

## GIORGIO AGAMBEN Y EL CINE. DE LA HISTORIA CINEMÁTICA DE WARBURG AL CINE QUE VIENE

Natalia Roberta Taccetta<sup>1</sup>

**RESUME:** Desde 1970 cuando fue publicado su primer libro, *El hombre sin contenido*, Giorgio Agamben indaga sobre la condición poética del hombre. Desvelar qué implica esa condición productiva se convirtió en el corazón de su pensamiento y en el núcleo de su proyecto filosófico-político, que encontró en el vínculo entre vida y política su principal interés. A partir de las consideraciones de *La comunidad que viene* sobre la ausencia de esencias o tareas históricas a realizar en el mundo posmetafísico contemporáneo, la recuperación de la noción de “potencia” y la conceptualización del gesto que propone en *Medios sin fin* y otros textos, este artículo intenta explorar el modo en que Agamben piensa al cine como esfera del *hacer* humano. Para ello se tienen especialmente en cuenta los abordajes de Agamben sobre la obra de Aby Warburg, en quien encuentra la metodología para la historia, una mecánica creativa típicamente atribuida al montaje cinematográfico, y un énfasis en la relación entre movimiento y supervivencia (*Nachleben* para Warburg). Sus textos sobre Guy Debord y Jean-Luc Godard iluminan lo que considera las condiciones trascendentales del cine –la repetición y la detención- y es a partir de ellos que podría conceptualizarse un “cine que viene”.

**Palabras clave:** Agamben. Cine. Warburg. Medialidad. Potencia.

## GIORGIO AGAMBEN AND CINEMA. FROM WARBURG'S CINEMATIC HISTORY TO THE COMING CINEMA

**ABSTRACT:** Since 1970 when it was published his first book, *The Man Without Content*, Giorgio Agamben explores the *poietic* condition of man. Revealing what this productive condition implies became the heart of his thought and the core of his philosophical and political project, which found in the link between life and politics his main interest. From considerations of *The Coming Community* on the absence of essences or historical tasks in the contemporary and postmetaphysical world, the recovery of the notion of "potenciality" and the concept of gesture proposed in *Means without End* and other texts, this article attempts to explore how Agamben thinks cinema as a sphere of human doing. In this sense, we must especially consider the Agamben's approaches to the work of Aby Warburg, in whom he find a methodology for history, a creative mechanical typically attributed to film montage, and an

---

<sup>1</sup>Doctora en Ciencias Sociales (UBA) y Doctora en Filosofía (París 8). UBA-CONICET / Universidad Nacional de las Artes (UNA). Buenos Aires, Argentina. E-mail: [ntaccetta@gmail.com](mailto:ntaccetta@gmail.com)

emphasis on the relationship between movement and survival (*Nachleben* in Warburg). His writings on Guy Debord and Jean-Luc Godard illuminate what he considers the film transcendental conditions -the repetition and the detention- and it is from them that could be conceptualized a “cinema to come”.

**Keywords:** Agamben. Cinema. Warburg. Mediality. Potenciality.

## GIORGIO AGAMBEN Y EL CINE. DE LA HISTORIA CINEMÁTICA DE WARBURG AL CINE QUE VIENE

A lo largo de su primer libro, publicado por primera vez en 1970, *El hombre sin contenido*, Giorgio Agamben justifica que el hombre se caracteriza por su condición *poiética*, es decir, pro-ductiva. En nuestro tiempo, esta condición se entiende como práctica, es decir, podría pensarse que todo el *hacer* humano es esencialmente práctica -como la del artesano, el artista, el obrero o el hombre político. En todos los casos, la voluntad productora del hombre en busca de un fin específico se pone en funcionamiento para lograr su habitar el mundo.

