

Imágenes que tiemblan.
Jacques Derrida,
Georges Didi-Huberman
y la política del arte

Images that tremble.
Jacques Derrida,
Georges Didi-Huberman
and the politics of art

Sergio Villalobos-Ruminott*

UNIVERSITY OF MICHIGAN

svillal@umich.edu

Resumen

El siguiente trabajo intenta determinar la posible convergencia de las contribuciones de Georges Didi-Huberman y Jacques Derrida a la cuestión del arte y la política o, más precisamente, a la cuestión política del arte. Para pensar esta cuestión, sin embargo, tomaremos como marco de referencia la famosa oposición entre estetización de la política y politización de la estética, elaborada por Walter Benjamin en su famoso ensayo sobre la obra de arte. A partir de allí, sostendremos que las contribuciones de Didi-Huberman y Derrida permiten complejizar no sólo las nociones convencionales de arte y política, historia y sujeto, verdad y representación, mimesis y obra, etcétera, sino incluso pensar la misma relación arte-política más allá de la lectura instrumental que piensa al arte como vehículo de politización o de radicalización, y lo reduce a una práctica representacional, ilustrativa y, finalmente, pedagógica.

PALABRAS CLAVES: Vanguardia, soberanía, revuelta, historicismo, deconstrucción, anacronía, montaje.

Abstract

The following text attempts to determine the possible convergence between Georges Didi-Huberman and Jacques Derrida's contributions to the question of art and politics, or more precisely, to the so-called politics of art. To think this question, however, we will use as a referential frame Walter Benjamin's famous essay on the work of art and its opposition between a sort of anesthetization of politics and a politization of art. From there we will argue that Didi-Huberman and Derrida's contributions enable us to think not only in a more complex way notions such as art and politics, history and subject, truth and representation, mimesis and *oeuvre*, etc., but also, these contributions also enable us to think the relationship between art and politics beyond the instrumental reading that

Recepción 27-03-21 / Aceptación 05-04-21

* Profesor de Español y Estudios Latinoamericanos en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Michigan.

thinks art as a vehicle of politization, reducing it to a representational, illustrative, and finally pedagogical practice.

KEYWORDS: Avant-garde, sovereignty, revolt, historicism, deconstruction, anachrony, montage.

No puede haber imagen que no hable de destrucción y de supervivencia.

EDUARDO CAVADA¹

I. Condiciones de posibilidad de la convergencia

Comenzamos acá una reflexión sostenida sobre la relación arte-política a partir de las contribuciones de dos ineludibles autores contemporáneos, Jacques Derrida y Georges Didi-Huberman. El alcance del siguiente texto es sólo preliminar, en la medida en que aquí se delinearán los ámbitos de convergencia y complementariedad entre ambos pensamientos, en función de plantear la pregunta por la relación entre arte y política y, más precisamente, para abrir la pregunta relativa a la política del arte. Lo anterior, de acuerdo con una serie de desplazamientos al interior del horizonte hermenéutico habitual en que se pensó dicha relación y desde el cual la política del arte tendió a ser homologada con las figuras de la concientización, de la educación, de la movilización, de la radicalización y de la politización.

Hemos elegido a estos autores porque sus contribuciones combinan, junto a la dimensión autoral, una serie de prácticas complementarias que no pueden pasar desapercibidas. Mientras que el nombre de Jacques De-

¹ Eduardo Cavada, *La imagen en ruinas* (Santiago de Chile: Palinodia, 2015), 57.

rrida está asociado a la deconstrucción y a una determinada comprensión de la práctica filosófica, no debemos desconsiderar su participación en el Collège International de Philosophie, en la American Academia of Arts and Sciences, y otras iniciativas dedicadas a fomentar y defender la enseñanza de dicha disciplina, sin olvidar su singular comprensión de la enseñanza, plasmada en la serie de cursos y seminarios que han sido publicados en los últimos años, gracias a la paciente labor editorial de un grupo de pensadores más o menos identificados con su trabajo.² De la misma forma, el imponente trabajo autoral de Georges Didi-Huberman, que a la fecha suma una cantidad considerable de volúmenes gravitando en torno a un horizonte común, debe ser complementado con su actividad como conferencista y como curador, pues es en esta última capacidad donde se ponen en práctica muchas de las ideas que alimentan su trabajo escritural. Quizás no resulte del todo errado sostener entonces que la relevancia que los cursos y seminarios tienen para el primero es equivalente a la relevancia que la curatoría tiene para el segundo, pues en ambos casos se pone en juego una función *in-civil* de la escritura y de la práctica intelectual. En efecto, debemos considerar esta sensibilidad especial con relación a la escritura como un elemento común que se materializa en la forma en que ambos pensadores impactan sus respectivas disciplinas desde un tipo de intervención dinámica y profana, agonalmente opuesta a los límites protocolares y metodológicos que regulan la comunicación al interior de sus respectivos campos de saber y ejercicio profesional.³

Sin embargo, esta posible convergencia entre ambos pensadores enfrenta una serie de problemas que necesitamos despejar para alcanzar

² Se trata de un grupo de académicos e investigadores que han decidido organizar, editar y publicar los cursos y seminarios con el más alto estándar intelectual. Gracias a ellos, tanto en las ediciones Seuil, Bibliothèque Derrida, como en la editorial de la Universidad de Chicago en Estados Unidos, han aparecido regularmente los seminarios del argelino, cuestión que ha complejizado y enriquecido la recepción de uno de los más importantes pensadores del último siglo.

³ Ninguno de ellos escribe artículos para revistas universitarias indexadas con pretensiones científicas, por ejemplo.

nuestro punto de partida. La primera dificultad consiste en encontrar un plano en el que la convergencia resulte viable y efectiva, es decir, un lugar común desde donde aproximarnos tanto a la deconstrucción del logocentrismo como a la anacronía en la historia del arte y de las imágenes. Lo anterior, sin cometer el error de pensar que hablamos de dos “discursos” más o menos acotados (uno a la filosofía, el otro a la historia del arte o la estética), pues el tipo de desplazamiento que cada uno de estos autores ha ejercido con respecto a sus disciplinas “naturales” no sólo pone en cuestión los límites de dichas disciplinas, sino que las lleva hacia una problematización mucho más amplia que las disputas metodológicas y auto-referenciales del saber académico. Mientras que la deconstrucción del logocentrismo cuestiona las pretensiones de la filosofía y de las ciencias humanas, haciendo vacilar sus economías internas, desocultando su centro ausente y debilitando sus referentes transcendentales (sujeto, razón, sentido, etcétera); la interrogación anacrónica y heteróclita de la historia del arte, en el segundo caso, abre la problemática de la significación del arte, de su imagen y de su historia hacia una relación no convencional (no historicista) con las prácticas y las obras, cuestión que revitaliza una serie de problemas neutralizados por las narrativas disciplinarias dominantes. Nos atrevemos incluso a decir que si bien ambos pensadores parten desde un cuestionamiento necesario de los límites y presupuestos de sus propias “áreas de saber”, en ningún caso limitan sus trabajos a una problemática eminentemente epistemológica, sino que se abren hacia una confrontación con la determinación convencional del tiempo histórico (anacronía y crítica de la metafísica de la presencia). Esto, para poner en cuestión su naturalización y para permitirnos pensar una serie de presupuestos que sostienen lo que podríamos denominar, siguiendo a Gilles Deleuze, la imagen moderna del pensamiento.⁴

⁴ Gilles Deleuze, “La imagen del pensamiento” en *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu 2009), 211-255.

Dicho de otra forma: ambos autores piensan y, en cierta forma registran, los efectos de un temblor que mueve, aunque sea levemente, la imagen soberana del presente. Se trata de *un temblor de la imagen y de una imagen del temblor* que desoculta un lugar de vacilación donde los órdenes de la ontología y de la soberanía, del Estado y de la ley, de la Historia y su progreso, son expuestos y puestos en suspenso. Ello a partir de una experiencia de orfandad radical que define una relación al tiempo como promesa de una democracia *à venir*; una democracia para la que no tenemos y para la que no *podemos* tener una imagen final o acabada, pues se trata de una democracia para la que sólo tenemos *la imagen turbia de un pueblo sin soberanía*.

Sin embargo, si lo anterior no fuese ya un problema suficientemente complejo, habría que atender a un segundo dilema relacionado con el riesgo de afirmar la convergencia a partir de una serie de analogías simples en las que opera un presupuesto de traductibilidad que implica reducir a ambos pensadores a una determinada narrativa teórica. Esto es, como si la deconstrucción pudiese ser explicada desde la crítica del historicismo y del cognitivismo elaborada por Georges Didi-Huberman, como si el trabajo de este último le diera, ¡por fin!, una cierta materialidad relevante a la especulación textual asociada con la deconstrucción. O, de forma alternativa, como si la interrogación sistemática de la historia del arte y sus presupuestos fuesen una consecuencia lógica de los desplazamientos deconstructivos realizados por Jacques Derrida. Frente a este segundo riesgo, habría que enfatizar desde el principio nuestra renuncia a producir un texto cerrado, convincente en su perspectiva teórica y sintético, que presentase sus conclusiones como indiscutibles. Por el contrario, y en atención a la complejidad de la tarea que tenemos a mano, debemos insistir, desde el principio, en que nuestro cometido es habitar esta convergencia a partir de una serie de problemas en los campos estético, filosófico y político contemporáneos.

El tercer problema que necesitamos despejar tiene que ver con el fulgor adosado a ambos nombres, es decir, con la constitución de la firma

autoral como marca registrada, cuestión que hace reconocible (reduciéndolo) el trabajo de cada uno, lo que a su vez permite una circulación ampliada de la firma en el mercado internacional de la teoría, del saber corporativo y de las instituciones dedicadas a la enseñanza y a la ‘cuestión del arte’. ¿Cómo leer entonces a estos pensadores que llegan a nosotros *ya leídos* por una escena internacional que ha invertido e invertido sobre ellos un importante capital simbólico?, ¿cómo aprenderlos, interrogarlos, usarlos, antes de que su proceso de canonización termine por consagrarlos, disecándolos y des-historizándolos para fijarlos en la lista de compras o en el currículo canónico de la universidad neoliberal global? Por lo tanto, pensar el trabajo reflexivo de cada uno, y de ambos en una posible convergencia, requiere un ejercicio de lectura que esté a la altura de la forma en que ambos leen la tradición, puesto que “[e]n cada época ha de hacerse el intento de ganarle de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla”.⁵ Después de todo, no lo olvidemos, ambos practican y profesan una forma de lectura *sui generis*, es decir, que desborda su mera instrumentalización. Ambos pensadores comprenden la escritura y la lectura como una forma de apertura al acontecimiento, el que, sin embargo, ya no puede ser pensado bajo la ley excepcional de lo insólito o de lo inédito. De ahí la relevancia de nociones tales como *montaje*, *iteración*, *anacronía* y *différance*, pues en ellas se jugaría la posibilidad de *otra* relación al mundo y al porvenir, más allá de la lógica sacrificial y logocéntrica del sentido, del cálculo, de la hegemonía y de la voluntad de poder que determinan, de una u otra forma, nuestra comprensión habitual del arte y su soberanía.⁶

⁵ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Pablo Oyarzún Robles, trad. (Santiago de Chile: ARCIS/LOM, 1995), 51.

⁶ Téngase presente la inteligente monografía de Christoph Menke sobre la soberanía del arte, y su problematización en Adorno y Derrida: *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida* (Cambridge, Massachusetts: MIT, 1999).

