



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**HISTORIOGRAFÍA DE LAS IMÁGENES: TIEMPO DE LOS FANTASMAS Y
ANACRONISMOS EN LA HISTORIA**

TESIS

que para obtener el título de Licenciado en Filosofía

Presenta:

Diego Vázquez Díaz

Director de tesis:

Dra. Sonia Torres Ornelas

Ciudad Universitaria, CDMX 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

«Todo el mundo conoce en los sueños el miedo a las puertas que no cierran. Más exactamente: son puertas que parecen cerradas sin estarlo. Conocí más intensamente este fenómeno en un sueño en el que, estando en compañía de un amigo, vi un fantasma junto a la ventana del primer piso de una casa que teníamos a la derecha. Al continuar nuestro camino nos acompañó por el interior de todas las casas. Atravesaba todos los muros, estando siempre a la misma altura que nosotros. Veía esto a pesar de estar ciego. El camino que hacemos a través de los pasajes también es en el fondo un camino de fantasmas en el que las puertas ceden y las paredes se abren.»

W. BENJAMIN, *Arquitectura onírica*

A MI GRAN FANTASMA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
PRIMERA PARTE: los tiempos anacrónicos.....	8
I. Aby Warburg y el tiempo de los fantasmas.....	8
i. El <i>Nachleben</i> : principio de anacronicidad	12
ii. El <i>Dynamogramm</i> : grafía de la imagen-síntoma	16
iii. La <i>Pathosformel</i> : fórmulas del tiempo superviviente	17
iv. El síntoma: dinámica de los latidos estructurales	20
II. Walter Benjamin y la imagen dialéctica.....	25
i. La imagen dialéctica: movimiento en suspenso	27
ii. La visión histórica: despertar y recordar	32
iii. La historiografía materialista: tiempo de lo anacrónico	34
iv. El índice histórico: dialéctica en suspenso	37
ARTICULANTES Y ARTICULACIONES.....	41
i. Primer momento: imagen superviviente e imagen dialéctica	42
ii. Segundo momento: fórmulas del pathos e índice histórico	44
iii. Tercer momento: síntoma y relámpago	45
iv. Cuarto momento: historiador y sujeto histórico	46
SEGUNDA PARTE: lectura de los tiempos anacrónicos.....	47
III. Georges Didi-Huberman y la imagen superviviente.....	47
i. La imagen que arde: intervalo y diferencia	47
IV. Giorgio Agamben y la filosofía de las firmas.....	55
i. La firma: articulación lingüística	58
ii. La facultad mimética: lectura de la semejanza	58
iii. La imagen dialéctica: tiempo e historia	59
BILDERATLAS MNEMOSYNE: LAS IMÁGENES SUPERVIVIENTES.....	62
i. Montaje y movimiento: la ninfa de Didi-Huberman	67
ii. Paradigma y firma: la ninfa de Agamben	70
CONCLUSIONES.....	75
BIBLIOGRAFÍA.....	79
DETALLE DE LAS ILUSTRACIONES.....	80

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se propone, como objetivo principal, analizar la propuesta de la anacronicidad del tiempo en la interpretación del pensamiento de Aby Warburg hecha por Georges Didi-Huberman y pensar una posibilidad de lectura de los tiempos anacrónicos a partir de la propuesta de Giorgio Agamben acerca de las *signaturas*. En este sentido, se pretende articular el pensamiento de las *imágenes supervivientes* de Warburg y el de las *imágenes dialécticas* de Walter Benjamin estableciendo un puente conducente hacia una filosofía de la historia, partiendo del particular dominio de discurso del arte.

Con miras a cumplir con estos objetivos, se defenderá que es sostenible pensar una interrelación en los planteamientos de Warburg y Benjamin desde la particular lectura de sus intérpretes, Didi-Huberman y Agamben, respectivamente. Así, la articulación última que aquí se propone tendrá como base los comentarios sobre los pensamientos warburgiano y benjaminiano, siendo éste el marco teórico básico. Importante es comentar que la propuesta de lectura de este pensamiento se distanciará de algunas particulares interpretaciones, como lo son las de Ernst Gombrich y de Erwin Panofsky, en aras de pensar el fenómeno de la supervivencia –al *Nachleben*– desde sí mismo y atendiendo, específicamente y en detalle, a la interpretación de Georges Didi-Huberman.

Se propondrá que no se puede pensar en una cronicidad del tiempo ni en una lectura cronológica del mismo a partir de las ideas warburgianas, y que este pensamiento empata con las ideas benjaminianas, siendo atendidas como pensamientos sobre la anacronicidad. En este sentido, la lectura de los textos y la exposición de los mismos se proponen desde el planteamiento inicial sugiriendo un esquema estructural de relaciones y no uno fragmentario que los distancie.

Si bien el dominio de discurso en el cual se inscribe la teoría de Aby Warburg es el de la historia e historiografía del arte –específicamente hablando del episodio renacentista–, la pretensión será, a la par de Didi-Huberman, hacer evidente que el fenómeno de la anacronicidad del tiempo no se restringe al pensamiento sobre periodos específicos de la historia o a campos específicos de ella (como lo es la historia del arte), sino que es un modo de leer el tiempo y de entender la historia. Dice Didi-Huberman:

No es la historia del arte la que tiene que «renovarse» sobre la base de las cuestiones «nuevas» planteadas por la disciplina histórica a propósito del imaginario; es la propia disciplina histórica la que tiene que reconocer que, en un momento dado de su propia historia, el pensamiento «piloto», la «novedad», vienen de un pensamiento específico sobre el poder de las imágenes.¹

Es importante recordar e insistir en que el planteamiento de Warburg se restringe a una investigación primaria sobre la impureza del Renacimiento y no de una teoría estable acerca de las supervivencias. Centrado en casos específicos, Warburg hablaba desde el resurgimiento de lo antiguo en la superación del medievo. Esta impureza, presente en una producción renacentista no generativa, sino recursiva, es lo que aquel llamará *supervivencia*; es la huella que ha dejado una vida que pasó y que, a su muerte, se mantiene fantasmáticamente dando vida al resurgimiento de lo clásico. Apoyándonos en Didi-Huberman, se sostendrá que la supervivencia de Warburg postula por sí misma un modelo de tiempo propio, el cual, surgiendo de las imágenes, será un modelo de anacronismo que rompe con el pensamiento usualmente entendido sobre el sentido de la historia. Ya no sólo se hablará de una forma de entender la producción artística de, por ejemplo, el Renacimiento, sino de una teoría de la historia misma. La investigación nos lleva a pensar, como lo hace Didi-Huberman, que ‘las supervivencias advienen en imágenes, y ello exige de nosotros algo más que una simple historia del arte’².

El interés primario de este discurso será, por tanto, el pensamiento acerca de las imágenes como guías de lectura del tiempo y, en última instancia, del modo en el cual, a partir de la semejanza inmaterial –la signatura-, se proponen como una «renovación» del paradigma histórico a partir de la evidencia de su poder. Importante es hacer notar el problema último al que apunta el planteamiento. El paso no se dará de la lectura de los tiempos anacrónicos al montaje del discurso histórico (tema que requeriría una investigación aún más extensa); en cambio, asumiendo el montaje histórico hecho por los autores en examen, notaremos que, para esto, es una condición necesaria el proceso de lectura y

¹ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, trad. por Juan Calatrava, ed. Abada, 2009, p. 43

² *Ibid.* p. 156

asimilación de estos tiempos. La empresa planteada será dar cuenta del modo en el cual se posibilita esta lectura.

Con estas premisas en mente, se plantea aquí la reconstrucción somera de la terminología warburgiana desde la voz de Didi-Huberman, en aras de hacerla compatible con los conceptos que, abiertamente, Agamben conjuga en la signatura.

Expresado así el tema de la presente investigación, es menester hacer patente que es el propósito de la empresa dar cuenta de la complejidad del pensamiento sobre las imágenes en el discurso de la historia buscando conjugar pensamientos que, bajo el particular análisis filosófico, permitan una articulación efectiva, evidenciando la viabilidad de exploración y consolidación de la interpretación anacrónica del tiempo. Generando este particular punto de vista, se abre la posibilidad para indagar y pensar en y sobre la complejidad de los conceptos en los cuales se circunscribe la investigación, reconociendo las implicaciones filosóficas de éstos, así como los aportes que ellos tienen en el pensamiento sobre la historia, en la filosofía de la historia.

Es importante señalar la dificultad presente para inscribir a la actual investigación – por necesidad misma de las posturas en examen- exclusivamente en el discurso de la estética, de la teoría del arte o de la historiografía en general. En aras del cumplimiento de los objetivos principales, el discurso se cernirá, esencialmente, *sobre* la filosofía de la historia y *como* filosofía de la imagen en correspondencia con las tres anteriormente mencionadas.

En materia formal, la presente investigación se estructura y compone de cuatro capítulos cardinales. Los dos primeros atenderán los planteamientos teóricos de Aby Warburg, a partir de Georges Didi-Huberman, y de Walter Benjamin, a partir de Giorgio Agamben. El propósito de estos dos primeros registros será exponer el planteamiento básico (y de importancia para la investigación) de ambos pensadores delimitando y dando explicación a la terminología y conceptos pertinentes como propuesta de sostén de lo que, en el tercer y cuarto capítulo, se hilará en una articulación consistente.

El primer capítulo tendrá como guía el planteamiento interpretativo que hace Didi-Huberman no sólo de la obra de Warburg sino de su herencia e implicaciones históricas y materiales en el texto *La imagen superviviente*, que evidencia lo que él llama una *historia del*

arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. La empresa particular de este capítulo será delimitar la compleja red de conceptos que conlleva la postura warburgiana. El *Nachleben* –la supervivencia-, las *Pathosformeln* –las formas del *pathos*-, el *Dynamogramm* –el grafismo de la imagen-síntoma- y el síntoma mismo serán los conceptos base para la exposición del pensar warburgiano en relación evidente con Charles Darwin, Jacob Burckhardt y Sigmund Freud, entre otros.

El segundo capítulo se abocará al análisis y exposición de la obra de Walter Benjamin que interesa a la empresa actual contenida, básicamente, en las *Tesis de filosofía de la historia*, el *Libro de los Pasajes* y algunas misivas de su *Correspondencia*, con especial interés en delimitar las ideas que conceptualiza en la imagen, la dialéctica suspendida y el índice histórico, respectivamente.

El tercer y cuarto capítulo se centrará en la articulación de los dos registros anteriores bajo la noción de *signatura* que Giorgio Agamben precisa en el texto *Signatura Rerum*, especialmente, empatándose con la inacabada y no explicada función patética de Warburg. En este sentido, la exposición se centrará ya en la propuesta agambeniana postulándose una reflexión sobre las contribuciones benjaminianas a la filosofía de la *signatura*, con particular énfasis en los conceptos de imagen, mimesis e historia que parecen relacionarse en evidencia con el pensamiento sobre el lenguaje presente en Michel Foucault y Émile Benveniste, así como con el pensamiento de la historia en G. W. F. Hegel.

En esta instancia no sólo se justificará la warburgiana anacronicidad en los tiempos y la filosofía de la *signatura* de Agamben, sino que se defenderá, como ha sido expuesto, una teoría de la historia que reúna en convivencia a ambos registros.

De este modo, se pretenderá mostrar el pensamiento de los autores en juego conectándoles en una red de interpretaciones posibles que deriven en una perspectiva particular sobre la historia: la anacronicidad. Este desciframiento del trabajo warburgiano y benjaminiano, bajo el tenor particular propuesto, hará más comprensible, partiendo de las hipótesis planteadas, el modo en el cual las imágenes no se rigen por la determinación usual de la dimensión temporal cronológica y que, a partir de ello, se puede hablar, desde esta perspectiva, de una teoría de la historia: de la historia de las imágenes.

PRIMERA PARTE

Los tiempos anacrónicos

I. Aby Warburg y el tiempo de los fantasmas

George Didi-Huberman presenta en el texto *La imagen superviviente* un recuento histórico de la vida y obra de Aby Warburg analizando críticamente lo que llama *el tiempo de los fantasmas* en la producción, crítica e historiografía del arte. Escribiendo desde una interpretación producto de sus condiciones académicas, Didi-Huberman postula su discurso a partir de las consideraciones y la voz de Aby Warburg, representando, más allá del dominio de la historia del arte, el planteamiento crítico warburgiano.

Según Didi-Huberman, la historia del arte se resume, antes de Warburg, al pensamiento de lo ya no presente; no se hace historia del arte mientras ésta está aún viva. El historiador se queda remembrando lo perdido, en un intento por evocar lo que está ausente; tal es el caso, por ejemplo, de J. J. Winckelmann quien, en los albores de la institución de la historia del arte, habla de lo que ya ha muerto al estudiar al arte antiguo pensando que “[ellos] ya no [tienen], por así decirlo, más que la sombra del objeto de [sus] anhelos; pero su pérdida acrecienta [sus] deseos y [contemplan] las copias con más atención de la que [hubieran] prestado a los originales de haberse encontrado en nuestra posesión.”³ Dirá Didi-Huberman que estas cosas perecidas, los objetos con los que anda el historiador, “serán simplemente evocados como potencias pasadas”⁴, pues su actividad ya no es en acto ni en potencia. Así, “no serán el equivalente de «nada» existente o actual. No representan más que nuestra ilusión óptica, el tiempo vivido de nuestro duelo. Su existencia (aunque sea espectral), su supervivencia o su resurrección ni tan siquiera se plantearán”.⁵ Los espectros de los cuales habla Winckelmann serán quienes lleven al engaño a aquellos que creen en el arte vivo pues, para él, la reflexión ha versado sobre la *destrucción del arte*.⁶

³ J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad*, trad. por Manuel Tamayo Benito, ed. Aguilar, 1989, p. 515-516

⁴ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, trad. por Juan Calatrava, ed. Abada, 2009, p. 15

⁵ Ibid.

⁶ Winckelmann, op. cit.

En este proceso de destrucción la imagen muere, pues no es un ser ni un órgano viviente; en cambio, sólo se recupera por la imitación de ella, por la reproducción de la imagen en un proceso de mimesis. El historiador del arte no recupera al fantasma, le resulta incluso despreciable y se atiene a este hecho pues trabaja con las reproducciones, con los simulacros. El arte que ha muerto se convierte en posibilidad de ser objeto de estudio; la imagen que ha muerto no puede ya más que ser copiada. En este sentido, y desde esta perspectiva *moderna*⁷, se puede asumir, por ejemplo, tanto la grandeza como la decadencia del arte. Hay un proceso continuo que se interrumpe; se asume que la historia del arte corre desde el punto de origen del arte mismo siguiendo sus procesos y transformaciones hasta el punto en que, tras su clímax, cae. Posterior a ello hay nuevo arte, nuevas tendencias, nuevos conceptos y juegos de lenguaje que hacen de su historia un *corpus* fragmentado en colectivos capítulos que sólo respetan una línea de herencias materiales.

Didi-Huberman sugiere que el historiador cae en el juego del fantasma al representarse a sus objetos ausentes como si existiesen. La disparidad entre el acto y la teoría resume al historiador como aquel que erige el edificio fantasmático regresando al objeto y a la imagen, perdidos al presente, a través de pensarlos en su falsa presencia, en su incierta ausencia. Didi-Huberman plantea las preguntas guías de un proceso crítico y fundamental para el quiebre en el decurso de la historia del arte que impone Warburg.

¿No habrá un tiempo para los fantasmas, un retorno de las imágenes, una «supervivencia» (*Nachleben*) que no esté sometida al modelo de transmisión que supone la imitación (*Nachahmung*) de las obras antiguas por obras más recientes? ¿No habrá un tiempo para la memoria de las imágenes -un oscuro juego de lo rechazado y de su eterno retorno- que no sea el propuesto por esa historia del arte, ese relato?⁸

La pregunta responde a una necesidad de atender a las imágenes ya no inscritas en un tiempo de grandeza y decadencia, sino en un juego dialéctico que las posiciona entre ambos registros: entre la vida y la muerte.

⁷ Didi-Huberman habla desde *la* modernidad de los siglos XIX y XX.

⁸ Didi-Huberman, op. cit., p. 23

La revolución de Warburg impulsa un entendimiento del arte como la no reproducción y como el caso paradigmático de la expresión fantasmática del continuo. Según Didi-Huberman, Warburg sustituía el modelo natural de los ciclos «vida y muerte» y «grandeza y decadencia» por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un modelo cultural de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomórficos, sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados. Sustituía el modelo ideal de los «renacimientos», de las «buenas imitaciones» y de las «serenas bellezas» antiguas por un modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos no se copiaban ya sobre la transmisión académica, sino que se expresaban por obsesiones, «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo.

Además, el modelo fantasmático del que Warburg habla, según Didi-Huberman, era un modelo psicológico en el sentido de que el punto de vista de lo psíquico sería no un retorno al punto de vista del ideal sino la posibilidad misma de su descomposición teórica. Se trataba, pues, de un modelo sintomático en el que el devenir de las formas debía analizarse como un conjunto de procesos tensos: tensión, por ejemplo, entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado.⁹

Con esto, Didi-Huberman expone lo que Warburg parecía entender por una psicología histórica planteada ante una necesidad de entender, desde la historia y desde el arte, a la imagen como algo no estático y definido, sino como resultado de los movimientos históricos, antropológicos y psicológicos en los que se inscribe y en la que ellos se evidencian. La empresa de Warburg es desterritorializar a la imagen y quitarle su tiempo; entenderla en su discurso, pero dar con ella en el panorama de las conexiones causales apelando a que *el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia en general*.

Este tiempo de las imágenes pensado por Warburg no empata con el planteamiento de la historia producto del positivismo; en cambio, se plantea un alejamiento del estudio del hecho y una desterritorialización de la imagen pues asume que ésta no se puede constreñir a

⁹ Ibid. p. 25-26

frontera alguna porque, ante la imagen, no hay delimitación estricta posible. El fantasma se postula como aquel que hace del asumido inconexo producto imaginal un *corpus* que evidencia a la imagen como “lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo”¹⁰. El fantasma del momento se mantiene en una red histórica que responde a las necesidades culturales y al materialismo de su momento. La imagen como fenómeno antropológico total condensa y cristaliza lo que una cultura es en un momento en particular; es un momento energético y dinámico que refleja una disposición del tiempo a configurarse en el dinamismo de su movimiento.

La novedad del pensamiento warburgiano se focaliza, en particular, en el desplazamiento que hace de la historia del arte, puesto que hace diferir la historia dándole un tiempo diferente al vasariano y al hegeliano; no hay un discurso de «autoglorificación de las historias» ni un «sentido universal de la historia».¹¹ El entendimiento del arte en su momento cultural responde, por necesidad, al momento cultural mismo; la lectura del archivo, por ejemplo, expone una realidad que *es* pero no *está* en el producto artístico. Lo oculto y lo despreciado son recuperados para escuchar las voces que habían desaparecido. La imagen será, en una primera aproximación -como apunta Didi-Huberman-, lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas. Esta articulación de fantasmas imperceptibles y escondidos llevará al conocimiento que Warburg parecía buscar; conocimiento que se presta a la interpretación de una arqueología de la cultura.¹² Estas articulaciones –estas relaciones de polaridades en la cultura- son el instrumento que violenta en un intento por disolver a la categoría de «historia del arte». La apuesta es el desplazamiento de la idea de *historia* y de *arte* por medio de la antropología que conduce a la apreciación de ambos como efectos de una intrincada red de relaciones expresadas rizomáticamente.¹³

¹⁰ Ibid. p. 36

¹¹ Ibid.

¹² Ernest Cassirer la asume así en su elogio fúnebre (*Éloge funèbre du professeur Aby Warburg*).

¹³ Didi-Huberman se extiende, en su momento, en poner en afinidad el pensamiento warburgiano a la lógica de Deleuze. Si bien en este caso parece recordar las topologías de Gilles Deleuze al hablar de rizomas, es distante de la operación deleuziana en sus consecuencias.

La imagen, para Warburg, es una condensación significativa de lo que una cultura es en un momento dado de su historia.¹⁴ Las imágenes no pueden, entonces, ser disociadas de un orden cultural global particular ni de su «historia», de sus conocimientos o de su realidad. En este mismo sentido, la obra de arte no se cierra en su historia, sino que es el punto dinámico de encuentro de instancias heterogéneas.¹⁵

i. El *Nachleben*: principio de anacronicidad

Lo imperativo para Warburg es dar con lo que permanece, con lo que sobrevive, con el *Nachleben*¹⁶.

El enlace que comete Warburg reúne a la antropología y la historia del arte en una necesaria correspondencia, como se ha comentado. La importancia de la cultura y su sentido se asume en él como aquello que le es anacrónico; aquello que, desde la perspectiva del que la observa en la distancia, permanece. Esta continuidad en la presencia, presencia –activa o pasiva- de la imagen que representa al momento particular de la cultura, no se efectúa desde una idea de origen. No se habla en Warburg de una genealogía, sino de una estructura que sostiene la interrelación disciplinar. No se encamina la postura warburgiana, por tanto, a pensar en arquetipos¹⁷ ni en esencias, sino en el rasgo excepcional del síntoma.¹⁸ Recordando al planteamiento antropológico e histórico, el síntoma será la vía de acceso al orden de los fantasmas pues remite a la noción de huella en un sentido opuesto; la marca, por ejemplo, de

¹⁴ Didi-Huberman, op. cit., p. 43

¹⁵ De este modo, Didi-Huberman establece un paralelo de este punto de encuentro con el relámpago benjaminiano. Se hablará *in extenso* de ello más adelante.