Para desentrañar qué hay por detrás de esta condición productiva del hombre, Agamben recurre a la distinción griega entre *poiesis* (*poiein*, pro-ducir, en el sentido de llevar al ser), vinculada a la experiencia de la pro-ducción hacia la presencia, y *praxis* (*prattein*, hacer, en el sentido de realizar) relacionada con la idea de una voluntad que se expresa en la acción. La *poiesis* tiene un carácter esencial que no está en su aspecto de proceso práctico, voluntario, sino en su forma de la verdad, entendida, como explica Agamben, como des-velamiento (α-ληθεια). Es la proximidad con la verdad el motivo por el cual Aristóteles tendía a asignarle a la *poiesis* un lugar más esencial que a la *praxis*, más vinculada a la condición animal del hombre que “hace” actividades para procurarse abrigo y alimento. Se vuelve evidente, entonces, que los griegos asumían que el trabajo estaba ligado al proceso biológico de la vida:

[M]ientras la *poiesis* construye el espacio en el que el hombre encuentra su certeza y asegura la libertad y la duración de su acción, el presupuesto del trabajo es, en cambio, la desnuda existencia biológica, el proceso cíclico del cuerpo humano, cuyo metabolismo y cuyas energías dependen de los productos elementales del trabajo (AGAMBEN, 2005, p. 113)

En este pasaje, de modo embrionario, aparece el concepto de vida desnuda – central en trabajos posteriores de Agamben- que remite al proceso por el cual la vida biológica pasa al centro de la vida política. Sin embargo, Agamben ve que esta división del *hacer* humano se ha olvidado sistemáticamente con la introducción del *agere* para traducir *poiesis*, como actuar de un *operari*, por lo que queda oculto el sentido fundamental de “estar en la presencia”. Es en la modernidad, cuando la confluencia de *poiesis* y *praxis* se consuma definitivamente y el *hacer* del hombre es visto como actividad de una voluntad productora de un efecto real. Más tarde, la idea de “trabajo” es la que se consuma como actividad eminentemente humana o, para decirlo de modo más claro, como evidencia de la humanidad del hombre. En la modernidad, se llevaron a cabo múltiples esfuerzos por componer el *hacer* del hombre, que se vieron determinados por la interpretación de la práctica como voluntad, poniendo a la vida del hombre y su *hacer* en un mismo plano de co-determinación, captura que Agamben intenta desvelar a lo largo de toda su obra.

El vínculo entre vida y política es, evidentemente, la columna vertebral de todo el proyecto agambeniano, pero es en *La comunidad que viene* (1990) donde el autor se ocupa específicamente de la conexión entre esta relación y la posibilidad de repensar la ética, la política, el arte o, en otros términos, el *hacer* del hombre en general. A lo largo de una serie de breves ensayos, Agamben recupera la idea de potencia, que abre a los hombres un margen de realización como potencia-de-no, como la de Bartleby, el escribiente de Melville, que puede, al menos, preferir no-escribir. Este mundo postmetafísico evidencia la preocupación agambeniana por la perseverancia en el (infructuoso) ejercicio de encontrar sentido y respuestas aún cuando sólo hay desfundamentación y desobjetivación. La posibilidad de una ética no se desactiva, sino que se vuelve posible precisamente en esa ausencia de tarea histórica, vocación o esencia en la medida en que la impropiedad propia del hombre es asumida como singularidad sin identidad y sólo sobre ese escenario el cual sea, como ser que viene, sea cual sea, se vuelve posible.

Es por “el *simple hecho de la propia existencia como posibilidad y potencia*” (AGAMBEN, 2003, p. 43)<sup>2</sup> que la ética se vuelve posible. El ser más propio del hombre es su misma posibilidad y, en tanto potencia, le falta a su ser más propio,

---

<sup>2</sup> La cursiva es del original.

puede no ser porque no tiene un fondo fundamental. De este modo, el hombre es potencia de ser y de no-ser. Así, la única experiencia ética es la de ser la propia potencia, la de existir la propia posibilidad, la de “exponer en toda forma su propio ser amorfo y en todo acto la propia inactualidad” (AGAMBEN, 2003, p. 44).