A partir de estos despejes se hace claro que la posible convergencia no puede implicar ni una homologación ni una síntesis; que una lectura orientada a forzar las semejanzas sería tan improductiva como una lectura dirigida a abismar las diferencias. En este sentido, la crítica del espiritualismo que funda la noción culturalista de imaginación humana, junto a la crítica de la función cognitiva del símbolo, y de los presupuestos culturales que leen el arte según un cierto progreso del género humano en Didi-Huberman,⁷ convergen y hasta co-inciden con el desplazamiento derridiano de las pretensiones estructuralistas por determinar el sentido último de los textos a partir de descifrar las determinantes diacrónicas y sincrónicas del lenguaje,⁸ y son consistentes con el desplazamiento de la jerarquía saussuriana que sigue organizando el orden de la significación desde la relación entre significantes y significados.⁹ A su vez, la indagación del estatuto no verbal del síntoma como signo en la lectura de la imagen desarrollada por Didi-Huberman, a partir del trabajo psicoanalítico de Pierre Fédida,¹⁰ se aproxima a la lectura derridiana de lo anasémico, el trauma intergeneracional y la cuestión del fantasma en los escritos psicoanalíticos de Maria Torok y Nicholas Abraham,¹¹ cuestión que lleva a Didi-Huberman y Derrida a una complejización de las nociones de ar-

⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: Cendeac, 2010).

⁸ Jacques Derrida, “La escritura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos, 2012), 383-401. Ver también Jacques Derrida, “El suplemento de la cópula. La filosofía ante la lingüística”, en *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1994), 213-245.

⁹ Ver Jaques Derrida, en particular, “Lingüística y gramatología”, en *De la gramatología* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1986), 37-93.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes* (Ciudad de México: Canta Mares, 2017).

¹¹ Jacques Derrida, “Foreword. Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok”, en *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*, M. Torok y N. Abraham, trans. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), XI-XLVIII.

chivo y memoria que resiste las economías y las tecnologías de la estupidización y de la patologización.¹² Y lo mismo puede decirse de cómo ambos, de una u otra forma, exceden la conversión logocéntrica del sentido, incluso del sentido indirecto psicoanalítico (subsumido a la función del lenguaje y de la palabra) al destituir la narrativa maestra acerca del sujeto antropológico y filosófico moderno.¹³ Esto sin olvidar que ambos pensadores organizan su escritura y su pensamiento recurriendo a conceptos impuros, contaminados, lo que hace imposible los binarismos y oblitera las pretensiones de una historia conceptual y positivista, pues estos no pueden ser abstraídos de su contexto específico de enunciación (lo que a su vez hace imposible fijar y precisar el sentido último de palabras tales como *deconstrucción* o *anacronía*).¹⁴ Y así podríamos seguir enumerando lugares de una proximidad innegable: la relación entre imagen precaria y trazo;¹⁵ la operación soberana en la representación de los *pueblos expuestos* y la lógica solipsista de la soberanía y su principio de crueldad espectacular;¹⁶ la supervivencia de las imágenes y la cuestión de la sobrevivencia;¹⁷ la destitución del sublime y su cambio por una teoría profana

¹² Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (Madrid: Cátedra, 2015) y Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997).

¹³ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009) y Derrida, *De la gramatología*.

¹⁴ Jacques Derrida, “Carta a un amigo japonés”, en *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales* (Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997), 23-27, y Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Madrid: Paidós, 2004); Georges Didi-Huberman, *La supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada Editores, 2012); Derrida, *De la gramatología*, y Derrida, “La Différance”, en *Márgenes de la filosofía*, 37-62.

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014) y Jacques Derrida, *Seminario la pena de muerte I (1999-2000)* (Madrid: La Oficina, 2017).

¹⁷ Didi-Huberman, *La supervivencia de las imágenes* y Jacques Derrida, *Learning to Live Finally. The Last Interview* (New Jersey: Melville House Publishing, 2007).

de la historia; la crítica del foto-logo-centrismo (y del retinismo) —que ambos emprenden de manera singular—; la postulación del problema de la desobediencia y la decisión pasiva; la multiplicidad de los *tempi* históricos, y la estructuración indeterminada del tiempo de la democracia, donde la *inminencia* y el *á venir* funcionan como alternativas a la filosofía de la historia y sus manifestaciones onto-políticas.¹⁸

Como debiera ser fácil de percibir, abundan los lugares en los que la convergencia propuesta se hace plausible; después de todo, ambos inscriben su pensamiento en una estela reflexiva que, a falta de mejores términos, podríamos referir como *post-ilustrada*, es decir, una estela de pensamiento que tiene como propósito poner en cuestión y revisar —sin que esto signifique desechar o refutar— los presupuestos racionalistas e ilustrados propios del pensamiento moderno. En efecto, la lectura a contrapelo de la historia del arte, la problematización de sus anacronías e incongruencias, la resistencia a la reducción logocéntrica del síntoma y del detalle en pintura, tanto como la deconstrucción en cuanto sollicitación y auto-explicación, no pueden ser pensadas como variantes acotadas de la crítica y sus tecnologías modernas, universitarias. Ni refutación, desmitificación, desenmascaramiento o aniquilación: estamos, por el contrario,

¹⁸ Y podríamos seguir haciendo comparecer los momentos centrales de la obra de cada uno a esta convergencia que expresa no sólo un extraño paralelismo, sino también una innegable cercanía. Sin embargo, aún cuando la misma postulación de la convergencia no puede evitar recortar violentamente la respiración de cada uno de estos pensamientos, y la multiplicidad de sus intervenciones, lo hacemos en función de pensar cómo la *inminencia* y el *á venir* nos abren hacia una relación con el tiempo de la historia ya no regulado por la filosofía del progreso y por la archeo-teleología de la culpa y su circularidad. Gracias a esto, en otras palabras, podemos revisitarse la relación arte-política más allá del horizonte onto-político vanguardista y soberano moderno. En efecto, no se trata de mostrar cómo ambos pensadores nos permitirían re-elaborar la relación entre arte y política, entregándonos elementos relevantes para pensar una nueva política del arte; se trata, por el contrario, de atender a la forma en que ambos, en sus respectivas interrogaciones, avanzan un cuestionamiento radical del marco hermenéutico en el que se inscribe nuestra comprensión habitual de arte y la política, lo que nos obliga a estar a la altura de tal interrogación, esto es, a cuestionar de manera radical la instrumentalidad del arte para la política y la misma racionalidad política con la que pensamos el arte.

ante procedimientos que “operan” des-operando la lógica moderna de la verdad, del saber y de su soberanía.¹⁹ A esto se debe que hayamos optado por inscribir la postulada convergencia en la pregunta relativa a la relación arte-política, una relación que no puede permanecer inalterada después de la serie de acontecimientos relacionados con la historia material del siglo xx y después de las diversas problematizaciones abiertas por el tipo de pensamiento desarrollado por estos autores.

II. La relación arte-política revisitada

En el volumen 62 de la afamada revista de teoría y crítica de arte *October*, perteneciente al Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), volumen publicado en el otoño de 1992, apareció un extenso ensayo escrito por Susan Buck-Morss titulado “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”.²⁰ Lo que en principio parece ser sólo un dato contingente, la fecha, esconde una posibilidad de lectura que le da al ensayo una relevancia inesperada. En efecto, la publicación ocurre en el contexto asociado con el derrumbe del llamado *socialismo real* y con él, el derrumbe del horizonte hermenéutico que determinó la historicidad y las formas hegemónicas de interpretación de las prácticas artísticas y políticas en la Guerra Fría. Es en este nuevo es-

¹⁹ En efecto, se trata de entender el proceder de ambos autores no como una mera restauración de la operación crítica moderna, universitaria, sino como un trabajo reflexivo que sospecha de las formulaciones rigoristas y disciplinarias.

²⁰ Susan Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, *October* 62, (otoño 1992): 3-41. Ver en español: “Estética y ‘anestésica’: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Estética de la imagen* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2018), 159-204. Nótese, sin embargo, que en vez de traducir “anaesthetics” como “anestésica”, la traducción prefiere “anestésica” lo que desvirtúa el sentido original del término usado por Buck-Morss, el que apela a un fin de la anestesia de los sentidos producida por la estética en el ámbito de la *aíesthesis*.

cenario, en el que lo único aparentemente claro es el agotamiento de las categorías que organizaban el saber crítico y teórico del periodo anterior, que Buck-Morss vuelve al famoso texto de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”,²¹ para elaborar una pregunta que permite suspender la lectura habitual de dicho texto. Cito la versión en español del texto de Buck-Morss:

Benjamin nos está diciendo que la alienación sensorial está en el origen de la estetización de la política, estetización que el fascismo no inventa sino que meramente “administra” (*betreibt*). Hemos de asumir que la alienación y la política estetizada, en tanto condiciones sensoriales de la modernidad, sobreviven al fascismo, y que del mismo modo lo sobrevive el goce obtenido en la contemplación de nuestra propia destrucción.

²¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética de la imagen* (Buenos Aires: La Marca Editora, 20189), 21-81. Cito esta versión en español pues en este volumen se presenta la segunda versión, y primera definitiva del ensayo de Benjamin, que ha servido de *Urtext* o texto originario para las versiones francesas, alemana y americana. Además de las notas editoriales aclaratorias que muestran las variaciones y decisiones que informan la edición, hasta ahora, final, junto a los fragmentos no incluidos, agrupados bajo el título “Paralipómenos”, 79-81. Sin embargo, habría que indicar que además de las tres ediciones hasta ahora conocidas de este ensayo, la nueva edición alemana de las obras y legados del archivo benjaminiano, *Werke und Nachlaß*, proyectada en 20 volúmenes, contiene, en su volumen 16 (*Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Berlín: Suhrkamp Verlag, 2013]) otras dos versiones hasta ahora desconocidas, además de una serie de notas, que ayudarán a precisar el grado de censura e intervención con que las ediciones anteriores han aparecido, marcando y limitando la recepción del ensayo de Benjamin. Nota de estas censuras e intervenciones dieron ya, en su edición en inglés de la correspondencia de Adorno y Benjamin, los editores al reparar en la forma en que Max Horkheimer, por entonces residente en New York, modificó ciertas frases centrales del ensayo sobre la obra de arte: “The version printed in the *Zeitschrift* in 1936 was typically altered by such substitutions as ‘totalitarian doctrine’ for ‘Fascism’, ‘constructive forces of mankind’ for ‘communism’, and ‘modern warfare’ for ‘imperialist warfare’; while its preface, which directly invoked Marx, was omitted altogether. These deletions, however, were the work of Horkheimer in New York”. Rodney Livingstone, Perry Anderson y Francis Mulhern, “Presentation III” en *Aesthetics and Politics. Debates between Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, Ronald Taylor, ed. (Londres: NLB, 1997), 106.

La respuesta comunista a esta crisis es la “politización del arte”, que implica exactamente... ¿qué? Sin duda, Benjamin debe estar diciendo algo más que hacer de la cultura un vehículo para la propaganda comunista. Le exige al arte una tarea mucho más difícil; esto es, la de “deshacer” la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad*, y la de hacer todo esto no evitando las nuevas tecnologías sino “atravesándolas”.²²

Hay que reparar en cómo Buck-Morss trae a colación el complejo programa benjaminiano de un cierto “despertar de los sentidos” sin que podamos homologar dicho “despertar” con una mera toma de consciencia política (una *heliopolítica* ilustrada, como diría Derrida). En efecto, el despertar de los sentidos supone en Benjamin una cierta dislocación de la síntesis entre lo inteligible y lo sensible, dislocación que destituye el principio de razón que organiza y jerarquiza los sentidos desde ideales o valores superiores del “espíritu”, la “razón” o el “entendimiento”. Se trata de un “despabilar casi anárquico”, en el cual se cifra una nueva relación con el tiempo y con la imagen de la historia. Sin embargo, más allá de todo esto, lo que nos interesa es la convincente lectura del párrafo final del texto de Benjamin realizada por Buck-Morss, pues ella abre un horizonte de interpretación que trae de vuelta el ensayo al corazón de los debates actuales sobre tecnología, medialidad, arte y política en un mundo en el que las mediaciones tecnológicas son infinitamente más numerosas y determinantes que en el mundo benjaminiano de la guerra y la devastación europea.²³ En efecto, además de la continuidad entre

²² Benjamin, “Estética y ‘anestésica’”, 161.