¹⁶ A partir de ahora y en consonancia con las traducciones en uso, se utilizará el vocablo alemán «*Nachleben*» y el término «supervivencia» indistintamente a menos que sea indicado lo contrario. Didi-Huberman habla del paralelismo del *Nachleben* de Warburg y del *survival* de Julius von Schlosser rescatado de Edward B. Tylor así como de la *Kulturwissenschaft* y la *science of culture* que permite pensar un vínculo entre historia y antropología. La discusión terminológica se aprecia ajena a la investigación actual.

¹⁷ Precisamente la supervivencia se distingue del arquetipo porque no mistifica un elemento repetible y general. Se verá que la supervivencia es supervivencia de una imagen dinámica y no estática; es, en fin, una imagen viva.

¹⁸ Recuerda esta distinción al punto de divergencia entre las escuelas freudianas y jungianas del psicoanálisis. Didi-Huberman explorará en profundidad las resonancias de la lectura de Warburg del tiempo en relación con aquéllas dos. Sobre ello también se hablará más adelante.

la evolución darwiniana,¹⁹ se encontrará en el efecto de la supervivencia del mejor adaptado opuesta a la marca de la supervivencia warburgiana, pues en ésta se afianzan los elementos más inadaptados, “portadores de un pasado cumplido más que de un futuro evolutivo”.²⁰ Es importante resaltar que no se plantea una continuidad en el decurso del tiempo de las imágenes, sino que, opuestamente, se instaura una desorientación temporal.²¹

Si bien la herencia de Warburg lo guía en una construcción evolucionista de la ciencia de la cual toma su terminología [la supervivencia], no es en este sentido que se guía el proceso de muerte y vida en el arte. La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una «memoria colectiva.»²²

Esta permanencia se efectuará en una batalla consigo mismo y, además, se sabrá que esta permanencia es efímera: la imagen es marcescible. En este tenor, la imagen perdura en el tiempo como fantasma, como latencia.

El *Nachleben* será una pretensión de modelo que se encamina a estructurar –o desestructurar– a la historia por una red de anacronismos que anula el sentido de la historia misma, porque impiden su periodización. Didi-Huberman afirma que el *Nachleben* de Warburg es un concepto estructural. Siendo así, el concepto de la supervivencia se impone no a un periodo particular de la historia, sino que, haciendo dispensables a estas categorías, es aplicable a todo el decurso temporal-histórico, pues es una forma de *hacer* historia y, en última instancia, de cambiar el proyecto edificado de la historia temporalmente lineal. Al anacronizar la historia es posible pensar que las cosas menos antiguas pueden ser anteriores

¹⁹ Al igual que con Deleuze y con los fundadores del psicoanálisis, Didi-Huberman presenta un extenso apartado en aras de comprobar los acercamientos entre Darwin y Warburg. Para la investigación en curso, esto es dispensable.

²⁰ Didi-Huberman, op. cit. p. 58. Esto es referencia, aún, a Tylor.

²¹ A ello dirá Didi-Huberman que no hay mayor falsedad que la de pensar que Warburg reivindica una idea de progreso en las artes adoptando un modelo continuista del tiempo. Esta afirmación recuerda a Benjamin en la crítica a la idea de progreso y a la idea no lineal del tiempo.

²² Cfr. Didi-Huberman, op. cit., p. 59-60

a las cosas más antiguas.²³ Warburg anacroniza la historia con la hipótesis de la supervivencia, desarmando los tiempos históricos: presente, pasado y futuro se enlazan en una línea de fronteras establecidas que, sin embargo, no remite a una causalidad necesaria.

En las estructuras sociales y del orden cultural, la imagen no se mantiene en una presencia efectiva, sino que, como la ausencia presente, es presencia en potencia; la imagen en el colectivo se establece fantasmáticamente en el registro de la historia. Si bien esta lectura de la historia parece evidenciar los puntos de regreso y el *arquetípico* funcionamiento de la cultura, también anacroniza a la historia misma, esto es, impide la orientación cronológica pues cada periodo está tejido con su propio nudo de antigüedades, de anacronismos, de presentes y de propensiones al futuro. Así, se propone una compleja red de eventos temporales, de espacios territoriales y de imágenes complementarias; una red de lo fantasmagórico que, de algún modo, revitaliza lo ya perdido a fuerza de sobrevivir a la muerte.

La empresa warburgiana no será solamente seguir los rastros y las huellas de lo que ha desaparecido, sino hallar la fecundidad de ello. Poder pensar en la aparición de los elementos perdidos, en la supervivencia y en las latencias como guías de investigación, pero, a la vez, como elementos constitutivos de una manera diferente de entender la historia misma.

La imagen está *viva*; lo está en tanto que tiene una respuesta inmediata y necesaria a la cultura y ésta, efectivamente, es un juego de funciones. Esta vida propia de la cultura se estructura como lo hace en los esquemas de los individuos; hay un inconsciente del tiempo plagado de latencias en las que se inscriben los fantasmas supervivientes y hay, a partir de Warburg, una necesidad de hacer una sintomatología, una patología del tiempo, de la historia misma. Hay una tarea imperante de hacer un análisis de los síntomas de la cultura, del tiempo, que conduzca, insoslayablemente, a una *vida de las imágenes*.²⁴ Curiosamente, apuntará Didi-Huberman²⁵:

²³ Warburg juega con los conceptos temporales paradigmáticos.

²⁴ Ibid. p. 92-102

²⁵ Hay un especial énfasis en el método historiográfico de Jacob Burckhardt que parece proponerse solamente para crear un puente de enlace con Friedrich Nietzsche. Si bien la aportación parece crear co-incidencias, el planteamiento no resulta pertinente para la investigación actual, con reserva del problema del devenir útil a la empresa.

[...] permanecerá esa certeza fundamental, común a Nietzsche (antes) y a Freud (después): lo que sobrevive en una cultura es lo más rechazado, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. Lo más muerto, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático; pero también lo más vivo en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional. Tal es la extraña dialéctica del *Nachleben*.²⁶

Si bien Warburg no se plantea un análisis de la obra nietzscheana, Didi-Huberman parece encontrar en él una ‘bisagra teórica decisiva’, pues plantea una comprensión de aquello *que* retorna y de *qué* retorna.²⁷ El devenir es tratado como movimiento del cual, siendo partícipe un ser, “no podría reflejarse en imagen fija y duradera, en imagen de un acá”²⁸. Este devenir hará de la supervivencia, como material de la memoria que hace de los síntomas y de las huellas algo indestructible, elementos de propensión a la metamorfosis que plantea la transformación de ellos. Dice Didi-Huberman:

En la medida en que Warburg fue un lector atento de *El Nacimiento de la tragedia* y, sin ninguna duda, de la segunda *Inactual* -que tan de cerca concernía a la cuestión metodológica de su propia disciplina-, no hay ninguna coincidencia que suponer entre la emergencia filosófica de la plasticidad que caracteriza, en Nietzsche, a la *materia-memoria* del devenir y la emergencia histórico-antropológica de la plasticidad que caracteriza, en Warburg, a los *materiales-imágenes* del devenir. De estos «materiales-imágenes» se pueden afirmar al menos dos cosas: que son plásticos en razón de su propia capacidad de supervivencia, es decir, de su relación con el tiempo de los fantasmas, y que son plásticos en razón de su propia capacidad de metamorfosis, es decir, de su relación con el tiempo de los cuerpos.²⁹

Se entenderá así que, en Warburg, hay una necesaria plasticidad de la materia que impacta en la relación imagen-tiempo pues todo se estructura en relaciones dialécticas y contrastes de fuerzas. Sólo por esta plasticidad es que se pueden establecer relaciones rizomáticas de los tiempos en el presente. Es en esta articulación del devenir donde sirve el síntoma para poder

²⁶ Didi-Huberman, op. cit., p. 138

²⁷ Didi-Huberman menciona esto respecto a la segunda *Inactual* en *Humano, demasiado humano*, asegurando que refieren a la misma cuestión.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, ed. Akal, 1996, págs. 30-31

²⁹ *Ibid*, p. 144

flexionar las alteraciones de la metamorfosis, en donde se puede atender a la supervivencia como producto dialéctico dinámico.

ii. El *Dynamogramm*: la grafía de la imagen-síntoma

Según Didi-Huberman, “la cuestión que se plantea -la cuestión de Warburg- era ésta: ¿cómo saber el tiempo? ¿Cómo saber producir fórmulas sabiendo que se bordean los abismos?”³⁰ La idea de supervivencia quiebra la historia hasta dejarla como una superficie agrietada manteniendo su continuidad; el devenir ha hecho de ella una diferencia consigo misma en su plasticidad. La dinámica de la dialéctica de la supervivencia resulta en la formulación del síntoma del tiempo. La definición propia-no interpretativa de Didi-Huberman afirmará al síntoma, en el punto de vista del tiempo histórico, como la “ritmicidad muy particular de un *acontecimiento de supervivencia*: efracción y retorno mezclados”; como la “concomitancia inesperada de un *contratiempo* y de una *repetición*”³¹. Habrá, entonces, síntomas como expresiones de la dialéctica del surgimiento del ahora y del surgimiento de lo que ha sido; el síntoma se reflejará, por ello, de manera dialéctica en el surgimiento de los contratiempos surgidos de la repetición.

Tales serían, por tanto, los movimientos y las temporalidades de la imagen-síntoma: acontecimientos de supervivencia, puntos críticos en los ciclos de contratiempos. Warburg buscó durante toda su vida un concepto descriptivo y teórico para estos movimientos. Lo llamó *Dynamogramm: la grafía de la imagen-síntoma*, en cierto modo.³²

Warburg se plantea el discurso de las supervivencias como advenimiento en imágenes que responden a una *genealogía de las semejanzas* lejanas a los planteamientos de la teleología, positivismo y utilitarismo. Es así que se alumbra al síntoma, ya habiendo atendido a la imagen como suspensión de un momento particular, como el regreso de ella en su identidad de superviviente materia de las semejanzas. Este *Dynamogramm* es el impulso de los acontecimientos de supervivencia directamente perceptible y transmisible por la sensibilidad «sismográfica» del historiador de las imágenes; esto hace del historiador el encargado de

³⁰ Ibid, p. 126

³¹ Ibid.

³² Ibid., p. 158

volver a trazar las secuencias diversificadas de las polarizaciones extremas –y de sus respectivas despolarizaciones- del dinamograma. Esta posibilidad de percepción y transmisión es materia de nuestro análisis último.

El *Dynamogramm* será una forma de energía histórica como forma del tiempo, como una *forma de las formas en el tiempo*; en última instancia, se afirmará que todo el proyecto de Warburg está motivado por la interdisciplinaridad, pues conjuga la historia del arte, la historia y la psicología social; tal proyecto no debía desembocar ni más ni menos que en una gran «estética del dinamograma»³³. La supervivencia, en este sentido, no se enfocará ni en el contenido ni en la forma pues las reúne a ambas; su principal interés no es el significado ni el signo, sino el trazo significativo mismo. Se decía que el dinamograma es una forma de energía histórica; lo es en tanto que energía de confrontación. La cultura parece estar en constante contraste y oposición haciendo de sí una tensión en acto.

La imagen late, y la cultura en ella late también. Tal sería su vida paradójica, su *Lebensenergie* [energía vital] imposible de fijar, su dialéctica imposible de cerrar: yendo y viniendo entre la afirmación misma y la denegación, entre *Lebensbejahung* [afirmación de la vida] y *Lebensverneinung* [negación de la vida]³⁴

iii. **La Pathosformel: formas del tiempo superviviente**

El indicio que permite comprobar la supervivencia –ya no vida- de las imágenes, se resume en el movimiento mismo de ellas. Esta premisa es determinante para atender el problema de la dinámica dialéctica del síntoma y de la fuerza del dinamograma. En síntesis “toda problemática de la supervivencia pasa, fenomenológicamente hablando, por un problema de movimiento orgánico”³⁵. El movimiento de supervivencia, que es un contra-ritmo del movimiento de la vida, se expresa en el símbolo como contra-efectuación que no es de lo vivo ni de lo muerto en su totalidad, debido a que se sostiene en un género alterno de la vida, en la que se acogen las cosas que ya han pasado, pero que siguen frecuentando: los fantasmas. Se da un contra-movimiento. Pero ¿qué es lo que se mueve?

³³ Cfr. Ibid, p. 158-162

³⁴ Ibid, p. 171

³⁵ Ibid, p. 173

En Warburg se hallará la formulación de las formas corporales del tiempo sobreviviente en las *Pathosformeln*, en las fórmulas del *pathos*.

La estética warburgiana del dinamograma habrá encontrado, por tanto, en el gesto³⁶ patético *all'antíca* un lugar por excelencia, un topos formal pero también un vector fenomenológico de intensidad, para esta «energía de confrontación» que, a los ojos de Warburg, hacía de toda historia del arte una verdadera *psicomaquia*, una sintomatología cultural. La *Pathosformel* sería, así, un rasgo significante; es por lo que la imagen late, se mueve, se debate en la polaridad de las cosas.³⁷

En este dominio de las aparentes contradicciones es en donde se reúnen el padecimiento y la fórmula, la forma y la fuerza; la imagen se piensa en un esquema dialéctico de las estructuras dobles que, para Warburg, no le resta sostén, sino que la articula en el nudo de las imágenes tensado por las cosas del espacio y del tiempo. Las *Pathosformeln* son las potencias enérgicas que se subsumen en el aparente escaño del olvido; son las formas que perduran en sí mismas opuestas a las fuerzas en movimiento, son movimiento mismo, son fuerza misma.³⁸

A la par de ello, la *Pathosformel* crea un enlace que hace de contenido y forma indisolubles: se da con una conexión necesaria entre la carga emotiva y la fórmula de la iconografía.³⁹ La fórmula del *pathos* es la encarnación de las imbricaciones de lo heterogéneo; la historia y el tiempo se conjugan por ella en una relación extraída de las memorias culturales. Las fórmulas del *pathos* son la cristalización de la supervivencia, que no recurren a una esencia, sino que se construyen en la intemporalidad de la primigenia que vive con el hombre, que late en él.

Pero la insuficiencia en la demostración de la evidencia de similitudes entre formas que hagan patente su relación y genealogía y formalización hace a Didi-Huberman derivar tres problemas principales, pues las fuentes y los fundamentos teóricos de la *Pathosformel*

³⁶ Didi-Huberman apuesta por una teoría de los gestos en Warburg desde la fisiognomía tan rechazada por Hegel. Si bien parece evidenciar el funcionamiento aparente de la supervivencia, es, al mismo tiempo que el propuesto paralelismo con Darwin, una aproximación riesgosa.

³⁷ *Ibid*, p. 179

³⁸ Cassirer continúa sobre ello en su *Elogio fúnebre*.

³⁹ Giorgio Agamben, *Aby Warburg y la ciencia sin nombre* en *La potencia del pensamiento*, trad. por Fabián Lebenglik, ed. Adriana Hidalgo, p. 158-159

son numerosos y suponen, al menos, una articulación significativa de tres puntos de vista y, podría decirse, incluso, que de tres posicionamientos: 1) filosófico, para problematizar los términos mismos del «*pathos*» y «*fórmula*»; 2) histórico, para hacer emerger la genealogía de los objetos; y 3) antropológico, para dar cuenta de las relaciones culturales que tales objetos ponen en juego.⁴⁰

Primero, el término *pathos* no se entenderá como un opuesto a la acción; si bien se aceptaría la receptividad de la afección, no es pasividad ante lo que ocurre. Esto es, que el *pathos*, en efecto, es el acontecimiento que le sucede a algo, pero el patético, aquel que recibe la afección, también es capaz de transformar esa debilidad. El impulso que recibe es inversamente proporcional a la potencia de acto sobre ello. Este padecimiento, esta impronta, es lo que engendra a la forma, a la expresión. El padecimiento da vida y movimiento a ella, la hace potencia de ser percibida como superviviente. Las formas del padecimiento, del *pathos*, son las formas afectivas primitivas que se hallan en las semejanzas; similitudes que, en la diferencia, se bifurcan en la historia olvidando su genealogía latente. Las reapariciones de estas formas primitivas como síntomas de ritmicidad son el conducto hacia el pensamiento de lo que sobrevive desde la historia.

Pero para *descubrir* estas fórmulas primitivas afectivas es necesario entender, desde el estudio antropológico, qué significado tiene lo primitivo y cómo la estructuración histórica del hombre plantea, a grandes rasgos, una filogénesis. Warburg se planteaba una anacronicidad de tiempos; ¿cómo esto empata con la idea de lo primitivo? La respuesta se halla en el pensamiento de la superposición del tiempo; se decía en inicio que lo más antiguo no tenía que ser anterior a lo menos antiguo. En el mismo sentido, lo primitivo se superpone a la antigüedad. El juego se articula poniendo en marcha el aparato sintomático. El *pathos* se enlaza con la supervivencia; pasado y presente se dinamizan en el movimiento orgánico del síntoma.

¿Qué es, en fin, ese momento en el que vienen a debatirse y entrelazarse el presente del *pathos* y el pasado de la supervivencia, la imagen del cuerpo y el significante del lenguaje, la exuberancia de la vida y la exuberancia de la muerte, el gasto orgánico y la convención ritual, la pantomima burlesca y el gesto trágico? ¿Qué es ese momento sino el del síntoma,

⁴⁰ Didi-Huberman, op. cit., p. 183

esa excepción, esa desorientación del cuerpo y del pensamiento, esa «ruptura del principio de individuación» ese «ascenso de lo más íntimo» que sólo permite pensar, contemporáneo a Warburg, el psicoanálisis freudiano?⁴¹

iv. **El síntoma: dinámica de los latidos estructurales**

Warburg resumía el problema de las *Pathosformeln* en una fórmula lapidaria: «dinamogramas desconectados» (*abgeschnürte Dynamogramme*). El término «dinamogramas» denotaba aquí la existencia -la supervivencia- de las improntas fósiles de energías antiguas; en cuanto al adjetivo «desconectados», precisaba el estatuto anacrónico y sintomático del *Leitfossil* en tanto que elemento disociado de su mantillo, de su carácter simbólico de origen. Los tiempos supervivientes no son tiempos desaparecidos, son tiempos enterrados justo bajo nuestros pasos y que resurgen haciendo tropezar el curso de nuestra historia. En este tropiezo resuena todavía -etimológicamente- el término síntoma.⁴²

Se ha hablado ya del síntoma como ritmo de efracción y surgimiento del acontecimiento de la supervivencia. Esta supervivencia se plantea como el modo de entender y dar guía a la sobredeterminación temporal de la historia, aunándose a las fórmulas del *pathos* que responden al mismo tipo de determinación, pero desde las representaciones mismas en imagen. El síntoma se posiciona ahora como aquello que describe la frecuencia del latido –y el latir mismo- de los grupos heterogéneos que, en tensión, polarizan la estructura del tiempo. Si la *Pathosformel* era el indicio del movimiento de la supervivencia, el síntoma *es* el movimiento mismo. En este sentido, Didi-Huberman dice que “a lo que apunta la temporalidad paradójica del *Nachleben* no es a otra cosa que a la temporalidad del síntoma”, mientras que “a lo que apunta la corporeidad paradójica de las *Pathosformeln* no es a otra cosa que a la corporeidad del síntoma”.⁴³ El síntoma, según Didi-Huberman, no podrá entenderse sino en la guía de lectura del psicoanálisis freudiano⁴⁴:

⁴¹ Cfr. *Ibid.* pág. 243

⁴² Cfr. *Ibid.* pág. 306

⁴³ *Ibid.*, p. 248

⁴⁴ Bastaría recordar que, al morir, Warburg deja inacabado el proyecto. Didi-Huberman atiende esto como una orientación interpretativa que, expresamente, va en detrimento de la interpretación ‘malintencionada’ de Gombrich.

Mientras que las «supervivencias» de Tylor, los «residuos vitales» de Burckhardt, las «formas afectivas primitivas» de lo dionisiaco de Nietzsche y los «principios generales de la expresión» de Darwin, constituyen indiscutibles fuentes, entre otras, de las nociones warburgianas; la «formación de síntoma» de Freud constituye más bien un intérprete: puede ayudar a clarificar y hasta a desarrollar, a *desplegar*, los modelos temporales, corporales y semióticos puestos en práctica por Warburg.

Warburg se plantea no sólo como un historiador del arte, como un historiador de las imágenes en el caso extremo, sino que hace un diagnóstico sobre el inconsciente de la historia y de las imágenes mismas. Sería prudente recordar que el planteamiento warburgiano se guía en miras de una psicología de la cultura. La antropología de la cultura ha de tener en cuenta, aquí, un trabajo de la memoria del inconsciente. Las supervivencias, las fórmulas del *pathos* y los dinamogramas obedecen, en esta instancia, a un tiempo y a un gesto psíquicos, a un orden de los procesos psíquicos, pues sólo en ellos puede darse su comprensión como pulsiones de lo primitivo, como fantasmas en latencia: como síntoma.