En el capítulo “Sobre lo que podemos no hacer” de *Desnudez*, Agamben se refiere a la potencia como siempre y constitutivamente impotencia y encuentra en la teoría de la potencia desarrollada en el libro IX de la *Metafísica* de Aristóteles que todo poder es siempre también un poder de no (poder de no-hacer). La impotencia, para Aristóteles, es una privación contraria a la potencia; es decir, la impotencia no significa solamente la ausencia de potencia, no poder hacer, sino que es sobre todo poder de no hacer, poder no-ejercer la propia potencia. Es esta ambivalencia propia de toda potencia, la que es siempre potencia de ser y potencia de no ser, de hacer y no hacer. Esto es lo que define la potencia humana para Agamben, porque el hombre es el viviente que existe en el modo de la potencia y puede una cosa o su contraria. En este sentido, es esta potencia de hacer o no-hacer la que arroja al hombre al error o al riesgo de error, pero también la que le permite acumular y ejercitar sus propias capacidades para transformarlas en verdaderas facultades. En esta perspectiva, lo que define el nivel de acción no es la posibilidad de hacer, sino la posibilidad de mantener una relación con la posibilidad de no hacer y lo que lleva a la definición de hombre como “el animal que puede su propia impotencia” (AGAMBEN, 2011, p. 79). Esto tiene consecuencias políticas concretas, pues nada hace más pobre al hombre que la separación de su propia impotencia. Estar separado de lo que se puede hacer habilita al menos alguna posibilidad de resistir, pues se puede no hacer. En cambio, quien está privado de su propia impotencia pierde toda capacidad de resistencia. Para Agamben, lo que se puede no hacer puede garantizar la verdad de lo que el hombre es en realidad, “de la misma manera que sólo la visión lúcida de aquello que no podemos o podemos no-hacer puede dar consistencia a nuestra acción” (AGAMBEN, 2011, p. 80).

A partir de su concepción de la potencia y su consideración sobre la relación entre hombre, impotencia y resistencia, podría pensarse una suerte de nueva política y de un modo renovado las posibilidades para el *hacer* del hombre. Actualizar o no la propia impotencia es la “tarea” futura y el arte se convierte en el campo donde es factible efectivizar la dinámica permanente de desubjetivación y subjetivación.

Agamben vincula esta condición con la potencia aristotélica que, opuesta al acto, se manifiesta como *potentia passiva*, pasividad y pasión, pero también *potentia activa*, “tensión imparabable hacia el cumplimiento, urgencia hacia el acto” (AGAMBEN, 2001, p. 42).

Siguiendo el planteo agambeniano, podría verse al artista como aquel que está demorado prolongadamente en la potencia, como un desconsolado melancólico de quien el fin de su obra “no puede alcanzar[se] nunca” (AGAMBEN, 2001, p. 43). Esto hace pensar en la imposibilidad de alcanzar un fin, pero también en la necesidad de buscarlo denodadamente, es decir, ser sensible a las discontinuidades y sorpresas con las que la historia marca sus objetos. No se trata de inscribirse en un tiempo lineal y vacío, sino asumir que la tarea está, precisamente, en la lectura incansable del acontecimiento y la historia, sin rendirse ante la ruina del pasado ni del porvenir.

## EL GIRO GESTUAL

Para pensar los fundamentos de una suerte de teoría del cine en clave agambeniana, hay que tener en cuenta que en su pensamiento perviven especialmente las huellas de Guy Debord, quien encontró en la producción audiovisual gran potencial para desestabilizar las formas de la cultura espectacular; de Walter Benjamin, quien dotó a la imagen del poder mesiánico capaz de interrumpir la lógica de la dominación; y de Aby Warburg, quien pensó la historia del arte como los infinitos fotogramas de una gigantesca película.

Si *El hombre sin contenido* constituye la contribución agambeniana al debate - con gran impronta en la filosofía italiana a partir de la década de 1970- en torno a las relaciones entre el destino nihilista de la metafísica occidental, la estética y la política, es en la noción de *gesto* de trabajos posteriores donde Agamben encuentra, si no el espacio para una nueva *poiesis* del hombre, al menos una salida posible para el hacer humano.