²³ Estos comentarios de Buck-Morss se realizan en atención al cargado párrafo final del mentado texto de Benjamin, que dice: “*Fiat ars - pereat mundus*, dice el fascismo, y espera como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer el momento culminante del *l’art pour l’art*. La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora

las determinantes metafísicas de la guerra como efecto, advertido por el mismo Benjamin, de la “movilización total” característica de la máquina fascista y las retóricas devastadoras de la actual máquina tardo-capitalista, habría que destacar la pregunta que cruza el texto de Buck-Morss y lo abre hacia una cuestión central para nosotros.

¿En qué consiste, concretamente, la desactivación del programa fascista de estetización de la política? Sin olvidar que tal estetización ocurre desde antes y sobrevive al mismo fascismo europeo. ¿Cómo entender ese “¿qué?” instalado por Buck-Morss como indicación de un vacío que debilita la lectura habitual del ensayo, marcada por una mera inversión de los términos, sin alterar su parecido y su resonancia? Si, como ella nos advierte, para Benjamin la cultura no era sólo un vehículo para la propaganda comunista, entonces, ¿cómo seguir insistiendo en la relación arte-política como si se tratara de una cuestión de énfasis y de posiciones?, ¿no nos está invitando Benjamin, y quizás la misma Buck-Morss, a pensar el arte y su relación con la política más allá de la lógica instrumental y soberana que define a la estética y a la política como cuestiones propiamente modernas? Es decir, ¿no nos están invitando ellos a pensar la relación entre arte y política más allá de la serie de operaciones partisanas, binarias, valorativas, instrumentales, que organizan el horizonte moderno en el que se ha desarrollado un saber sobre el arte y lo sensible, tanto como un saber sobre la política y la historia?

Si la alternativa a la movilización total fascista, asentada en una estetización disciplinaria (*anestésiante*) de los sentidos, pudiese ser contestada desde una politización del arte igualmente orientada a la “movilización

en objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. *De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte*”. Benjamin, “La obra de arte”, 67. Nótese que en la primera versión del texto en vez de “comunismo” Benjamin nos hablaba de “las fuerzas constructivas de la humanidad”, es decir, aquí apreciamos una de las intervenciones activas de Horkheimer.

de las masas”, no habríamos avanzado nada, pues seguiríamos presos de una dialéctica totalmente abastecida por una forma de *violencia mítica*, es decir, por aquella violencia que se ejerce sobre el viviente (el *sensorium*) entendido ya siempre como un *medio* para un fin cuya trascendencia viene dictada desde otro lado. La posibilidad de escapar a esta dialéctica propia de la violencia mítica no consiste entonces en oponer a la movilización total fascista la movilización partisana comunista, desde la cual el arte sigue siendo un medio o un instrumento para organizar el *sensorium* y la economía de los cuerpos; sino que consiste en deshacer la lógica partisana (amigo/enemigo) para repensar la misma relación arte-política más allá de la trampa de la soberanía.²⁴

Despabilar los sentidos, desordenar su domesticación funcional y productiva, no sólo implica la posibilidad de una politización distinta, o de una relación distinta a la política, más allá de la politización moderna, sino que demanda una comprensión de la relación entre arte-política capaz de poner en cuestión los presupuestos que han abastecido al pensamiento moderno, organizándolo de acuerdo con los principios filosóficos de un programa cuyas bases están dadas por una determinada comprensión del sujeto, del sentido, de lo bello, del arte, de la soberanía y, por supuesto, de la experiencia. La destrucción benjaminiana de la que tanto se habla no puede, por lo tanto, ser meramente reducida a una cuestión de *radicalidad política*, sin volver a introducir con esto las demandas sacrificiales constitutivas de la modernidad y su organización productivista de los cuerpos. Ese es el truco del fascismo, antes de su instanciación histórica y después, en su sobrevida: optimizar la vida según

²⁴ Y aunque esto escapa a nuestro cometido actual, es a partir de esta sustracción desde la trampa de la soberanía que cabría interrogar la llamada hipótesis de la complicidad entre Benjamin y Schmitt, que ha marcado una cierta lectura contemporánea, lectura que afirma una proximidad analógica entre los motivos benjaminianos y las temáticas schmittianas, desde Jacob Taubes hasta Giorgio Agamben. Ver Sergio Villalobos-Ruminott, “La trampa de la soberanía: entre potencia y excepción”, *Res Publica*, (2013): 212-233.

una lógica sacrificial que puede estar orientada a la producción individual capitalista o puede estar organizada según las demandas colectivas y heroicas de una comunidad de salvación alternativa. El fascismo, como estetización anestesiante, es ya en Benjamin, una forma de control del viviente, una expresión tendencial de la biopolítica antes de que dicho término adquiriese el fulgor catastrofista de nuestros tiempos.

A esto se debe entonces la pertinencia del texto y de la pregunta elaborada por Buck-Morss; ese “¿qué?” con el que interrumpe la mera inversión de la estetización de la política por la politización del arte, hace posible una lectura del texto benjaminiano que no esté tramada por la lógica binaria y finalmente metafísica del “amigo y enemigo”; lógica que habría estructurado lo que Jacques Derrida llamó *políticas de la amistad* y que, partiendo de la definición schmittiana de la política, se expresaría en el conjunto de la vida moderna bajo la figura de un *conflicto central* organizado según los binarismos constitutivos de la metafísica occidental.²⁵ Sería este conflicto central y planetario, por otro lado, el que habría determinado, hasta cierto punto, los regímenes de historicidad de las prácticas críticas, estéticas y políticas durante gran parte del siglo xx, y sería este mismo conflicto central el que definiría lo que hemos llamado el horizonte hermenéutico de la Guerra Fría. Obviamente, desde dicho horizonte la politización del arte *aparentemente* propugnada por Benjamin (según lo que acá hemos llamado la lectura histórica convencional) sería una respuesta a la alienación fascista de los sentidos, pero sería una *igualmente* alienante, pues seguiría inscribiendo los cuerpos, el *sensorium* o el viviente, en el horizonte archeo-teleológico de una filosofía de la historia sacrificial, productivista, anestesiante y estetizante, que lo mis-

²⁵ Carl Schmitt, *El concepto de lo político* (Madrid: Alianza, 2014). Cito esta última edición, basada en la revisión de Schmitt de 1933, pues incorpora un nuevo prólogo y tres corolarios atingentes. Ver también, Jacques Derrida, “Políticas de la amistad” en *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger* (Madrid: Trota, 1998), 11-338.

mo se expresa en la lógica sacrificial individual (capitalismo) o en su reorganización colectivista, bajo la postulación de una nueva comunidad secular de salvación (comunismo). Sería esto, precisamente, lo que se le escapó a Horkheimer, quien no vaciló al corregir y reinscribir el texto de Benjamin en el mentado horizonte.

Por el contrario, si la politización a la que apela Benjamin puede pensarse más allá de este marco hermenéutico –cuestión que le da importancia a la fecha en que Buck-Morss regresa al ensayo benjaminiano–, entonces, el comunismo como insubordinación de los sentidos implicaría pensar la relación arte-política más allá de las claves modernas que le han colocado como reverso metafísico del capitalismo y de la democracia liberal occidental. ¿En qué consistiría entonces, para repetir la pregunta de Buck-Morss, aquella posibilidad de volver a este ensayo, desde un horizonte ajeno a la Guerra Fría y su horizonte de sentido?, ¿en qué consistiría, cuestión más delicada aún, ese comunismo sucio o comunismo de los sentidos que no se pretende a sí mismo como encarnación de la fuerza o de la soberanía? Sostenemos que el trabajo de Derrida y Didi-Huberman, más allá de sus referencias acotadas a Benjamin y a este ensayo en particular, presentan una serie de desplazamientos que resultan imprescindibles para abordar esta tarea, la tarea de responder la pregunta planteada por Buck-Morss y de la que nos hacemos parte ahora, en el siglo XXI, cuando el fin de la Guerra Fría y la configuración de un nuevo orden mundial asociado con la planetarización de la *Pax Imperial Americana* y la proliferación de conflictos de diversa intensidad, no sólo marcan una cierta continuidad con la lógica moderna del conflicto central y su filosofía de la historia, sino incluso una cierta intensificación de la destrucción productiva capitalista, la que se expresa en la espectacularización total de la autodestrucción del género humano y la consiguiente devastación del planeta.

En efecto, quizás ahora podamos volver a pensar la relación arte-política y, por tanto, pensar la respuesta benjaminiana a la estetización general

de la vida en el horizonte fascista de la devastación europea y en el actual, que amenaza con la devastación total. Ello, a partir de la deconstrucción del logocentrismo que alimenta las versiones espirituales del arte y su historia, sin olvidar la suspensión de la soberanía como afirmación de una auto-identidad sin fisuras, y el consiguiente cuestionamiento de la función ilustrativa, representacional o foto-logo-céntrica de la imagen. Si las figuras capitales de la vanguardia, de la soberanía y de la autonomía del arte, junto a las apuestas por una revolución estética capaz de cambiar la vida en general, son distintivas de la dialéctica moderna de estetización y politización, entonces debemos asumir la forma en que (desde el punto de vista de la relación arte-política) nuestros autores nos permiten pensar y que ya no sólo difiere de la oposición monumental entre fascismo y comunismo, sino que se abre hacia un *comunismo sucio*, que no es sino otro nombre para una democracia *à venir*. Con esta última fórmula Derrida quiere pensar una democracia sin cálculos ni atributos restrictivos, identitarios, abierta a la otredad, sin sustantivación, y para la que Didi-Huberman nos ha entregado la imagen incompleta de un pueblo figurante, que no coincide ni con su imagen pictórica monumental, ni con su imagen jurídica fundacional; un pueblo sin atributos, si pudiésemos decirlo con Robert Musil, que desarma la politización entendida como articulación de medios y fines, como hegemonía y conflicto central, como voluntad de poder y, finalmente, como realización de una cierta destinalidad de la historia.²⁶

²⁶ Junto al brillante ensayo de Carlos Casanova, *Estética y producción en Karl Marx* (Metales Pesados: Santiago de Chile, 2014), nos atrevemos a referir a Sergio Villalobos-Ruminott, “Comunismo sucio”, *Nierika Revista de estudios de arte*, núm. 15, año 8 (2019): 99-116; así como “Dirty Cosmopolitanism: Geschlecht III and the Enigma of the Black Box”, *Política Común* (2020). En ambos ensayos hemos desarrollado, esperamos que, de manera menos torpe, lo que está en juego con un comunismo sucio y una democracia *à venir* en contraste con el horizonte onto-político actual que, marcado por la lógica del conflicto central, no puede, en principio, pensar el ensayo benjaminiano sin remitirlo a la lógica de la radicalización o de la politización.

Así, no es seguro que la deconstrucción y los diversos montajes y remontajes posibilitados por estos autores tengan una traducción inmediata y naturalmente política, más allá de las abundantes demandas y exigencias de politización y de las infinitas lecturas politizantes que sus intervenciones reciben.

