caso de Claude Lanzmann, para quien todo intento de comprender la Shoah era una “obscuridad absoluta” (Lanzmann: 489). Por el contrario, es gracias a un trabajo de comprensión extendido a lo largo de algunas generaciones, como millones de personas se volvieron

²¹ Sobre la “insensibilidad” de Arendt respecto a la lucha de las comunidades afroamericanas contra la segregación, véase: Kathryn T. Gines. *Hannah Arendt and the Negro Question*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

sensibles a las formas de exclusión y de opresión consideradas antes “naturales”, a decir el machismo, la homofobia o el racismo. Durante los años 1980, millones de jóvenes que jamás habían puesto un pie en un *township* sudafricano, se manifestaron en contra del *Apartheid*, incluso en países donde los negros eran una ínfima minoría. Su indignación derivaba de un uso crítico de la razón, y es bueno que así sea. Por ello, la cita de Hannah Arendt que usted opone a mis argumentos me parece inconsistente, es decir, discutible, y puede ser refutada a partir del mismo ensayo arendtiano que usted cita extrapolando un pasaje sin molestarse de lo que sigue de la cita.

Surrealismo y dialéctica

No veo entonces ningún dilema entre los deseos y los proyectos y nunca me he sentido obligado a “escoger entre la ebriedad de las formas y la sensatez de los contenidos políticos”. Pienso que, considerada históricamente, la praxis revolucionaria se caracteriza sobre todo por una sintonía entre la “ebriedad” de las formas estéticas que ella suscita y la de los proyectos transformadores en los cuales usted no ve sino la expresión de una “sabiduría” muy conformista. Su diatriba en contra de mi pretendida obsesión por el “contenido”, en la que usted captaría el “*leitmotiv* principal” de mi crítica, no me parece muy convincente. En lugar de probar mi indiferencia con respecto a las formas, no hace más que martillar su hostilidad *vis-a-vis* de todo lo que, de cerca o de lejos, podría evocar un “contenido” ligado a las formas. Usted reivindica esta hostilidad al sugerir incluso que toda la historia de las ciencias sociales contemporáneas, de Freud a Warburg y Derrida, sería sólo una “guerra” contra el contenido. Regresaré más adelante sobre las implicaciones de tal atajo, tan audaz como discutible, limitándome aquí a observar que implica un “logocentrismo”: la realidad reducida a pura forma, totalmente absorbida, anulada o creada por el lenguaje. Se trata exactamente de lo que, de manera también sorprendente como inexplicable, usted me reprocha en su texto.

Usted señala que no quiere plantear ninguna “jerarquía de valores” entre las *Pathosformeln* de la revuelta y sus contenidos políticos. Tomo nota y me alegra, siempre que compartamos su observación según la cual “la mayor parte de los teóricos de la política han ignorado generalmente la dimensión antropológica de la revuelta”. Estoy tanto más convencido de que, desde hace unos quince años, todos mis trabajos, desde *A fuego y*

sangre (2007) hasta *Melancolía de izquierda* (2018) y *Revolución* (2021), pretenden reintroducirla. He dedicado todo un libro a mostrar que la historia de Europa entre dos guerras mundiales es la de una guerra civil, en la que el vacío dejado por la anomia jurídica de un conflicto sin reglas se llenó con la sobreinversión emocional de sus actores, se radicalizó por las ideologías y se expresó ampliamente a través de las imágenes, en una simbiosis nueva y singular entre el arte y la propaganda (cfr. Traverso 2009).

No es en nombre de una “jerarquía de valores”, desde mi punto de vista inexistente, por lo que criticaba su interpretación del surrealismo. Usted regresa, en su último segundo texto, a una vieja querrela de orden eminentemente histórica, que tiene que ver con la relación del surrealismo con la política.²² Sus críticas, una vez más, merecen algunas observaciones suplementarias. Primero Pierre Naville, en su ensayo *La Revolución y los intelectuales* (1926), y después Walter Benjamin en su célebre artículo de 1929, invitaron definitivamente a los surrealistas a una “dialéctica de la superación” [*dialectique du dépassement*]. Naville recuerda que los “contenidos” de la política revolucionaria estaban en el centro de los debates. En marzo de 1925, él mismo había creado un “comité ideológico” con el propósito de “decidir si la idea de Revolución debe rebasar la idea surrealista, si uno es el rescate del otro o si los dos van juntos” (19-20). Naville, lo sabemos, abandonará el movimiento, después de haber sido uno de sus fundadores. Él pensaba que una revuelta puramente estética se confrontaba ineluctablemente con los límites objetivos, los de una “actitud negativa de orden anárquico” que era necesario superar adoptando una orientación política más clara, la de la “acción disciplinada de la lucha de clase” (Naville: 77). De manera muy sorprendente, teniendo en cuenta su interés por la dimensión “nihilista”, “gótica” y de la inclinación del surrealismo por lo “maravilloso”, Benjamin se adhiere a esta posición. Según él, el surrealismo acababa de superar su primer “estadio heroico”, el del “despertar” y el de la “iluminación profana” (*profane Erleuchtung*), experimentado también por las creaciones estéticas tanto por las prácticas “antropológicas” del sueño con hashish, que habían revelado su “núcleo dialéctico”, pero que no le permitían desarrollarse. “Ganar a la revolución las fuerzas de la ebriedad (*Kräfte des Rausches*)”, la ambición proclamada por el surrealismo, implicaba darle un contenido político, en

²² Como indica precisamente Karlheinz Bark, el ensayo que Benjamin dedica en 1929 al surrealismo es de carácter “histórico-diagnóstico”, más bien que “hermenéutico”, dado que se interesa principalmente por estudiar la evolución de los intelectuales reunidos alrededor de Breton (cfr. Benjamin 2012).

el sentido deseado por Naville, al menos que se adoptara un acercamiento de las formas y de las imágenes “en la modalidad de la contemplación”, es decir, políticamente estéril. En este sentido, Benjamin invocaba el pasaje necesario del “componente anárquico” originario del surrealismo, con su fascinación por la magia y el sueño, hacia una “preparación metódica y disciplinaria de la revolución” (Benjamin 1980: 58). Se trataba de “superar” dialécticamente —en el sentido de *Aufhebung* hegeliana, es decir, sin negarlo— este “componente anárquico” para llegar a una síntesis superior. En la conclusión de su artículo, Benjamin mencionaba el *Manifiesto comunista* invocando una acción revolucionaria capaz de “interpenetrar” imágenes y cuerpos, de dar una realización concreta y práctica al deseo, en el que el surrealismo había explorado las formas e identificado las huellas en el arte y la literatura. En un capítulo de su ensayo llamado “desarrollo dialéctico del surrealismo”, Naville adelantaba la necesidad de superar las “antinomias” heredadas de sus orígenes dadaístas —“una actitud negativa de orden anárquico”, una cierta inclinación “metafísica”— por una superación comparable a la que “realizaran Marx y Engels sobre la dialéctica hegeliana cuando la pusieron de pie” (Naville: 188).

Esta exigencia dialéctica fue reivindicada por el mismo Breton como un rasgo constitutivo del surrealismo.²³ Hegel, insistía Breton, había informado lo necesario a los surrealistas: “una superación de todas las antinomias”, un movimiento dialéctico al que Breton había dado una traducción literaria, en su *Segundo Manifiesto del surrealismo* (1930) evocando el “punto de la mente” a partir del cual “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos como contradictorios” (Breton 2001: 84). En 1935 afirmaba todavía que “al que debemos interrogar sobre los fundamentos correctos u erróneos de la actividad surrealista en las artes es a Hegel” (Breton 1972: 134). Breton y los surrealistas trataron esa “superación dialéctica” adhiriéndose al partido comunista en 1927, para darse cuenta muy rápido de que las vías de esta síntesis revolucionaria entre estética y política eran más complejas y tortuosas de lo previsto. La crítica que Benjamin dirigía al surrealismo el año siguiente fue, por lo tanto, tardía. Sin duda, ilustrado por este fracaso, él mismo renuncia a dar ese paso, una opción que, sin embargo, había tomado en consideración de manera seria