“Notas sobre el gesto” -que forma parte de *Medios sin fin*, publicado en 1996- y una versión sobre Max Kommerell constituyen una suerte de genealogía del gesto. Esta se vuelve central en la conceptualización agambeniana del movimiento, tanto en el espacio del arte en general como en el del cine en particular y, además, ayuda

a dimensionar el modo en que el movimiento en la modernidad biopolítica está intrínsecamente vinculado al desarrollo de las tecnologías de la imagen, dentro de las cuales el cine ocupa un lugar de preponderancia. Agamben trabaja la noción de movimiento desde el estudio de Eadweard Muybridge (1884-1885) sobre el cuerpo en marcha, hasta el comienzo del cine –convencionalmente en 1895 con las primeras proyecciones de los hermanos August y Louis Lumière-, entendiendo el período que va de 1886 hasta 1933 como el nacimiento de la modernidad biopolítica en los medios masivos.

En su libro sobre Agamben, Alex Murray (2010) identifica la declinación del gesto –como esfera del hacer humano- con la ruptura de la interioridad psicológica a través de la observación y el control típicamente modernos. Siguiendo esta interpretación, el trabajo de Agamben se puede leer como un rastreo de la pérdida de los gestos, pues los piensa en tanto proceso por el cual se produce un significado visible a partir de la demostración de la medialidad. En este sentido, el gesto excede el ámbito de la estética, el lenguaje y la subjetividad para ubicarse –como quiere Agamben- en el terreno de la ética y la política.

Tomando como punto de partida las observaciones de Gilles de la Tourette sobre el modo de caminar de los hombres, la lectura agambeniana invita a ver este estudio como el puntapié inicial del dispositivo cinematográfico:

Mientras la pierna izquierda sirve como punto de apoyo, el pie derecho se levanta del suelo y sufre un movimiento de torsión que va del talón a la punta de los dedos, que son los últimos que pierden contacto con la superficie; toda la pierna está extendida ahora hacia delante y el pie va a dar al suelo con el talón. En este mismo instante, el pie izquierdo, que ha terminado su revolución y no se apoya más que sobre la punta de los dedos, se separa a su vez del suelo: la pierna izquierda se extiende hacia delante, pisa al lado de la pierna derecha a la que tiende a aproximarse, la supera y el pie izquierdo toca el suelo con el talón mientras el derecho completa su revolución (AGAMBEN, 2002, p. 48).<sup>3</sup>

En 1884, Tourette había diagnosticado una deficiencia motriz a partir de la cual el paciente no podía controlar movimientos espasmódicos en su cuerpo, mientras proliferaban en él extraños *tics* que dislocaban e interrumpían cualquier tentativa voluntaria. Agamben ve en esto “una catástrofe generalizada de la esfera

---

<sup>3</sup>Este experimento es, precisamente, el que lleva a Agamben a pensar en la serie de instantáneas que en esos mismos años realizó Muybridge en la Universidad de Pensilvania sirviéndose de una batería de veinticuatro objetivos fotográficos.

de los gestos”, que le permite vincular la declinación de los gestos a la pérdida de dominio sobre el cuerpo como experiencia completa. Asegura que las tecnologías de los siglos XIX y XX modificaron definitivamente la forma en la que el hombre se percibe a sí mismo y su cuerpo, pues desde 1885, los casos de tourettismo habían dejado de ser registrados como excepcionales o problemáticos y se habían convertido en la norma. El control individual sobre los gestos se había perdido por completo y se habían naturalizado la gesticulación exagerada y el frenetismo en los movimientos. “En cualquier caso, esta es la impresión que se tiene cuando se contemplan hoy las películas que Marey y Lumière empezaron a rodar precisamente en aquellos años” (AGAMBEN, 2002, p. 41).<sup>4</sup>