III. Deconstrucción de la política, justicia y soberanía

Como decíamos, no es casual que dicha exigencia de politización haya acompañado a la recepción habitual de la deconstrucción desde su comienzo. Ya desde los años 80 del siglo pasado la deconstrucción ha sido “desenmascarada” como una estrategia retórica sin repercusiones prácticas; un ejercicio burgués de auto-ironía privada, sin relevancia pública; una continuación del escolasticismo y su fetichismo del texto; una obliteración de la historia en nombre de los significantes, dislocados ya desde cualquier principio racional de interpretación; una continuación del formalismo textual, pero ahora repasado por el festín posmoderno de la especulación verbal; etcétera. Lo que sorprende de esta serie infinita de caracterizaciones hechas en nombre de una razón más poderosa y responsable con la historia es que todas ellas funcionan de la misma manera, como indicaciones de una carencia estructural en todo aquello que identificamos con la deconstrucción.²⁷ Se trata, por supuesto, de *una*

²⁷ Es tan larga la lista de denuncias y críticas al carácter textual, impolítico, reaccionario, elitista, conservador, etcétera, de la deconstrucción, desde Fredric Jameson y sus diatribas contra el posmodernismo, hasta Wendy Brown y su crítica del carácter liberal de la democracia derridiana, que preferimos citar un momento decisivo en el que Richard Rorty confronta a Derrida acusando a la deconstrucción de mera ironía privada y burguesa, sin efectos políticos. La respuesta de Derrida, en la que presenta a la misma deconstrucción como una “hiperpolitización”, no debería llevarnos a pensar en la deconstrucción bajo la forma de una radicalización convencional, sino como un cuestionamiento de todas aquellas pre-comprensiones que alimentan nuestra concepción habitual de la política. Chantal Mouffe, ed., *Deconstrucción y pragmatismo* (Buenos Aires: Paidós, 1998). Este libro reproduce las presentaciones de un encuentro en París donde participaron junto a Mouffe y Ernesto Laclau, Simon Chrithley, Jacques Derrida y Richard Rorty.

falta de política que es también *una falta política*, haciéndola parte de un giro lingüístico y conservador que termina por ser reaccionario, en la medida en que interrumpe los llamados a la acción y al cambio social. Ya en 1985, el crítico inglés Bill Readings asumía esta curiosa problemática, advirtiéndonos lo siguiente:

El cuestionamiento, por parte de la izquierda, de la deconstrucción en términos de sus implicaciones políticas me parece que es el producto de una extraña negativa a extender la deconstrucción a la manera en la cual se piensa convencionalmente la esfera política (asumiendo, no sin riesgos, que esta esfera es, efectivamente, pensada).²⁸

En efecto, la resistencia, por parte de la izquierda –llamémosla– académica, para extender la deconstrucción a la política, para deconstruir la política y para poner en suspenso sus sentidos naturalizados, se muestra como una limitación de fondo para entender el alcance de la deconstrucción que, como advertíamos, no tiene mucho que ver ni con la crítica de las ideologías ni con el desenmascaramiento del error. En 1985, Readings no nos está diciendo que hay un lado político inadvertido en la deconstrucción y que sería mejor que lo asumiéramos para poder entenderla como una metodología útil para la lucha por la emancipación. Por el contrario, su argumento es mucho más inteligente: la deconstrucción implica, como mínimo, una deconstrucción de la política y no un uso estratégico de ella, como si se tratara de un “método” útil para debilitar las posiciones del enemigo. Readings insiste: no estamos hablando de “un análisis sobre deconstrucción y política, sino de *una deconstrucción de la política*, o mejor aún, de la oposición entre política y textualidad, una oposición originalmente concebida en términos de acción y lenguaje, o

²⁸ Bill Readings, “The Deconstruction of Politics” en *Reading De Man Reading*, Lindsay Waters y Wlad Godzich, eds. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), 225.

en términos de lo retórico y lo literal”.²⁹ Ya que, en el fondo, las críticas a la falta de política en la deconstrucción, como las críticas que muestran a la deconstrucción como una mala política, coinciden en mantener impertérrito el esquema teoría-práctica que, fruto de la división moderna del trabajo, permite seguir manteniendo la función iluminista del saber teórico y sus regulaciones normativas sobre la acción, tanto como permite mantener incólume la dignidad de la acción en nombre de un compromiso práctico con el porvenir.

Incapaces de asumir este cuestionamiento sostenido de la forma moderna en que la política congrega y convoca una serie de figuras fundamentales del pensamiento logocéntrico occidental, los detractores de la deconstrucción le enrostran su vocación especulativa y cuando no, los más generosos, intentan complementarla, suplirla, con una dimensión “práctica” que la reduce a ser una mera metodología o un simple procedimiento habilitador de una mejor práctica política. En este último caso, la deconstrucción como teoría o como metodología, tendría una dimensión política, siempre y cuando sea debidamente suplementada por una práctica efectiva, la que, si llegase a faltar, condenaría otra vez a la deconstrucción a ser un ejercicio sólo especulativo, formal o, en el mejor de los casos, académico. Nos dice Readings en su temprano texto:

El deseo de una aplicación política de la deconstrucción esconde el deseo por preservar a la deconstrucción como un modelo crítico que opera antes de la política, y garantizar así su estatus de método crítico, para asentar de alguna manera las elucidaciones que este método nos ofrece como si tuviesen un correlato real.³⁰

Este sostenido “correlacionismo” entre el texto y el mundo, esta equivalencia entre lo teórico y lo práctico, lo especulativo y lo social, sería lo

²⁹ Readings, “The Deconstruction of Politics”, 225. Cursivas nuestras.

³⁰ Readings, “The Deconstruction of Politics”, 224.

que le daría una clara función política a la deconstrucción, complementándola con el suplemento de lo real que le “falta”. Y he elegido este cuestionamiento de Readings no sólo por su precisión, sino porque habiendo sido elaborado en 1985, preveía ya un malentendido que lejos de dilucidarse, se transformó e intensificó en la recepción del trabajo posterior de Jacques Derrida. En efecto, desde fines de la década de 1980, y más propiamente desde su libro sobre Marx hasta sus últimos seminarios sobre soberanía y pena de muerte,³¹ se ha configurado una posición que afirma un giro al interior de la misma deconstrucción. Ésta –al haber surgido con intereses filosóficos y especulativos relativos a la interrogación del logocentrismo, a la crítica de la metafísica de la presencia y al cuestionamiento de la misma filosofía como práctica institucional– se habría volcado, en un segundo momento, hacia cuestiones “más” políticas, cuestiones que al ser “urgentes” le habrían dado una segunda vida, al sacarla de su cómodo encierro textual y al permitirle adquirir carta de ciudadanía entre los responsables pensadores críticos que quieren cambiar el mundo. Por supuesto, no tenemos nada contra aquellos que quieren cambiar el mundo, pero aquí habita la paradoja que ya Benjamin advertía en la desesperación partisana que animaba a la movilización total.³²

Por otro lado, es absolutamente lícito e incluso pertinente advertir de un cierto Derrida tardío,³³ cuyas problemáticas harían más explícitas las

³¹ Ver Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Madrid: Trotta, 1998); *La bestia y el soberano I* (Buenos Aires: Manantial, 2010); *La bestia y el soberano II* (Buenos Aires: Manantial, 2011), y *Seminario la pena de muerte 1*.

³² Se trata de pensar, otra vez, la dialéctica entre politización y estetización como rendimiento de un nihilismo relativo a la afirmación de una movilización total en la que resuena la caracterización benjaminiana del fascismo y la confrontación heideggeriana con Ernst Jünger. Ver Martin Heidegger, *Acerca de Ernst Jünger* (Buenos Aires: El Hilo de Ariadna/Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2013). Esto, junto a la publicación de los textos tardíos de la Heidegger *Gesamtausgabe*, complica la imagen de un Heidegger reaccionario o nazista, haciendo que el problema sea aún más complejo que la mera descalificación o cancelación liberal de su pensamiento.

³³ Ver el volumen editado por W. J. T. Mitchell y A. I. Davidson, *The Late Derrida* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007). En efecto, desde 1994 hasta el momento de su muerte (y más allá),

premisas y consecuencias de la deconstrucción, pero esto no es lo mismo que abogar por un simple giro político, por una cierta politización de la deconstrucción que terminaría por darle la razón a sus tempranos críticos. Es más, la publicación de sus tempranos cursos y seminarios muestra una consistente continuidad en el trabajo deconstructivo, desde el punto de vista de su socavamiento de las categorías y operaciones fundamentales y fundacionales de la tradición política occidental, la onto-política que, fundada a su vez en una determinada comprensión del ser y de la historia, piensa la política, el Estado, la ley y la soberanía, según un cuadrante que inscribe al viviente en un horizonte sacrificial casi inescapable.³⁴

Desde este punto de vista, la deconstrucción no debería ser pensada como una política, ni siquiera como una buena política ni como la *única* política sin reveses metafísicos, pues la apuesta aquí, si así pudiésemos decirlo, no es la de confirmar nuestra comprensión naturalizada de la política y en ella, tomar una posición. La deconstrucción de la política no es, por supuesto, una apelación post-política o anti-política ingenua, sino una exigencia hiperpolitizadora que consiste, como advertía Readings, en deconstruir la misma política como concepto y como práctica para pensar más allá de las determinaciones onto-políticas que se siguen expresando en las lógicas partisanas, binarias, vanguardistas, soberanas y hegemónicas con las que se organiza el espacio de lo político y de lo

Derrida habría publicado una cantidad considerablemente mayor de textos y libros, en comparación con su periodo previo, todos de una u otra forma concernían con las dinámicas sociopolíticas del presente.

³⁴ Me refiero, como mínimo a los siguientes seminarios de Derrida: 1964-1965, *Heidegger. The Question of Being and History* (Chicago: University of Chicago Press, 2016); 1975-1976, *Life Death* (Chicago: University of Chicago Press, 2020); 1976-1977, *Theory and Practice* (Chicago: University of Chicago Press, 2019), y mediados de la década de 1980, *Geschlecht III* (Chicago: University of Chicago Press, 2020). Como se ve, todos bastante recientes, pero pertenecientes a un periodo considerado temprano. Para una consideración sobre la relación entre la deconstrucción y el pensamiento de Heidegger, véase Sergio Villalobos-Ruminott, *La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad* (Santiago de Chile: Ediciones Macul, 2018), en particular, capítulos 2 y 3.

geopolítico en nuestra actualidad.³⁵ Entonces, la deconstrucción como hiperpolitización no puede ser inscrita en el diagrama convencional de la política, adosada a la lógica de la militancia y de la hegemonía, articulada según la lógica principal que sigue alimentando la estructuración binaria, teórico-práctica, del mundo, sin que con ello se la vuelva a reducir a la condición de una teoría o de una metodología pre-política que habilitaría, a su vez, a una política, en el mejor de los casos, correcta.

En otras palabras, el sostenido cuestionamiento del pensamiento de Husserl y, fundamentalmente, de Heidegger; su interrogación de los límites de la *destruktion* heideggeriana de la metafísica pensada desde la analítica existencial, y su apelación decisionista al ser para la muerte y su aparente solipsismo, que desde los 1960 ha marcado el trabajo derridiano,³⁶ es un elemento central para la misma deconstrucción del logocentrismo. Ésta llega casi naturalmente al cuestionamiento de los presupuestos solipsistas y auto-referenciales de la soberanía, en las formas del Estado y de la ley, de la fuerza de ley y de la pena de muerte, en

³⁵ Como advertíamos en la nota 27, la hiperpolitización derridiana no es sino un cuestionamiento de los mismos códigos y protocolos que definirían los límites, marcarían el espacio, determinarían la legitimidad y la legalidad de la política. En su respuesta a las críticas de Richard Rorty, Derrida nos dice: “La deconstrucción es hiperpolitizante al seguir caminos y códigos que son claramente no tradicionales, y creo que despierta la politización de la manera que mencioné antes, es decir, nos permite pensar lo político y pensar lo democrático al garantizar el espacio necesario para no quedar encerrado en esto último”. Jacques Derrida, “Notas sobre deconstrucción y pragmatismo” en *Deconstrucción y pragmatismo*, Chantal Mouffes, comp. (Buenos Aires: Paidós, 1998), 165-166. La relación entre deconstrucción y democracia radica entonces en la forma en que la deconstrucción insistiría en mantener abiertas y separadas las instancias del secreto y de lo público, como condición de posibilidad para una política que no sea ni administración ni control de la existencia. La democracia, en tal caso, es tanto la condición de posibilidad y el objetivo último de la deconstrucción, y esta última no puede sino estar orientada hacia la promesa de esa democracia como condición y como posibilidad. De esto se sigue la complejidad de *la démocratie à venir*, la que no puede ser confundida con las democracias realmente existentes, aunque siempre debamos defenderlas, reforzarlas, profundizarlas.

