

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada, 2012, traducción de Juan Calatrava, 127 páginas.

Georges Didi-Huberman es, entre muchas otras cosas, un gran lector, un lector sumamente astuto. Es característica de su pensamiento la enorme capacidad para captar los “momentos *inestimables*” en los propios documentos y autores que visita, leyéndolos a contrapelo de lo que marca el devenir de su recepción. Ciertamente, el modo en que esos sentidos del pasado son restituidos como valor de uso para el presente no puede menos que manifestar una suerte de “alegría dialéctica”, que sus escritos reflejan de un modo notable. Así, por ejemplo, en *Imágenes pese a todo* (Barcelona: Paidós, 2004), donde, de la mano de Walter Benjamin y Jean-Luc Godard, abría una brecha en el debate francés sobre la representación del horror e intentaba repensar las posibilidades de la imagen después de Auschwitz; o, del mismo modo, en *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado, 2008), donde la iluminación de la *ABC de la guerra*, un trabajo insólito, casi desconocido de Bertolt Brecht, desplegaba una *política de la imagen* en clave de montaje. Y, por supuesto, así también en *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada, 2012).

En este libro, Didi-Huberman explora el registro que adjunta imagen poética y política, y se propone realizar una lectura crítica del presente apelando al inmemorial lenguaje de luces y sombras, ahora revisitado en los tiempos modernos, *via* Pier Paolo Pasolini. Con todo, ya desde la elección del título, el trabajo es una forma de tomar posición sobre el poder iluminador de las imágenes como artefactos capaces de pensar y hacer política: “La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir” (pág. 46), y el ensayo de Didi-Huberman hará brotar toda la versatilidad semántica del recurso poético a las luciérnagas, desplegada con maestría en la prosa bien lograda del texto.

En su calidad de ser, a un mismo tiempo, poeta político y polemista lírico, Pier Paolo Pasolini delinea las coordenadas del ensayo. Una breve consideración sobre el infierno dantesco –del que Didi-Huberman extrae la matriz que articulará todo el trabajo: la oposición entre la gloriosa “gran luz” (*lume*) del Paraíso y las pequeñas y erráticas luciérnagas (*luciole*) de las bolsas infernales– funciona como antesala para la lectura de Pasolini. Las *luciole*, un motivo recurrente en la obra del Italiano, son el paradigma poético-político del que Didi-Huberman se vale para interrogarse sobre el estatuto de los espacios de insurgencia, los contra-ritmos intermitentes, interrumpidos, donde la resistencias sobrevienen, se reafirman, reaparecen, se

dejan ver “*pese a todo*” –*malgré tout*, el sintagma que ya ha quedado inseparablemente enlazado al nombre de Didi-Huberman.

Pero, ¿de qué luciérnagas se trata? En febrero de 1975, Pasolini publica un artículo titulado “Il vuoto del potere in Italia” (“El vacío de poder en Italia”), reeditado luego en los *Scritti corsari* como “L’articolo delle lucciole” (“El artículo de las luciérnagas”). Allí, Pasolini asumía en tono poético un severo diagnóstico de su presente: “las luciérnagas estaban desapareciendo”, y lo que desaparecían con ellas eran nada menos que las culturas populares, los pueblos profundos, los “cuerpos inocentes” de la juventud, cuya vocación de resistencia Pasolini había defendido apasionadamente en toda su poesía, en su cine y en su política, pero que en 1975 se resignaba a verlos desaparecer en lo que percibía como un verdadero “genocidio cultural”. Como bien muestra Didi-Huberman, los pequeños insectos luminosos, en su vuelo amoroso, habían sido en los escritos juveniles de Pasolini una imagen del deseo, político y sexual, de jóvenes “cuerpos inocentes”, todavía capaces de arrojar sus breves resplandores contestatarios en la oscura noche del fascismo. Sin embargo, en la década del setenta, un fascismo “radical, total e imprevisiblemente nuevo”, ahora realizado a plena luz, consumaba a ojos del poeta la “desaparición de las luciérnagas” en la sofocante luminosidad de la “sociedad del espectáculo” y su cegador régimen de sobreexposición: “Las luciérnagas han desaparecido, y eso quiere decir que la *cultura*, en la que Pasolini reconocía hasta entonces una práctica –popular o vanguardista– de *resistencia*, se ha convertido en un instrumento de la *barbarie* totalitaria, confinada como está en el reino mercantil, prostitucional, de la *tolerancia* generalizada” (pág. 30). Tal es el “desastre” descrito por Pasolini, cuando la industria cultural se apoderaba de los cuerpos, de los pueblos y de la cultura, y las perspectivas de emancipación se esfumaban.