Las formas del *pathos*, las expresiones materiales de la corporalidad de la supervivencia, sólo pueden captarse como síntomas visibles y presentes, como expresiones sintomáticas propensas de análisis por parte de una sintomatología psíquica.⁴⁵ La formación del síntoma terminaría siendo, con vistas en la consolidación en la *Pathosformel*, una supervivencia que toma cuerpo.

Es en Freud que se encuentra la reivindicación del fantasma como fenómeno y, a la vez, como producto de la facultad humana fantástica. El fantasma no es algo ajeno al sujeto, sino que es el producto de la filtración de los acontecimientos que se renuevan en una dinámica de significaciones y que dan luz a una distorsión de la realidad a partir de creaciones ilusorias.

Esta dialéctica presente entre el principio de realidad y la fantasía, se evidencia en la misma experiencia del sujeto. La realidad es apostada como un elemento objetivo que no responde a las necesidades particulares del sujeto, negando una esfera de relatividad de lo

⁴⁵ Se contempla una analogía a la histeria freudiana y a los gráficos de Charcot, con la Ninfa de Warburg.

aparente. La dupla se sostiene en tanto que armoniza y articula el acto en respuesta a la idealización de la realidad de la fantasía frente a la materialidad de lo presente.

Según Freud, la libido se extraña de la realidad, que en virtud de la pertinaz frustración ha perdido valor para el individuo; se vuelve hacia la vida de la fantasía, donde se crea nuevas formaciones de deseo y reanima las huellas de formaciones de deseo anteriores, olvidadas. A consecuencia del nexo íntimo de la actividad fantaseadora con el material infantil, reprimido (desalojado-suplantado) y devenido inconsciente, presente en todo individuo, y merced a la exención de que goza la vida de la fantasía respecto del examen de realidad, la libido puede retroceder todavía más, hallar por el camino de la regresión unas vías infantiles y aspirar a tales metas. Y si estas aspiraciones, que son inconciliables con el estado actual de la individualidad, se vuelven bastante intensas, por fuerza estallará el conflicto entre ellas y el otro sector de la personalidad que se mantuvo en relación con la realidad. Este conflicto es solucionado mediante formaciones de síntoma y desemboca en la contracción de una enfermedad manifiesta. El hecho de que todo el proceso ha partido de la frustración real tiene su reflejo especular en el resultado de ese proceso: los síntomas, con los cuales se recupera el terreno de la realidad, figuran unas satisfacciones sustitutivas.⁴⁶

La pretensión freudiana, que es meramente clínica, busca una justificación en la práctica. En el caso de la neurosis y de la histeria, la fantasía se desempeñará como un plano de irrealidad externa que introyecta al deseo y conforma las estructuras del deseante desde su propia creación fantástica. En *El creador literario y el fantaseo*, dice que “es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad”⁴⁷. La idealización del fantasma recuerda al deseo platónico: deseo de la falta. La incapacidad del cumplimiento del orden del deseo en el dominio de lo real es condición suficiente para la búsqueda de su satisfacción por medio de la fantasía; la creación de un orden del pensamiento creativo es fundamento de la aparición del fantasma por las vías ilusorias como para la concreción de la fantasía en él.

⁴⁶ Cfr. Sigmund Freud, *Sobre los tipos de contracción de neurosis* en *Obras completas*, vol. XII, ed. Amorrortu, 1980

⁴⁷ Sigmund Freud, *El creador literario y el fantaseo* en *Obras completas*, vol. IX, ed. Amorrortu, 1979

Respecto a la histeria apuntará, en *La interpretación de los sueños*, que “estas fantasías o sueños diurnos son las etapas previas más inmediatas de los síntomas histéricos - al menos de toda una serie de ellos-; no de los recuerdos mismos, sino de las fantasías construidas sobre la base de ellos, dependen sobre todo los síntomas histéricos.”⁴⁸ El punto que enlaza a la patología psicológica en Freud reúne aquí al problema básico de la interpretación del acontecimiento: el recuerdo.

La estructuración y conformación de la persona como individuo funcional y sistemático requiere, por necesidad en la teoría freudiana, de una construcción histórica y material que determina el momento actual del sujeto y que instaura un orden causal de la identidad. Pero esta estructuración, si bien necesariamente se da en un ámbito particular y objetivo que concatena la serie de reacciones en un orden *predecible*, también se ve alterada por la acción del inconsciente en el individuo; esto es, que la memoria histórica no *debe* respetar, por fuerza de su concepto, una fidelidad al hecho histórico y, por ende, puede continuar su conformación desde la creencia o el deseo en una ficción aparente que surge del aparato fantástico del particular. No hay creación de una realidad particular pues no respeta el mismo valor ontológico de lo real; en cambio, la creación desde la fantasía es de una fantasía misma en la cual, por ejemplo, se sume el histérico o el neurótico. Abunda al respecto en *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*. Recordemos, dice, todo cuanto tenemos averiguado acerca de la naturaleza y descendencia de las fantasías, esas precursoras del delirio. Son sustitutos y retoños de unos recuerdos reprimidos a los que cierta resistencia no permite llegar a la conciencia, no obstante lo cual consiguen devenir conscientes toda vez que arreglan cuentas con esa censura de la resistencia mediante unas alteraciones y desfiguraciones. Luego de consumado este compromiso, aquellos recuerdos se convierten en estas fantasías, sobre las cuales la persona consciente incurre con facilidad en un malentendido, esto es, puede entenderlas en el sentido de la corriente psíquica dominante.⁴⁹ El recuerdo es recursivo en tanto que no sólo se escribe en la psique teniendo el acceso a su lectura en la inmediatez; en cambio, la lectura del recuerdo lo reescribe cargándolo de significaciones y sentidos diferentes. La recursividad del recuerdo impone una creación de

⁴⁸ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños en Obras completas*, vol. IV, ed. Amorrortu, 1979, V

⁴⁹ Cfr. Sigmund Freud, *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen en Obras completas*, vol. IX, ed. Amorrortu, 1979, II

la fantasía a partir de las premisas de la realidad comprometiendo más al individuo a la primera que a la segunda, recursividad que se expresa e implanta en la memoria. Esto nos permite regresar al planteamiento de la plasticidad de la materia, de la imagen.

En Freud, el síntoma funcionará como lo hace la imagen; esto es, que el síntoma se comportará como un conjunto –que, en potencia, se reescribe- de residuos vitales de la memoria. La memoria, el recuerdo alterado o no, se expresa de forma inmediata en la historia. El traumatismo del acontecimiento regresa como supervivencia de aquello que se había *olvidado*. No es diferente el caso de las imágenes warburgianas; la imagen suspendida en su latencia regresa nuevamente en el síntoma que enlaza el pasado y el presente, la memoria y la patología. Didi-Huberman se preguntará si no es el recuerdo “una amnesia organizada, un señuelo, un obstáculo a la verdad más allá de toda exactitud fáctica, en suma, una función de pantalla”⁵⁰: un esquema en medidas intersubjetivas del síntoma y recuerdo freudiano.

La memoria inconsciente es la guía que puede permitir la supervivencia de las imágenes que se transforman regresando como un padecimiento en semejanza a lo primitivo en un instante particular. En el síntoma no se expresa la memoria inconsciente como conjunto sino en el nudo de los tiempos anacrónicos que enlaza temporalidades. El síntoma freudiano se hace patente como imbricación de las ramas genealógicas de los acontecimientos del individuo, emergentes como patología; el síntoma warburgiano se hace patente como imbricación de los nudos anacrónicos de los tiempos emergentes como *Pathosformel*. La reminiscencia que ello produce es totalmente anacrónica: regresa la imagen que se mantuvo latente. Esta reminiscencia es de lo no recordado mismo, aquello que se repite en la experiencia como síntoma.

Warburg rompe con el paradigma del progreso y del descubrimiento y avance histórico, instaurando la deconstrucción del sistema historiográfico y del evolucionismo desde sí mismo. No hay más narración, no hay continuidad temporal ni modelos que se superan; ni negación ni superación operan en el discurso warburgiano, sino que se impulsa a pensar en una teoría de la memoria y la latencia, del devenir y el eterno retorno.⁵¹

⁵⁰ Didi-Huberman, op. cit. pág. 280

⁵¹ Georges Didi-Huberman, *The surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology*, trans. Vivian Sky Rehberg, en *Oxford Art Journal*, 25.1, 2002

II. Walter Benjamin y la imagen dialéctica

Walter Benjamin presenta en su obra, las *Tesis sobre la historia*, las propuestas de crítica a las guías de entendimiento, estudio y adecuación práctica acerca de la historia como fenómeno, proceso y disciplina, desde el claro dominio del discurso marxista. Pero esta obra, sobra decir, no sólo impacta en el discurso de la filosofía de la historia, de la historiografía y del ámbito político, sino que puede llevarse a sus consecuencias últimas desde el amplísimo y diverso panorama de las diferentes problemáticas en y por la filosofía.

Del mismo modo, el autor, en su *corpus*, nos presenta una amplia gama de reflexiones en distintos campos y áreas de estudio que reflejan su momento histórico, pensamientos y necesidades. Innegable es su herencia histórica y material que rememora al pensamiento hegeliano en su dimensión fenomenológica, y al discurso marxista en su análisis de la historia, sociología, economía y política; pero también es innegable la apertura que hace a las diferentes vías de interpretación y crítica de la realidad, apertura que hace viable el análisis ahora puesto en marcha.

Benjamin invita, como lo haría Warburg, a la recuperación y reestructuración de la historiografía. Exhorta a pensar que a la historia hay que *cepillarla a contrapelo*; su propuesta de desconstrucción de la historia universal parte de esa actitud que, propiamente, pone en el materialismo. La liberación del esquema de progresión en el tiempo vacío es la empresa que impulsa a la fuerza destructiva del materialismo histórico; destrucción que, impuesta bajo la necesidad de derrumbe de los edificios históricos, plantea tres puntos focales de superación del historicismo:

El primer golpe debe dirigirse contra la idea de la historia universal. La segunda posición fortificada del historicismo hay que encontrarla en la idea de que la historia es algo que se deja narrar. El tercer bastión del historicismo es el más fuerte y el más difícil de atacar. Se presenta como la “empatía del vencedor”. El materialista histórico guarda distancia ante

ello. Tiene que cepillar la historia a contrapelo, sirviéndose para ello de hasta el último de los recursos.⁵²

Tomando las cosas a contrapelo es que llegamos a revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas, dice Didi-Huberman⁵³. Haciendo el movimiento contrario al espontáneo y más económico gesto es que se rompe la medianamente uniforme superficie y se puede entrever lo que yace abajo.

En Benjamin se encontrará una propuesta de la historicidad cuyo objeto de estudio no será el hecho o la temporalidad idealista, como lo habían sido para el historicismo; en cambio, el objeto de estudio de ella serán las imágenes mismas. No sólo el «pelo» ha de ser cepillado contrariamente, sino que ha de descubrirse que lo que hay debajo de él no es de la misma naturaleza.

Dice Didi-Huberman que, al igual que Warburg, Benjamin puso la imagen en el centro neurálgico de la “vida histórica”. La historia será constituida desde la imagen, la historiografía será, entonces, la lectura de ellas, y sólo se planteará la historicidad desde aquella. Con esto, Benjamin propone pensar opuestamente a la recomendación⁵⁴ por olvidar el curso ulterior de la historia si se quiere revivir una época cualquiera.⁵⁵ El materialismo histórico rompe con esa dinámica que ya Didi-Huberman conectaba a Winckelmann y al historicismo de la época, como se apuntaba inicialmente. Benjamin dirá en su segunda tesis que este ‘es un procedimiento de empatía’ cuyo problema es, genealógicamente, que “su origen está en la apatía del corazón, la acedia, que no se atreve a adueñarse de la imagen histórica auténtica, que relumbra fugazmente”.⁵⁶

i. La imagen dialéctica: movimiento en suspenso

‘La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado.’ La postura eminentemente benjaminiana que hace de la imagen dialéctica no sólo perceptible en el relámpago, sino que es la fugacidad misma, parece conducir irremediabilmente a pensar

⁵² Cfr. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. por Bolívar Echeverría, edición electrónica, *Fragmentos sueltos*: MS-BA 447 y 1094

⁵³ Cfr. Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen*, trad. por Antonio Oviedo, ed. Adriana Hidalgo, 2011, p. 137

⁵⁴ Recomendación que él mismo adjudica a Fustel de Coulanges.

⁵⁵ Walter Benjamin, op. cit., *Tesis VII*

⁵⁶ *Ibid.* *Tesis II*

en la suspensión del momento. Recuerda a la imagen warburgiana al apuntar que la historia tiene que ver con interrelaciones y también con encadenamientos causales tejidos fortuitamente. Al dar ella una idea de lo constitutivamente citable de su objeto, éste, en su versión más elevada, debe ofrecerse como un instante de la humanidad. El tiempo debe estar en él en estado de detenimiento. La imagen, como momento de suspensión del inacabado movimiento de la cultura, se cristaliza en el relámpago que se mantiene latente esperando a su fulguración. Articular históricamente algo pasado significa reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico sólo es posible únicamente en el instante histórico. Pero el conocimiento en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replegarse como un instante, como una imagen dialéctica, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad.⁵⁷

En la reformulación del pensamiento histórico, Benjamin propone ya no sólo a la imagen como punto focal, neurálgico, de la historia, sino que hace de ella el contraste conjugado del pasado –o pasados- que resultan en una constelación consistente de realidad. El instante será aquello que la empresa busca articular y sólo es entendido como imagen dialéctica. Concluirá parcialmente Benjamin que, además, la imagen, en tanto que dialéctica, ha de definirse como el recuerdo obligado de la humanidad redimida.

Esta imagen dialéctica, instante mismo, no puede encontrarse sino como histórica y sólo en su facultad de suspensión, de tiempo en detención. Se ha de ver en ella la propiedad del congelamiento, de la cristalización inmaterial del momento en un producto que, impávido, mantiene su condición estática, mas no estéril.

Se rescata de Benjamin en el *Libro de los pasajes* pensar a la imagen dialéctica en el mismo sentido. La imagen dialéctica es el relámpago que reitera al pasado: “como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido.”⁵⁸ De este modo es que se salva lo que ha sido en el orden de lo intemporal pues, de otra manera, se perdería sin posible salvación.

⁵⁷ Ibid. *Nueva tesis B*

⁵⁸ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. por Luis Fernando Castañeda et al., ed. Akal, 2005, N 9,7 pág. 475

La quinta tesis sobre la historia enuncia que la imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. “La verdad no se nos escapará”, es una frase que proviene de Gottfried Keller, para indicar el punto exacto, dentro de la imagen de la historia del historicismo, donde le atina el golpe del materialismo histórico. Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella.⁵⁹

Esta tesis quinta representa un corte epistémico y ontológico del orden temporal. Benjamin comenzará afirmando que la verdadera imagen del pasado *pasa de largo velozmente*, pasa en un *instante*. El pasado no juega en un orden de presencia actual⁶⁰ pues, como tal, se configura en lo que ha sido. En cambio, el presente se atiende como instante en el que se hace consciente el estadio del que lo percibe en un momento temporal, pero éste pasa a negarse en su identidad convirtiéndose en algo superado. La imagen del pasado se reitera eternamente mostrándose en su verdad sólo en movimiento veloz; aquel que percibe su modo de ser en el momento no puede dar cuenta del pasado en sí con sólo las herramientas de análisis presencial inmediato. Esto supone que la imagen *verdadera* del pasado, la imagen dialéctica, relegada en la línea temporal a lo anterior, no puede atenderse en su inmediatez. Solamente tiene potencial de ser atrapado aquel pasado como la imagen que refulge al hacerse potencia de reconocibilidad, y que no vuelve más.

El recuerdo desempeña aquí el papel de la enunciación indecible de lo que ha sido; la recuperación del momento y hecho pasados por una actividad rememorativa abre la posibilidad de asirse del pasado tras reconocerlo como tal. Benjamin asume que esto que ha sido sólo refulge, pero no regresa. El pasado se expresa, entonces, en un momento percedero e inmediato que, por ende, es irreproducible. Si bien el autor hace de lo pasado una posibilidad de ser atrapado, no implica que éste sea aprehendido; el pasado se entiende en su decurso no interrumpido, de cuya verdad puede o no asirse el que lo atiende.

⁵⁹ Walter Benjamin, op. cit., *Tesis sobre...*, Tesis V

⁶⁰ Actual en un sentido ambivalente refiriendo al dominio de discurso de lo que, en el momento, está, y de lo que, de hecho, es (*actually*).

Benjamin recupera la sentencia de Gottfried Keller: ‘La verdad no se nos escapará’, para apelar al punto en el cual el materialismo histórico acierta en el campo de la historia del historicismo. La verdad no se ha de escapar; la verdad del pasado ha de ser asumida y apropiada por el sujeto histórico. No se le escapará al sujeto si [y sólo si] impacta a la historia por medio del materialismo histórico. Para el materialista, la verdad del pasado no es más que el presente, pues es éste lo que resulta de su momento primitivo, y es sólo a partir de él que se abre el pasado a la potencialidad de ser atrapado y reconocido en su paso por el instante. Únicamente el materialismo puede dar orden, consistencia y cohesión al relato de la historia.

La conclusión de esta tesis consiente en pensar que la imagen verdadera del pasado ha de ser reconocida aludiendo al presente para evitar su desaparición. Así, el presente sólo ha de atenderse como el resultado de lo que ha sido. La necesidad de lo que *es* actualmente se reduce a la reiteración del pasado que da pie y es fuente *para* y *del* momento de estadio consciente. El pasado ha sido y no se encuentra como elemento presencial en la realidad anulándose y llevándose a sí mismo a su disolución, a su disipación. El pasado ha de ser reconocido en el presente; y el presente, como fin último y concatenación de causalidades ocurridas en el conjunto de momentos ahora extintos, ha de asumirse como aquello alumbrado por el pasado.

Ya desde Hegel sabíamos que lo que ha sido *no es* y que lo que se nos aparece como «el ahora», es algo que ya ha sido, negando su posesión de la verdad del ser. El día, como «ahora», mantiene su verdad a pesar de que, eventualmente, ya no sea día, pues el registro de los momentos son sostén de la noche como «ahora». Así, la suma de estos particulares continuos genera el universal que define el ahora, y que renuncia a la distinción del pasado con el presente. El presente es resultado necesario de la suma de los ahoras, así como *ser ahí* sólo es en tanto que hay un ahí, resuelto en el mismo ser. En sentido negativo, Benjamin apunta que ya en Hegel se encontraba escondido el tiempo, pero sólo como tiempo mental; todavía no conoce el diferencial de tiempo en el que únicamente es real y efectiva la imagen dialéctica. En este sentido, afirma que el tiempo real no ingresa en la imagen dialéctica a tamaño natural –y menos psicológicamente-, sino en su figura más pequeña. El momento

temporal en la imagen dialéctica sólo se puede indagar por completo mediante la confrontación con otro concepto. Este concepto es el «ahora de la cognoscibilidad».⁶¹

La herencia del pasado que es suministrada al presente (y al futuro) impera y es de primera importancia para el análisis materialista de la historia, pues la mirada profética sólo se inflama ante las cimas del pasado.⁶² Las condiciones actuales en las que se desenvuelve el sujeto histórico y el conjunto social son el resultado de un decurso causal que plantea lo que ha sido en lo que es actualmente. Sin embargo, no se puede pensar, desde Benjamin, que estos tiempos se enlacen en un discurso progresista, pues no se piensa en una superación de los tiempos y órdenes, sino en una relación dialéctica divergente respecto de la negación hegeliana.

Habría que hablar en [la ideología del progreso] de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo pasado (su tiempo) pueda recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se entiende. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Lo cual significa que ella detona el material explosivo que yace en lo que ha sido.⁶³

Bajo este paradigma de comprensión, Benjamin afirma lo que él considera una concepción de la historia que supera a la ideología del progreso en todos sus puntos. Hará una lectura de la historia como concatenación de tiempos pasados que, sin embargo, se mantienen en lo actual por una superación de sí mismos, actualizándose en la realidad. La expresión de esta participación como actualidad será la imagen misma. La penetración dialéctica será lo que dinamite a la línea de la temporalidad, lo que haga, consecuentemente, surgir el rayo de la imagen dialéctica.

La producción y los recursos, así como el modo de ejercer a aquella, y el manejo de éstos, serán lo que habrán de propiciar y determinar (de algún modo) la situación y funcionamiento del sujeto en un aparente orden establecido. La historia funciona del mismo

⁶¹ Walter Benjamin, *Libro de...*, Q, 21 p. 860

⁶² *Ibid.* N 9,7 p. 475

⁶³ *Ibid.* K 2, 3 pág. 397

modo, pues en la línea de la dimensión temporal el continuo histórico hace del pasado *base* y fundamento estructural de las condiciones en las que el presente se encuentra inscrito y de lo que ocurre en el momento actual, es decir, fáctico.