³⁶ Ver el seminario citado en Derrida, *Heidegger*.

la que Derrida no ve sólo una excepción dentro del imaginario liberal occidental, sino la materialización de sus mecanismos espectaculares y la consumación de la crueldad inherente a la misma soberanía.³⁷ De la misma manera, el cuestionamiento de la subordinación de la vida orgánica y del viviente a la vida del espíritu en la ontología hegeliana,³⁸ y la persistente interrogación de la metaforicidad del hogar, de la autenticidad, de la pertenencia y de la identidad (en el Heidegger tardío, que busca en el poema una salida del extravío del ser)³⁹ preparan el camino para una reflexión sobre el estatuto de la democracia ya no reducida a su instanciación euro-americana, liberal y etnocéntrica.⁴⁰ En efecto, la apertura a *la démocratie à venir* como nombre de una democracia radical, universal y sin mediaciones jurídicas (relativas a la propiedad, a la ciudadanía, a la pertenencia, a la lengua, a la religión, etcétera) nos impone una reflexión sobre la estructura temporal de ese *à venir* que ya no puede ser confundido con la noción onto-política de futuro, en el que se juega la misma destinalidad de la comunidad de salvación como excepción.

En otras palabras, la estructura temporal de ese *à venir*, de ese poder venir que no implica ninguna garantía, de ese *venir como poder no venir*, como promesa y espera, difiere de todo tipo de cálculo, de toda filosofía fuerte de la historia, de la voluntad, de la razón, del sujeto y abre la pregunta por la relación intrínseca entre deconstrucción y democracia, más allá de toda apuesta o comprensión convencional de la política. La deconstrucción piensa, entre otras cosas, la estructura temporal de esa promesa, y con esto piensa también en la posibilidad de una divisibilidad de la soberanía, un debilitamiento de la fuerza de ley, una iteración

³⁷ Ver los seminarios *La bestia y el soberano I y II*, y *La pena de muerte 1*.

³⁸ Derrida, *Life Death*.

³⁹ Derrida, *Geschlecht III*.

⁴⁰ Ver Jacques Derrida, *Canallas. Dos ensayos sobre la razón* (Madrid: Trotta, 2005), y el Coloquio de Cerisy dedicado a Derrida: Marie-Louise Mallet, *La démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida* (París: Galilée, 2004).

siempre profana de la excepción que nos permite comprender la cuestión de la *différance* y la historicidad suplementariamente, pues sin *différance*, la historicidad es capturada por el historicismo. Y al pensar todo esto, al constelar todas estas problemáticas, la deconstrucción, más que una teoría de la democracia o de la política, más que una utopía o una formulación programática, en cuanto ejercicio, asegura el sitio en el que la misma constelación tiene lugar, el sitio en el que se registra la promesa de esa democracia que no ha tenido lugar, pero que tampoco funciona, determinativamente, como un noúmeno inverificable, sino que en su no tener lugar funciona ya siempre como suplemento que indica la falta y el exceso de la democracia que tenemos; la falta y el exceso de la democracia que ha tenido lugar, sin renunciar a ella, pero indicándonos la posibilidad de una democracia más radical.

Esta democracia radical, *à venir*, por supuesto, no está a salvo del fascismo contemporáneo; no es impermeable a las lógicas de la mitologización, de la tecnificación y de la espectacularización que definen la política de masas en nuestro mundo globalizado, y no puede ser presentada como finalidad, meta o *telos* a partir del cual exijamos sacrificios y prometamos la expiación de las culpas. Esta democracia *à venir* no tiene poder o fuerza para oponerse o excluir cualquier forma o práctica anti-democrática y, como tal, se mantiene atada a la estructura temporal de la promesa (*an-archica* y no *archeo-teleológica*), que lejos de la lógica del progreso y de la realización, lejos de los regímenes de la excepción y del mesianismo teológico-político, se comprende mejor desde las figuras de la ley sin fuerza de la iteración, de una mesianidad sin Mesías, de una *hauntologie* sin ontología. Siempre que la promesa no se realiza, no culmina, permanece abierta, como la posibilidad del perdón, a la iteración cuasi-trascendental de sí misma. La promesa se alude e itera a sí misma, manteniendo nuestro presente en desacuerdo consigo mismo, ya siempre contaminado con la posibilidad de un mundo mejor. Sin fuerza fundacional, sin vanguardia ni soberanía, la promesa de la democracia *à*

venir promete otra forma de ser que la mera politización, precisamente porque “no es seguro que la ‘democracia’ sea un concepto de arriba abajo político”.⁴¹

Pero acá también es donde habría que incorporar, aunque fuera preliminarmente, todo un entrevero sostenido de la deconstrucción con las artes literarias, auditivas y visuales, desde su recepción de la institución literaria y la pregunta por el poema, hasta sus reflexiones sobre cine, performance, fotografía y “artes de lo visible”.⁴² Desde su problematización del ensayo heideggeriano sobre el origen de la obra de arte hasta su cuestionamiento de la crítica kantiana y su economímesis distintiva.⁴³ Aunque habría que reparar en que no se trata sólo de atender a las intervenciones y contribuciones directamente referidas a la cuestión del arte, de la visualidad o de la estética, para sopesar la forma en que Derrida permite suspender nuestras comprensiones habituales de la política e interrogar también el arte y la serie de prácticas, instituciones, procedimientos y hábitos identificados con dicho nombre, de una forma que nos invita a no repetir, consciente o negligentemente, el programa de politización y radicalización moderno. Y esto no sólo porque la deconstrucción es fructífera a la hora de leer prácticas estéticas, o deconstruir las categorías que informan la misma historia del arte y sus jerarquías y sobreentendidos, sino porque uno de los aspectos distintivos de la deconstrucción en su meticuloso y sostenido cuestionamiento de los presupuestos que informan a la filosofía del sujeto, de lo sensible y a la estética moderna. En efecto, la sollicitación de la soberanía tiene como correlato una suspen-

⁴¹ Derrida, *Canallas*, 58.

⁴² Ver Jacques Derrida, *Artes de lo visible* (1979-2004), Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas, ed. y pról.; Joana Masó y Javier Bassas, trads. (Barcelona: Ellago Ediciones, 2013); y Peter Brunette y David Wills, eds., *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture* (Nueva York: Cambridge University Press, 1994).

⁴³ Jacques Derrida, *La verdad en pintura* (Buenos Aires: Paidós, 2002) y Jacques Derrida, “Economímesis”, *Diacritics* 11, núm. 2 (verano, 1981): 2-25.

sión de las nociones, todavía soberanas, de vanguardia y acontecimiento estético; de manera similar, el cuestionamiento de la fenomenología y sus apuestas por un ego trascendental capaz de discernir la verdad del mundo (su temprana lectura de Husserl) implica un debilitamiento del sujeto estético, una “desistencia” con respecto a las potencialidades emancipatorias del arte y la educación estética de la humanidad, que no hacen sino confirmar su sostenida interrogación no solo del vanguardismo, sino del romanticismo y sus reencarnaciones contemporáneas.⁴⁴

Por supuesto, no estamos sosteniendo que en Derrida haya algo así como una teoría de la literatura o del arte, del poema y de lo visual, de lo sonoro o de lo musical, ni menos que la deconstrucción sea un procedimiento estandarizado y productivo que pudiese ser aplicado, más o menos naturalmente, a las artes visuales, a la música, a la literatura o a la arquitectura, para depurarlas de alguna resonancia metafísica o logocéntrica. No hay entre sus libros e intervenciones algún volumen que, de manera orgánica y sostenida, aborde como tema la cuestión del arte en general, más allá de su volumen sobre las lecturas de los *Zapatos de campesino*, como denominó Heidegger al *Par de botas* de Van Gogh (*La verdad en pintura*). Lo que hay, lo que abunda y caracteriza a la deconstrucción derridiana en relación con el arte y su historia, con la estética y su política, es la apertura de un espacio esencial de interrogación dirigida a los presupuestos distintivos del arte moderno y contemporáneo; a su relación con la representación y la narrativización, con la soberanía y el poder de la imagen, con la imagen del poder y sus operaciones organizativas, sus jerarquías y criterios; su subordinación final del *an-archico* orden de lo sensible al orden principal de lo inteligible, subordinación

⁴⁴ Véase el ya citado *Geschlecht III*, en el que Derrida prosigue su cuestionamiento de la lectura heideggeriana del poeta austriaco Georg Trakl, y advierte cómo en la lectura heideggeriana se cuela una serie de motivos ambivalentes relativos a la problemática de la autenticidad, del retorno, de la reunión y del hogar.

que expulsa de la imagen sus fantasmas, ilumina en ella su sombra, traduce en términos equivalentes la experiencia del color, la intensidad de las notas, la singularidad del poema (puercoespín), para convertir a la misma experiencia sensible en una forma de sensibilización orientada pedagógicamente, haciendo que el arte, en general, quede convertido en una ‘orto-paideia’, esto es, en una prótesis suplementaria para la educación estético-política de las masas. Sin embargo, esta crítica del arte como prótesis pedagógica no se basa en una sospecha retardataria con respecto a la tecnología o las determinantes técnicas de la dominación, pues ahí mismo, y ya desde su interrogación del *pharmakon* platónico (la escritura), la cuestión de la “tecnicidad originaria” habría marcado un pensamiento capaz de sustraerse a las enrevesadas dinámicas que se tejen entre *physis* y *techné* (*physis* y *nomos*, *physis* y *metà-tà-physiká*).⁴⁵

Pero, por otro lado, tampoco habría que desconsiderar la forma activa en que la deconstrucción se hace parte de los debates sobre la historia y su representación, sobre la mimesis y lo sublime, inscribiendo su pregunta como una apertura hacia la cuestión fundamental de la justicia, que debe ser distinguida del derecho y ser planteada de forma mundana, más allá de los intentos por escapar a toda representación, pues en dichos intentos, altamente estetizantes, se condena a la misma historia a una condición cuasi-nouménica, irrepresentable, sublime, de la que no cabe esperar nada, a menos que restituyamos un mesianismo fuerte y redentor. En efecto, la “mesianidad sin Mesías” (*Spectros de Marx*) como relación con el fantasma y como trabajo de la pérdida, nos demanda una confrontación con la historia en la que ningún tipo de sublimación puede predominar, pues la deconstrucción es también, y en la misma medida en que está abocada a la cuestión de la justicia, un trabajo de duelo que implica una relación distinta con la historia, con la tempo-

⁴⁵ Jacques Derrida, “La farmacia de platón” en *La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 1975), 91-260; y Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Ecographies of Television* (Londres: Polity, 2002).

ralidad y con la economía de la pérdida y sus promesas de restitución. En la misma medida en que la deconstrucción renuncia a las categorías estéticas tradicionales (genio, obra, valor, etcétera), también renuncia o desplaza las categorías que abastecen a la historia del arte (periodo, vanguardia, autonomía, soberanía, influencia, escuela, generación, etcétera) y, con todo esto, impide recurrir de manera ingenua a las categorías que alimentan el horizonte onto-político contemporáneo (sujeto, voluntad, programa, racionalidad y excepción, entre otros). Este horizonte (no por casualidad) coincide en sus operaciones de monumentalización y sublimación del arte y de la historia, y subsume las prácticas artísticas y políticas a una teoría superlativa de los grandes eventos y las grandes obras, lo que restituye, de paso, una dimensión excepcionalista y teológico-política vecina cercana de la soberanía y su crueldad espectacular.⁴⁶ Además, es justo en la soberanía, y en su fundamento teológico-político y sacrificial, donde coincide una cierta historia del poder y una cierta disposición hacia el espectáculo de la crueldad que la define. La deconstrucción como suspensión de la soberanía no se inscribe en las economías anatópicas de la sublimidad, sino que interroga los presupuestos espectaculares de la crueldad, sobre todo ahora, en un tiempo que marcado por la *Shoah* insiste en superar sus niveles de auto-destrucción, mientras hace la experiencia de esta violencia brutal con un cierto goce estético.