²³ En sus reflexiones retrospectivas sobre la historia del surrealismo, afirma que “ahí donde la dialéctica hegeliana no funciona, no puede haber, considero, pensamiento, ni esperanza por la verdad” (Breton 1957: 152). La afinidad de Breton y los surrealistas por la dialéctica hegeliana es subrayada ampliamente por Lôwy: 12 y 33.

después de su encuentro con Asja Lacin, como se muestra en su *Diario de Moscú* (1926-1927) (cfr. Benjamin 1990: 94). En cuanto a Naville, se orientó hacia un marxismo que se distanciaba del surrealismo al dar a su superación el carácter de un abandono. Recuerdo algunos de esos datos históricos, de otro modo bastante conocidos, para subrayar que la “dialéctica de la superación” está en el corazón de la experiencia surrealista. Recurriendo a un “didactismo” que me reprocha a continuación, usted afirma una obviedad, es decir, que en la esfera del arte “no hay una dialéctica de la superación, ya que nada ahí es obsoleto”. Como lo subrayaba Max Weber hace más de un siglo, la historia del arte, a diferencia de la historia de las ciencias, no es acumulativa: el arte del Renacimiento no hace obsoleto al arte de la Edad Media. Si usted hace esta afirmación, es porque tiende a reducir el surrealismo a su dimensión estética, lo que Benjamin llamaba su “política poética” (*dichterische Politik*). Pero Benjamin no ignoraba las otras dimensiones, precisamente porque, a sus ojos, la fuerza del surrealismo consistía en “se ha hecho saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria” (*der Bereich der Dichtung von innen gesprengt*) (Benjamin 1980: 44). Se trataba de mucho más que de un proyecto estético o poético; se trataba de un proyecto de revolución total, con la intención simultánea de cambiar a la sociedad y transformar la vida. El surrealismo quería movilizar los recursos de la utopía del inconsciente y del sueño al servicio de la revolución, es decir, un cuestionamiento radical del orden establecido. Su “política poética” era indisoluble de una política revolucionaria. Si es evidente que ni Breton ni Benjamin se fijaron alguna vez el objetivo de “superar dialécticamente” la poesía de Baudelaire, lo que sería perfectamente absurdo, no hay duda tampoco de que la idea de revolución total promovida por el surrealismo implicaba la superación de los límites y de las ambigüedades políticas de una revuelta circunscrita a lo bohemio, en la cual el autor de *Spleen de París* era uno de los representantes.²⁴ Es también la razón por la cual —usted parece olvidarlo— el modelo político de Benjamin no era Baudelaire, sino más bien Blanqui, como es evidente al leer también el *Libro de los pasajes* al mismo tiempo que sus textos sobre Baudelaire. Dicho esto, la ambición del surrealismo quedó incompleta. Muchos otros movimientos artísticos y literarios, políticamente comprometidos, se enfrentarán a los mismos dilemas. Benjamin no aportaba una

²⁴ El papel de Baudelaire y los surrealistas en la historia de la bohemia es discutido por Jerrold Seigel 1991 y Margaret Cohen 1993. Yo mismo he tratado esta cuestión en Traverso 2004: 53-94.

respuesta satisfactoria a las interrogantes que desgarraban a Breton y a sus amigos, y yo no sé si exista una.

“Imágenes estándar” y “conformismo de la forma”

Mi historia cultural de la revolución, escribe usted, “se desarrolla en realidad por el sesgo de una iconografía estándar”, reprochándome en seguida el reducir las imágenes dialécticas a simples “imágenes didácticas”. Así, usted menciona la metáfora de la revolución como “locomotora de la historia”, el gigantesco mural de Diego Rivera, originalmente llamado *El hombre controlador del universo*, y el cuadro de Kouzma Petrov-Vodkin, que ilustra la portada de la edición francesa de mi libro *Revolución* (en la edición francesa). Usted hubiera podido agregar la iconografía soviética de los años 1920, con sus imágenes de Lenin apuntando el dedo hacia el futuro, o incluso las obras de pintores tan “didácticos” como Pellizza da Volpedo y Renato Guttuso, a los que analizo en mis obras anteriores. Una vez más, tomo nota de su crítica. Usted me permitirá, en todo caso, dedicar algunas palabras al esclarecimiento de ciertas categorías analíticas de la historia cultural que no llaman su atención más allá de un simple “conformismo de la forma”, pero que a mi parecer siguen siendo esenciales.

Diego Rivera reivindicó siempre su “didactismo”. Sus murales, escribía, desempeñaban la misma función que aquellos que decoraban en otros momentos las iglesias y las catedrales: querían transmitir conocimientos, enviar mensajes, y despertar una toma de consciencia política; en breve, querían ayudar a reflexionar y a comprender.²⁵ Con tal espíritu, pintó las fachadas de muchos edificios públicos de México. Yo agregaría que un espíritu “didáctico” análogo inspiraba también la obra de ciertos autores que son importantes para usted, como Sergei Eisenstein o Bertolt Brecht. Contrariamente a un gran número de artistas contemporáneos que crean para el mercado del arte, Rivera pintaba para “el pueblo” y estaba orgulloso de ello. *Man at the Crossroads* (*El hombre controlador del universo*) es una extraordinaria puesta en imágenes de la guerra civil que azotaba Europa y posteriormente al mundo, durante los años de entreguerras. Todo está ahí: el comunismo y el fascismo, una visión de la tecnología y la naturaleza que dominaba el marxismo de la época, una alegoría del progreso y de la

²⁵ “Para mí, el arte es siempre vivo y vital, como lo fue en la Edad Media, cuando un mural nuevo se pintaba cada vez que un acontecimiento social o político lo exigía” (Rivera 1932: 57).

reacción, hasta una toma de posición sobre los conflictos que atravesaban entonces al movimiento comunista. Para quien se interese en una historia cultural de los movimientos revolucionarios, este mural tiene un interés innegable.

Escribir, como usted lo hace, que “este mural expone una ideología y se inspira en la estética del realismo socialista”, es un contrasentido estético y político. El realismo socialista fue sin duda un fenómeno más complejo de lo que usted parece indicar (cfr. Groys), pero su razón de ser era esencialmente *apologética*. Se trataba de un arte de propaganda dirigido a celebrar el poder. Ahora bien, la historia de *Man at the Crossroads* prueba exactamente lo contrario. Nacido como un encargo de la familia Rockefeller, con el objetivo de ilustrar la alianza entre el capitalismo y el progreso social —ampliamente identificado con la filantropía— en la víspera del *New Deal*, esta obra mostraba de manera abierta su anticapitalismo. El malentendido fue total y Rockefeller decidió destruir el mural a causa de su carácter revolucionario explícito, indiscutiblemente ilustrado por su simbología (Rivera se negó a borrar el retrato de Lenin que aparecía en un detalle). La versión reconstruida de este mural, que ahora se expone en el Palacio de Bellas Artes de México, contiene, en relación con el original, una alusión jocosa a las costumbres de la burguesía estadounidense (un detalle donde aparece el mismo Rockefeller en una recepción al lado de una manifestación que exige pan), pero resulta desprovista de toda referencia a Lázaro Cárdenas, que acababa justamente de ganar las elecciones.²⁶ No se trataba todavía del cardenismo. El interés del nuevo presidente mexicano por el modelo económico soviético, al que hago alusión en mi libro, era ampliamente compartido en esta época. Los años de entreguerras están marcados por los debates alrededor del “programa”, un debate que atraviesa todas las corrientes políticas e ideológicas de la “planificación” de Henri de Man en Bélgica, al *corporativismo* fascista italiano, hasta el *New Deal* rooseveltiano. Ese debate iba más allá de los planes quinquenales de la URSS estalinista.²⁷ El hecho de que Lázaro Cárdenas, arquitecto de la re-

²⁶ Catha Paquette discute ampliamente la historia de este mural en *At the Crossroads: Diego Rivera and His Patrons at MoMa, Rockefeller Center, and the Palace of Fine Arts* (Austin: University of Texas Press, 2017). Esta fuente ha sido importante para el abordaje de la obra de Rivera en mi libro *Revolución* (Traverso 2022: 289-308).