El presente no es más que la suma y síntesis de los acontecimientos que marcaron sus propios límites y caudales. En el presente vemos el compendio de lo pasado que es productor de aquel y del futuro. Sólo en su entendimiento se puede asumir al instante en el cual la verdad del pasado se nos presenta. El pasado se ha de dar al presente y ha de darle lo que lo circunscribe en su lugar y momento; el pasado le da al presente, pero éste no sólo recibe, sino que necesita del primero para construirse; es el pasado quien provee los elementos al sujeto como arquitecto de la historia, para entender el origen y motivo de sus condiciones y, así, poder transformar su realidad. La verdad del pasado no es un rayo heraclíteo que, sin control ni advertencia, se hace presente como una iluminación; la verdad del pasado es, en cambio, asequible en todo momento pues todo la contiene y en ella todo se ve alumbrado. El pasado es el fantasma de lo que está y no está al mismo tiempo, de lo presente inaccesible y del indecible discurso presente en la realidad. Así, entendiendo las condiciones del presente y realizando un análisis sobre lo que, de hecho, ocurre en el presente, es que se puede abrir la puerta de acceso a la verdad del pasado.

Benjamin dice que allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura del movimiento del pensar. Hay que buscarlo, por así decirlo, brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia.⁶⁴

Las polarizaciones entre los opuestos que antes nos imponía una red de tensiones en el pensamiento warburgiano, en la cual se encontraría a la imagen superviviente, es el dominio en el que también se halla a la imagen dialéctica. La imagen, el objeto de la historia, se encuentra como medio entre los opuestos dialécticos. En la imagen misma está escondido el tiempo.⁶⁵ Termina Benjamin la inacabada empresa sin más explicación aparente:

⁶⁴ Cfr. Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, N 10 a, 3, p. 478

⁶⁵ Ibid. Q', 21, p. 860

El planteamiento de I: ¿Qué es el objeto histórico?

La respuesta de III: la imagen dialéctica

La excepcional volatilidad del auténtico objeto histórico (llama), confrontada con la fijación del filólogo. Donde el texto mismo es el objeto histórico absoluto –como en la teología-, él capta en el carácter de la «revelación» el momento de la máxima volatilidad.

[...]

La disolución de la apariencia histórica debe tener lugar mediante el mismo movimiento de avance con el que se construye la imagen dialéctica

Figuras de la apariencia histórica	I
	II Fantasmagoría
	III Progreso ⁶⁶

ii. La visión histórica: despertar y recordar

El giro copernicano en la visión histórica se traza al tomar por punto fijo «lo que ha sido», y ver el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta.⁶⁷

«La conciencia despierta», según Benjamin es la conciencia que atiende a la historia, aquella que recuerda y se interrumpe por la no-continuidad histórica. Pareciera querer forzar a la idea de la dialéctica en el proceso onírico, pues es en el despertar en donde se expresa de mejor modo el recuerdo: “hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar”⁶⁸. El despertar del sueño⁶⁹, el estadio de la conciencia despierta, es lo que anula la idea onírica y fantástica de la visión histórica del

⁶⁶ Ibid. Ms, 478, p. 1021-1022

⁶⁷ Ibid. K 1, 2, p. 394

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Hace referencia a Jung alegando su deseo de mantener a los sueños alejados del despertar. Importante parece ser resaltar el distanciamiento, mayormente evidente que con Warburg, entre los arquetipos jungianos y la imagen dialéctica. [Ms. 478]

historicismo. El pasado no es lo que ha sido y a lo cual se conduce la conciencia; en cambio, es la conciencia la que, en su facultad rememorativa, hace al pasado en el presente. La conciencia refuta todo devenir progresivo y evidencia al desarrollo como un vuelco dialéctico en el momento en que despierta de los sueños. Dice Benjamin que “el nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado”⁷⁰. No sólo es ya afín la idea de despertar con la de recordar, sino que el despertar es el giro dialéctico mismo de la rememoración.

De acuerdo con Didi-Huberman, Benjamin puso el *saber*, y, más exactamente, el saber histórico, *en movimiento*. Movimiento sostenido en el fondo por una esperanza en los recomienzos: esperanza de que la historia (como disciplina) podía conocer su “revolución copernicana” en la que la historia (como objeto de la disciplina) *no era más un punto fijo*, sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se mostraba como el destinatario y el *sujeto* antes que el amo.

Benjamin se encaminaba (como lo había hecho Warburg) a casi sugerir un inconsciente del tiempo desde el cual se explicaría el modo operante de la historia en una relación de latencias y supervivencias, de síntomas e imágenes. Por su parte, Benjamin propone al historiador como algo cercano a un intérprete de sueños; el trabajo era crear el punto de enlace en el que la conciencia despierta recuerda lo que, en el mundo de los sueños, el del pasado, se inscribía como alteridad del estadio de la vigilia. El presente es *reminiscente*.

iii. La historiografía materialista: tiempo de lo anacrónico

Benjamin afirma que “el momento destructivo o crítico de la historiografía materialista cobra validez cuando se hace estallar la continuidad histórica, operación en la que antes que nada se constituye el objeto histórico”⁷¹. Esto es posible sólo atendiendo la facultad anacronizante de la imagen dialéctica. El pensar en una no-continuidad histórica es implicar el orden de lo que no es continuo, es decir, de los tiempos anacrónicos. Aceptar la continuidad, como lo hace el historicismo de la época, lleva, según el planteamiento benjaminiano, a la imposibilidad de conocer al objeto de su estudio pues ni siquiera puede delimitarlo. La

⁷⁰ Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, K 1, 3, p. 394

⁷¹ Ibid. N 10 a,1, p. 478

continuidad, la evolución y el progreso anulan la capacidad de poder extraer al objeto de análisis en su particularidad; pensando la continuidad histórica se renuncia a aprehender al objeto y, en cambio, se contempla al objeto mismo.

La postura claramente indica que la historiografía materialista cobra fuerza en tanto que puede extraer a su objeto de estudio –la imagen-, pues no hay continuidad sino intervalos⁷² ajenos a un transcurso continuado. Así, la historiografía materialista no sólo no se da a la ligera la selección de su objeto, ni lo entresaca del transcurso, sino que ‘los hace saltar de él’⁷³. Extirpando de raíz el desarrollo histórico y exponiendo el devenir como una constelación en el ser por medio del desgajamiento dialéctico es como la imagen salta, como impone la discontinuidad.⁷⁴

La masa de objetos con los que el historiador materialista trabaja, no puede más que ser de imágenes que se disparan del continuo histórico supuesto e inexistente. Así, hay que comprender el momento destructivo de la historiografía materialista como reacción a una constelación de peligros que amenazan tanto a lo transmitido por la tradición como al receptor de la misma. A esta constelación de peligros le hace frente la historiografía materialista; ahí está su actualidad, ahí tiene que probar su presencia de espíritu. Una exposición semejante de la historia tiene como meta, en palabras de Engels, «escapar del ámbito del pensamiento».⁷⁵

En este sentido, la propuesta va en detrimento de la historia tradicional y del historiador tradicional mismo. Sabemos ya que, para Benjamin, “no hay una “línea de progreso” sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que él llama su “historia anterior” y su “historia ulterior””⁷⁶. No hay continuidad que pueda seguir el historiador; en cambio, se ha de atener a la discontinuidad y a los anacronismos del tiempo. Desde su dominio de discurso particular, Benjamin verá que para el materialista histórico “la discontinuidad es la idea regulativa de la tradición de las clases dominantes y la

⁷² Como los de la clase warburgiana que serán expuestos más adelante.

⁷³ Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, N 10 a,1, p. 478

⁷⁴ Ibid. H', 16, p. 841

⁷⁵ Cfr. Ibid. N 10 a, 2, p. 478

⁷⁶ Didi-Huberman, op. cit., *Ante...*, p. 153-154

continuidad es la idea regulativa de los oprimidos”⁷⁷. El orden de la dominación se mantiene mientras el orden de los dominados parece en un proceso vital.⁷⁸ Hacer saltar el presente fuera del continuum de tiempo histórico es la tarea del historiador.⁷⁹ Negando la continuidad se hace historia; es más, para Benjamin no hay posibilidad de pensar en una historia realizable, de pensar en una exposición continua de la historia.

El materialismo histórico, dice, no persigue una exposición homogénea o continua de la historia. Por otra parte, en la medida en que las diversas épocas del pasado quedan afectadas en un grado completamente distinto por el presente del historiador (a menudo el pasado más reciente le pasa completamente desapercibido al presente, éste «no le hace justicia»), es irrealizable una exposición continua de la historia.⁸⁰

Su mundo es un *mundo de estricta discontinuidad*; lo anacrónico se hace patente en el modo en que “lo siempre-otra vez-nuevo no es lo antiguo que permanece, ni lo que ha sido, que otra vez vuelve, sino lo uno y lo mismo entrecruzado por innumerables intermitencias”⁸¹. Supervivencia misma. La intermitencia sintomática expresada en la imagen dialéctica que es en el relámpago fulgurante, termina haciendo que el instante dé cada vez con una nueva constelación, y, por tanto, sea potencia de lectura.

Los hechos, pues, pasan a ser en Benjamin cosas dialécticas. No hay aislamiento ni inercia; en cambio, hay movimiento desde la imagen y hasta el proceso rememorativo. No hay una masa inerte de hechos de los cuales asirse; más bien el pasado se construye desde la memoria. Ya no es primordial el hecho pasado en sí, sino el movimiento por el cual el historiador construye los hechos; todo presente se ha de reconocer aludido en la imagen verdadera del pasado.

Didi-Huberman ya afirmaba la necesidad imperante en Warburg por hacer historia atendiendo al *archivo*. No sólo desde la evidencia de los grandes relatos y en las fuentes ‘primarias’ de información se puede entender a la cultura, siendo estos elementos

⁷⁷ Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, J 77, 1, p. 370

⁷⁸ Sin embargo, como se ha de saber, para Benjamin suprimir esta condición es el desafío que, en la práctica, debe cumplir el historiador.

⁷⁹ Walter Benjamin, op. cit., *Tesis de...*, Ms-BA 481

⁸⁰ Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, N 7 a, 2, p. 472-473

⁸¹ *Ibid.* G' 19, p. 839

particularmente útiles para articular a la historia en su dominio de acontecer. Benjamin postulará también algo parecido al Dios de los detalles; el historiador trabajará con los desechos “como el intento de retener la imagen de la Historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desperdicios, por así decirlo”⁸². Esto puede ser el punto de contacto con la arqueología que Didi-Huberman proponía apuntando que el trabajo de la memoria opera antes que nada en el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones y del retorno de lo reprimido, con el ritmo de las latencias y de las crisis. Frente a eso, el historiador debe renunciar a otras jerarquías –hechos objetivos contra hechos subjetivos- y adoptar la escucha flotante del psicoanalista atento a las redes de detalles, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas.⁸³

La atención al detalle es la fuente de entendimiento de la latencia. En los objetos del archivo, en la evidencia material, es en donde se encuentran los rastros de la supervivencia. Es ahí en donde sobrevive el tiempo pasado, y en lo impuro funda la anacronicidad. El cronista benjaminiano, aquel que da con el acontecer, ha de hallar las relaciones tanto en los pequeños como en los grandes acontecimientos respondiendo con ello “a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia”⁸⁴.

No hay una sucesión de acontecimientos; en cambio, se establecen relaciones de aconteceres que reivindicán a todo lo dado en la historia, a todo lo que fue y es en ella. La supervivencia de ello se mantiene en el suspenso de la imagen siendo ahí en donde el historiador ha de abrir el panorama de estudio y hacerse de los desperdicios de la historia, de los desechos del tiempo.

iv. **El índice histórico: dialéctica en suspenso**

Pero este alumbramiento de la historia no sólo nos habla del modo en que se ha de entender a la realidad temporal en un plano antropológico y de importancia política, económica y social. El discurso evidencia el carácter relampagueante, instantáneo y efímero de la imagen; la historia *tiene* una relación primera con la imagen. La imagen como suspensión del

⁸² Walter Benjamin & Gershom Scholem, *Correspondencia*, trad. por Francisco Lupiani, ed. Trotta, 1987, Carta a Scholem del 9 de agosto de 1935, pág. 167

⁸³ Cfr. Didi-Huberman, op. cit., *Ante la...*, p. 156

⁸⁴ Walter Benjamin, op. cit., *Tesis de...*, *Tesis III*

movimiento se había entendido ya como la cristalización y condensación de un tiempo pasado en el instante.

No es que lo pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras, imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la alianza de lo que ha sido con el ahora es dialéctica, de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no-arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.⁸⁵

Esta imagen que se pone ahora como dialéctica en suspenso regresa, necesariamente, a pensar en las tensiones en oposición. La dialéctica en suspenso ocurre ante la saturación de tensiones en una constelación –la constelación en la que nace el relámpago- dando origen a la imagen dialéctica. Se encuentra en ese punto de máxima tensión de las oposiciones. Pero ¿cuáles son estas fuerzas en oposición? No podría pensarse sino en la idea del tiempo pasado y su persistencia en el ahora; la fuerza vital que hacía de la imagen superviviente regresar, se pone en afinidad aquí como la fuerza de oposición de lo que ha sido y del momento actual que, en su oposición, se construyen y relacionan en necesidad, reflexivamente.

La historia se disgrega en imágenes y no en historias. La historia termina siendo un compendio de imágenes proclives a ser ordenadas, leídas. El pasado, que se hace actual en imagen, destruye al modelo de continuidad mediante la instauración de brechas múltiples que son guías de conocimiento. Desmontada la historia, sólo queda al historiador hacer el montaje de los hilos dispersos. Al respecto, según Didi-Huberman la imagen desmonta la historia en otro sentido. La desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarman minuciosamente las piezas de un mecanismo. En ese momento, el reloj, por supuesto, deja de funcionar. Sin embargo, esa suspensión trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo. Se pueden separar las piezas de un reloj para aniquilar el insoportable tic-tac del tiempo marcado, pero también para entender mejor cómo funciona, incluso para arreglar el reloj que se rompió. Tal es el doble régimen que describe el verbo

⁸⁵ Walter Benjamin, op. cit., *El libro...*, n3,2, p. 465

desmontar: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural.

Este desmontaje de la historia, de la maquinaria de ella, no puede darse sino con los desechos de los cuales se ha de ocupar el historiador, pues “éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis”⁸⁶.

Pero ¿cómo entender, entonces, un orden de lo no ordenado? La lectura de las imágenes dialécticas ha de darse en una síntesis del compendio de ellas que hace que no se olvide el tiempo pasado y que lo mantiene en su persistencia como actual. Hay un orden de lo no cronológico; hay un orden del anacronismo.

Dice Benjamin en la tesis segunda sobre la historia que “[como para la felicidad], lo mismo sucede con la idea del pasado, de la que la historia hace asunto suyo. El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención.”⁸⁷ Este índice oculto signa al pasado en el discurso histórico, lo enlaza con lo actual haciéndolo actual a él mismo.

En *Los pasajes parisinos* atiende al tema apuntando que lo que distingue a las imágenes de las esencias de la fenomenología es su índice histórico. Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las ciencias del espíritu, tales como el hábito, el estilo, etc., pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este alcanzar legibilidad constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar.⁸⁸

Este análisis de la historia en su dimensión no temporal, sino dialéctica, nos remite a lo pensado desde la filosofía hegeliana y el discurso de la construcción material del ahora, mismo ahora que mantiene un estatuto que se relaciona con el pasado en un sentido de semejanza. Esta imagen *es* la relación dialéctica suspendida y el índice *es* el representante de la signatura en el campo de la historia. El índice es aquello que regresa al objeto al presente,

⁸⁶ Cfr. Didi-Huberman, op. cit., *Ante la...*, pág. 173

⁸⁷ Walter Benjamin, op. cit., *Tesis de...*, *Tesis II*

⁸⁸ Walter Benjamin, op. cit., *El libro...*, n3,2 p. 465

lo enlaza y remite al ahora. Por ello, puede entenderse que los momentos históricos no se dan de manera neutra pues van acompañados de manera necesaria por un índice que hace de él una imagen y es condicionante de su legibilidad.

Se decía que la imagen sería el centro de pensamiento acerca de la vida histórica ¿cómo justificar esta vida? Benjamin ve en el método histórico un método filológico cuyo motivo es el *libro de la vida*. El pasado es quien da las imágenes a los textos como las de una *placa fotosensible* que sólo el futuro tendrá virtud para revelar dejando ver la imagen en sus más ínfimos detalles descifrándose en fulgor.⁸⁹

Este libro de la vida es el compendio de las imágenes dialécticas ordenado en el decurso de la temporalidad. La imagen dialéctica que ya se presentaba como suspensión del movimiento y producto de las máximas tensiones en oposición se prueba en un catálogo de imágenes de las cuales el historiador ha de asirse para dar lectura a la vida contenida en libro.

Según Benjamin, para el historiador materialista toda época de la que se ocupa es sólo la antehistoria de aquella en la que está. Y, precisamente por eso, para él no hay apariencia de repetición en la historia, porque precisamente los momentos del curso de la historia que más le conciernen pasan a ser, en virtud de su índice «antehistórico», momentos del presente mismo, cambiando en cada caso su carácter propio según su determinación catastrófica o triunfante.⁹⁰

El materialista toma como guía al índice antehistórico.⁹¹ Esto es, atiende a lo que está antes de la historia actual en la que se inscribe, recuperándolo como tiempo pasado que también son momentos del presente, de la actualidad. Así, el historiador, que no sólo ha visto la imagen verdadera del pasado, sino que ha identificado su índice histórico, alumbra al pasado como antesala del presente y sólo como tal. El estudio de la imagen de cierto periodo asumido, o de una época particular, debe evidenciarse como el estudio de la antehistoria de lo presente por parte de la consciencia despierta que es el historiador materialista.

⁸⁹ Walter Benjamin, op. cit., *Tesis de...*, Ms-BA 470

⁹⁰ Cfr. Walter Benjamin, op. cit., *El libro...*, N 9 a, 8, p. 476

⁹¹ Este índice antehistórico es en cualidad y naturaleza el mismo que el índice anteriormente mencionado. La denominación con prefijo *ante-* parece querer resaltar que el tiempo pasado es condición de entendimiento de lo presente.

Este índice parecería querer mostrar una estructura orgánica que haría ordinales a las imágenes dialécticas. Pero no lo hace. Si bien la empresa del historiador es asirse de la imagen verdadera del pasado en el momento del relámpago, no nos da Benjamin explicación última sobre cómo ha de hacerse aquello. El índice no es un listado que evidencie la composición y organización sistémica-ordenada de los instantes; en cambio, es un indicador que acompaña a la imagen y que la sitúa en la red rizomática de los acontecimientos.

Apostar por un modo de leer el índice histórico es la empresa última de la presente investigación.

ARTICULANTES Y ARTICULACIONES

Bajo el contexto propuesto, parece ser importante hablar de una posibilidad de lectura de lo que, en particular, se ha considerado como una anacronicidad del tiempo expuesta en el pensamiento de Aby Warburg y de Walter Benjamin. La propuesta básica es poder articular esta posibilidad en uso de las nociones de Georges Didi-Huberman y de Giorgio Agamben en aras de poder pensar tanto un modo de leer la historia de las imágenes, como atribuir un campo específico de estudio para la teoría de las firmas históricas.

Se han considerado las terminologías warburgiana –con el *Nachleben*, el *Pathosformel* y el síntoma- y benjaminiana –con la imagen dialéctica, el índice histórico y el relámpago-. Podría asumirse que, al momento, se ha dado la información suficiente y se ha estructurado un orden de relaciones explícitas e implícitas que permiten pensar en un edificio de la lectura anacrónica.