IV. Anacronía y política sin soberanía

Por otra parte, ¿podríamos conformarnos con establecer la pertinencia y la naturaleza “eminente” política del trabajo de Georges Didi-Huberman, atendiendo a las formas en que éste nos permite pensar lo que

⁴⁶ Derrida, *Seminario la pena de muerte 1*.

se juega en la historia del arte, en las imágenes, en su uso y en su producción, tanto como en los discursos sobre el arte, lo sensible y la democracia? Para tal efecto, deberíamos partir considerando sus críticas a Ernst Cassirer y Erwin Panofsky y al cognitivismo predominante en la historiografía monumental del arte,⁴⁷ al historicismo y sus narrativas progresistas, y al régimen representacional que subsume la fotografía a la condición testificante de la prueba.⁴⁸ En efecto, su crítica del neo-kantismo y de la reducción del síntoma a la función cultural del símbolo implica desde ya una forma de inscribir en medio del logocentrismo dominante en la historia y teoría del arte un *trazo* que pone en crisis toda política de la significación demasiado segura de sí misma. Por otro lado, su lectura y recuperación de Walter Benjamin, Carl Einstein, Aby Warburg y Georges Bataille, entre muchos otros (como instancias de un pensamiento anacrónico que desdibuja los énfasis hegemónicos e institucionales del arte y de sus prácticas, alterando las pretensiones del saber absoluto y sus ordenes, desde constelaciones enrevesadas y atlas anárquicos), implica una reorientación de los énfasis y las preocupaciones disciplinarias de la historia y la teoría del arte, además que nos permiten visitar la relación arte-política advertidos de una serie de contribuciones que no pueden dejar inalterados ni los esquemas de la estetización de la política ni los argumentos por una politización del arte en atención a la gravedad del contexto. En este sentido, su lectura de los procedimientos de montaje y remontaje, más allá del decisionismo autoral,⁴⁹ nos abre a la dimensión no intencional de la verdad, en el temprano cine soviético, en Benjamin; en el *Diario de Guerra* de Brecht, o incluso en su misma comprensión de la curatoría como una práctica de montaje que combina una poética del

⁴⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen*.

⁴⁸ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: Machado Libros, 2008), y Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015). Ambos constituyen los volúmenes 1 y 2 de *El ojo de la historia*.

espacio (la galería/el museo) con un saber, digamos indiciario, de la historia.⁵⁰ No cabe duda que el creciente impacto del trabajo de Didi-Huberman va de la mano con su dinamización de la escena teórica relacionada con el arte, misma que parecía atrapada en la aporética tensión entre los vestigios post-sesentayochistas del sublime kantiano y la masificación de la sociedad del espectáculo según las advertencias situacionistas.⁵¹ Las contribuciones de este historiador y teórico son variadas y sistemáticas, y nos indican los diversos registros y posicionamientos que su trabajo ha asumido para instalarse en el debate contemporáneo, lo que produce una serie de trastrocamientos que desordenan la inercia teórica e institucional.

Sin embargo, en este amplio abanico de problemas, y en atención a nuestro cometido que es, como se sabe, visitar la relación arte-política más allá de la dialéctica entre estetización y politización, nos interesaría apuntar hacia cuestiones más bien acotadas, antes que dar cuenta de la totalidad compleja de un pensamiento que, además, piensa contra todo efecto de totalización. Volvamos a nuestra pregunta inicial: ¿Podríamos conformarnos con establecer la pertinencia y la naturaleza “eminente-mente” política del trabajo de Georges Didi-Huberman? Nuestra respuesta es *no*. No sólo necesitamos confirmar las obvias dimensiones y consecuencias políticas de un trabajo que hoy se nos hace imprescindible, sino también pensar hasta qué punto, en la serie de desplazamientos operados por este trabajo, se estaría configurando una concepción no convencional, no partisana ni ontológicamente determinada, de lo po-

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *Uprisings* (París: Gallimard, 2016).

⁵¹ Nos dice Didi-Huberman en atención a este punto: “Se comprende entonces que una interrogación política con referencia a las imágenes pueda consagrarse a invertir todos los lugares comunes de la *sociedad del espectáculo*, para hacer de ellos un pensamiento de la *exposición de los pueblos* en que el ‘espectador’ no sea ya ese ‘público’ cuyo sentido habrá de tergiversar una vez más el vocabulario consumista. La ‘sociedad del espectáculo’ es una sociedad en la cual la imagen —sobreexpuesta o subexpuesta— no deja, en realidad, de estar controlada hasta la *prohibición* que supone su ilegibilidad”. Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 106.

lítico, que resultaría crucial para nuestro propósito, y que lo acercaría a aquello que está en juego en la “deconstrucción de la política”, mucho más que en la llamada “política de la deconstrucción”, o en su respectiva falta. Esto se vuelve relevante cuando constatamos que la recepción habitual de las intervenciones didi-hubermanianas se abocan a demostrar su dignidad política, sin ahondar en la forma en que su trabajo re-elabora la misma cuestión de lo político más allá de sus conjugaciones convencionales. Para muestra un botón, o un par de ellos. Andrzej Lesniak, en un texto inteligente y que abarca la trayectoria general del crítico francés, nos invita a pensar en una cierta intensificación política que caracterizaría su trabajo más reciente.

En el 2009, Didi-Huberman inauguró un ciclo de libros titulados *L'œil de l'histoire*, de los cuales han aparecido hasta ahora cinco volúmenes. Dedicados casi exclusivamente a las relaciones complejas entre imágenes e historia en el siglo pasado; ellos marcan un cambio gradual en el trabajo de Didi-Huberman. En la medida en que Didi-Huberman desmantela la política de la historia del arte, se podría decir que la cuestión política ha estado siempre presente en su trabajo. Pero esta última dimensión –todavía no asumida por la crítica dedicada a su trabajo– se ha hecho aún más importante en sus escritos recientes. [...]

El trabajo de Didi-Huberman desde *L'œil de l'histoire* en adelante, me gustaría sugerir, forma experimentos con las imágenes de la historia y sus interpretaciones –experimentos elaborados para crear y evaluar posibles alternativas “al peligro... de convertirse en un instrumento de la clase dominante”. En otras palabras, las imágenes son consideradas acá según la manera en que ellas “piensan lo político”, o al menos pueden servir para producir técnicas de re-enmarcamiento, re-edición, montaje, etc., orientadas a des-instrumentalizar lo visual.⁵²

⁵² Andrzej Lesniak, “Images Thinking the Political: On the Recent Works of Georges Didi-Huberman”, *Oxford Art Journal* 40, núm. 2 (2017): 308-309.

Dos cosas resultan relevantes en esta afirmación. Por un lado, el trabajo de Didi-Huberman siempre habría tenido una clara dimensión política, incluso en sus monografías más disciplinarias y tempranas, puesto que toda disciplina comporta un determinado régimen de lo sensible, lo visible y lo pensable que él ha cuestionado y aún cuestiona, incansablemente. Por otro lado, sin embargo, a partir de la serie *L'œil de l'histoire* se habría producido una *intensificación politizadora* en el trabajo de nuestro autor, que el mismo Lesniak se encarga de distinguir de las formas convencionales de politización, en la medida en que Didi-Huberman no se identificaría con la figura del intelectual comprometido, pero mucho menos con la figura del académico neutral. Al apelar a la diferencia entre *compromiso e intervención*, según observa Lesniak, el crítico francés pareciera entender sus propias prácticas curatoriales y escriturales como intervenciones destinadas a cuestionar los consensos, abriendo un espacio para los debates en torno al sentido de las imágenes y de la historia que se niega a caer en la *iconoclasia elitista* de la izquierda contemporánea.

A esto podemos agregar que, en esa “iconoclasia elitista” se domicilia tanto el rechazo frankfurtiano de la imagen como artefacto distintivo de la industria cultural, como la denuncia debordiana contra la sociedad del espectáculo y sus usos manipulativos de la imagen. Pero también encontramos en ella las determinaciones de un sublime histórico que restituye un límite a la representación, salvando lo irrepresentable de la vulgaridad del mundo y de su circulación (Lyotard), así como la sospecha biopolítica que ve en la imagen un dispositivo que condena al viviente a su mera existencia desnuda (Agamben), sin olvidar que esta misma iconoclasia elitista quiere salvar la condición irrepresentable de la imagen, en relación con la *Shoah*, sin advertir que con esto no hace sino monumentalizar un acontecimiento histórico que debe ser siempre elaborado y re-elaborado, condenando de paso a las imágenes, a todas ellas, como formas cristianizadas de un fetichismo morboso.⁵³

⁵³ Ver, de Didi-Huberman, los ya citados *Imágenes pese a todo* y *La supervivencia de las luciérnagas*.

Contra todo esto, figuras como las imágenes mariposa, luciérnaga, escudo, la imagen-no-todo, etcétera, no hacen sino diversificar la cuestión misma de las imágenes, habilitando, de paso, la necesaria relación que el crítico, el analista y el historiador deben tener con ellas, como índice sin fuerza de un pasado que no está en el pasado, clausurado y a la espera de ser documentado, sino que puede advenir, *inminentemente*.

Por su parte, Lesniak insiste: “la distancia de Didi-Huberman con respecto a la idea de compromiso directo no niega el que las imágenes tengan una relación al reino político. Por el contrario, sus interpretaciones pueden ser leídas como –mínimos o modestos– gestos políticos o *intervenciones*”.⁵⁴ Y no habría ningún problema con estas afirmaciones de Lesniak, que además son inteligentemente complementadas por Luis García en un texto brillante y apasionado, titulado “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes”, texto en el que se afirma que:

Más que el arte, será la imagen la instancia y la imaginación la facultad del aparecer de lo político en cuanto tal. Pues este es quizás el primer postulado de la política didi-hubermaniana: lo político tiene estructura de aparición. Pero al ser lo político una forma del aparecer, de la apariencia, en la misma medida es algo que se aleja de toda ontología de la esencia. La política como aparición redime la fenoménica singularidad de la experiencia. El segundo postulado de la política didi-hubermaniana diría: lo político es una experiencia de lo singular. Estos supuestos fundamentales resultan, en su escritura, emergentes concomitantes de una teoría (y praxis escrituraria) de la imaginación.⁵⁵

⁵⁴ Lesniak, “Images Thinking the Political”, 309.

⁵⁵ Luis García, “La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes”, *Aisthesis* núm. 61 (2017): 96.

En efecto, con García, la intensificación advertida por Lesniak y que habría comenzado el año 2009, se dejaría ver ahora como una concomitancia, casi como una co-pertenencia, entre el ámbito político y el de las imágenes (ya no del arte en general), pues más allá de las analogías o similitudes formales habría una equivalencia estructural entre un concepto de lo político vinculado con la facultad menor de la imaginación y la cuestión compleja y diversa de las imágenes, en la medida en que ambas comparecen al ámbito público como apariciones. García entiende así el vínculo fundamental entre el crítico y teórico del arte francés y Walter Benjamin quien, en sus críticas al historicismo, instaló la cuestión de la imagen como vértice sobre el cual se juega la posibilidad misma de una política no tramada por la filosofía de la historia del progreso.⁵⁶ Gracias a esta relación *débil* y *redentora* con la imagen, más allá de su función probatoria o ilustrativa –insiste García– se haría posible pensar el carácter político del trabajo de Didi-Huberman, como si se tratara de un rendimiento puntual, una dimensión o aspecto, entre otros, y como si este trabajo, alternativo a los órdenes de la teoría y de la filosofía política, adquiriera su singularidad al permitirnos acceder a una imagen del pueblo por venir; como imagen de un pueblo sin soberanía, esto es, como un pueblo que escapa a su mera representación étnica o identitaria.⁵⁷

A su vez, este pueblo por venir no es una promesa en sentido convencional, pues en cierta medida, este pueblo por venir ya siempre está aquí, en el umbral de la imagen, a la espera, en una dimensión temporal

⁵⁶ Benjamin, “Sobre el concepto de historia”.