Ahora bien, observa Didi-Huberman, “una cosa es designar la máquina totalitaria y otra otorgarle tan rápidamente una victoria definitiva y sin discusión” (pág. 31). En este punto del libro, la “desesperación política” del cineasta italiano no es sólo constatada, sino críticamente invertida. El recurso a las luciérnagas es desmontado y remontado otra vez bajo una nueva luz: “no son las luciérnagas las que han sido destruidas, sino más bien algo central en el deseo de ver –en el deseo en general y, por tanto, en la esperanza política– de Pasolini” (pág. 45).

Pero no se trata solo del director de *Saló*. Ciertamente, lo decisivo para Didi-Huberman, más que una comprensión del caso Pasolini *per se*, es la permanencia en la actualidad de ese discurso del “fin de los tiempos”, el todo luz o todo

oscuridad impotente para descubrir las “luces menores”, “el espacio –aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado– de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los *pese a todo*” (pág. 31). Por ello, la discusión viaja al presente y se traduce en una polémica con Giorgio Agamben, el pensador actual que da voz a esa tonalidad apocalíptica.

De acuerdo a Didi-Huberman, la filosofía de Agamben –“uno de los filósofos más importantes e inquietantes de nuestro tiempo” (pág. 51)– describe “un movimiento de balancín entre los extremos de la *destrucción* y de una suerte de redención por la *trascendencia*” (pág. 60), y de ese modo procede “como si toda cosa no debiera su dignidad filosófica más que a haber desaparecido primero –destruida por algún neofascismo o sociedad del espectáculo– de nuestro mundo común” (Ibídem). Pero en el libro que reseñamos, ningún búho de Minerva alza su vuelo en el ocaso. El pensamiento de Didi-Huberman aparece no donde la destrucción está consumada, sino donde, en medio de la catástrofe, aún existen *supervivencias*. En ese sentido, plantea una de las críticas al método arqueológico de Agamben: “una arqueología filosófica, en su ‘rítmica’ misma, está obligada a describir los tiempos y los contra-tiempos, los golpes y los contra-golpes, los sujetos y los contra-sujetos” (p. 85) y lo que, justamente, la arqueología del poder agambeniana no alcanza es nada menos que “la tradición de los oprimidos”. A ella le falta la contra-historia de las resistencias, tradición sin dudas discontinua, que aparece y desaparece, se desplaza y vuelve a aparecer, precisamente como las luciérnagas. Como Pasolini, Agamben tiene una infinita destreza para captar las miserias a las que nos somete la *luce* mediática del Reino y su Gloria, pero no puede menos que obviar la suerte de las *luciole* cuando el horizonte último se presenta como una destrucción irrevocable.

Por eso, donde Agamben, sobre la base de Benjamin, afirma la irremediable “destrucción de la experiencia”, Didi-Huberman responde con énfasis: “*la experiencia es indestructible*, aunque se encuentre reducida a las *supervivencias*” (pág.115), lo cual quiere decir que su *declive* no implica su *desaparición*, ni la *caída* de su valor, su *destrucción*. Aún en su crisis, la experiencia –pero también los pueblos, las palabras, las imágenes que la encarnan– debe ser *supuesta*, como aquello que se filtra por debajo, y que es todavía capaz de producir apariciones desde su ocaso. Este giro teórico de Didi-Huberman arroja una interesante lectura de Benjamin, que se vuelve, durante algunas páginas del ensayo, en el punto de discordia decisivo con Agamben, como si todo se jugara en sus interpretaciones divergentes del pensador ber-