Los dos regímenes de la anacronicidad se erigen en compatibilidad en la lectura de la historia del arte (particularmente renacentista) hecha por Warburg, y en la propuesta de lectura de la historia cometida por Benjamin. No es despreciable el hecho de que ambos fueran hijos de finales del siglo XIX y que, a pesar de su cercanía ideológica, religiosa e incluso geográfica, nunca crearan un puente de interacción, condicionado por causas ajenas a sus voluntades. Sin embargo, su sincronía no es temporal (y, de serlo, es trivial); la coincidencia en la problemática del pensamiento de la historia los hace contemporáneos en la heterogeneidad del tiempo y vecinos en las heterotopías del espacio. La imprevista muerte de Benjamin y la pronta decaída anímica y física de Warburg parece haber dejado algunos elementos desarticulados de sus posturas. El problema se centra en el modo en el cual se justifica el montaje de la historia que llevaron a la práctica en sus condiciones de posibilidad; esto es, en el modo en el cual se crea el enlace de los tiempos anacrónicos, en el modo de leer las imágenes. Aunado a aquello, se pueden ver dos interpretaciones cruzadas por parte de Didi-Huberman y Agamben de ambos autores, que derivan el modo en el cual la historia, lejos de la cronología lineal, ha de ser leída por el historiador y por el sujeto histórico. Si bien el primero no parece atinar a una distinción evidente, en Agamben se halla lo que él mismo asume como el método de acercamiento y comprensión de la imagen superviviente y la imagen dialéctica.

i. **Primer momento: imagen superviviente e imagen dialéctica**

Según Didi-Huberman, la imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee –o más bien produce– una temporalidad de doble faz: lo que Warburg había captado en términos de “polaridad” (polarität) localizable en todas las escalas del análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de “dialéctica” y de “imagen dialéctica”.⁹²

Se decía anteriormente que la imagen dialéctica y la imagen superviviente se encontraban en comunión por ser el punto de tensión entre los extremos que la polarizaban. El *Nachleben* warburgiano implica no sólo el estadio del resurgimiento de la imagen que se había mantenido como fósil y en estado de latencia, sino que implica la vida misma de las imágenes. Se preguntaba también cómo es que se puede tener constancia de la vitalidad de un objeto cualquiera; la respuesta se hallaba en el movimiento mismo. La imagen ha sobrevivido si hay movimiento en ella. En este mismo sentido, Benjamin hace de su imagen dialéctica [la verdadera imagen del pasado], en la motilidad del organismo histórico, movimiento mismo. La lógica de la aparente contradicción opera al dejar de lado la afirmación de la imagen como suspensión del movimiento, como congelamiento de la dialéctica; en cambio, la imagen es movimiento contenido. Como dialéctica en suspenso, la imagen se tensa entre los polos, entre vida y muerte, entre lo que ha sido y el ahora de la cognoscibilidad.

La imagen sobreviviente y la imagen dialéctica comprometen, en necesidad, a pensar la exigencia de los tiempos anacrónicos. No hay, en el discurso de ninguno de los términos, posibilidad de pensar una línea cronológica-lineal que asegure tanto la inmediata transmisión de lo pasado como la inmediata recepción de aquello. Sin progreso ni evolución, el tiempo no se piensa como una estructura en avance, sino como tiempos *aislados* que se enlazan rizomáticamente. Así, la historia no puede hacerse sino con la imagen, no puede más que ser que una lectura de los tiempos anacrónicos que designarían el nuevo concepto de historia alejado del historicismo que, en la época de ambos autores originarios, imperaba.

⁹² Didi-Huberman, op. cit., *La imagen...*, p. 143

Que la propuesta warburgiana responde a una necesidad disciplinar del particular discurso de la historia del arte sin intención de transgredir la institución histórica es, con evidencia suficiente, aunque incompleta, cierto. Podría parecer que es Benjamin quien golpea la frontera de la particularidad para pensar en un modelo histórico global sustentándolo en, igualmente, evidencia suficiente, mas incompleta.

La imagen superviviente no surge de una herencia consciente, no es el sujeto capaz de reconocer la imagen que está implicando en la obra empatando con la imagen dialéctica que aparece en el relámpago del materialista histórico. Ambas son supervivencias mismas, son latencia oculta que se expresa y que, aún más, ha de ser examinada por el sujeto histórico para darle vida y para reconocerse en ella.

Imagen dialéctica e imagen superviviente son el retorno de una condición previa que conjuga, sin alumbrar, de presente a pasado o de pasado a presente, a lo que ha sido con lo que es; que hace de ambos registros, prácticamente, enlace de génesis.

Movimiento, eternidad y tensión, resultan en las definiciones que parecen empatar a ambos conceptos. Supervivencia, latencia y vida son las condiciones que permiten pensar en una anacronía del tiempo y en una dialéctica inherente a la imagen. La naturaleza de la imagen es la misma, no hay reproducción ni originalidad, ni repetición ni primigenia. La imagen rebasa el límite del arte y se vuelve el efecto de la cotidianidad, de la fotografía y del escrito, del archivo mismo.

Importante es resaltar, en este punto, que la imagen no ha de entenderse en su dimensión de análisis artístico (al menos no exclusivamente), sino como la significativa condensación de lo que una cultura es en un momento dado, como se ha insistido anteriormente. La imagen, por tanto, no sólo ha de entenderse como representación o materialidad pues, si bien el proyecto halla sostén en un particular modo de *hacer* historia del arte (aquel que condujo a los análisis iconográficos y a la iconología), la motivación última es hacer de la imagen la unidad mínima de entendimiento de la historia que, por necesidad, requiere de un entendimiento de su inmaterialidad como articulante de los órdenes temporales. Imagen es dialéctica en reposo.

ii. Segundo momento: fórmulas del *pathos* e índice histórico

La propuesta warburgiana interpretada desde Didi-Huberman plantea una fórmula del *pathos*, una constante que permite regular aquello que participa de ella, así como entender a las formas bajo el paradigma de las imágenes. En el mismo sentido, la propuesta benjaminiana interpretada desde Agamben plantea un índice histórico, un hilo conductor de las imágenes que posibilita concatenar a los acontecimientos que se sirven de la imagen verdadera del pasado, así como la relación entre ellas.

Las fórmulas del *pathos* se expresan en las formas que son evidentes y de las cuales se sirve el sujeto en su facultad de visionario. En el mismo sentido, el índice histórico signa al pasado en el discurso histórico, lo enlaza con lo actual haciéndolo actual a él mismo. La imagen que evoca el relámpago de Benjamin es aquello que crea el enlace entre el pasado y el presente, lo que permite distinguir el emparejamiento de ambos y que faculta al sujeto histórico a poder dar cuenta de la imagen que ha surgido en relación a la que ya ha sido.

Ambos registros se expresan en la imagen -o, mejor dicho, las imágenes los expresan- y permiten crear un *catálogo* de imágenes, una forma de signar un momento a otro particular y poder conjuntar, por su naturaleza, el paradigma mismo.

La fórmula que ha sido pensada como una casi idea se evidencia en la forma que presenta relación con otras y que, en un equilibrio reflexivo, delimitan la misma idea que las conjunta. El índice histórico acompaña a las imágenes posicionándolas en relación con otras imágenes que componen la estructura histórica.

iii. Tercer momento: síntoma y relámpago

Decía la dupla Warburg-Didi-Huberman que el síntoma era la frecuencia del latido de aparición de la imagen superviviente y, aún más, era el latido mismo. Esta frecuencia de la supervivencia en imágenes dada en el arte permite dar cuenta de los momentos de resurgimiento expresados en el síntoma el cual empata con la expresión del *pathos*. El padecimiento no se distingue sino en el síntoma y sólo en él recae la afección de la fórmula que intenta expresarse en la forma de la imagen.

El relámpago benjaminiano es el momento de la expresión de la imagen verdadera del pasado que se inscribe en el discurso de lo actual y permite, de ser captado, hacerse una idea de lo que ha sido, teniendo conocimiento de ella. El relámpago parece no anunciarse antelando su aparición, aunque sí requiere de un trabajo preparatorio para poder dar cuenta de él.

El síntoma indicaba la corporización de la imagen superviviente que se evidenciaba en la forma representante de la fórmula del *pathos*. En este sentido, el síntoma era un conjunto de signos que mostraban al fenómeno de supervivencia, así como su constante latir en los tiempos anacrónicos.

Por su parte, el relámpago alumbraba al único modo en que el sujeto puede apropiarse de la imagen verdadera del pasado. Es el punto de evidencia de la articulación entre el tiempo de lo pasado y el tiempo de lo actual. Es el signo mismo que presenta a quien lo aprueba la vida y movimiento de las imágenes. Se presenta al relámpago benjaminiano como el síntoma que Warburg necesita para hablar de la historia.

iv. **Cuarto momento: historiador y sujeto histórico**

El problema que parece quedar irresoluto (sin que parezca haber necesidad de resolver para Didi-Huberman, ni consistencia articulante en Benjamin) es cómo asirse de las imágenes y cómo dar cuenta tanto de la supervivencia expresada en las fórmulas del *pathos* como del auténtico relámpago que es la imagen verdadera del pasado.

Los tiempos anacrónicos expuestos en el pensamiento de Warburg y de Benjamin evidencian una no linealidad en el tiempo, que va en detrimento de las ideas de evolución y progreso. Siendo estos tiempos instauradores de una relación más rizomática que causal, parece imperante poder dar cuenta de ellos bajo una guía de lectura adecuada que justifique la eficiencia y verdad del postulado básico, esto es, que la imagen sobrevive.

Parece evidente la necesidad que Warburg y Didi-Huberman tienen por hacer legible a la historia desde la premisa de la supervivencia, pues en el discurso que les compete -el de la historia del arte- la imagen juega un papel de orden primero y responde al fenómeno evidente que se da en el estadio de vida-muerte de ella, y que se expresa en el síntoma. Por otro lado, Benjamin depositará en el historiador -materialista- la empresa de dar cuenta del índice histórico y poder, a partir de él, descubrir la presencia de *los tiempos que han sido* en la actualidad conduciendo a un entendimiento de la historia en general que necesariamente hace de la imagen el motor de su comprensión y asimiento.

Pero ¿cómo dar cuenta de las imágenes que, fantasmáticamente, se expresan? ¿Cómo rastrear las imágenes emergentes de Warburg? ¿Cómo dar lectura al libro de la vida de Benjamin? El problema que atañe a la historiografía -ya no sólo del arte- se hace patente aquí.

SEGUNDA PARTE

Lectura de los tiempos anacrónicos

III. Georges Didi-Huberman y la imagen superviviente

i. La imagen que arde: intervalo y diferencia

¿A qué clase de conocimiento puede dar lugar la imagen?, se pregunta Didi-Huberman en su obra *Arde la imagen*. Más aun, se cuestiona ¿qué clase de contribución al conocimiento es capaz de aportar este “conocimiento por medio de la imagen”?⁹³. La respuesta parte de la premisa que promueve *la verdad como imagen*⁹⁴, de un llamado a ver la importancia de la imagen en el discurso no sólo histórico, sino en el orden de lo real; dirá:

Nunca antes, según parece, la imagen –y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco, y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad- se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico.⁹⁵

Didi-Huberman entenderá el problema de la imagen en su *parábola de la falena*. La imagen, representada en los rasgos de la mariposa, es, al igual que aquella, la materia de lo ignorado, de la voluntad de exclusión por parte de quien observa; la mariposa es el mito de la falsedad, de aquello que desvía la mirada por su belleza, no por su sustancia misma. Pero existen personas proclives a mirar, a observar e incluso a contemplarla; personas que le atribuyen una fuerza verdadera. Añade:

[Personas que] piensan que el movimiento es más real que la inmovilidad, que la transformación de las cosas está más cargada de enseñanzas que, quizá, las cosas mismas [Las *Pathosformeln* dinámicas y plásticas de Warburg] [...] Entonces aceptan tomarse, y no perder, el tiempo necesario para mirar el vuelo de una mariposa, y con esto me refiero a la imagen que uno podría encontrar en el nicho de un museo o entre

⁹³ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, ed. Serieve, 2012, p. 11

⁹⁴ Refiriéndose a Jean-Luc Nancy, Didi-Huberman recuerda, indirectamente, a la inversión del platonismo propuesta por Deleuze recordando el viraje de la imagen como mentira a la verdad como imagen.

⁹⁵ Didi-Huberman, op. cit., *Arde la...*, p. 10

las páginas de un álbum de fotografías [archivo warburgiano y deshechos históricos de Benjamin]. Estas personas incluso van al taller o al laboratorio, asisten a la fabricación de la imagen, observan la crisálida y esperan, con los ojos muy abiertos [la propuesta de historiador del arte de Warburg y el materialista histórico benjaminiano], las posibilidades latentes de la forma que ha permanecido tanto tiempo prisionera [la imagen superviviente que se expresa en la fórmula del *pathos* y la imagen dialéctica del relámpago]. En ocasiones descubren un momento de la gestación, ven cómo se forma algo: sienten la emoción de descubrir aquello. Después, la imagen madura –al igual que la mariposa se convierte en *imago*- y alza el vuelo.⁹⁶

¿Quién más sino el historiador warburgiano y el materialista histórico repara en la imagen, en la falena?⁹⁷ Al igual que el relámpago benjaminiano, la imagen expresada en los rasgos de la falena pasa de largo y sólo es vislumbrada en el acto del vuelo, en el *acontecimiento*. Pero, para Didi-Huberman, la imagen también se pierde, se va en el acto de su vuelo perdiéndose en el aire.

¿Qué acto comete el historiador? Bien puede coleccionar falenas, hacerse de las imágenes como propias, pero condenándolas a perder su cualidad primera. La mariposa capturada muere; la imagen que se conserva como inamovible se anula. Sin vida ni movimiento, la imagen ya no *es*. Sin embargo, siempre es potencia de retorno; la falena muere, pero sus rasgos continúan.⁹⁸

Según Didi-Huberman, la imagen que no se ha capturado, la de aquel historiador que sólo la contempla, ha de consumirse por sí misma. Reza:

Cada vez resulta más difícil distinguir la imagen. Desparece la emoción. Uno la espera. Nada. Vuelve uno a casa. Enciende la vela que está sobre la mesa y, de pronto, la imagen reaparece. Qué emoción. Uno es casi dichoso. Pero uno entiende en seguida que la imagen no nos quería, no nos seguía, no gira alrededor de nosotros, nos ignora

⁹⁶ Ibid. pág. 14. Todo el texto en corchetes es propio.

⁹⁷ Didi-Huberman estudia no sólo a aquellos, sino que hace un énfasis menor en Bataille y en Einstein, en Freud y, disimuladamente, en Foucault. Para el propósito de la investigación actual son *dispensables* estos autores.

⁹⁸ Vuelve aquí a recordar en el fondo a Darwin.

totalmente. Es la flama lo que desea. Es hacia la flama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza.⁹⁹

Es esto para él demostración metafórica suficiente que expone una relación primera de la imagen con el lenguaje. Ambos son potencia de olvido; alejados de ser fármacos de la memoria, se vuelven tumba de ella.¹⁰⁰

Pero esta colección de memorias, de imágenes, no puede más que atenderse como archivo inamovible que pierde su facultad vital. Aquello que Didi-Huberman llamará un archivo de imágenes heterogéneas se hallará en una condición rizomática de intervalos y lagunas. Adelantaba ya que estos intervalos se expresaban como la primicia de la iconología warburgiana y que formarán parte esencial del claro ejemplo de las supervivencias: el atlas de las imágenes. Orientarse en el pensamiento de la historia es asumir el devenir de las cosas –seres y sociedades- abordándoles a *contrapelo*. La propuesta de Didi-Huberman, recogida de Benjamin, será construir la historicidad a partir del montaje, pues hace visibles “los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto”¹⁰¹. En este sentido, el historiador deja de contar una historia y responde a las complejidades del tiempo; hay un retorno a la arqueología que delimita un orden de las relaciones dadas bajo las condiciones del tiempo mismo. Decía ya Benjamin que el historiador materialista da cuenta de la dialéctica y ahora, con Didi-Huberman, del montaje, y que sólo bajo la premisa del entendimiento del *verdadero* funcionamiento de la historia es que se puede atender al relámpago y a la imagen verdadera del pasado que persiste, de algún modo y sin estar ahí, en el presente. Sólo en este tenor presencial es que se trabaja para mirar a la imagen, no es inmediato el asimiento de la articulación de los tiempos históricos.

La imagen arde con lo real a lo cual se acercaba, por el deseo que la anima, por la destrucción a la cual sobrevive, por el resplandor casi relampagueante, por su movimiento

⁹⁹ Didi-Huberman, op. cit., *Arde la...*, p. 16

¹⁰⁰ Parecería inevitable notar el guiño al *pharmakon* de Platón que, después, retomará Derrida en su farmacia. Didi-Huberman dirá a ello que también las tumbas son profanadas.

¹⁰¹ Didi-Huberman, op. cit., *Arde la...*, p. 21

mismo y su audacia. La imagen termina ardiendo porque es propio de sí hacerlo; porque de este modo sobrevive como memoria en la ceniza:

Pero, para saber [todo esto], para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: «¿No ves que ardo?»¹⁰²

Se insiste. Para Didi-Huberman, el historiador ha de dar el paso a pensar el pasado desde las categorías del presente y no ateniéndose a los conceptos de las realidades pasadas. El historiador ha de ser receptáculo de la distinción de las disparidades, de los tiempos heterogéneos, haciendo de la destrucción de las cronologías su empresa constante. Se ha planteado la actividad de las imágenes, de los hechos del pasado, haciendo evidente que, en este sentido, aquel que las aprehende ha de asumirlas como no inertes. Haciéndose de este trabajo es que el historiador se guía en el movimiento, en la dialéctica.

Si se apuntaba a la memoria como propensión de olvido a partir de la imagen que arde, es imperante realzar esta particularidad. El pasado es un hecho de memoria que se aleja de la objetividad; siendo ésta potencia de ser olvidada, es también movimiento que se anula o que se reivindica en lo actual. Hay un orden imperante de dinamismo que sólo en la actualidad del presente puede el historiador actuar como recipiente de lo pasado –en la memoria (colectiva o individual)- y como intérprete de ello.

Decía Didi-Huberman, inicialmente, que el propósito era, básicamente, intentar una *arqueología crítica de la historia del arte*¹⁰³. En efecto, parecería evidente la relevancia de las imágenes y la importancia de pensarlas en el dominio del discurso del arte y de la historia de aquella. Si bien el autor parece transgredir la línea planteando un análisis de la historia a partir de la imagen, no abandona, en última instancia, el terreno que le compete. Si bien se detiene ante el tiempo para interrogar, por separado, a la historia y al arte, el resultado es la mera conjunción de ambos registros analizados en correspondencia a su fin último. Hace explícito:

¹⁰²Georges Didi-Huberman et al., *Cuando las imágenes tocan lo real en Cuando las imágenes tocan lo real*, trad. por Inés Bértolo, ed. Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 36

¹⁰³ Didi-Huberman, op. cit., *Ante el...*, p. 35

Pero detenerse ante el muro [de Fra Angelique, para el caso específico] no es solamente interrogar al objeto de nuestras miradas. [...] Es interrogar en la historia del arte, al objeto “historia”, a la historicidad misma. Tal es la apuesta [...]: empezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio.¹⁰⁴

La historia no es ya un hecho aislado y objetivo. En cambio, el pasado es la construcción del presente en correspondencia al recuerdo y la imagen. Si se decía esto entonces es necesario ser consecuente con ello; en últimas consecuencias, es el historiador quien en su toma de decisiones funda una elección del tiempo, quien instaura un orden de temporalidad (siendo un inevitable problema la arbitrariedad de la construcción que ha de ser resuelto desde la sociología y la política). Efectivamente, el historiador ha buscado dar consistencia y concordancia eucrónica a los tiempos. La afrenta de Didi-Huberman será negar la eficacia del método que la ortodoxia ha asumido e instaurar una lectura de la memoria a partir de la imagen, de la imagen a partir de la memoria y de la historia, acaso, a partir de ellas.

La historia de las imágenes que propone Didi-Huberman termina siendo la historia del arte misma. Presenta una historia de *objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados*. Aquella disciplina se ocupa de objetos *policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos*. Termina sus inicios cuestionándose superficialmente: “¿Esto no implica decir que la historia del arte es en sí misma una disciplina anacrónica, para peor, pero también para mejor?”¹⁰⁵ Parecería que Didi-Huberman plantea un proceso en retroceso encaminado al benjaminiano, pues abre la posibilidad a la efectución de un giro epistemológico en la historia misma para entender a la que se ocupa del arte. Se pregunta: *¿hacer historia del arte es hacer historia*, en el sentido en que se la entiende, en el sentido en que se la practica habitualmente? ¿O es mejor modificar en profundidad el esquema epistemológico de la propia historia?¹⁰⁶ La propuesta de los tiempos anacrónicos terminará enfrentándose a la segunda pregunta. El esquema cambia y, a partir de ello, cambia la historia misma.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid. p. 46

¹⁰⁶ Ibid. p. 50

Decíamos que el propósito era pensar en una arqueología crítica de la historia del arte. Para Didi-Huberman será necesario este giro que permita alumbrar una epistemología del anacronismo. La arqueología que propone es un elemento necesario para indicar las relaciones entre las imágenes, pero también para dar con las regiones de censura y ajenas a la reflexión ¿Qué implica esto? Recordábamos los intervalos warburgianos, que para el autor se expresan en una necesidad de trazar un rizoma de los intervalos que se comunican entre sí en las disciplinas que conjuntan al tiempo y la imagen. La arqueología contempla, entonces, no sólo a la historia del arte, sino que se compromete, a partir del intervalo, con las disciplinas que le competen.

Pero ¿qué es el intervalo? Didi-Huberman lo define, someramente y desde Warburg, como la imagen que no es imitación de las cosas sino la línea de fractura entre las cosas hecha visible.¹⁰⁷ Anteriormente, el autor había entendido al intervalo como medio; este medio era el espacio material y entorno dinámico de la imagen: su lugar de *estancia*.¹⁰⁸ El intervalo serán los detalles entre las imágenes, y entre las imágenes se hará imagen misma. Dice Didi-Huberman: “El detalle no vale más que como una singularidad, es decir, como bisagra, pivote –es decir, el intervalo permite efectuar un paso- entre órdenes de realidad heterogéneos que se trata, no obstante, de montar juntos”¹⁰⁹.