⁵⁷ Piénsese aquí, por ejemplo, en cómo los discursos fuertes de la historiografía oficial, del derecho y de la sociología producen y refuerzan una cierta *etnicidad ficticia* que está a la base de la comunidad nacional, constituida y ya siempre delimitada desde la soberanía del Estado nacional. Ver Étienne Balibar, “La forma nación: historia e ideología” en *Raza, nación y clase*, Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein (Madrid: IEPALA, 1988), 135-167. Además, este pueblo tramado desde el Estado sigue presente en las retóricas de la izquierda del siglo XX, y sus énfasis en lo nacional-popular como base de la política y de la hegemonía.

indeterminada, *inminente*. No se trata de la fabulación de un pueblo inverosímil, sino de la interrogación de la imagen de acuerdo con las formas en que ésta puede *exponer clausurando* o puede *mostrar liberando* al pueblo imaginal que ya no coincide con el pueblo nacional y su configuración hegemónica (a pesar del *afecto* peronista que respira detrás de estas ingeniosas aprehensiones). Nos dice Didi-Huberman:

No basta, pues, que los pueblos sean expuestos *en general*: es preciso además preguntarnos *en cada caso* si la forma de esa exposición —encuadre, montaje, ritmo, narración, etc.— los encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición).⁵⁸

De esta forma, esa comunidad en montaje que actualiza la posibilidad de un comunismo de los sentidos sólo es posible si abandonamos la lógica binaria que organiza y jerarquiza dichos sentidos en términos de acción y pasión, pues el padecimiento no queda convertido en simple derrota o pasividad, sino en perseverancia e insistencia, más allá de la lógica del poder. En este contexto, sería precisamente la imagen la que estaría llamada a mantener a resguardo la potencia y la potencialidad de otro modo de ser de la historia, cuestión que marcaría y tensaría la relación entre pueblos expuestos y pueblos figurantes. Insiste García:

Este deslinde entre *potencia* y *poder* resulta muy iluminador para avanzar más allá y postular: la política de la imaginación comunista no es una política del poder, sino siempre una política de la potencia: el no acceso al poder, el fracaso del comparecer, forma parte de su modo de ser, pero ello no conduce en Didi-Huberman a una política de la *desistencia*, sino a la expansión

⁵⁸ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 150.

de esa potencia como política positiva, con o sin poder: una política de la *supervivencia*. Los *pueblos expuestos*, a diferencia de los “representados”, son pueblos abiertos a su propia potencia. En la comparecencia de los singulares dibuja el espacio, sin obra, de la potencia de la imaginación.⁵⁹

Y, sin embargo, acá apreciamos un problema delicado. No sólo en la oposición entre pueblos “representados” y “expuestos”, o entre pueblos expuestos de manera clausurante y aquéllos *figurantes* (los que irrumpen en la economía imaginal y en las imágenes del poder, trayendo la sombra y lo informe al régimen de formalización y armonización del cuadro y de la imagen [lo aberrante, lo abyecto, lo que desarma la tarjeta postal del Estado y su *folklore* costumbrista]), sino en la *sobredeterminación política* de la política de las imágenes de Didi-Huberman, la que opera pidiendo una toma de partido, un posicionamiento que sacrifica la dimensión reflexiva en nombre de una coyuntura cuya gravedad pareciera ser auto-evidente. Sería esta lectura del montaje y del remontaje como una forma sofisticada de tomar posiciones la que arriesgaría reintroducir en la discusión la misma politización onto-política de la que intentábamos desmarcarnos. Por supuesto que las intervenciones de Didi-Huberman suponen una toma de posición con respecto a la historia y a su presente, pero oponer esta toma de posiciones a lo que García llama “una política de la desistencia”, adjudicada a Derrida, más que permitirnos atender a la singularidad de esta imaginación política de las imágenes, nos lleva a reiterar los malentendidos que los críticos de la deconstrucción no se cansan de reiterar.⁶⁰ Después de todo, y esto habría que tenerlo muy presente, *no hay una política de la desistencia, sino una desistencia respecto*

⁵⁹ García, “La comunidad en montaje”, 109.

⁶⁰ Insiste García: “Pero, sin embargo, el montaje no es solo *desmontaje*. El desmembramiento alegórico, el desplazamiento deconstructivo, es solo el primer momento de un proceso que nunca se limita a regodearse con la diseminación del sentido, sino que apuesta, a pura pérdida, por la construcción

de la política y sus demandas sacrificiales para abrirnos a una hiperpolitización que co-incide con las intensidades de los montajes y remontajes didi-hubermanianos. No entender esto es clausurar el espacio que abre la deconstrucción y que Didi-Huberman puebla con una serie de pueblos que resisten las arremetidas nihilistas del progreso.

Mi leve y fraternal desacuerdo con García no pasa por corregir su brillante texto, sino por extremar, tal vez injustamente, una aporía que está en su centro. Si aceptamos que la desistencia es una política entonces estamos aceptando que la deconstrucción es también una política, y nos privamos de elaborar aquello que Readings, en 1985, nos pedía: “extender la deconstrucción a la manera en la cual se piensa convencionalmente la esfera política”. Pero, si resistimos esta inversión y concebimos a la desistencia no como una política, sino como un cuestionamiento de la demanda de politización que trama el sentido convencional de la política, modernamente, entonces, ¿porqué habríamos de confirmar lo obvio? Didi-Huberman nos permite re-emprender el infinito trabajo de Sísifo que no es otro que el de restituir la dignidad de lo político y re-articular la relación arte-política, sin haber llevado hasta sus máximas consecuencias el mismo desmontaje de lo político que uno podría leer en el trabajo de Didi-Huberman. García, en un momento de claro entusiasmo, afirma:

[E]l montaje es la gran máquina de politización en la apuesta didi-hubermaniana—. El montaje es, en Didi-Huberman, una teoría y una práctica de articulación contingente a partir del diferencial temporal y posicional de los elementos en juego: una teoría y práctica de la *co-yuntura*, asentada sobre la asunción de la *dis-yunción* que sobredetermina nuestro tiempo y nuestro mundo.⁶¹

de nuevos sentidos a partir de la asunción de esa contingencia constitutiva”. García, “La comunidad en montaje”, 115. Y habría que pensar bien qué quiere decir este “regodeo de la diseminación”, este “desplazamiento deconstrutivo” el que debe ser suplementado (¡otra vez!) por un segundo momento “positivo”, “propositivo”, “político”.

⁶¹ García, “La comunidad en montaje”, 114.

Y, por supuesto, esta conclusión no es falsa, sino insuficiente, porque no da cuenta del momento sustractivo y reflexivo que le permite a Didi-Huberman apuntar más allá que la mera reformulación de un pensamiento político. ¿Qué pasaría si hiciésemos el ejercicio de pensar, a propósito de esta última afirmación de García, la cuestión misma de la hegemonía tal cual ha sido reformulada por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe,⁶² como una “gran máquina de politización”? ¿No se podría decir acaso lo mismo de la contingencia hegemónica?, ¿no sería ésta, precisamente, “un montaje”, “una gran máquina de politización”, “una teoría y práctica de la *co-yuntura*, asentada sobre la asunción de la *dis-yunción* que sobretermina nuestro tiempo y nuestro mundo”? Pero, entonces, ¿qué ocurre con el detalle, con la sombra, con el ruido, con el lamento, con los fragmentos que no pueden ser articulados por la hegemonía ni traídos a la presencia en la *co-yuntura* que demanda rearticular la desarticulación?, ¿no es la misma hegemonía un fresco que captura las dinámicas enrevesadas de lo social para traducirlas a un discurso monotonal (la demanda), sin la intensidad del color y sus matices de luz y sombra?

No nos interesa ni refutar ni denunciar un malentendido, sino extremar las potencialidades de la reflexión y hacernos cargo de la aporía que atraviesa un texto que afirma, por un lado, una política del aparecer, de la irrupción, en retirada desde las esencias y las ontologías; pero, por otro lado, restituye la función articuladora de la *máquina de politización*, al traducir todo el delicado proceso de desmontaje, desistencia y deconstrucción de la relación convencional arte-política, a las coordenadas de una politización irrenunciable, urgente y necesaria en el presente. Una politización que no puede sino denunciar y envidiar el momento “negativo” de la desistencia, el “regodeo de la diseminación”, oponiéndole el momento positivo del remontaje como reconstitución de la máquina y

⁶² Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (Madrid: Siglo XXI, 1987).

rearticulación responsable de la política. Pero ¿no está claro aún que la deconstrucción es justo una formulación radical e inevitable de la misma cuestión de la responsabilidad? Y, a la vez, ¿no será que el sostenido trabajo de Didi-Huberman, junto con desplazar los procedimientos y dogmas de la historia del arte y la funcionalización estética, y con permitirnos una relación no sólo representacional, ilustrativa, jurídica o pedagógica con la imagen, nos permita también 1) establecer un desacuerdo con las formulaciones onto-políticas habituales que siguen instrumentalizando el arte y la imagen como vehículo de una politización o de una radicalización (toda ella alojada al interior del esquematismo partisano del amigo y enemigo) y 2) distanciarnos del gesto paranoico que ve en la imagen una consagración, directa y homogénea, de las lógicas del espectáculo y la manipulación ideológica, como si viviésemos confrontados con una imagen total, en la época sin ventanas de la imagen del mundo?

Entonces, más allá de desmarcarnos de aquellas lecturas re-politizantes del autor francés, interesa mostrar la forma en que su trabajo nos permite complejizar los lugares comunes asociados con la cuestión del espectáculo y la manipulación, de los medios y de la representación, del arte y la fetichización. En este sentido, podríamos decir que, desde el punto de vista heterogéneo de las imágenes, nunca podrá extinguirse la ambivalencia que las constituye. Desde el punto de vista del poder, por el contrario, las imágenes parecieran estar depuradas de esa ambivalencia justo ahí donde dejan de ser imágenes y se transforman en *cliché*. Éste, siguiendo al mismo Didi-Huberman,⁶³ supone el olvido de esa ambivalencia, el secuestro de la potencialidad que es la imagen y su conversión en prueba, testimonio o ilustración visual de una pre-comprensión que la limita y la extorsiona. La imagen convertida en *cliché* está expropiada de su potencialidad y subsumida a la lógica del reconocimiento, caída a la

⁶³ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018).

metaforicidad que la interpreta, que la hace compadecer a la ley de un ventriloquismo cultural y profundo. El *cliché* visual es la negación de la imagen *en la* imagen, es decir, es la subsunción de la polisemia que toda imagen contiene como su umbral de posibilidad, a la diégesis o narratividad que la articula como su principio de razón acotado, dándole orden y lugar en una secuencia (no olvidemos que *cliché* es el nombre dado a la tira de película fotográfica revelada, lista para su posterior reproducción).

Si esto es pensable, si podemos resistir la tecno-utopía de la imagen securitaria, de la imagen vigilante, de la imagen total, desde la insinuación de aquello que está en el umbral de toda imagen, entonces, la política de las imágenes ya no puede moverse en el ámbito convencional de los discursos y las disputas hegemónicas, de las luchas por el reconocimiento y por la representación, sino que debe permitir una sustracción desde el régimen de visibilidad total de lo político como *cliché* y espectáculo, hacia una dimensión *infrapolítica*, esto es, hacia el umbral como potencialidad no representada pero siempre contenida en lo que es explícitamente visible en las imágenes. La imagen como potencialidad, como umbral, como insinuación y sustracción desde la representación, es lo que nos permite sugerir la cuestión de la *infrapolítica* como una relación no hegemónica ni instrumental con las imágenes. En efecto, cuando las imágenes toman posición no lo hacen según los lugares pre-asignados en el fresco de la historia onto-teológica, en el campo de batalla onto-político de las identificaciones genéricas y los grandes bloques en disputa, en el plexo trazado por la tesis del conflicto central y sus rendimientos diegéticos y partisanos. Su “tomar posición” ya siempre implica una desactivación del régimen de visibilidad que impera, de las identidades y los monumentos que pueblan el campo de visibilidad de la historia, para abrirse a una relación anacrónica, extemporánea, con el tiempo del capital convertido en espectáculo. A su vez, demandar una definición de la *infrapolítica* no sería otra cosa que querer redirigir la singularidad de las imágenes en su libre juego de posicionamientos y desplazamientos, hacia una imagen

más o menos clara, académica y comunicable, y hacia un “tipo de política” con la que se podría estar de acuerdo o no. Pero la infrapolítica no es una política sino una latencia existencial que asombra y da sombra en la imagen, haciéndola inarticulable desde los discursos de la hegemonía, de la cultura, del sentido y de la (razón) historia.⁶⁴

V. Notas finales

Volvemos así a la pregunta de Susan Buck-Morss: ¿qué nos estaba diciendo Benjamin cuando oponía a la estetización de la política del fascismo, la politización comunista del arte? Recordemos que este texto es de 1992, es decir, apenas terminada la Guerra Fría, cuando su marco hermenéutico comienza a entrar en crisis y se abre un interregno que desarticula la misma relación arte-política y sus comprensiones habituales. Querer sobredeterminar este interregno a partir de relanzar una politización del arte a la altura de nuestro presente pareciera ser un imperativo inescapable de nuestro tiempo. Y para Buck-Morss, por supuesto, lo que Benjamin nos está diciendo no equivale a una simple inversión de la estrategia fascista de la movilización total, una politización todavía presa de la racionalidad instrumental y del cálculo político, aquel que piensa la cultura como vehículo de la misma politización, y que ha caracterizado, de una forma u otra, a la izquierda política del siglo xx, en especial aquella organizada a partir de la lucha hegemónica por la cultura y por el poder.