linés. La discusión, entonces, se centra, fundamentalmente, en un juego de contraposiciones, entre el “poder de la tradición” y la “potencia de las supervivencias”, entre la “destrucción sin recurso” del horizonte y los “recursos de la imagen”. Mediante ellas, Didi-Huberman intenta mostrar que el Agamben pensador de la imagen sucumbe ante el pensador del horizonte como “verdad última”: “Las imágenes –que Agamben reduce aquí a la ‘forma mediática de la imagen’– asumen así en el mundo contemporáneo la función de una ‘gloria’ anudada a la máquina del ‘reino’: *imágenes luminosas* que contribuyen, por su fuerza misma, a hacer de nosotros *pueblos sometidos*, hipnotizados en su flujo” (pág. 77), de suerte que termina por “desdialectar, desconflictualizar y empobrecer tanto la noción de *imágenes* como la de *pueblos*” (pág. 78).

El desmontaje de las “visiones apocalípticas” que emprende Didi-Huberman tiene que ver menos con una suerte de optimismo ingenuo que con la necesidad de “organizar el pesimismo”, renovando el llamado que Walter Benjamin realizara en 1929, al final de su célebre ensayo sobre el surrealismo: “Esta propuesta concierne a la *temporalidad impura* de nuestra vida histórica, que no implica ni destrucción acabada ni inicio de redención. Y es en ese sentido que hay que comprender la supervivencia de las imágenes, su inmanencia fundamental: ni su nada ni su plenitud... sino su recurso mismo, su *recurso de deseo* y de experiencia...” (pág. 99). Ciertamente, el ámbito de las imágenes –su capacidad de “organizar”, de hacer aparecer lo político y de producir nuevas formas incluso en la adversidad– no se erigiría como un todo eficaz, capaz de oponerse en pie de igualdad a la industria cultural. Por ello mismo, no tendrían el estatus de una trascendencia o de una tradición, sino el precario de ser un operador de *supervivencias*. Al tiempo que reconoce en ellas una fragilidad, Didi-Huberman señala también su invaluable carga política: la de su “novedad reminiscente”, su “fuerza diagonal”, ese resto que la desesperación política de Pasolini, en el infierno realizado del “neofascismo televisivo”, le impidió ver; el mismo que en Agamben desaparece en el auge glorioso del Reino. Un resto, por cierto, que persiste, en su disposición memorial y su deseo irrestricto.

“El pesimismo fue algunas veces ‘organizado’ hasta llegar a producir, en su ejercicio mismo, el resplandor y la esperanza intermitentes de las luciérnagas. Resplandor para hacer aparecer palabras libremente cuando las palabras parecían cautivas de una situación sin salida” (pág. 100). “Imágenes”, el capítulo que cierra el libro, multiplica los ejemplos de estos “*resplandores del contrapoder*”: los sueños de Char-

lotte Beradt, la “experiencia interior” de Georges Bataille, las fotografías arrebatadas a las SS por los judíos resistentes del *Sonderkommando* nazi, como otras tantas luciérnagas que resisten, que aún en las condiciones terribles de las que surgen, insisten y se empeñan en decir, en imaginar, en conocer, en nombrar, en transmitir, en hacer “sentir una nueva belleza en lo que se desvanece”, según las palabras de Benjamin. Se tratará entonces de dar cabida a una necesaria *política de las supervivencias*, una contra-política organizada sobre la base de “aquello que no ha desaparecido completamente y, sobre todo, *aquello que aparece, pese a todo*” (pág. 50). De algún modo, *Supervivencia de las luciérnagas* nos incita a ello e invita a instruirnos en el arduo trabajo de encontrar y leer en el presente los “resplandores inesperados” de las imágenes-luciérnaga, las palabras-luciérnaga, los saberes-luciérnaga que todavía sobrevuelan entre nosotros. Y quizás en ello, en la capacidad de verlas o en la posibilidad de producirlas, resida hoy nuestra débil fuerza mesiánica.

Nicolás López

nicolop87@hotmail.com