²⁷ Entre una gran bibliografía sobre el tema, véase: Wolfgang Schivelbusch, *Three New Deals: Reflections on Roosevelt's America, Mussolini's Italy, and Hitler's Germany* (Nueva York: Picador, 2006). Para una lectura paralela de estas imágenes, véase el catálogo de la exposición presentada hace ya quince años: *Deutsches Historisches Museum de Berlin, Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945* (Berlin: Sandstein Kommunikation, 2007).

forma agraria y de la nacionalización del petróleo en México, haya podido inspirarse en el modelo soviético, no hace de Rivera un representante del ‘realismo socialista’. El significado profundo del realismo socialista, más allá de sus diferentes acepciones ideológicas, residía en el sometimiento del arte a un poder totalitario. Usted no puede ignorar, estimado Georges Didi-Huberman, que Diego Rivera redactó en 1938, con André Breton y León Trotsky, un “Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente”, que denunciaba el arte sometido al poder soviético, y reivindicaba “toda la libertad en el arte”, y afirmaba que “para la creación intelectual [la revolución] debe desde el inicio mismo establecer y asegurar un régimen *anarquista* de libertad individual” (Trotsky: 262-269). Usted tiene ciertamente el derecho de no apreciar la pintura de Diego Rivera, pero la superficialidad de su juicio sobre su arte es simplemente “inaceptable”.

De la misma manera, me parecen enigmáticas sus referencias a Chagall, del que no he sugerido en ninguna parte un pretendido “retorno contrarrevolucionario a la tradición judía” y a Kouzma Petrov-Vodkin, de quien no trato en mi libro más allá de la imagen de la portada: *Fantasia* (1925), una alegoría fácilmente legible de la Revolución de Octubre, que recuerda en muchos sentidos a los cuadros de Chagall en su período de Vitebsk, con su caballo rojo que parece flotar libremente debajo de las colinas y de los pueblos. Como muchos artistas soviéticos —por ejemplo, Eisenstein, galardonado por la Orden de Lenin en 1939, o incluso Dziga Vertov— Vodkin apoyó el régimen de Stalin durante los años 1930. Se trataba de un pintor figurativo, cuya obra atraviesa varias etapas, entre las cuales estaba la vanguardia y, enseguida, el realismo socialista, pero su cuadro de 1925 es un buen ejemplo del arte soviético post-revolucionario. Esta obra retoma, como usted dice, un tema ya tratado en *Baño del caballo rojo* (1912), que representa un caballo rojo montado por un efebo desnudo. Creación de inspiración simbolista, también inmediatamente denunciado por la Iglesia ortodoxa como un ejemplo de arte blasfemo y erótico, este cuadro se inscribe en una obra que aspiraba a una síntesis entre la iconología rusa y la vanguardia occidental, de manera notable el simbolismo, el cubismo y el movimiento *Der Blaue Reiter*. Kozma retoma un arquetipo de la iconología tradicional (San Jorge) para transformarlo en un caballo rojo que evoca la revolución de 1905. Se trata de una expresión significativa de la búsqueda que la vanguardia estética rusa dedica en esa época a los colores (particularmente al rojo), y que es el objeto del ensayo de Kandinsky, *De lo espiritual en el arte y en la pintura en particular* (1910), donde las tesis se discuten en 1911 a propósito de una conferencia en San Petersburgo

a la que asistió Vodkin (cfr. Kandinsky: 40-86). No soy un gran admirador de Vodkin, pero *Fantasía* ilustra bien la cultura revolucionaria de los años 1920. Se trata de uno de sus cuadros menos convencionales, en los que me parece difícil captar el signo de una obra visual en la que la forma habría sido, de principio a fin, claramente reaccionaria. Se trata también, como usted describe, de una alegoría “fácilmente legible” de la revolución de Octubre. No dudo que usted hubiera preferido la imagen de un ventilador o de un equilibrista sobre una silla inclinada, lo que me parece que constituye, a sus ojos, el *summum* de la subversión, pero en este caso la alegoría se convertiría en algo completamente *ilegible*. Por eso escogí, con mi editor y los diseñadores gráficos de La Découverte, este bello cuadro, muy chagalliano, de Kouzma Petrov-Vodkin, para la portada de mi libro. Creo que hemos tomado una buena decisión. Su crítica de las imágenes que marcan mi obra deja entrever cierto desprecio aristocrático respecto a las inclinaciones del *vulgus*, primer consumidor de la iconografía “estándar” y “didáctica”, desprecio que el historiador del arte Meyer Schapiro consideraba justamente “desagradable, antidemocrático y cínico” (Anderson: 27), pero que podríamos calificar también, con nuestras propias palabras, de “claramente reaccionario”.

Al contrario de usted, considero la metáfora de Marx sobre las “locomotoras de la historia” como una potente “imagen de pensamiento”. Revela una visión teleológica de la historia —una aceleración sobre los rieles establecidos, en un avance hacia un destino que conocemos— y un culto de la tecnología como vector del progreso que, bien captado por el concepto de “fuerza de trabajo” (*Arbeitskraft*), domina la cultura socialista durante más de un siglo. Yo he tratado de mostrar cómo, al inicio de la Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin le opuso otra metáfora: la revolución como “freno de emergencia” que detiene el curso del tren hacia la catástrofe (Benjamin 2008: 70). La revolución no es un avance, sino una ruptura de la historia que marca un cambio de civilización. He aquí las “imágenes de pensamiento” que nos ayudan a comprender las metamorfosis del marxismo y de la cultura revolucionaria en el curso del siglo xx, pero que, visiblemente, no dicen nada al teórico de las *Pathosformeln* que es usted. Esas imágenes del pensamiento son, a la vez, fuentes y conceptos: materiales para analizar, y visiones de la sociedad y de la historia condensadas en imágenes; en tanto que fuentes, exigen ser estudiadas, contextualizadas y “proyectadas”. Son imágenes de pensamiento prosaicas y no interesantes, según usted; de cualquier forma, siguen siendo indispensables para la historia cultural.

Sería sin duda difícil encontrar un cuadro más convencional, reaccionario, en su forma, que *El Discurso de Lenin en el Segundo Congreso de la Internacional Comunista* (1924) de Isaac Izraevich Brodsky, a quien dedico atención particular en *Revolución*. No obstante, éste constituye una fuente muy interesante para comprender el lugar de las mujeres en la cultura y en las estructuras organizacionales del movimiento comunista originario. He aquí por qué no deberíamos despreciar las “imágenes estándar”. Creo que no ha comprendido el lugar que éstas ocupan en mi libro, lo que no le impide reproducir a su manera un cierto “conformismo de la forma”. Constató, por cierto, que como ciertas críticas feministas han subrayado, las mujeres ocupan en *Soulèvements* un lugar esencialmente decorativo (cfr. Zapperi), un poco como las secretarías y las taquígrafas que vemos a los pies de Lenin en el cuadro de Brodsky.

Tratar de comprender lo que un autor quería decir, por qué y a través de qué medios, aclarar el contexto en el que su obra fue recibida, y analizar la significación oculta que sus imágenes o textos revelan más allá de sus intenciones, es uno de los objetivos esenciales de la iconografía, en tanto que se trata de interpretar imágenes, y de la historia intelectual, cuando se refiere a estudiar textos: es la exigencia de tomar en consideración sus formas, sus lenguajes, sus bases sociales, y, si es el caso, sus objetivos políticos. Se trata de una hermenéutica indispensable que comparten, más allá de sus diferencias, un historiador del arte como Panofsky, un fenomenólogo y teórico del cine como Siegfried Kracauer, un teórico de la microhistoria como Carlo Ginzburg, un historiador de las ideas como Quentin Skinner, y un historiador de los conceptos como Reinhart Koselleck, para no citar más que a algunos autores entre muchos otros. Usted ha dedicado bellas páginas al anacronismo de las imágenes, subrayando en su estudio sobre Aby Warburg que “*el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia*” (Didi-Huberman 2009b: 35). Yo mismo adopté este acercamiento, particularmente al interpretar *La balsa de la Medusa* de Géricault como una alegoría del naufragio de las revoluciones del siglo XX. La “supervivencia” (*Nachleben*) de las imágenes no puede reducirse a la herencia de un objeto fijo. Este anacronismo, todavía, no nos autoriza a arrancar las imágenes de la historia. Permite enriquecerlas con nuevas significaciones en cada época, sin suprimir las circunstancias históricas que las generaron, circunstancias que la historia cultural no puede ignorar. Para el historiador que trabaja con las imágenes, éstas son en principio *fuentes*, es decir, “imágenes de pensamiento” (genitivo objetivo) o reveladores de otras significaciones ocultas. Reconocer que poseen su

vida propia (genitivo subjetivo), que no se reducen a simples reflejos o ilustraciones de un pensamiento y que nos miran, que son productoras de experiencias ligadas a nuestra percepción, como lo escribe Horst Bredekamp (2009), es ciertamente esencial, pero eso no nos autoriza a suprimir su historicidad, es decir, su pertenencia al contexto histórico que las ha generado y que las convierte en fuentes.