¿Qué son estas realidades heterogéneas sino los tiempos anacrónicos que se montan en el relato de la historia? Los intervalos terminan siendo aquello que organiza al entero sistema de la representación.¹¹⁰ Estos espacios entre las imágenes –que después se sustituirán por las cosas que resultan en imagen-, que son fracturas de la superficie¹¹¹ de la cultura, facultan a pensar en una superficie que, a saltos, conjunta a las disciplinas, que articula el pensamiento sobre las imágenes y el tiempo. “Prestar atención a los intervalos era ofrecer

¹⁰⁷ Ibid. p. 167

¹⁰⁸ Didi-Huberman, op. cit., *La imagen...*, p. 449

¹⁰⁹ Ibid. p. 453

¹¹⁰ Didi-Huberman asegurará que el intervalo cumplió en Warburg con ser el instrumento epistemológico por excelencia de la desterritorialización disciplinar.

¹¹¹ Tal como para Deleuze, la topología de Didi-Huberman expresa, en términos similares, el orden de lo superior y lo inferior, de lo interno y lo externo. En la instancia deleuziana el fantasma se libera, desde la máquina del simulacro, gracias a la fractura de la superficie; en el Warburg de Didi-Huberman, la fisura es inicialmente en donde ha de fijarse la relación entre imágenes [supervivientes] para pasar a ser la imagen misma.

una oportunidad de observar cómo se abrazan y se separan, cómo se combaten y se mezclan, cómo se alejan y se intercambian los elementos de un intrincamiento”¹¹²; Didi-Huberman verá, a la par de Warburg y opuestamente a Praz y Panofsky¹¹³ (como hace explícito), una relación de vínculo natural entre la palabra y la imagen a partir de este medio intervalar. Importante es acudir a la explicación de Didi-Huberman: quiere decir que las diferencias –y las polaridades, o hasta las contradicciones que éstas suponen- liberan, aquí y allá, procesos intervalares en los que se puede ver el paso, la convención posible de un orden de realidad en otro.

La particular apuesta interpretativa de la imagen superviviente de Warburg terminará suponiendo una teoría intervalar del tiempo que Didi-Huberman apuntará como una *teoría de los intervalos en cuanto que constitutivos del tiempo*. Se decía que el *Nachleben* cumple con la cualidad de ser el después –*Nach-* que sucede a la vida –*leben-* y sólo en su conjunción se da la supervivencia; dada la premisa, se entenderá que es una conjunción de tiempos, el tiempo de la *vida originaria* y el tiempo del *después* de ella. El intervalo se hace presente en la conjunción constante de aquellos dos, pues da estructura a la idea de la supervivencia llevándolos a una conexión necesaria. La fractura intervalar que separa los [evidentemente] distintos registros de la actual imagen muerta –el fósil- y la imagen que vivió, es más un puente de acceso que, desde la diferencia, reivindica la semejanza.

En resumen, el intervalo designaría, en este contexto, toda la obra del síntoma en cuanto que alcance del tiempo. El intervalo es lo que hace al tiempo impuro, horadado, múltiple, residual. Es la interfaz de los diferentes estratos de un espesor arqueológico. Es el medio de los movimientos fantasmas. Es la amplitud de los «dinamogramas», la separación de las polaridades, el juego de las latencias y de las crisis. Es la abertura creada por las fallas sísmicas, las fracturas de la historia. Es ese abismo que el historiador debe aceptar escrutar, aunque su razón tenga que sufrir por ello.¹¹⁴

¹¹² Didi-Huberman, op. cit., *La imagen...*, p. 454

¹¹³ La escuela iconográfica desprendida de las premisas warburgianas parece continuar el legado de la supervivencia de las imágenes en el arte. El problema estará en que los estudios iconográficos se centrarán en el símbolo mas no en el intervalo entre ellos; esto es, en la diferencia. De este modo, Panofsky podrá dispensar del tiempo mientras que Warburg no podría entender a las imágenes sin su dimensión temporal o sin su dinámica rizomática de movimiento.

¹¹⁴ Cfr. Ibid. p. 457

Si bien la propuesta inicialmente interpretativa partía de un distanciamiento de la eucronía y de una instauración de los tiempos anacrónicos opuestos a los tiempos homogéneos, Didi-Huberman no parece crear una propuesta de lectura de estos tiempos heterogéneos y rizomáticos. La conclusión a la que llega, parcialmente, es la que hace del historiador un arqueólogo crítico de la historia del arte que responde y ha de dar cuenta de las imágenes que sobreviven desde la identificación y trabajo en los abismos que se hunden en la distancia entre las cosas de donde surge la imagen misma.

Hay una dislocación de la superficie, una ruptura que parece fragmentar la continuidad de la esfera del historicismo. Y es en esta ruptura que el fantasma de la imagen surge reviviendo de su estado fósil; se encuentra en la grieta que hay entre las cosas y se expone a que el historiador entrenado la eleve descubriendo el movimiento que demarca su supervivencia.

El intervalo termina siendo el objeto de fijación del historiador; ya no la cosa ni el hecho, no la repetición, sino la diferencia en la imagen. Ha de darse al contratiempo que ha surgido de la semejanza misma; ha de encontrarse con los *agujeros de la memoria* que la llama deja en la imagen que arde. Lo primitivo se actualiza como *otro*; lo actual se reconoce en lo pasado.

Es ahí –en el intervalo gris de las cosas, en el ojo de los ciclones- donde Warburg pedía al historiador que se mantuviera o, al menos, mantuviera su mirada. Y le pedía que no tuviera miedo, en esta difícil situación, ni de saber, aunque el corpus de una «iconología de los intervalos» sea ilimitado, ni de *no saber*, puesto que el ojo del ciclón, por definición, es un lugar sin conciencia de sí.¹¹⁵

Surge con ello la pregunta cuya respuesta ha de articular a la imagen superviviente y a la imagen dialéctica, a la semejanza inmaterial y el intervalo: ¿cómo dar cuenta de la supervivencia a partir de la diferencia?

¹¹⁵ Ibid. p. 458

IV. Giorgio Agamben y la filosofía de las firmas

i. La firma: articulación lingüística

Giorgio Agamben introduce en su obra, *Signatura Rerum*, un análisis de las firmas que pretende alumbrar e instaurar el edificio de la filosofía de aquellas.¹¹⁶ En inicio presentará a las firmas diciendo que:

...la firma no expresa simplemente una relación semiótica entre un *signans* y un *signatum*; más bien es aquello que, insistiendo en esta relación pero sin coincidir con ella, la desplaza y disloca en otro ámbito, y la inserta en una nueva red de relaciones pragmáticas y hermenéuticas.¹¹⁷

La firma es, en un primer momento, diferente del signo, el cual se hace inteligible solamente en ella. La firma se propone como el punto de articulación entre la cosa y el conocimiento de la misma, pues ésta sólo produce conocimiento en el momento en el cual aquella se revela. Por su relación con la significación, la firma depende siempre de las condiciones semióticas.

Agamben, en su recorrido histórico acerca de los acercamientos a la firma, atiende al pensamiento de Michel Foucault, en el cual la firma sólo puede darse en la condición de la semejanza pues solamente en lo que, de algún modo, presenta algo similar, puede darse la marca y signación. Dice Foucault en *Las palabras y las cosas*:

Las semejanzas exigen una firma, ya que ninguna de ellas podría ser notada si no estuviera marcada de manera legible. Pero ¿cuáles son estos signos? ¿En qué se reconoce, entre todos los aspectos del mundo y tantas figuras que se entrecruzan, que hay un carácter en el que conviene detenerse, porque indica una semejanza secreta y esencial? ¿Qué forma constituye el signo en su singular valor de signo? —La

¹¹⁶ Desde Paracelso y hasta él mismo, pasando por el pensamiento renacentista y moderno.

¹¹⁷ Giorgio Agamben, *Signatura Rerum. Sobre el método*, Trad. por Flavia Costa et al., ed. Anagrama, 2010, p.

semejanza. Significa algo en la medida en que tiene semejanza con lo que indica (es decir, una similitud).¹¹⁸

No obstante, no señala una homología, agrega Foucault, pues su ser claro y distinto de signatura se borraría en el rostro cuyo signo es; es otra semejanza, una similitud vecina y de otro tipo que sirve para reconocer la primera, pero que es revelada, a su vez, por una tercera. Toda semejanza recibe una signatura; pero ésta no es sino una forma medianera de la misma semejanza. La signatura y lo que designa son exactamente de la misma naturaleza; sólo obedecen a una ley de distribución diferente, el corte es el mismo.¹¹⁹

La signatura es una esencial y primaria semejanza que responde a una ausencia presente de similitud y es en ella que se da la articulación entre hermenéutica y semiología. Para Foucault, la hermenéutica representará el “conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos”; por otro lado, la semiología se entenderá como “el conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento”¹²⁰. El punto de relación entre ellos será el resultado de la búsqueda de las leyes de los signos que descubren las cosas semejantes; el punto de intercambio entre ellas se halla distanciado por una *ranura* –un intervalo- entre las similitudes que construyen grafismos y las que forman discursos. Si bien Foucault parece asumir que la signatura es el pasaje de una a otra, no parece resolver el problema de la propuesta de la signatura.

Agamben continúa su recuento apuntando el fallo de la filosofía de Émile Benveniste en la cual la fractura se da en un nivel anterior, esto es, en el quiebre entre lo semiótico y lo semántico. Dirá aquel que no hay paso justificado del signo a la frase separándose por un hiato improbable pero evidente. En este sentido, defiende Agamben que “los signos no hablan si las signaturas no los hacen hablar”¹²¹. De este modo, asumirá que la filosofía de la signatura no sólo ha de mantenerse en el discurso de lo semiótico, sino que, en este primer momento, también ha de hacerse *de y en* la significación lingüística.

¹¹⁸ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. por Elsa Cecilia Frost, ed. Siglo XXI, 1986, p. 37

¹¹⁹ Ibid

¹²⁰ Ibid, p. 38

¹²¹ Agamben, op. cit., p. 82

A la par de Benveniste, Foucault atiende el problema del paso de la proposición a la frase en su *Arqueología del saber* intentado describir la inconsistencia del paso inmediato de signo al objeto, así como cuál y cómo es la función que efectúa el enlace entre ambos. La función enunciativa es lo que responde con aparente eficacia a la problemática. Dirá Foucault que el enunciado no existe, pues, ni del mismo modo que la lengua (aunque esté compuesto de signos que no son definibles, en su individualidad, más que en el interior de un sistema lingüístico natural o artificial), ni del mismo modo que unos objetos cualesquiera dados a la percepción (aunque esté siempre dotado de cierta materialidad y se pueda siempre situarlo según unas coordenadas espaciotemporales).¹²²

Así, el enunciado y su función no son de la misma naturaleza del objeto ni del signo que lo remite, sino que crea esta correspondencia en sí, respondiendo a la existencia misma de las proposiciones y las frases al fungir como el parámetro de funcionalidad de la lengua y haciéndose un paradigma de corrección o incorrección. Pero Foucault anuncia la imposibilidad de dar respuesta a su problemática creando la categoría de independencia del enunciado, por lo que afianza su teoría en las condiciones en las que se hace la proposición y se produce la frase; el enunciado es una función y se traduce en el conjunto de reglas de la lengua apelando a las prácticas discursivas. Esta función enunciativa regresa al postulado básico que problematizaba el paso de la semiología a la hermenéutica. El enunciado –como producto de la función enunciativa- no crea significaciones, sino que signan y, de este modo, efectúan al nivel de existencia en el lenguaje.

Al respecto, Agamben indica que la teoría de las signaturas (de los enunciados) interviene, entonces, para rectificar la idea abstracta y falaz de que existen signos, por así decirlo, puros y no signados, de que el *signans* significa el *signatum* de modo neutral, unívoco y de una vez por todas. El signo significa porque lleva una signatura, pero ésta predetermina necesariamente su interpretación y distribuye su uso y su eficacia según reglas, prácticas y preceptos que hay que reconocer. La arqueología es, en este sentido, la ciencia de las signaturas.¹²³

¹²² Cfr. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, trad. por Aurelio Garzón del Camino, ed. Siglo XXI, 1979, p. 143-144

¹²³ Cfr. Agamben, op. cit., p. 86

De este modo podemos entender que la propuesta acerca de las firmas responde a una *necesidad* de entendimiento del paso trascendental de la proposición (presunto contenido que, aparentemente se refleja en su expresión) a la frase (materialidad en la que supuestamente se expresa *algo*). Pero este discurso parece sólo apuntar a la solución del elemento formal que representa el problema lingüístico, semiológico y hermenéutico, sin crear un enlace de verificación práctica que rebase el límite de la mera existencia de los signos.

Agamben, ya habiendo atendido el planteamiento de Aby Warburg¹²⁴, no puede eliminar la evidencia que, en la práctica, refleja el pensar en las firmas, esto es, en la filosofía de la imagen. Walter Benjamin, haciendo especial énfasis en la mimesis y el discurso de la historia, parece ser el fundamento para poder hablar de las firmas en la experiencia.

ii. La facultad mimética: lectura de la semejanza

Explícitamente, Agamben asume en Benjamin la presencia de una *verdadera filosofía de la firma*.¹²⁵ El aparente punto de unión remite al uso que el allegado a la escuela de Frankfurt hace del elemento mimético. Benjamin encontrará en este elemento una *semejanza inmaterial* que parece remitir, en su cualidad ontológica, a la firma. Pero no sólo hay una correspondencia entre el elemento mimético y la firma respecto a su ser y sus cualidades sino en el modo en el cual son asequibles, esto es, en la manera en que el sujeto¹²⁶ es capaz de percibir las semejanzas y en la capacidad que tiene de reconocer las firmas.

La respuesta buscada es por el modo en el cual el historiador puede asirse de las imágenes; por entender el modo en el cual se da la articulación entre lo que ha sido y el ahora en el momento del relámpago. Benjamin habrá asumido ya que esta relación se hace distinguible sólo en el momento efímero de la aparición de la imagen verdadera del pasado, de la imagen dialéctica. La pregunta estará en cómo se puede dar cuenta de ella. En última

¹²⁴ Podemos ver las implicaciones básicas de la filosofía de la firma en el planteamiento del *Atlas de las imágenes [Bilderatlas Mnemosyne]* en el cual se evidencia la firma fijada en los objetos que se reproducen. Sobre ello se hablará más adelante.

¹²⁵ Agamben, op. cit., p. 94

¹²⁶ Agamben asume esta capacidad como únicamente humana. Para el análisis en discusión no se atiende esta especificidad como una condición necesaria, pues parece remitirnos a un discurso ético ajeno a la reflexión actual.

instancia podremos inferir que la lectura de los tiempos anacrónicos depende del historiador en tanto configurador del esquema de las semejanzas, como portador de la facultad mimética.

La capacidad de percibir las semejanzas que provee el elemento mimético lleva también al intento, por parte del sujeto, de reconstruir su génesis. Dice Benjamin, en el dominio de discurso de la lingüística y de la semiología, que la escritura y la lengua se convierten en “un archivo de semejanzas no sensibles, de correspondencias inmateriales”.¹²⁷ Esta semejanza inmaterial lleva a la articulación entre lo que es dicho y lo entendido, así como entre el escrito y la proposición. La facultad mimética permite asir las semejanzas que, según Benjamin, hallan fundamento y sostén en el elemento semiótico. Afirma que todo lo que es mimético en el lenguaje puede revelarse sólo -como la llama- en una especie de sostén. Este sostén es el elemento semiótico. Así el nexos significativo de las palabras y de las proposiciones es el portador en el cual únicamente, en un rayo, se enciende la semejanza. Porque su producción por parte del hombre -como la percepción que tiene de ella- está confiada en muchos casos, y sobre todo en los más importantes, a un rayo, pues pasa en un instante.¹²⁸ Es así que la facultad mimética es la instancia creadora de las semejanzas. La semejanza no está dada en los objetos ni en los análogos (signo y significado); en cambio, la semejanza será el producto de la facultad que delimita el orden de lo mismo y lo diferente.

Así, la mimesis sólo se puede entender en el momento en que el sujeto se introduce en el discurso. No hay mimesis sino en la fundación lingüística que enlaza para el individuo el contenido de la palabra y el signo; ésta se revela sólo en el portador del nexos entre la proposición y la palabra, y sólo en él se puede entender (y captar) la semejanza. Hay una necesaria correspondencia entre la facultad mimética del sujeto, la semiología y el discurso.

iii. La imagen dialéctica: tiempo e historia

Habiendo superado el primer momento que presenta el problema entre hermenéutica y semiología, Foucault hace un salto al pensar a las signaturas en el dominio de la lingüística y la filosofía de ella. Ahora, podemos hallar en Benjamin el paso al tercer momento en el que la signatura encuentra su ámbito propio, esto es, en la historia.

¹²⁷ Walter Benjamin, *Sobre la facultad mimética en Ensayos Escogidos*, trad. por H. A. Morena, ed. Sur, 1967, p. 105-107

¹²⁸ Cfr. *Ibid.*

Ya Benjamin ha creado el punto de inflexión que permite el paso de los símbolos al discurso, apelando a la semejanza inmaterial. La semejanza inmaterial, que ha propuesto como *mímesis*, permite la conexión entre la proposición y la frase, entre el contenido y la palabra. Pero esta dominación de la postura acerca del lenguaje no parece impactar en el discurso de la práctica, como se apuntó anteriormente.

¿Cómo justificar una teoría de las signaturas históricas? La tesis quinta sobre la historia, antes tratada, recuerda la postura con la que finaliza su reflexión sobre la *mímesis*. La semejanza sólo se afianza al tener sostén en la semiología. La semejanza que sólo se atisba en el momento del rayo, resurge en la figura de la historia; el sujeto que produce las semejanzas y que las percibe se da a ese instante. El fenómeno del rayo rebasa ahora el dominio del lenguaje.

Ya decía Benjamin concluyendo su ensayo sobre la *mímesis* que “no es improbable que la rapidez en el escribir y en el leer refuerce la fusión de lo semiótico y de lo mimético en el ámbito de la lengua”. Así mismo, esta fusión que desemboca en el campo lingüístico también conduce al ámbito de la historiografía; la lectura del momento histórico se funde con la misma escritura de aquel, pues el *ahora* no es más que la síntesis de las imágenes que se suman en el presente. Apunta Benjamin que el estallar que ocurre al cargar de tiempo a la verdad “no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad”¹²⁹. Esta verdad no es una verdad atemporal ni una función temporal del proceso de conocimiento, sino que se encuentra en relación constante con un núcleo temporal que no se queda en el afuera; en cambio, se enlaza tanto con lo conocido como con el conocedor. Así, no hay idea de la eternidad, sino que es más bien el *volante de un vestido*. La imagen verdadera del pasado es el análogo de la semejanza en su dimensión fenoménica. De este modo se da el paso a atender a la signatura como la semejanza inmaterial, como el índice histórico. La signatura es el punto de inflexión que se crea en la ruptura de lo semiótico y lo hermenéutico, de la frase y la proposición y, más allá de eso, de la imagen del ahora de la cognoscibilidad.

Regresemos. La signatura no se da sin el sujeto; el individuo es el que percibe y produce la semejanza, así como el enunciado. El sujeto es el que lee el momento histórico y

¹²⁹ Benjamin, op. cit., *Sobre la...*, p. 106

forma parte de él. Dirá Agamben, concluyendo parcialmente su análisis sobre el pensamiento benjaminiano, que el historiador no elige de modo casual o arbitrario sus documentos de la masa indeterminada e inerte del archivo: él sigue el hilo sutil e inaparente de las firmas, que exigen aquí y ahora su lectura. Y de la capacidad de leer estas firmas, que son por naturaleza efímeras, depende justamente, según Benjamin, al rango del investigador.

Benjamin recuerda a la fenomenología hegeliana atendiendo al momento histórico como la suma mereológica que resulta en la imagen. Esta pluralidad de imágenes se contiene en un índice que conecta a los particulares momentos con su propensión a ser leídos en el presente que ha sido determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas; sincronía que se resume en la imagen, en la firma.

La teoría de las firmas parece dar solución al problema de la justificación epistémica acerca del lenguaje y su forma de hacerlo cognoscible. Parece responder eficazmente a la necesidad de dar explicación al paso injustificado de la proposición a la frase, llevándolo a un límite que supera, por ejemplo, la función enunciativa pues, apelando al dominio de los signos, intenta abarcar un campo en el que se contiene más que la interrogante acerca del lenguaje.

La propuesta de Walter Benjamin, por otro lado, pretende alumbrar un entendimiento de la historia y de la historiografía que violenta los edificios de la institución de los vencedores. Hay una primacía del hombre y de la reivindicación de su dignidad.

La postura de Walter Benjamin presenta contribuciones y ejemplos teóricos que refuerzan la consolidación de una verdadera filosofía de las firmas que trasciende el discurso de la magia, y que pretende formarse como un esquema sistemático y orgánico sobre los elementos que definen a la semiología.

Es en Benjamin que hallamos un caso explicable por medio de las firmas. La historia forma parte del discurso de la imagen, y es en la historia donde el sujeto ejerce su capacidad de percibir la semejanza, de percibir la imagen verdadera del pasado, de percibir la firma.