⁶⁴ Por si esto no fuese auto-evidente, habría que remitir, al modo de un ejemplo más, a la forma en que nuestro autor lee la fragilidad de la cera y la problemática construcción de la duración en Pascal Convert. Georges Didi-Huberman, “Constructing Duration”, en *Lamento: Pascal Convert (1998-2005)* (Luxemburgo: Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean, 2008), 35-42.

La deconstrucción de la política, de la soberanía, de la fuerza de ley y de la pena de muerte, a partir de la inscripción de la *différance* como criterio de historicidad sin historicismo, como apertura de la estructuración del tiempo al indeterminado *à venir* de una democracia que no ha tenido lugar, lejos de ser un mero “regodeo de la diseminación”, constituye un ejercicio sistemático de interrogación de los presupuestos onto-políticos que fundan nuestra comprensión de la política, y de la relación arte-política. De la misma forma, no basta con señalar la pertinencia política del trabajo crítico y escritural de Georges Didi-Huberman, sino que todavía debemos entreverarnos con lo que este trabajo piensa, y nos permite pensar, en términos de una relación arte-política que no puede ser simplemente la rehabilitación de los esquemas convencionales.

Sería aquí donde la convergencia entre Derrida y Didi-Huberman se muestra en su máxima posibilidad, porque el riguroso trabajo crítico e historiográfico del segundo también desopera y desactiva los automatismos de la relación arte-política, a partir de inscribir en el horizonte de discusión una serie de cuestiones relativas al estatuto político del arte. En efecto, cuando García señala que la política de las imágenes en Didi-Huberman está tramada por un aparecer y no por el discurso fuerte del ser de lo real (es decir, por una determinada relación al tiempo y no por una ontología fundamental), lo que nos está diciendo ya apunta hacia una posibilidad de lectura que va más allá de la mera reivindicación de la dignidad política de su trabajo.

Pensar el comunismo y su potencialidad no como configuración maquínica o hegemónica en la lucha por el poder, sino como inscripción de un remanente que falta y sobra en la ontología del presente (y que gracias a su ambigua condición de falta y exceso, desactiva la correspondencia isomorfa entre filosofía e historia que define a la onto-política y sus esquemas *arqueo-teleológicos*), nos permite, a su vez, pensar la relación arte-política de una manera distinta a la habitual. Ya no sólo prescindiendo de las nociones de obra, autor, vanguardia, soberanía y represen-

tación, sino también, a partir del abandono del marco hermenéutico de la Guerra Fría y sus rendimientos politizantes y partisanos, abastecidos por la lógica del conflicto central que, como política de la amistad o de la mera familiaridad, impidió e impide la inscripción de la alteridad para desordenar el solipsismo soberano del sujeto.⁶⁵

Haber puesto atención a los detalles, a la sombra, al blanco, a los gestos, a los alzamientos, a la forma en que el montaje, la fotografía y el film pueden hacer florecer los pueblos condenados, recludos; haber interrogado el deseo a desobedecer de los cuerpos que resisten su sosegada fijación en el fresco impertérito de la historia;⁶⁶ haber atendido a la singularidad de las revueltas, más allá de la monumentalización moderna de la Revolución,⁶⁷ dejando la historia en suspenso, más allá de la dialéctica de la estetización y de la politización, en un tiempo indeterminado, casi similar al *à venir* de la democracia derridiana, un tiempo de *inminencia*, que se desmarca de los infinitos pliegues de la inmanencia y la trascendencia, y que apunta a los materiales de la confección artística para pensar en una duración distinta a la duración de las mercancías;⁶⁸ todo esto y mucho más, nos permite sostener la pertinencia de la convergencia propuesta y seguir pensando la innegable potencialidad del trabajo crítico, escritural y curatorial de Georges Didi-Huberman.

⁶⁵ Al comentar la poética de los pueblos perdidos en Pasolini, Didi-Huberman nos dice: “Es evidente que la actividad poética, novelesca o cinematográfica de Pasolini está sostenida por una ‘pasión predominante’ de la que dependen todas sus mitologías personales, todas sus *ficciones*. Esta pasión es el *amor por el otro* en cuanto semejante, un amor del que él sabe, no obstante, que está anclado en un tejido de relaciones extrapersonales o, para decirlo todo, históricas, sociales y políticas”. Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 200. Sería ese amor por el otro (y no el amor al prójimo cristiano y formal), el que inclinó su cámara hacia el rostro común del hombre de pueblo, y sería ese amor el que le llevó a desesperar del neofascismo de la postguerra italiana y sus énfasis en la comodidad de la vida burguesa aislada e individual, en la que el televisor sustituía la posibilidad de los encuentros fortuitos con dietas envasadas de entretenimiento.

⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1 (Madrid: Abada Editores, 2020).

⁶⁷ Didi-Huberman, *Uprisings*.

⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste* (París: Gallimard, 2019).

En efecto, a partir de todos estos elementos, apenas esbozados en estas páginas, creemos posible retomar el texto benjaminiano y replantear la cuestión del fascismo en un tiempo, el nuestro, en que la amenaza de devastación planetaria todavía puede romper el record de infamia establecido en el siglo xx. Lo anterior sin resucitar el mesianismo fuerte de la filosofía de la historia, pero sin desfallecer, habitando en la inminencia de un por-venir que ya siempre está teniendo lugar, en el cuadro, en la imagen, en el texto y en la historia. Se trata como decíamos al comienzo, de pensar al temblor de la imagen, que no es sino el temblor de la historia.

Referencias

- Balibar, Étienne. “La forma nación: historia e ideología”. En *Raza, nación y clase*, Étienne Balibar e Immanuel Wallerstein. Madrid: IEPALA, 1988. 135-167.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia”. En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Pablo Oyarzún Robles, ed. y trad. Santiago de Chile: ARCIS/LOM, 1995. 45-68.
- _____. *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe 16: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlín: Suhrkamp Verlag, 2013.
- _____. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2018. 21-81.
- _____. “Estética y ‘anestésica’: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. En *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2018. 159-204.
- Brunette, Peter y David Wills, eds. *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Nueva York: Cambridge University Press, 1994.
- Buck-Morss, Susan. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October* 62 (otoño 1992): 3-41.
- Cadava, Eduardo. *La imagen en ruinas*. Santiago de Chile: Palinodia, 2015.
- Casanova, Carlos. *Estética y producción en Karl Marx*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014.
- Chérif, Mustapha. *Islam and the West. A Conversation with Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Deleuze, Gilles. “La imagen del pensamiento”. En *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Derrida, Jacques. “La farmacia de platón”. En *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975. 91-260.

- _____. “Economimesis”. *Diacritics* 11, núm. 2 (verano 1981): 2-25.
- _____. “Lingüística y gramatología”. En *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1986. 37-93.
- _____. *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1986.
- _____. “Foreword. Fors: The Anglisch Words of Nicolas Abraham and Maria Torok”. En *The Wolf Man’s Magic Word. A Cryptonymy*, M. Torok y N. Abraham. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. XI-XLVIII.
- _____. “El suplemento de la cópula. La filosofía ante la lingüística”. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994. 213-245.
- _____. “La Différance”. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994. 37-62.
- _____. “Carta a un amigo japonés”. En *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997. 23-27.
- _____. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- _____. “Notas sobre deconstrucción y pragmatismo”. En *Deconstrucción y pragmatismo*, Chantal Mouffe, comp. Buenos Aires: Paidós, 1998. 151-170.
- _____. “Políticas de la amistad”. En *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta, 1998. 11-338.
- _____. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1998.
- _____. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*. Madrid: Trotta, 2005.
- _____. *Learning to Live Finally. The Last Interview*. Nueva Jersey: Melville House Publishing, 2007.
- _____. *La bestia y el soberano I*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- _____. *La bestia y el soberano II*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

- _____. “La escritura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 2012. 383-401.
- _____. *Artes de lo visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas, ed. y pról.; Joana Masó y Javier Bassas, trads. Barcelona: Ellago Ediciones, 2013.
- _____. *Heidegger. The Question of Being and History*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- _____. *Seminario la pena de muerte 1 (1999-2000)*. Madrid: La Oficina, 2017.
- _____. *Theory and Practice*. Chicago: University of Chicago Press, 2019.
- _____. *Life Death*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.
- _____. *Geschlecht III*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.
- Derrida, Jacques y Bernard Stiegler. *Ecographies of Television*. Londres: Polity, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2004.
- _____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- _____. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros, 2008.
- _____. “Constructing Duration”. En *Lamento: Pascal Convert (1998-2005)*. Luxemburgo: Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean, 2008. 35-42.
- _____. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- _____. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- _____. *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.

- _____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- _____. *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.
- _____. *La invención de la histeria, Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2015.
- _____. *Uprisings*. París: Gallimard, 2016.
- _____. *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*. Ciudad de México: Canta Mares, 2017.
- _____. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.
- _____. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. París: Gallimard, 2019.
- _____. *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, I*. Madrid: Abada Editores, 2020.
- García, Luis. "La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes". *Aisthesis*, núm. 61 (2017): 93-117.
- Heidegger, Martin. *Acerca de Ernst Jünger*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna/Biblioteca Internacional Martin Heidegger, 2013.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- Lesniak, Andrzej. "Images Thinking the Political: On the Recent Works of Georges Didi-Huberman". *Oxford Art Journal* 40, núm. 2 (2017): 305-318.
- Livingstone, Rodney, Perry Anderson y Francis Mulhern, "Presentation III". En *Aesthetics and Politics. Debates between Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, Ronald Taylor, ed. Londres: NLB, 1997. 100-109.
- Mallet, Marie-Louise. *La démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*. París: Galilée, 2004.

- Menke, Christoph. *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1999.
- Mitchell, W. J. T. y Arnold I. Davidson. *The Late Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Mouffe, Chantal, ed. *Desconstrucción y pragmatismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Consideraciones intempestivas II. Obras completas I*. Madrid: Tecnos, 2011.
- Readings, Bill. "The Deconstruction of Politics". En *Reading De Man Reading*, Lindsay Waters y Wlad Godzich, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. 23-43.
- Schmitt, Carl. *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza, 2014.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. "La trampa de la soberanía: entre potencia y excepción". *Res Publica* (2013): 212-233.
- _____. *La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad*. Santiago de Chile: Ediciones Macul, 2018.
- _____. "Comunismo sucio". *Nierika Revista de estudios de arte*, núm. 15, año 8 (2019): 99-116.
- _____. "Dirty Cosmopolitanism: Geschlecht III and the Enigma of the Black Box". *Política Común* (2020): <https://doi.org/10.3998/pc.12322227.0014.007>