Sus diatribas contra el “didactismo”, las “imágenes estándar” o incluso el “conformismo de la forma”, me recuerdan la reacción de Adorno frente a los trabajos de Kracauer, primero en su libro sobre Jacques Offenbach (1937), y después *De Caligari a Hitler* (1947) (cfr. Krakauer 1985 y 2015). El primero era una “biografía social” de París del siglo XIX; el segundo trataba de interpretar el cine de los años de Weimar como una suerte de “espejo del alma alemana”, como un repertorio del inconsciente colectivo que revelaba una predisposición de la sociedad para acoger un régimen autoritario. En una carta a Benjamin fechada en 1937, Adorno se declaraba “horrorizado” por el libro sobre Offenbach, que dedicaba un lugar tan importante a la opereta, un género menor y despreciable a los oídos del filósofo de la música que era él. Ese libro —una “biografía musical sin música”— era una “abominación” que ignoraba la forma y se focalizaba en el contenido social de la Francia del Segundo Imperio, tomando de manera seria los chistes de un “clown” como Offenbach (Benjamin-Adorno 1998: 184).

El libro sobre el cine lo dejó igualmente confundido, como escribió en un ensayo mordaz de 1965, que calificaba a Kracauer como un “extraño realista” (*wunderliche Realist*) (Adorno 2011: 372-392) marcado por una aproximación teleológica y un maniqueísmo difundido en el contexto de la posguerra, en la época del debate sobre la *Schuldfrage* alemana, el libro de Kracauer era ciertamente discutible. Pero Adorno era totalmente indiferente al proyecto del libro, ni trataba de criticar sus tesis. Lo que le molestaba, en su amigo, era “su simpatía por lo inferior, lo excluido de la alta cultura” (381) que lo conducía a tomar en serio creaciones estéticas que a sus ojos estaban desprovistas del más mínimo interés. ¿Por qué interesarse en un bodrio como *Mädchen in Uniform* (1931), o en otras películas en las que la forma tanto como el contenido eran, diría usted, “de principio a fin claramente reaccionarias”? El error de Kracauer consistió en privilegiar, a través de las formas de la estética expresionista, el análisis de la sociedad alemana descifrando los “jeroglíficos” de sus manifestaciones superficiales, e interpretando sus “procesos mentales ocultos” detectables en la pantalla. Al mostrar sus gustos aristocráticos, el futuro autor de *Teoría*

estética (1940), se equivocaba [*tapait à côté*], esbozando una crítica superficial que no hacía más que revelar su propia incompreensión de los objetivos y los métodos de la historia cultural. Admito la paradoja de aproximar al teórico de las imágenes que es usted a un filósofo “iconofóbico” como lo es Adorno, cuya obra se fundamenta sobre una especie de *Bildverbot* infranqueable, pero sus procedimientos son similares. Dan prueba del mismo elitismo estético.

Positivismo e historia

Esta observación me conduce a abordar otra cuestión metodológica importante: su crítica severa de aquellos que usted llama mis “clichés” se fundamenta, en última instancia, sobre el más masivo de los “clichés” regularmente utilizados contra la historia en tanto que disciplina, su pretendido *positivismo*, es decir, según sus palabras, una “mitificación de los hechos”. Este lugar común está agotado, pero permítame responderle con algunas palabras. Desde Leopold Ranke, su fundador, la historiografía moderna ha conocido una gran variedad de tendencias positivistas. La más extendida, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, consistía en asimilar la historia a un movimiento regido por las “leyes” debido a una mecánica que podríamos detectar según el método de las ciencias naturales. Otra variante postulaba una reconstrucción rigurosa de los acontecimientos del pasado, fundada en la exploración exhaustiva de las fuentes (generalmente reducida a los archivos estatales) que permitirían liberar su “sentido” al interpretar las experiencias humanas con el rasero de una causalidad determinista ineluctable. El historicismo, que se convirtió en la corriente dominante en Europa al final del siglo XIX, reducía la historia a una cronología, viendo en él un movimiento lineal y continuo. En su variante marxista, esta visión acumulativa trazaba un cuadro hecho de la sucesión de formaciones sociales articuladas alrededor de un modo de producción, según una periodización retomada por Marx en su célebre introducción a *Para una crítica de la economía política* (1859). Rechazando la visión del pasado como una secuencia definitivamente cerrada y archivada, a la cual él oponía la idea de la historia como un proceso “abierto”, susceptible de reactivaciones abruptas, cargado de “tiempo ahora” (*Jetzt-Zeit*) y de aspiraciones en espera de redención, Walter Benjamin —en sus tesis de 1940— se desprendía de la idea de una temporalidad histórica homogénea y vacía. Esta crítica del positivismo historiográfico ha sido objeto de numerosos

estudios, en los que nuestros trabajos respectivos llevan la huella. Ahora bien, al leerlo, tengo la neta impresión de que lo que usted llama la “mitificación de los hechos” no es otra cosa que la elucidación de los hechos, de la que intenta sustraerse a través de varias astucias dialécticas, una elucidación que se efectúa mediante los métodos de una investigación que usted aborrece como un procedimiento “policiaco”. Su desprecio, muy adorniano, respecto a todo lo que pudiera recordar de cerca o de lejos a la cultura popular, lo conduce a ignorar que, en la novela policiaca, la verdad es generalmente descubierta por el detective —figura antinómica del policía— que lleva una investigación para restablecer los hechos a menudo escondidos por el poder (cfr. Müller y Ruoff). Su crítica del “positivismo” se arriesga a transformarse en rechazo puro y simple de la historia como tal, es decir, un discurso crítico sobre el pasado fundado en la aclaración e interpretación de los hechos. Esta crítica del “positivismo” es un combate de retaguardia: la concepción de los “hechos” como artefactos puros, invenciones, o construcciones lingüísticas, incluso, de “mitos”, es un cliché del *giro lingüístico*. Esta concepción “logocéntrica” por excelencia —teorizada hace unos 50 años por Hayden White— probó rápidamente sus límites y casi no tiene más defensores en la actualidad. Esclarecer los hechos no significa mistificarlos; significa establecer una realidad sin la cual ninguna hermenéutica histórica es posible. Hay en la historia, escribía hace tiempo Pierre Vidal-Naquet, “algo de irreductible que, a falta de algo mejor, continuaré llamando lo real” y sin lo cual sería imposible distinguir la historia de la ficción (Vidal-Naquet: 71-72). Comparto la opinión de Carlo Ginzburg según la cual la historia consiste también en “desenredar el entramado de lo verdadero, lo falso y lo ficticio que es la urdimbre de nuestro estar en el mundo” (Ginzburg 2010: 18). Al olvidarse de esto, su teoría de las imágenes no sirve para gran cosa si uno quiere hacer *historia cultural*, una disciplina a la que usted da una definición más que nada restrictiva —“el campo artístico, intelectual y literario”— que justamente parece dejar al margen todo lo que la historia cultural ha producido desde hace unos cincuenta años—.

¿Qué es una imagen de izquierda?