Ahora es importante analizar el caso que, por excelencia, expresa al tiempo anacrónico mismo: el *Bilderatlas Mnemosyne*.

BILDERATLAS MNEMOSYNE: LAS IMÁGENES SUPERVIVIENTES

PARA VICTOR

Sobrevive un cuadro del Barroco tardío realizado por el hijo de Pietro Liberi, reconocido pintor barroco y primer presidente de la Academia Veneciana, titulado 'Júpiter y Mnemosine' (figura 1). En él, Marco Liberi, imitando la sensual y elegante técnica de quien le diera apellido, reproduce una imagen grabada en el tiempo a partir de la herencia grecorromana en el mundo occidental. En la imagen, se aprecia la escena en la que Júpiter, en forma de águila, desciende a unirse con Mnemosine, hija de los dioses originarios; de esta cópula, que dura nueve días, resultará el nacimiento de las nueve musas representantes de las artes. La pintura, que contrasta en una colorida expresión de contrarios al cuerpo animal sobre la mujer desnuda, muestra a un Júpiter transformado en bestia que mantiene las alas abiertas en un gesto de aterrizaje; el rostro, si bien es carente de referente real, parece mostrar la diplomacia debida ante la empresa de la impronta. En cambio, el rostro de Mnemosine es apenas desfigurado por una sonrisa eginéica y mirada descentrada. El brazo derecho de la titánide protege un cuerpo que parecía apenas cubrirse por un paño que le ha sido ahora arrebatado. La pierna izquierda, que es aferrada por las garras del águila, se agita en el aire, mientras la derecha descansa la contorsión que Liberi forzaba en el cuerpo apenas coloreado de la personificación de la memoria. El italiano muestra a una Mnemosine que se resiste a Júpiter; apacible, fuerte y bella, Mnemosine es resistencia. La imagen en movimiento pone al conflicto en escena; la memoria, infatigada, pelea. La memoria sobrevive.



Figura 1. Marco Liberi, *Júpiter y Mnemosine*.

En una conferencia dictada en mayo de 1926, enmarcada en un ciclo que trataba la vida y obra de Rembrandt, Aby Warburg declaraba que era necesario conceder al criticado historicismo el derecho de derivar en imágenes concretas el «espíritu de los tiempos» y la configuración del espíritu de cada época para, de ese modo, aislarlo de la región donde palabra, acción e imagen se interconectaban como la mayor fuente de errores. Afirmaba que el «espíritu de las épocas» podía, además, explorarse por un camino indirecto en el que se los intenta observar como principio, consciente o inconsciente, de selección en el tratamiento artístico de herencias antiguas conservadas en la memoria.¹³⁰

Warburg abría con esas palabras la conferencia dictada un año antes del comienzo de la elaboración del proyecto que le sobreviviría en la historia y que, inacabado, plantearía una serie de problemas metodológicos y filosóficos a los historiadores y teóricos del arte y de la imagen: el *Bilderatlas Mnemosyne* o el *Atlas de las imágenes*. Invitaba en ella a voltear la mirada y ver el archivo del arte, aquello que no pertenecía al arte superior y que no es valorado como es debido, el *ars officiel*. En este sentido, Warburg ya anticipaba la idea de atención en el detalle, la que hacía de la historia un contenido no sólo del hecho, sino de los acontecimientos ‘menores’, de los desechos históricos.

El rechazo warburgiano al historicismo es evidente. El historicista había aislado a lo que contemplaba como el espíritu de los tiempos, como imagen llevándola y llevándose a sí mismo al error. Así, propone Warburg el camino indirecto de la psicología histórica antes revisada, el de los tiempos anacrónicos que apelan a la construcción rememorativa y no fáctica de la historia. Este autor se había ocupado, primordialmente, de la reivindicación de los valores estéticos y artísticos de la Antigüedad en el periodo renacentista, primordialmente manierista.

El trabajo de Warburg contenido en el *Atlas de las imágenes* se compone de setenta y nueve paneles en los que se presentan fotografías y reproducciones de «archivo»; fotografías de arte plástico [pinturas, relieves y esculturas], reproducciones de grabados, material bibliográfico y de hemeroteca, así como elementos fotografiados de la vida cotidiana, se presentan en conjunto, exponiendo una línea temática por lámina dispuestas en

¹³⁰ Cfr. Aby Warburg, *Conferencia sobre Rembrandt* (mayo de 1926) en *El Atlas de las imágenes*, trad. por Martin Warnke. (Madrid: Akal, 2010), 187.

un [aun no del todo descifrado] orden. Si bien se sabe que el *Atlas* resultante no era aquel producto último que Warburg pudo haber deseado, en él se encuentra la estructura básica y aparente postura frente a la supervivencia de las imágenes que se había planteado el historiador. Warburg proponía, en contraposición a la historiografía tradicional, el camino indirecto de la «psicología histórica de los tiempos anacrónicos» que apela a una construcción rememorativa y no fáctica de la historia. La primacía estaría en el recuerdo y no en el hecho mismo. Bajo este paradigma, el alemán se había ocupado, primordialmente, de la reivindicación de los valores estéticos y artísticos de la Antigüedad en el periodo renacentista.

Warburg plantearía en él una línea de continuidad y semejanza inmaterial y material entre tiempos no cronológicos que parecerían marcar una relación dada en momentos anacrónicos distantes en espacio y tiempo. Desde temáticas como el rapto y la misa hasta las figuras de los mitos antiguos, evidencia Warburg una especie de regreso de las imágenes, operante en los tiempos heterogéneos. La sucesión causal no es evidente, sino que se deja ver una asociación cercana a lo que Benjamin dejaba a la facultad de percepción mimética.

Habiendo estudiado los símbolos e imágenes que en la historia se conservan, Warburg pudo alumbrar una condición de las imágenes que no había sido atisbada al momento: la supervivencia de ellas. “Con su acopio de imágenes <Mnemosyne> se propone ilustrar [...] un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento”¹³¹. Al respecto, se agrega que su funcionalidad responde a dar cuenta de las condiciones que determinaron el estilo artístico del Renacimiento.

Sintetiza Fernando Checa, historiador del arte y museógrafo español: “Mnemosyne quiere ser, por tanto, un atlas visual en el que, a través de consideraciones comparativas, se muestra un intervalo de los precedentes antiguos que, conservados en la memoria, sirvieron para representar en el Renacimiento el tema de la vida en movimiento.”¹³² Esto es, que la empresa warburgiana se restringió a hacer evidentes las fórmulas artísticas que *sobrevivieron* en el renacimiento desde el particular análisis de la historia del arte. Pero, como ha sido la pretensión explícita de la investigación en curso, es importante atender que no sólo se

¹³¹ Aby Warburg, *El Atlas de las imágenes*, trad. por Martin Warnke (Madrid: Akal, 2010), 3.

¹³² Fernando Checa, *La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)* (abril-junio de 2009) en *El Atlas de las imágenes*, trad. por Martin Warnke (Madrid: Akal, 2010), 139.

presenta este intento de reanimación en el discurso renacentista, sino que se propone que es el orden operante del inconsciente colectivo en la estructura de la psicología histórica. La memoria –inconsciente o no- termina siendo aquello que delimitará este retorno de los precedentes; no una evolución progresista, sino una reaparición del fantasma en latencia.

Esta supervivencia, que Warburg presenta como *Nachleben*, plantearía una línea de continuidad y semejanza material e inmaterial entre tiempos no cronológicos que parecerían marcar una relación dada en momentos anacrónicos distantes en el espacio y en el tiempo. Desde temáticas como «el rapto» y «la misa» hasta las figuras de los mitos antiguos, Warburg evidencia una especie de regreso de las imágenes, operante en los tiempos heterogéneos.

Fritz Saxl, amigo y discípulo de Warburg, comentará posteriormente que “el atlas [era] un ensayo fundamental de combinación de los puntos de vista filosófico e histórico en relación con las imágenes”¹³³. Es justo él quien apuesta por pensar el fenómeno de la recepción de lo antiguo no sólo en el problema del Renacimiento, sino como un problema perpetuo histórico y humano en general. Pero, ¿qué significa pensar esta problemática como un problema perpetuo histórico y humano? Esto significa que el problema trasciende a la historia del arte y a la producción artística misma; es este un problema que concierne tanto a la historiografía como a la filosofía y tanto a la sociología como a la estética. Con base en esto, es importante atender que no sólo se presenta este intento de reanimación en el discurso renacentista, sino que se propone como el orden operante del inconsciente colectivo en la estructura de la psicología histórica. Así, la función del inconsciente colectivo –el orden operante de ella- no se restringe a lo que el arte expresaba en el discurso renacentista; en cambio, esta función operante es consistente en todo orden temporal, en toda época y en todo discurso. La memoria -inconsciente o no- termina siendo aquello que delimitará este retorno de los precedentes, no por una evolución progresista, sino por una reaparición del fantasma que se había mantenido en latencia.

La imagen, para Warburg, es una condensación significativa de lo que una cultura es en un momento dado de su historia; por ello, las imágenes no pueden ser disociadas de un orden cultural global particular ni de su «historia», de sus conocimientos o de su realidad. En

¹³³ Fritz Saxl, *Carta de Fritz Saxl a la editorial B. G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]* (abril-junio de 2009) en *El Atlas de las imágenes*, trad. por Martin Warnke (Madrid: Akal, 2010), XVI.

este mismo sentido, la obra de arte no se cierra en su historia, sino que es el punto dinámico de encuentro de instancias heterogéneas. Checa decía que el deseo de Warburg por instaurar una ciencia de las imágenes, ajena a la cronología histórica, ha sido el intento más ambicioso de su obra, afirmando que “también es decisiva su idea del «viaje de las imágenes» y las transformaciones a las que éstas se someten a través del tiempo y espacios”¹³⁴. En efecto, la contribución que hace Warburg en el discurso sobre la historia del arte traspasa su frontera e impacta en la esfera siempre abierta del pensamiento sobre las imágenes.

De los setenta y nueve paneles que confirman el *Atlas*, hay uno que llama la atención por la contundencia de su título. Dos palabras enmarcan al conjunto de veintiuna imágenes dispuestas en un aparente caos y con poco en común al primer análisis. El panel, conocido como «Ninfa», que contiene, además, el término «domesticación», es una expresión clara de la armonía y dependencia que hay entre el *Nachleben* y la expresión de esas supervivencias (la *Pathosformel*). Una a una, las imágenes fijadas con pinzas al lienzo negro van desnudándose para mostrar un continuo que salta los márgenes que las separan: el panel es la imagen misma.

Dos personajes del pensamiento actual sobre la imagen han figurado como lectores de Warburg en su caleidoscópica producción; Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben se han ocupado de seguir el rastro de la ninfa, desenvolviéndola en sus matices como fenómeno, imagen y concepto. De ellos podemos inferir que atender el movimiento de la ninfa es el medio para hacernos de la imagen. Cabe articular sus propuestas de entendimiento de la personificación del movimiento. Cabe atender las pautas de sus pasos, sus interrupciones y sus gestos. Cabe estudiar la danza de la ninfa y dar cuenta de los *volantes de su vestido* al aire, de la naturaleza metamórfica de su piel y de su gesto aurático que reaparece en la historia; cabe dar cuenta de la imagen en movimiento.

¹³⁴ Fernando Checa, op. cit., *La idea de...*, p. 154.

i. **Montaje y movimiento: la ninfa de Didi-Huberman**



Figura 2.

Domenico Ghirlandaio, *Nacimiento de Juan Bautista*.

George Didi-Huberman reconstruye el atlas desde la particular forma del tiempo de los fantasmas en la cual se presentan en la historia las afirmaciones del anacronismo y de la supervivencia fantasmática de las figuras antiguas. La premisa consiste en afirmar que la historiografía no tiene que dar cuenta de un continuo progresista inexistente, sino que, dando la historia saltos en el tiempo, se le puede documentar del mismo modo. Al anacronizar la historia es posible pensar que las cosas menos antiguas pueden ser anteriores a las cosas más antiguas. Warburg anacroniza la historia con la hipótesis de la supervivencia, desarmando los tiempos históricos: presente, pasado y futuro se enlazan en una línea de fronteras establecidas que, sin embargo, no remite a una causalidad necesaria. Basta recordar que la *psique* deja huellas en la historia dejando su impronta en las formas visuales para entender cómo Warburg creía haber hallado una semejanza en la evidencia material. El atlas que Didi-Huberman defiende es un compendio de elementos organizados no esquemáticamente, mutables y en constante movimiento que era, en potencia, infinito. Dice superficialmente que, para Warburg, el atlas era un modo de tener a mano toda una multiplicidad de imágenes, una herramienta práctica para saltar fácilmente de una a otra.¹³⁵

Se había ya hablado del *Pathosformel* como fórmula del *pathos*, como la expresión misma del síntoma en la evidencia de lo material. Estas *Pathosformel* no puede más que verse como la potencia del movimiento, como el gesto en la forma. Dirá Didi-Huberman que la

¹³⁵ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, trad. por Juan Calatrava. (Madrid: Abada, 2009), 426.

forma superviviente es la explicación de la intensidad coreográfica presente en el arte plástico del Renacimiento expresada en la figura de la *ninfa*.

La *ninfa* es la presencia que, por excelencia, se reitera en la historia sin justificación causal, siendo la encarnación constante del movimiento. El dinamismo de su figura, la soltura de su gesto, los flotantes *volantes de su vestido* (figura 2) serán evidencias del movimiento que, suspendido, se expresa en la pintura y escultura antigua y que retorna en el discurso del Renacimiento y, aún más, en el de la modernidad. Es su imagen la dialéctica en suspenso.

Es en este sentido que el atlas termina interpretándose como un álbum de la relación movimiento-síntoma, dejando ver el retorno de lo que había sido rechazado, de los desechos históricos, en lo rechazado mismo y en el arte mayor. Y no puede ser entendido este álbum sino en la disposición de los elementos que lo integran, en el montaje que expresa la discontinuidad y los saltos de la historia, en los hiatos y las diferencias, en los intervalos. En fin, no se puede entender, para Didi-Huberman, sino en el dinamismo de la movilidad, en la supervivencia que, en el síntoma, se hace visible por medio de sus fórmulas.

¿Cómo hacer un atlas de la inconsciente memoria en el colectivo? Warburg ha de darse a una forma que, teóricamente fundamentada, pueda trabajar con el intrincamiento de las fuerzas de los tiempos heterogéneos alejándose de la idea de lo esquemático. Sólo en el atlas se realiza ese tipo de exposición. El atlas no era un resumen en imágenes sino un *pensamiento por imágenes, una memoria viva y en acción: Mnemosyne, la ninfa*.¹³⁶

Así, el atlas funciona no sólo atendiendo a las fotografías particulares de un panel y a la reproducción de la imagen en ellas; es más bien una exposición entera del archivo, es una propuesta que acerca a la sobredeterminación en la historia de las imágenes. El atlas sería, concluido, un planteamiento que permitiría hacerse una idea de la historia en una sola imagen, por su misma condición rizomática. Se proponía, en consecuencia, una teoría nueva de la función memorativa de las imágenes en el hombre. Esta función memorativa “es la cuestión a la que, desde el principio, respondía el concepto warburgiano de supervivencia. Es el modo en que las imágenes sobreviven y retornan a un mismo movimiento, que es el movimiento –el tiempo dialéctico- del síntoma”¹³⁷. Se decía que el *Pathosformel* es la

¹³⁶ Ibid. p. 410

¹³⁷ Ibid. p. 419

expresión del síntoma en movimiento; el atlas, por su parte, termina siendo una compilación de estas fórmulas del *pathos* que reflejan al síntoma.

¿Cómo montar la evidencia del síntoma [el *Pathosformel*] si este es movimiento? Warburg parece disponer sus imágenes en una propuesta de visión no ordenada; el montaje warburgiano no respeta una concatenación estricta y causal. No es la creación artificial de una continuidad temporal, sino un modo de desplegar las discontinuidades del tiempo presentes en las secuencias históricas visualmente.¹³⁸ El resultado inconcluso del *Bilderatlas Mnemosyne* no puede sino recordar a su propio nombre, presentándose como la madeja de la memoria que no tiene orden, sino que se expresa la anacronía como negación de las sucesiones históricas. En este sentido, Didi-Huberman señala que el atlas *Mnemosyne* es, a su manera, un objeto de vanguardia. No, desde luego, porque rompa con el pasado (con ese pasado en el que no cesa de sumergirse), sino porque rompe con una cierta manera de pensar el pasado. Dirá el intérprete que la ruptura warburgiana consiste, justamente, en haber pensado el tiempo mismo como un montaje de elementos heterogéneos: tal es la lección antropológica de las «formaciones de supervivencia», que tan bien se corresponde, en el plano metapsicológico, con las de las «formaciones de síntoma».¹³⁹

El atlas warburgiano *deconstruye* el orden de los recuerdos que el historicismo ha hecho imperantes por un orden de la memoria que *no puede* atenerse a un esquema de lo homogéneo, pues no hay necesidad de homogeneidad. El planteamiento sobre la memoria de Warburg recuerda a las corrientes psicoanalíticas que Freud aperturaba. El recuerdo no es estable y eterno (como el del historicismo o el de la psicología clásica) sino que muta y se transforma, se reescribe. Plagado de lagunas, el recuerdo, como materia prima de la memoria, se subsana por las conexiones casuales que hace aquel que las mira. Ese será el empleo del historiador, quien ha de fungir como intérprete de los rechazos, como vidente de los agujeros negros de la memoria.¹⁴⁰ La imagen se sumerge en esta memoria de lo inmemorial emergiendo en el futuro; la supervivencia que se forma es el montaje de las imágenes mismo.

¹³⁸ Ibid. p. 430

¹³⁹ Ibid. p. 437

¹⁴⁰ Ibid. p. 438

Se apuntaba que la disposición de las imágenes que Warburg propone en el atlas figuraba en láminas dispuestas en una espacialidad definida, sujetándose móvilmente a un fondo negro. Didi-Huberman parece dar importancia en demasía a este factor. El fondo negro en el cual contrastaban las imágenes no es otro que el del mundo en el que se circunscriben las imágenes, el océano de profundidad sobre el cual se ha de dar el salto de una imagen a otra. Es, en efecto, la evidencia del intervalo entre las imágenes, del paso de un movimiento en suspenso a otro, *es* el movimiento mismo.¹⁴¹ Atender a estos espacios de fractura -al intervalo- es dar cuenta de las cercanías y distancias, de las mezclas e insolubilidades, del intercambio y de la *superficie*.

Finaliza Didi-Huberman sus consideraciones diciendo que la ciencia «sin nombre» de Warburg, en la medida en que es una ciencia de los problemas fundamentales planteados por las singularidades fecundas, las excepciones, los intervalos, los síntomas y los impensados de la historia, se nos presenta «sin límites».¹⁴² Los enlaces rizomáticos abren la posibilidad para pensar los problemas infinitos entre las imágenes; para pensar un inacabable atlas de las imágenes de la memoria en movimiento y transformación constante.

ii. Paradigma y signatura: la ninfa de Agamben



Figura 3.

Aby Warburg, *Campesina de Settignano*

¹⁴¹ Didi-Huberman hace del intervalo, apelando a D. Vertov, lo opuesto. Dirá que hay una diferencia entre ser el paso de un movimiento a otro y ser el movimiento mismo. En la mecánica del dinamismo, el intervalo parecería ser el movimiento en sí que enlaza dos instancias de estadio suspenso.

¹⁴² Cfr. Didi-Huberman, op. cit., *La imagen...*, p. 460

Por su parte, Giorgio Agamben propone un análisis del propósito warburgiano contenido en el *Atlas* enfocado en la cuestión dialéctica de la imagen en relación con el discurso social del cual Didi-Huberman se había mantenido aparentemente distante (en un tratamiento más hegeliano). Agamben dirá que el trabajo de Warburg se plantea como un diagnóstico del hombre occidental “en su lucha por sanar las propias contradicciones y encontrar, entre lo viejo y lo nuevo, la propia morada vital”¹⁴³ (figura 3). En efecto, para él, la empresa se vinculará con una necesidad ética que es la que, en el resultado y proceso, delimita la posición de los individuos respecto a su tiempo con relación a la herencia del pasado. Reivindicación de los valores –y juicios respecto a ellos- del pasado y estadio de presencia se conjugan en Warburg, según Agamben.

Si bien Warburg se había abocado al análisis de las imágenes desde el discurso de la historia del arte, como se ha insistido recurrentemente, es también quien cae en cuenta de la incipiente efervescencia de la cultura asumiéndola como el efecto de transmisión y polarización del movimiento dialéctico. Agamben ve en ello la interpretación de la cultura como recepción, y a esta recepción como resurgimiento de lo pasado, como supervivencia.¹⁴⁴

El intérprete del *corpus* warburgiano dirá que la tarea del sujeto histórico es ver y hacer notar la evidencia de la supervivencia como el nigromante que evoca al espectro amenazante, o como sismógrafo que detecta los movimientos de lugares lejanos.¹⁴⁵ Leer el presente y, por ende, a la herencia de los tiempos que rondan como fantasmas, es el objetivo del sujeto histórico: leer a la imagen superviviente que es la suspensión por la cual Warburg apostaba como lugar del obrar cognoscitivo en contraste y acompañado insistentemente por el pasado. En síntesis: “lo que así salía a la luz no era, sin embargo, ni una diacronía ni una sincronía, sino el punto en el cual, en la ruptura misma de esta oposición, se producía el sujeto humano”¹⁴⁶.