Desde el título, usted plantea una pregunta poco usual: “¿Qué es una imagen de izquierda?” Reconozco que nunca me he planteado esta pregunta. Como ya lo he dicho, no soy un teórico de las imágenes, sino un historiador que utiliza las imágenes como fuentes —fuentes, entre otras— en mi

trabajo de investigación. Yo no estoy, por lo tanto, en el mejor lugar para responder a esta pregunta. No obstante, me parece que tampoco usted la responde. Quizás, para tratar de aportar una respuesta, sería necesario tratar de definir, con anterioridad, no sólo qué es una imagen, sino, también, qué es la izquierda. Desde siempre, la teoría política se divide entre una definición puramente *topológica* (la izquierda como posicionamiento en un espacio político) y una definición *ontológica* vinculada a un conjunto de valores (por ejemplo, la idea de “*égaliberté*” (*igualibertad*) sugerida por Étienne Balibar).²⁸ Sin embargo, la primera definición no se presta bien a configuraciones visuales, salvo en una asamblea parlamentaria, mientras que la segunda cae en la trampa, fatal según usted, de querer dar a la izquierda un contenido político. Una imagen de izquierda, precisa usted muy claramente, no es sobre todo “lo que ilustra una imagen, lo que profesa una obra de arte, lo que representa una fotografía”. He aquí una advertencia útil a los filisteos que, al reducir las imágenes a los símbolos ordinarios, pensarían que la imagen de un puño en alto es una imagen de izquierda y la de un brazo extendido una imagen de derecha; la de una hoz y un martillo una imagen de izquierda, así como una esvástica una imagen de derecha. La hermenéutica que se funda en estas distinciones primarias es, a sus ojos, altamente engañosa. Para definir una imagen de izquierda sería necesario saber “movilizar” sus contenidos, “desplazar la evidencia principalmente a través de la cuestión de la potencia de las formas y del saber *cómo actúa una imagen*, no solamente en sus espectadores, en el mundo histórico, sino también en otras imágenes con las cuales coexiste”. Tal dialéctica del desplazamiento, es decir, de la errancia, puede resultar fecunda; puede también no conducir a ninguna parte, convirtiéndose en una *Wanderung* estéril y vacía, precisamente porque no tiene nada que la oriente, sino un movimiento privado de parámetros. Usted opone a mi pretendida obsesión por los contenidos un pasaje extraído de los textos más enigmáticos de Benjamin, “El carácter destructivo” [*Der destruktive Charakter*] (1931), que define un tipo de nihilismo susceptible de abrir caminos y que usted utiliza como “una heurística de la constante perturbación” en la que el “efecto decisivo en el pensamiento” consistiría en cambiar de contenido a lo largo del camino y a producir una “sensación desmultiplicada”. Podríamos fácilmente replicar, en este pequeño juego de citas cortadas, otro pasaje del mismo texto de Benjamin: “Al carácter destructivo no

²⁸ Véase Norberto Bobbio y el primer capítulo de Étienne Balibar.

le ronda ninguna imagen. Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido” (Benjamin 1989: 160).

Las creaciones generadas por una tal *Wanderung* ciega pueden ser sublimes; pueden también dar lugar a equívocos o a “extravíos”. A través de “desplazamientos” sucesivos realizados apoyándose en sus características formales, la imagen de pogromo puede también transformarse en una imagen de la revuelta, es decir, en una “imagen de izquierda”. Probablemente así sea, pero eso sólo puede hacerse al precio de la verdad de la imagen y ahogando toda posibilidad de una rememoración del acontecimiento que la generó. Discúlpeme, estimado Georges Didi-Huberman, pero sería difícil encontrar un ejemplo más contundente de “mitificación de los hechos”. Pienso, siguiendo a Kracauer, que la función primaria de la fotografía consiste en registrar la “realidad física”, una realidad material hecha de cuerpos y de gestos históricamente situados (cfr. Kracauer 2008 y 2010b). Ciertamente, podemos considerar a la fotografía, del mismo modo que el film, como una forma de transfiguración de lo real y de invención de las formas. Todo puede de esta manera convertirse en “una imagen de izquierda”, pero en ese caso la imagen deja de ser una forma de conocimiento y sale del campo de la historia. Las sublevaciones se convierten en puras formas, su memoria está prescrita.

Esta observación no apunta a “reducir a nada la *errancia* del pensamiento”, un tema que me interesa tanto como a usted (cfr. Traverso 2004 y 1997). El siglo xx fue la era de las migraciones, de los exilios, de los desplazamientos, de las transferencias culturales y de las “teorías itinerantes” (*traveling theories*), según la afortunada definición de Edward Said (2019: 197-219). Kracauer ubicaba la exterritorialidad en el corazón del trabajo del historiador, en equilibrio entre el pasado y el presente, desgarrado entre la época en la que vive y la que estudia (Kracauer 2006 [2010a]: 144-145). Los artistas y los intelectuales que experimentaron el exilio supieron transformar una condición sufrida en fuente de creación, de conocimiento y de reflexión crítica. Yo traté de analizar en algunos de mis trabajos el “privilegio epistemológico” del exilio (cfr. Traverso 2012: 237-280), una oportunidad que el exilio permite aprovechar, a pesar de su sufrimiento y su miseria; un “privilegio” que es el sustituto dialéctico a una “vida mutilada”, de acuerdo con la expresión de Adorno, y que agudiza la mirada de los desterrados, haciéndolos más sensibles y clarividentes que la mayor parte de sus contemporáneos (cfr. Adorno 2001: 44). Los exiliados tratan, durante esta errancia, de mantener una brújula, con dificultad, confrontados a dilemas, a menudo atormentados por las dudas, con un sentimiento abrumador de

su propia impotencia. Son exiliados por necesidad, no por vocación. Ahora bien, la errancia como método, como programa, como rechazo normativo de todo anclaje “axiomático” corre el riesgo de convertirse en estéril. Yo agregaría que la errancia de quien no es expulsado, perseguido u obligado a la migración por necesidad, no es un exilio. En el mundo globalizado que es el nuestro, se trata más bien de una extraterritorialidad placentera y lúdica, de una *homelessness* de turista raramente creativa, o entonces, simplemente del vagabundeo de alguien que ama extraviarse.

En la conclusión de su texto, usted adelanta los argumentos que, me parecen, otra vez, *equivocarse de objetivo [tapant à côté]*. Estoy de acuerdo con usted que “la miseria de la izquierda no está en su melancolía”; he escrito un libro para mostrar que la melancolía puede convertirse en una de sus fuerzas. Usted escribe en seguida que ella residiría más bien en su “conformismo”, a saber, el hecho de considerar “ciertas potencias antropológicas”, principalmente “los deseos inconscientes, las emociones, los gestos, las imágenes” como “subalternas” a las estrategias y a los proyectos políticos. Ya he escrito antes, disculpándome por la autoreferencia, que no veo ninguna jerarquía entre los afectos y la razón, entre las emociones y las ideas. Pero mi diagnóstico difiere sensiblemente del suyo. No pienso que las “potencias antropológicas” de las que usted habla sean ahora ignoradas, sofocadas, censuradas o reprimidas por la izquierda. Las revoluciones árabes fueron un festival de emociones, han desplegado un repertorio inagotable de gestos, de invención de prácticas, de expresión de deseos e imágenes. Esto vale también para otros muchos movimientos: para la Noche de pie (*la Nuit debout*) y los Chalecos amarillos en Francia; para el movimiento 15M que ocupaba la Puerta del Sol en Madrid en España, o incluso para *Occupy Wall Street* o *Back Lives Matter* en Estados Unidos. Todas esas revueltas fueron objeto de testimonios, de análisis políticos, de investigaciones sociológicas, de estudios estéticos, de seminarios, de films y de exposiciones que destacaban la dimensión antropológica, tanto emocional como corporal. Lo que falla en esos movimientos, a menudo, no a causa de sus propios límites sino de circunstancias objetivas, fue una perspectiva. Para hacernos soñar, la izquierda debe ser capaz de diseñar una alternativa, ofrecer una esperanza, reunirse alrededor de un proyecto. En otro momento, eso se llamaba política, es decir, programas, estrategias, alianzas, formas organizacionales, modalidades de acción, etc. Todo esto forma parte, según usted, de una concepción vulgar de la política, ve en ella misma el fundamento de “su miseria”. Yo pienso como usted, que deberíamos asumir “nuestros deseos, nuestras emociones,

nuestros gestos y nuestras imágenes” sin censurarlas, pero debemos saber lo que deseamos, lo que nos conmueve, lo que nos hace vibrar y si debemos luchar, debemos saber por cuales objetivos. De otra manera, nuestras errancias no nos conducirán a ninguna parte, nos agotarán y, sobre todo, no molestarán a nadie. Temo que frente a una izquierda “errante” sin proyectos, al orden dominante le aguarda un próspero futuro.

18 DE OCTUBRE DE 2022



¿DEBEMOS OBSTINARNOS?²⁹
CONCLUSIÓN DE GEORGES DIDI-HUBERMAN

Estimado Enzo Traverso:

¿Por qué obstinarnos? ¿Hacia dónde nos llevaría? En lugar de responderle largamente de manera *dual*—que, según la noción de Lacan, sólo conduce a fabricar desconocimiento, cada vez más desconocimiento y puesto que nuestra conversación comienza a parecerse al patio de recreo de mi infancia donde muy seguido oíamos “¡tú lo serás!”— le propondría más bien interrumpir, aunque sea provisionalmente esta discusión polémica. La forma que cobra podría desembocar en que cada uno, por frustración, incluso ira de no ser comprendido por el otro, simplemente desee no escucharlo, rompiendo así toda ética del diálogo.

*

Diré entonces únicamente algunas palabras para resumir su posición y la mía. A partir de una imagen que considera “de derecha —pues mostraría manifestantes protestantes durante los disturbios de Londonderry en 1969— incluida en el montaje de mi exposición *Soulevements*, estableció la siguiente secuencia, tal como lo formula su última carta en términos de una “iconología despolitizada”, guiada por un “sensualismo que postula la primacía de lo emocional por encima de lo racional”; una “fetichización del gesto” que menoscaba la orientación política de los actos representados; una “guerra contra el contenido” que toma a Freud, Warburg y Derri-da como herramientas teóricas; un uso del anacronismo que “arranca las

²⁹ <https://aoc.media/opinion/2022/10/23/faut-il-surencherir/>

imágenes de la historia” y se prolonga en un “rechazo puro y simple” de la historicidad misma; todo eso suscita una actitud de “elitismo estético” que se justifica con la coartada de una “crítica al positivismo”, cuando, según usted, no consiste más que en un simple desprecio por los hechos, la realidad y de ese modo por la política misma. Todo eso manifiesta, para terminar, sólo “el vagabundeo de alguien a quien le gusta perderse”... Pues ¿no es verdad que una “izquierda errante” no puede depararle más que “un próspero futuro” al orden dominante?

*

Cada término de esa sarta de afirmaciones comporta un error o construye una injusticia, probablemente debidos a la economía discursiva de la escalada, como cuando se endurecen los contrastes de una fotografía hasta obtener bloques opuestos, negros y blancos... hasta no ver ya nada más. ¿Y si el pensamiento, incluso político, incluso radical, trabajara más bien con *matices*? ¿Y si dar a ver un gran número de gestos *diferentes* no consistiera justamente en “fetichizarlos”, puesto que, como es sabido, un fetichista es quien se detiene en la misma imagen, la misma trama y no logra salir de su encierro?

¿De qué manera una crítica del contenido unívoco que pondera la iconografía clásica sería una “guerra contra el contenido”, un esfuerzo por aniquilarlo? ¿No se trata más bien de una tentativa de *multiplicarlo* a través del principio, enunciado por Freud, de la “sobredeterminación”? Si algo cuestiona dicha crítica, ¿no es la idea simplificadora según la cual *una imagen tendría un contenido*, que como tal constituiría una *fuentes* para el historiador? ¿No hay que tomar en cuenta además que simplemente *una fuente* no es algo que exista? ¿No es evidente que un río —o un hecho histórico, una imagen, el más mínimo gesto— no tiene una sino varias fuentes, algunas veces incluso incontables fuentes? Fue la primera lección epistemológica de Aby Warburg, desde 1893, el mostrar que las “fuentes” o las “influencias” históricas provenían, no de procesos mecánicos o axiomáticos, sino de las más imprevisibles, múltiples y paradójicas “dinámicas de fluídos” (cfr. Didi-Huberman 2015: 7-26).

*

Si utilizo otra metáfora, esta vez de Walter Benjamin, diría que las imágenes, como las ideas, no son “hechos” estrictamente hablando, más bien *constelaciones*. No es que sean “irreales” o simplemente fantasiosas. Sin embargo, su relación con la realidad de la historia pasa por la condición

esencial de que no existe una imagen sino múltiples imágenes que se alejan y acercan para formar configuraciones (cfr. Didi-Huberman 2011). Por eso la noción de *montaje* se revela tan crucial y más pertinente que toda fijación en una sola imagen, un solo contenido, un solo hecho. Así, en el libro de Ernst Jünger *Die veränderte Welt*, las imágenes de niños y obreros soviéticos al igual que el retrato de Gandhi eran en efecto “imágenes reaccionarias”, en virtud del montaje en el que aparecen, pese a su contenido explícito (cfr. Jünger y Schulz: 153-168). A la inversa, los retratos de Hitler, de Göring o de Goebbels en el *Kriegsfiel* de Bertolt Brecht son auténticas “imágenes críticas” en el contexto de las constelaciones que forman con las otras imágenes del conjunto (cfr. Brecht: 23, 25-26).

En razón de ese principio —que a su vez tiene numerosos orígenes: el psicoanálisis, el formalismo ruso, la antropología estructural...— la cuestión de saber si *una imagen es de izquierda* o no tomaba en mi reflexión un giro irónico del que no estoy seguro se haya percatado. En cambio, sí es seguro que una antropología —o una historia cultural— de las imágenes no podría limitarse a la simple oposición que hace usted, siguiendo a Krauer, entre “registro de la realidad” y su “transfiguración”, no más que un análisis de las subjetividades podría limitarse a la simple oposición entre “racional” y “emocional”.

Diagnostica en mi sensibilidad por las “diferencias” —por las “diseminaciones” (para hablar como Derrida) o las “subjetividades” (para hablar como Foucault)— un síntoma de la tendencia posmoderna según la cual no hay que “elucidar los hechos” por la sencilla razón de que sólo serían “ficciones” del discurso historiador. En el gran debate historiográfico de los años setenta, me sitúa del lado de Hayden White o de Jean-François Lyotard, cuando más de una vez he tenido la oportunidad de afirmar todo lo contrario, de acuerdo con las posiciones de Pierre Vidal-Naquet o de Carlo Ginzburg (mis desacuerdos con él concernían a otra dimensión teórica) (Didi-Huberman 2004: 136).

*

Probablemente tenemos una percepción diferente de la situación epistemológica contemporánea. Considera la “crítica del positivismo” con un llano desprecio —al cual califica de “adorniano”— respecto a la “elucidación de los hechos”. Lo que, en lo relativo a la cuestión artística, desembocaría en el “elitismo estético” del que me acusa en consecuencia (y prefiero no insistir en el “lugar decorativo” que supuestamente he asignado a las mujeres en *Soulevements*, observación insultante y de segunda que linda

con el rumor). Considera entonces que la “crítica del positivismo” no tiene lugar de ser, pues no es más que uno de los dañinos “clichés del *linguistic turn* (giro lingüístico)”.

Tengo una impresión distinta. Constató que los “nuevos rostros del fascismo” —de los que además habló con justeza (Traverso 2021)— nos hacen volver a la desesperada advertencia de Husserl en su *Crisis de las ciencias europeas*, crisis cuya característica principal, para usted, era “la reducción positivista de la ciencia a mera ciencia de hechos” (Husserl: 49). Ninguno de los autores a los que me refiero —y Adorno podría fácilmente unírseles— renunció al esfuerzo de *elucidar*, como lo hace suponer. Sencillamente, ante una realidad histórica o cultural irreductible a los “simples hechos”, tuvieron que pensar de nuevo lo que elucidación significa, en ruptura asumida con el historicismo y la tradición positivista. Su posición era dialéctica: la *Aufklärung*, sí, pero a condición de no temer las zonas oscuras, los abismos, lo reprimido, todo lo que Warburg llamaba los *monstra* de la cultura humana. ¿No será porque el mundo actual es tan globalmente reducido a los simples hechos que algunos —como otra cara de la misma moneda— reducen lo real a simples *fakes*?