¿Cómo articula el *Atlas de las imágenes* el aspecto de realidad de lo actual con la imagen que sobrevive? El *Mnemosyne* de Warburg es, para Agamben, distante de la noción

¹⁴³ Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento*, trad. por Fabián Lebenglik (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007), 166.

¹⁴⁴ Ibid. p. 167

¹⁴⁵ Ibid. p. 169

¹⁴⁶ Ibid. p. 185

casi arquetípica que se había atribuido a la imagen superviviente. En cambio, afirma que la temática única de él es el de las *Pathosformeln*, no en una imagen continua sino en la función misma que representa la forma, en el mismo sentido que en Foucault lo hacía con el lenguaje. Así, el *Pathosformel* no se entiende como forma del *pathos* sino como fórmula: *no hay* una forma original. Se afirmará que estas *Pathosformeln* son el intermedio entre arquetipo y fenómeno y que las formas mismas del *pathos* son ajenas al orden de la primariedad y la repetición.¹⁴⁷ Cada elemento del *Mnemosyne* es, por tanto, el original.

Es en este sentido que Agamben introduce a la Ninfa para evidenciar la naturaleza de misma índole presente en la imagen más antigua y la *actual*. Se pregunta Agamben dónde está la ninfa, en cuál de las imágenes que conjunta la lámina se halla a *la* ninfa; la respuesta está en que la pregunta es falta de sentido: no hay un arquetipo del cual se deriven las imágenes. No es que en el Renacimiento se haya copiado a la imagen-idea de la Ninfa, sino que ella misma resurge como imagen; la fórmula del *pathos* particular expresada con el fenotipo de *Mnemosyne* –la ninfa– retorna no en una copia de la primera sino en la expresión de sí misma. No se deriva una imagen de un modelo, sino que la imagen es auténtica y original, es ajena a la jerarquización temporal. No hay copia de la copia; la imagen *es* el original. En este sentido, afirma Agamben que la ninfa no es arcaica ni contemporánea, sino es un indecible de diacronía y sincronía, unicidad y multiplicidad. La ninfa es el paradigma de las imágenes particulares, y las imágenes particulares son los paradigmas de la ninfa.

¿Qué es el paradigma para Agamben? La propuesta agambeniana termina siendo una ontología paradigmática en la cual no hay origen. Esto termina implicando que todo fenómeno es origen y que toda imagen es imagen arcaica. El conjunto paradigmático, como lo es el de las imágenes supervivientes warburgianas, permanece en los paradigmas mismos negando la dicotomía entre lo general y lo particular; el paradigma va de lo singular a lo singular. En este tenor, Agamben afirma que, no habiendo una correspondencia de la imagen superviviente con el tiempo cronológico, no se la puede pensar en la sincronía, pero, respetando el enlace en el tiempo de la imagen superviviente con la forma en expresión, tampoco puede asegurarse la diacronía.¹⁴⁸ En cambio, la imagen parecerá darse en un nudo

¹⁴⁷ Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*, trad. por Flavia Costa (Barcelona: Anagrama, 2010), 38.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 40-41

entre ellas y, por ende, haciendo de la historia de los paradigmas –la historia del *Pathosformel*- una lectura de los tiempos anacrónicos.

Dice Agamben que “las *Pathosformeln* no se encuentran, pues, en las obras de arte ni en la mente del artista o del historiador: coinciden con las imágenes que el atlas registra puntualmente.”¹⁴⁹ Si bien el atlas expresaba las fórmulas del *pathos*, termina consolidándose como un atlas de las signaturas pues son estas las que equivalen a la imagen.

La imagen, pues, se posará en el orden del tiempo como el híbrido que obedece tanto a profetizar el futuro como a ser ella misma recuerdo de sus gestos precedentes. Apunta Agamben, en su texto dedicado a la ninfa, que las imágenes que componen a la memoria quedan fijas en espectros en la tradición histórica.¹⁵⁰ Las imágenes son el híbrido que ha de liberarse de ser espectro, a quienes hay que restituir a la vida. Warburg advierte que las imágenes no son inertes, sino que están vivas y que, en esta condición de vitalidad, es que son transmitidas por la memoria histórica.¹⁵¹ Se decía que esta vida de las imágenes es de peculiar cualidad en tanto que se conjuga con su perecimiento; la supervivencia dicta el orden de la vida de las imágenes, pues sólo en ella es que se entiende su resurgimiento.

Anteriormente se había hablado del trabajo del historiador. Dar cuenta de las semejanzas inmateriales en las imágenes permite no atenderlas como particulares aislados ni como reproducciones, sino como partícipes de una fórmula casi atemporal. Así, afirma Agamben que el historiador ha de saber atrapar la vida póstuma de las *Pathosformeln* para restituirles la energía y la temporalidad que contenían. En esta misma línea, Agamben hará de la supervivencia necesaria de la operación del sujeto histórico, y no como un dato por sí misma. Esto es así pues la supervivencia se da en la memoria, en la psicología de la historia. Por medio de esta operación, el pasado –las imágenes transmitidas por las generaciones que nos han precedido- que parecía en sí sellado e inaccesible, se pone de nuevo, para nosotros, en movimiento: vuelve a hacerse posible.¹⁵²

¹⁴⁹ Ibid. p. 75

¹⁵⁰ Giorgio Agamben, *Ninfa*, trad. por Antonio Gimeno Cuspinera (Valencia: Pre-Textos, 2010), 23.

¹⁵¹ Las imágenes son elementos de la historia, no enjuiciándoles como metahistóricos.

¹⁵² Agamben, op. cit., *Ninfa*, p. 27

El atlas es para Agamben, en resumen, el sitio en el cual las imágenes del pasado se mantienen suspendidas hasta que se les da vida y se despierta en ellas. Es *Mnemosyne* el compendio inacabado de la memoria de occidente; es, como producto último, la evidencia de las imágenes como elemento histórico.

Trabajar sobre imágenes, dice, significa en este sentido para Warburg operar en la encrucijada de lo corpóreo y lo incorpóreo, pero también, y, sobre todo, de lo individual y lo colectivo. La ninfa es la imagen de la imagen, la cifra de las *Pathosformeln* que los hombres se transmiten de generación en generación y a la que vinculan su posibilidad de encontrarse o perderse a sí mismos, de pensar o de no pensar.¹⁵³

*

Al observar las imágenes en el panel enmarcado con la palabra *ninfa* podemos encontrar a los personajes disimiles como repeticiones de un patrón en los diferentes cuadros. Desde el bajorrelieve en la moneda hasta la fotografía en blanco y negro, podemos producir una semejanza a partir de su denominador común. No obstante, parecería vano encontrar los motivos iconológicos de los vestidos ligeros, las canastas y los gestos.

La lectura de los tiempos anacrónicos de Warburg no podría hallar fundamento en la repetición (estrictamente hablando) de los modelos, ni en la evolución de las imágenes. La ninfa es, en cambio, la expresión del movimiento, de la transformación de la forma y de la resurgencia misma. Es la habitante de la memoria que pone en movimiento la maquinaria del tiempo y de la historia y es la forma empírica de ese proceso. Por ello, el *Bilderatlas Mnemosyne* de Warburg es la memoria misma, de quien surgirán las musas que sirven de modelos. Estas hallan su hogar en los paneles del Instituto Warburg. Las ninfas (muerte, caída, dioses, fortuna, etcétera) son, pues, la imagen superviviente. *La memoria, infatigada, pelea. La memoria sobrevive.*

¹⁵³ Cfr. *Ibid.* p. 51

CONCLUSIONES

Aby Warburg y Walter Benjamin vivieron las grandes guerras desde las ciudades alemanas hechas trincheras. Atentos lectores de Nietzsche y de Freud -además de herederos de los trabajos de Proust, Baudelaire y de las grandes escuelas y academias del siglo XIX-, ambos intelectuales separados del gremio institucional¹⁵⁴ compartieron la experiencia inconsciente de las heterotopías. Sin conocerse personalmente, y apenas con un posible conocimiento de la existencia y trabajo del otro¹⁵⁵, Warburg y Benjamin desarrollaron, a lo largo de sus respectivas vidas, planteamientos en potencia de articulación y emparejamiento a partir de las condiciones históricas, personales y casuales que les determinaban. Producto de espacios distintos -aunque en un mismo tiempo- la idea de la anacronicidad del tiempo fue alumbrada en un mismo momento de la línea temporal. Una misma preocupación e inquietud movió a estos dos grandes pensadores a pensar, problematizar y criticar -paralelamente- las premisas de la historia y de la historiografía que limitaban al pensamiento sobre la imagen.

A su vez, Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben han coincidido en las heterotopías, coincidencia evidenciada en el trabajo interpretativo realizado en torno a los autores primarios de esta investigación. Los resultados teóricos y filosóficos de estos cuatro pilares fundamentales que han dado sostén a la empresa que motiva al presente discurso son evidencia misma de los anacronismos en la historia y del tiempo de los fantasmas. ¿Qué quedaba por hacer frente a estos productos?

La investigación se había planteado como objetivo principal analizar la propuesta interpretativa hecha por Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben respecto a la anacronicidad del tiempo implicada -según aquellos- en las teorías de historia del arte y de filosofía de la historia realizadas por Aby Warburg y Walter Benjamin, respectivamente. Además, se planteó como propósito hacer evidente la relación entre ambas teorías, articulando estos pensamientos referentes al discurso sobre la historia en una posibilidad de

¹⁵⁴ Gombrich y Didi-Huberman apuntan que Warburg fue víctima de las instituciones; a pesar de que Warburg se desempeñó como catedrático en algunas ocasiones, se asume que su estado de salud, así como la naturaleza controversial de sus propuestas teóricas, lo mantuvieron en el rechazo de ciertos gremios academicistas. El caso de Benjamin es ya conocido gracias a su correspondencia.

¹⁵⁵ Si bien Benjamin conocía, evidentemente, el instituto fundado por Saxl y Warburg, no sería muy atrevido afirmar que desconocía la obra de este.

lectura de los tiempos anacrónicos. Como se ha podido constatar, la empresa ha buscado sostener, en sus últimos alcances, una posibilidad historiográfica de los tiempos heterogéneos.

Superando la problemática nacida en el ámbito de la historia del arte, se ha insertado el problema de los anacronismos en la esfera de la historia misma, implicándolo en la del arte y de muchas otras disciplinas y áreas de estudio. De este modo, la imagen ha transgredido los límites de las disciplinas artísticas volviéndose núcleo del presente debate histórico, antropológico y filosófico. Por ello, la investigación ha tenido por motivo a la historiografía de las imágenes que no puede renunciar, a partir de los autores examinados y de acuerdo a sus planteamientos, a su naturaleza anacrónica y heterotópica.

De la presente investigación se puede, de acuerdo a todo lo expuesto en ella, concluir tres cosas. Primero, que la renovación del paradigma histórico realizada por Aby Warburg y Walter Benjamin desarticula los tiempos cronológicos y la asumida eucronía que fue [y parece seguir siendo] el paradigma de corrección de la práctica histórica. La primera parte de la investigación se centró, justamente, en dar cabida a las dos propuestas fundamentales que plantean el problema de los anacronismos en la historia. A partir de su exposición teórica se ha cimentado la base de una historia de las imágenes, en primer momento. Segundo, que la historia de las imágenes tiene potencia de lectura a partir de una historiografía de las imágenes consistente. Se ha pretendido, durante la segunda parte de la investigación, sostener una posibilidad de lectura de estos tiempos anacrónicos a partir de las premisas puestas en diálogo de Georges Didi-Huberman y de Giorgio Agamben. Se ha demostrado que, articulando las teorías (sin pretender forzarlas), el edificio de una historiografía de las imágenes es plausible en correspondencia a las necesidades que la historia de las imágenes demanda. Tercero, que hay casos que evidencian la apreciación de la historia como no cronológica como lo es el del arte pensado a partir de la imagen. El *Bilderatlas Mnemosyne* sería, por excelencia, la demostración del comportamiento natural de las imágenes y la evidencia del devenir de aquellas en el conflicto del olvido y la memoria. Proponer un modo de lectura del índice histórico -que da apertura al libro de la vida- y, por tanto, de la pluralidad de imágenes que cristalizan el movimiento de la cultura, se prolonga como el punto culminante de la investigación presente.

*

Vivimos en el tiempo de los fantasmas. Aby Warburg anticipaba a Gilles Deleuze cuando éste, anticipándonos, afirmaba que el hombre vive en un estado de esquizofrenia. Georges Didi-Huberman se preguntaba desde el particular dominio de discurso de la teoría e historia del arte si no habría un tiempo para los fantasmas, un retorno de las imágenes, una «supervivencia» que no estuviera sometida al modelo de transmisión que supone la imitación de las obras antiguas por obras más recientes. Su pregunta se enfocaba en el conflicto que, años antes, Warburg había tenido con el historicismo tradicional y que desembocaría en la propuesta de los tiempos anacrónicos. Consistía la respuesta a la pregunta en dar cuenta del oscuro juego de lo rechazado y de su eterno retorno.

Vivimos en el tiempo de los fantasmas. Pero ¿habrá habido algún tiempo que no haya sido de los fantasmas? Podría parecer evidente que en toda época hay fantasmas que recorren los pasillos de los centros intelectuales, las calles de las urbes y los caminos de las comunidades rurales. Corrían los fantasmas de Polidoro y de Policles en las aulas de las academias de arte que, en el renacimiento, reproducían sin saberlo los gestos de Laocoonte y la fluidez de Hermafrodito.

La afirmación se transforma en pregunta: ¿En el tiempo de qué fantasmas vivimos? Pareciera que vivimos en un orden que conjuga a fantasmas de *distinto* origen, tiempo y espacio; nos vemos rodeados de Burckhardt y de Darwin, de Freud y de Nietzsche, de Deleuze y de Foucault. Pero parece que hay algo que se conserva en el tiempo, algo que le es común a los fantasmas de todas las épocas: el modo en el cual se sobreviven. La afirmación transformada en pregunta de inacabable respuesta muta: ¿qué es lo que sobrevive?

Didi-Huberman y Giorgio Agamben han desarrollado importantes contribuciones a la teoría de la imagen, particularmente a partir de las aportaciones de teóricos como Aby Warburg y Walter Benjamin. Según estas posturas, lo que les sobrevive a las obras de arte, a la historia, a los acontecimientos y a las cosas en general es únicamente la imagen. Así, el conocimiento histórico del pasado no puede adquirirse sino por aquello que Benjamin llamaba ya un siglo antes «la imagen verdadera del pasado» que sólo se podía observar a la luz del relámpago. En el mismo sentido, el pasado habita, para Didi-Huberman y como lo

anticipó Warburg, en los detalles; el «archivo» warburgiano compuesto de fotografías, diarios y otras imágenes contenía a la verdad de los tiempos históricos.

Estas imágenes supervivientes son los fantasmas que recorren cada particular temporalidad. Ajenos al orden de la vida y de la muerte y a la contraposición ausencia-presencia, los fantasmas de Didi-Huberman son la supervivencia de las cosas en este registro imaginativo que crea y recrea imágenes. Así, nuestra época es el tiempo de los fantasmas porque es el tiempo de la imagen, el tiempo de la cámara y del cinematógrafo. El acontecimiento se ha capturado en la imagen restándole importancia al suceso mismo y dignificando aquello que tiene potencial de hacerse atemporal. Es por ello que la imagen es valuada como prioritaria frente al objeto mismo; la imagen puede ser anacrónica porque sobrevive al objeto, al sujeto y al tiempo. Las imágenes supervivientes son la suspensión de la temporalidad y del espacio, son la supresión de la efímera existencia y de la necesidad de la memoria y del recuerdo.

La imagen se supera; sin ser fantasías o realidades, verdades o falsedades, engaños o afirmaciones, las imágenes son lo evidente y el instrumento de acción necesario. Indudables, contradictorias y falibles, estas supervivencias son la materia prima de exploración y conocimiento del mundo. De esto se infiere que el mundo mismo está hecho de fantasmas pues, en última instancia, el hombre, la experiencia y la realidad son imágenes supervivientes de un pasado que ha perecido.

El mundo es el tablero en el cual se lleva a cabo el oscuro juego de lo rechazado en el que Warburg, Benjamin, Didi-Huberman, Agamben y, acaso, nosotros, somos jugadores. Imágenes supervivientes acosan a los hombres; insistentes rezagos de lo que ha existido se reiteran en el orden de la cotidianidad de la imagen provista por su fagocitación. Los fantasmas parecen haber hecho del mundo el reino de las fantasmagorías; parecen haber hecho del mundo mismo una fantasmagoría.

Las imágenes nos sobreviven y sólo en ellas habita la memoria de los tiempos que han sido. La imagen arde y con ella arde el mundo, las representaciones, los recuerdos y los acontecimientos. Arde la esencia misma de las cosas que no existieron, necesariamente, en el registro de la realidad. Arde la imagen y, sin embargo, sobrevive el fantasma. Cabría preguntarse ¿qué fantasma?

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio, *La potencia del pensamiento*, trad. por Fabián Lebenglik, ed. Adriana Hidalgo, 2007.

----- *Ninfa*, trad. por Antonio Gimeno Cuspinera, ed. Pre-Textos, 2010.

----- *Signatura Rerum. Sobre el método*, Trad. por Flavia Costa et al., ed. Anagrama, 2010.

----- *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. por T. Segovia, ed. Pre-Textos, 1995.

Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. por Bolívar Echeverría, edición electrónica.

----- *Libro de los pasajes*, trad. por Luis Fernando Castañeda et al., ed. Akal, 2005.

----- *Sobre la facultad mimética* en *Ensayos Escogidos*, trad. por H. A. Morena, ed. Sur, 1967.

Benjamin, Walter y Gershom Scholem, *Correspondencia*, trad. por Francisco Lupiani, ed. Trotta, 1987.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, trad. por J. Almela, ed. Siglo XXI, 1993.

Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente*, trad. por Juan Calatrava, ed. Abada, 2009.

----- *Arde la imagen*, ed. Serieve, 2012.

----- *The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology*, trans. Vivian Sky Rehberg, en *Oxford Art Journal*, 25.1, 2002.

----- *Ante la imagen*, trad. por Antonio Oviedo, ed. Adriana Hidalgo, 2011.

Didi-Huberman, Georges et al., *Cuando las imágenes tocan lo real*, trad. por Inés Bértolo, Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, trad. por Elsa Cecilia Frost, ed. Siglo XXI, 1986.

----- *La arqueología del saber*, trad. por Aurelio Garzón del Camino, ed. Siglo XXI, 1979.

Freud, Sigmund, *Obras completas*, ed. Amorrortu, 1980

Warburg, Aby, *El Atlas de las imágenes*, trad. por Martin Warnke et al., ed. Akal, 2010.

DETALLE DE LAS ILUSTRACIONES

Marco Liberio, *Júpiter y Mnemosine*, 1690-1700. Óleo sobre lienzo, 118x153 cm; Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Domenico Ghirlandaio, *Nacimiento de Juan Bautista*, 1486. Fresco; Capilla Tornabuoni, Florencia.

Aby Warburg, *Campesina de Settignano, Italia*. Fotografía; The Warburg Institute, Londres.

AGRADECIMIENTOS

Este texto está dedicado a sus grandes fantasmas; agradezco sus respectivas cristalizaciones de las heterotopías del espacio y de las heterogeneidades del tiempo que, ahora, me son sincrónicas. A pesar de su ausencia, deseo a las fantasmagóricas presencias de los grandes nombres impresos en las letras antes presentadas la gracia de no formar parte del olvido.

A su vez, agradezco a los medios que trajeron a mí a estos grandes fantasmas o que me llevaron a ellos. Reconozco en gracia a la Universidad Nacional Autónoma de México, a su cuerpo docente y administrativo y la comunidad estudiantil que, de un modo u otro, formó parte de esa travesía. Agradezco con particular énfasis al Lic. Edgar Morales y a la Lic. Claudia Olga Torres, sin cuya ayuda esta empresa habría hallado otro rumbo; a la Dra. Sonia Torres, el Dr. Gerardo de la Fuente, la Dra. Elsa Torres, el Mtro. Carlos Vargas y la Dra. Sonia Rangel, por su atención durante este proceso. Además, agradezco a Laura Valencia, Mariana Juárez y Octubre Tinajero por la influencia que ejercieron en mí y que, de diversas formas, siguen ejerciendo.

Con especial aprecio, agradezco a mis padres, Eloisa G. Díaz y Santiago Vázquez, sin cuyo apoyo este proyecto habría enfrentado suertes distintas.

Por último, agradezco a todos aquellos que dieron motivo e inspiración a la instauración de mi propio tiempo de los fantasmas y, aún más importante, a quien destruyó su reino.