*

Por eso las “imágenes de pensamiento” exigían una nueva práctica, anti-positivista, de la legibilidad (*Lesbarkeit*) que Benjamin, a riesgo de ser incomprendido por sus contemporáneos —y tachado de elitista—, elaboró a lo largo de toda su obra. No tengo nada en contra de Diego Rivera ni la pedagogía de las imágenes, que pude admirar y analizar en Bertolt Brecht o Harun Farocki (Didi-Huberman 2008; 2015); pero tengo dudas respecto al didactismo y exigencia suyos de que toda alegoría sea “legible” en sentido positivo (y no en el sentido benjaminiano que incorpora las nociones de *negatividad*, *ambigüedad* e *inconsciente*: de extravío, diría usted tal vez). Pero ¿no se necesitaba a un poeta surrealista, André Breton, para contar el discurso de Jean Jaurès en Pré-Saint-Gervais, en 1903, no a partir de la perspectiva de una manifestación donde “en los hechos” se mezclaron comunistas y anarquistas, sino de la perspectiva de una muy imaginaria “bandera a veces roja a veces negra” (Didi-Huberman 2019: 263-280)?

Cuando califica mi posición de “elitismo estético”, semejante a la actitud de Adorno y sus “gustos aristocráticos” en materia musical, no hace sino repetir la cantinela militante de la ilegibilidad de las vanguardias, calificadas en otra época —en el rechazo, por Georg Lukács o muchos otros, de Freud, Proust, Joyce, los dadaístas, los expresionistas, Beckett, etcétera—

como obras unilateralmente “burguesas”. Contra eso Ernst Bloch, al igual que Walter Benjamin, había opuesto más sutileza, más matices, lo cual no equivale a un elitismo. Comprendemos entonces que “el reparto de lo sensible”, del que habló Jacques Rancière, despliega su verdadero contenido político en un plano distinto que el de las líneas de fractura conceptuales o ideales, partisanas o ideológicas.

Arremete usted contra la “izquierda errante” y piensa, por consiguiente, que no hay esperanza política más que en lo que llama un “anclaje axiomático”. Sin embargo, las imágenes, los poemas, las prácticas culturales en general conciernen enfoques heurísticos más que deducciones axiomáticas. Fue Ernst Bloch quien, justamente, tras la “revolución traicionada” de 1919 en Berlín, intentó de manera magistral pensar la noción de *esperanza* al dedicar la parte central de su *Espíritu de la utopía* a la función “visionaria” de la música, cuyos retos intenté desarrollar, por una parte, en el plano de una historia filosófica y artística de la Alemania antinazi; por otra, en el plano de una música “popular” que cuenta mucho para mí desde hace largo tiempo, el *cante jondo* gitano andaluz (Didi-Huberman 2020-2021: 3-49).

*

Tomando en cuenta que, en su última carta, se detuvo en recordar gran parte de su trabajo histórico, no me queda sino desear lo siguiente: que nuestros lectores amplíen sus propios puntos de vista, aunque no para detenerse en nuestra controversia “dual”, sino para hacer debatir y, tal vez, dialogar de manera más fecunda, nuestros respectivos trabajos.

24 DE OCTUBRE DE 2022



CONCLUSIÓN DE ENZO TRAVERSO

Estimado Georges Didi-Huberman,

Comparto su opinión, este intercambio toma un giro polémico que lo vuelve estéril. Lo lamento. Usted lo ha iniciado y es usted quien lo ha subido de tono. Yo me limité a responder a sus argumentos, punto por

punto. Aquí estamos. Espero, yo también, “que nuestros lectores amplíen sus propios puntos de vista, sin limitarse a nuestra controversia ‘dual’, sino debatiendo y, quizás, dialogando de manera más fecunda con nuestros respectivos trabajos”. Les dejo también la oportunidad de juzgar los “errores” y las “injusticias”, digamos más bien los insultos, incluidos en sus textos, cuyo “rosario” no expondré aquí. Me limitaré a subrayar un enésimo contrasentido, contenido en su última carta: nunca calificué de imagen “de derecha” la fotografía de Gilles Caron en el centro de esta polémica de la imagen, ya que no fue el objetivo de transmitir ideas “de derecha” con la que fue concebida. Yo sólo he escrito que la imagen de un pogromo no tenía lugar en una exposición llamada *Soulevèments*, dedicada según sus propias palabras a “dar forma a nuestros deseos de emancipación”. Sigo pensando que la inclusión de esta imagen ha sido un error. Todo mundo puede equivocarse; yo sólo había dicho esto en dos líneas de *Revolución: una historia intelectual* que lo han irritado a tal punto. Usted reaccionó primero, negando la realidad al negarse a admitir que la imagen muestra un riot protestante contra un barrio católico de Londonderry, y después recordándome con autosuficiencia que antes de criticar se debe “saber mirar”.

Al no haberme convencido sus argumentos, usted me ha tratado de “analfabeta de las imágenes”. Tuvo finalmente que reconocer que esta fotografía podría bien ser la fotografía de pogromistas protestantes, pero que tenía pese a ello su lugar en su exposición, ya que su significación no tendría que ver con lo que dice sino más bien con lo que usted quería hacerle decir. Una fuente, usted explica, “en pocas palabras no existe”: esta imagen existiría sólo en una “constelación” y su significación surgiría sólo de su propio “montaje”. Pude haber criticado a Hayden White, pero usted no hace sino reafirmar su postulado según el cual no habría diferencia entre la realidad y la ficción, porque la significación de esta imagen ya no tendría ninguna relación con su realidad. No es lo que yo había aprendido al leer *Imágenes pese a todo*, y pienso que ningún historiador digno de ese nombre podría seguirlo en esta dirección. He aquí por qué nuestro debate se convierte en un diálogo de sordos. Usted podrá responder a cada uno de mis señalamientos sacando de la manga una cita de Warburg, Benjamin, Arendt, Eisenstein, o incluso Freud, Derrida, Deleuze y Guattari, en una logomaquia inagotable tan abundante en el plano textual como vacía en el plano hermenéutico. Usted tiene razón, es mejor detener el juego.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W. *Minima Moralia. Reflexiones de la vida dañada*. Trad. Joaquín Chamorro. Madrid: Taurus, 2001.
- ADORNO, THEODOR W. “Un extraño realista: Siegfried Kracauer”, en *Notas sobre literatura*. Barcelona: Akal, 2011.
- AGAMBEN, GIORGIO. “Notas sobre el gesto” en *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Barcelona: Adriana Hidalgo, 2017.
- AMÉRY, JEAN. *Más allá de la culpa y la expiación*. Madrid: Pre-Textos, 2004.
- ANDERSON, MARK M., “Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A Friendship”, en *New German Critique*, núm. 54 (1991): 18-29.
- ARENDT, HANNAH, *Hombres en tiempos de oscuridad*. México: GEDISA, 1990.
- ARENDT, HANNAH. *Sobre la violencia*. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Alianza, 2005.
- ARENDT, HANNAH. *Sobre la revolución*. Trad. Pedro Bravo. Madrid: Alianza, 2006.
- ARENDT, HANNAH. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- ARENDT, HANNAH. *Ensayos de comprensión 1930-1954. Formación, exilio y totalitarismo*. Trad. Roberto Ramos Fontecoba. Barcelona: Página indómita, 2018.
- BENJAMIN, WALTER. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1980.
- BENJAMIN, WALTER. “El carácter destructivo”, en *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BENJAMIN, WALTER. *Diario de Moscú*. Trad. Marisa Delgado. Buenos Aires: Taurus, 1990.
- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Welkert. México: Itaca, 2003.
- BENJAMIN, WALTER. “París, Capital del siglo XIX”, en *Libro de los pasajes*. Trads. Isidro Herrera, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2007.

- BENJAMIN, WALTER. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México: Itaca-UACM, 2008.
- BENJAMIN, WALTER. “El autor como productor”, en *Obras, libro II, vol. 2*. Madrid: Ábada, 2009.
- BENJAMIN, WALTER. “Imágenes que piensan”, en *Obras, Libro IV, vol. 1*. Madrid: Akal, 2010.
- BENJAMIN, WALTER. *Calle de sentido único*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2015.
- BENJAMIN, WALTER. *Hachís*. Buenos Aires: Godot, 2021.
- BENJAMIN, WALTER y THEODOR W. ADORNO. *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998.
- BENSAÏD, DANIEL. *Le Pari Mélancolique*. Paris: Fayard, 1997.
- BLOCH, ERNST. *Herencia de esta época*. Trad. Miguel Salmerón Infante. Madrid: Tecnos, 2019.
- BOBBIO, NORBERTO. *Nor Droite et gauche. Essai sur une distinction politique*. Trads. S. Gherardi y J.L. Pouthier. Paris: Seuil, 1998.
- BRECHT, BERTOLT. *Kriegsfiel*. Berlin: Eulenspiegel, 1955.
- BREDEKAMP, HORST. *Teoría del acto icónico*. Trads. Anna-Carolina, Rudolf Mur y Jesús Espino. Madrid: Akal, 2009.
- BRETON, ANDRÉ. *Entretiens 1913-1952*. Ed. A. Parinaud. Paris: Gallimard, 1952.
- BRETON, ANDRÉ. *Position politique du surréalisme*, Paris, Denoël, 1972 [Posición política del surrealismo. Madrid: Arena Libros, 2016].
- BRETON, ANDRÉ. *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- COHEN, MARGARET. *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2009a.

- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Subelevaciones*. Ed. Eliza Mizrahi. México: MUAC/RM, 2017a.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Trad. Martín Manrique, Hernán Marturet. Buenos Aires: Shangri-la, 2017b.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Désirer Désobéir. Ce qui nous soulève, 1*. Paris: Minuit, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. “*Idas y vueltas, ou la politique du vagabondage*” *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, núm. 154 (invierno, 2020-2021): 3-49.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève, 2*. Paris: Minuit, 2021a.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ninfa Fluida. Ensayo sobre la memoria de un gesto*. Valencia: Shangri-la, 2021b.
- GROYS, BORIS. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Trad. Ch. Roughton. London: Verso, 2011.
- HUSSERL, EDMUND. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- JESI, FURIO. *Spartakus. Symbolique de la révolte*. Trad. F. Vallos y A. Dufeu. Burdeos: Éditions La Tempête, 2016.
- JÜNGER, ERNST y E. SCHULTZ. *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*. Breslau: Wilhelm G. Korn-Verlag, 1933.
- KAMENSKI, ALEXANDER. *Chagall : période russe et soviétique, 1907-1922*. Trad. J. Aubert-Yong. Paris: Éditions du Regard.
- KANDINSKY, WASSILY. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Elisabeth Palma. México: Premia, 1979.

- KRACAUER, SIEGFRIED. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- KRACAUER, SIEGFRIED. *La fotografía y otros ensayos. El ordenamiento de la masa I*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- KRACAUER, SIEGFRIED. *Histoire. Des avant-dernières choses*. Trad. C. Orsoni. Paris: Stock, 2006 [*Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Trad. C. Orsoni. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010a].
- KRACAUER, SIEGFRIED. *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Trad. D. Blanchard, C. Orsoni. Paris: Flammarion, 2010b.
- KRACAUER, SIEGFRIED. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Buenos Aires: Capitán Swing, 2015.
- KRACAUER, SIEGFRIED y ERWIN PANOFSKY. *Briefwechsel 1941-1966*. Berlin: Akademie Verlag, 1996.
- LANZMANN, CLAUDE. “Hier ist kein warum”, en *La Tombe du divin plongeur*. Paris: Folio-Gallimard, 2012.
- LÖWY, MICHAEL. *L'Étoile du matin. Surréalisme et marxisme*. Paris: Syllepse, 2000.
- LUXEMBURG, ROSA. *J'étais, je suis, je serai. Correspondance 1914-1919*. Paris: Maspero, 1977.
- MANNONI, OCTAVE. “Je sais bien, mais quand même...”, en *Clefs pour l'Imaginaire, ou l'autre scène*. París: Le Seuil, 1969.
- MAYER, ARNO J. *Las Furias. Violencia y terror en las revoluciones francesa y rusa*. Trad. Víctor Lucea Ayala. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- MÜLLER, ELFRIEDE y ALEXANDER RUOFF. *Le polar français. Crime et histoire*. Trad. J.F. Poirier. Paris: La fabrique, 2002.
- NAVILLE, PIERRE. *La Révolution et les intellectuels*. Paris: Gallimard, 1975.
- PANOFSKY, ERWIN. “Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”, en *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Paris: Anchor Books, 1955.
- PANOFSKY, ERWIN. *Estudios sobre iconología*. Trad. Bernardo Fernández. MADRID: ALIANZA, 1984.

- POIVERT, MICHEL. *Gilles Caron. Le conflit intérieur*. Lausanne-Arles: Musée de l'Élysée-Éditions Photosynthèses, 2013.
- RANCIÈRE, JACQUES. *El reparto de lo sensible*. Trad. Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- RANCIÈRE, JACQUES. "Un soulèvement peut en cacher un autre" en *Soulèvements*. Ed. Georges Didi-Huberman. Paris: Jeu de Paume/Gallimard, 2016.
- RIVERA, DIEGO. "The Revolutionary Spirit in Modern Art", en *The Modern Quarterly*, 6/3 (1932).
- ROUSSAKOV, YURI. *Kouzma Petrov-Vodkine, 1878-1939. Peintures, arts graphiques, scénographie*. Trad. B. Mertz. Leningrado: Éditions d'art Aurora, 1986.
- SAID, EDWARD. "Traveling Theory", en *The Selected Works of Edward Said, 1966-2006*. Ed. Moustafa Bayoumi y Andrew Rubin. New York: Vintage, 2019.
- SCHOLEM, GERSHOM. *Briefe, Bd. II, 1948-1970*. Ed. I. Shedletzky. Munich: C.H. Beck, 1995.
- SEIGEL, JERROD. *Paris Bohème 1830-1930*. Trad. O. Guitard. Paris: Gallimard, 1991.
- TRAVERSO, ENZO. *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1998.
- TRAVERSO, ENZO. *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán*. Trad. Silvana Rabinovich. México: IIFL-UNAM, 2004.
- TRAVERSO, ENZO. *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris: Éditions du Cerf, 1997.
- TRAVERSO, ENZO. *A fuego y sangre: reflexiones sobre la guerra civil europea*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- TRAVERSO, ENZO. "Exilio y violencia. Una hermenéutica de la distancia", en *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo xx*. Trad. Laura Fólica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- TRAVERSO, ENZO. *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (xix^e-xxi^e siècle)*. Paris: La Découverte, 2016. Epub.

- TRAVERSO, ENZO. *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- TRAVERSO, ENZO. *Revolución. Una historia intelectual*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.
- TROTSKY, LEÓN. *Literatura y revolución*. Trad. Milton D'León. Caracas: El perro y la rana-Ministerio de Cultura, 2006.
- VIDAL-NAQUET, PIERRE. "Lettre", en *Michel de Certeau*. Paris: Centre Pompidou, 1987.
- VOGMAN, ELENA. *Dance of Values. Sergei Eisenstein's Capital Project*. Zurich: Diaphanes, 2019.
- WHITE, HAYDEN. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- WILLIAMS, RAYMOND. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo de Masso. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- ZAPPERI, GIOVANNA, "Sur l'exposition Soulèvements de Georges Didi-Huberman au Jeu de Paume, Paris", en *May*, núm. 17 (2017). Disponible en: <https://www.mayrevue.com/sur-lexposition-soulevements-de-georges-didi-huberman-au-jeu-de-paume-paris/> [28 noviembre de 2022].

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Nació en Francia en 1953. Reconocido historiador del arte, es profesor desde 1990 de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Sus numerosas publicaciones han sido traducidas a varias lenguas. De su obra destaca, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* [Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes] (2000); *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg* [La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg] (2002) e *Images malgré tout* [Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto] (2004).

ENZO TRAVERSO

Nació en Italia en 1957. Reconocido historiador, ha sido profesor en prestigiosas universidades francesas. Actualmente imparte cátedra en la Universidad de Cornell, EE. UU. Su extensa obra ha sido publicada en varios idiomas. Algunas de las más conocidas son, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du xx^e siècle* [La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo xx] (2012); *Mélancolie de gauche: La force d'une tradition cachée (xix^e–xxi^e siècle)* [Melancolía de izquierda: marxismo, historia y memoria] (2016) y *Revolution: An Intellectual History* [Revolución: una historia intelectual] (2021).