En paralelo al comienzo del cine a fines del siglo XIX, emerge el estudio de la anatomía humana –que naturaliza la observación y medida científica del cuerpo–, con lo cual, podría decirse, cuerpo y tecnologías modernas quedan indisolublemente unidos. Frente a esta constatación, Agamben reflexiona sobre la pérdida de los gestos a fin de pensar nuevas posibilidades para el *hacer* humano. En la imagen cinematográfica, encuentra un dispositivo capaz tanto de registrar la pérdida del gesto, como de recuperar su potencialidad para el hombre: “En el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registra su pérdida” (Agamben, 2002: 41). Así, Agamben ve surgir a fines del siglo XIX modos desesperados a partir de los cuales la humanidad intenta reapropiarse de los gestos: la danza de Isadora Duncan y Diaghilev, la novela de Marcel Proust, las grandes poesías del *Jugendstil* de Pascoli a Rilke y el cine mudo. Asimismo, ve en las operaciones de Aby Warburg los primeros pasos en un tipo de búsquedas “a las que sólo la miopía de una historia del arte psicologizante pudo definir como ‘ciencia de la imagen’, mientras que en rigor su verdadero centro era el gesto como cristal de memoria histórica” (AGAMBEN, 2002, p. 42).

Warburg intenta transformar la imagen en un elemento histórico y dinámico, por eso es que el proyecto *Mnemosyne* (1924-1929) no es un repertorio inmóvil de imágenes, “sino una representación en movimiento virtual de los gestos de la humanidad occidental, desde la Grecia clásica al fascismo” (AGAMBEN, 2002, p.

---

<sup>4</sup> Las investigaciones de Marey y Muybridge hacen evidente que lo que se ve siempre implica una distancia, una disparidad o diferimiento. “O bien lo que se ve no está verdaderamente allí (es una ilusión) o bien lo que se ve oculta una realidad más compleja” (OUBIÑA, 2009, p. 44).

43). Cada una de las imágenes individuales del atlas warburgiano debe pensarse como el fotograma de una película y no como realidad autónoma. Siguiendo esta metáfora, el elemento central del cine resulta ser el gesto, capaz de adquirir entidad en una hilera de imágenes que solamente juntas y con velocidad constante cobran sentido.

La lectura de Agamben sobre el cine se nutre, especialmente, de tres nombres: Gilles Deleuze, Guy Debord y Jean-Luc Godard. En la apropiación agambeniana, las imágenes cinematográficas que piensa Deleuze hacen desaparecer la distinción entre la imagen como realidad psíquica y el movimiento como realidad física, pues deben ser entendidas como cortes móviles, como instantáneas-movimiento. Agamben prolonga esta hipótesis al estatuto de la imagen en la modernidad y considera que, quebrada la rigidez mítica de la imagen, debe hablarse de gestos más que de imágenes. Las imágenes son imagen-símbolo –según Agamben, la imagen como recuerdo, como memoria voluntaria- e imagen-*dynamis* –correspondiente a la memoria involuntaria, que se prolonga incontrolablemente. Al tener en el centro el gesto y no la imagen, Agamben asegura que el cine pertenece esencialmente a la ética y la política, pues inscribe al gesto en la esfera de la acción, en el ámbito del *ethos*, el más propiamente humano.

Para reflexionar sobre el gesto como forma del *hacer* humano, Agamben retoma la distinción de Varrón entre actuar (*agere*) y hacer (*facere*) para remitirla a Aristóteles, quien, en la *Ética nicomaquea*, caracteriza el actuar como *praxis* y el hacer como *poiesis*, “porque el fin del hacer es distinto del hacer mismo; pero el de la *praxis* no puede serlo, pues actuar bien es en sí mismo el fin” (VI, 11, 40b). A la *praxis* y la *poiesis* –que Agamben analiza en *El hombre sin contenido*- se suma un tercer género de acción humana:

[S]i el hacer es un medio con vistas a un fin y la *praxis* es un fin sin medios, el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, *como tales*, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines (AGAMBEN, 2002, p. 44).

Esto significa que separa al gesto de los medios en pos de un fin y de los fines sin medios, quedando definido como la exhibición de una medialidad, el hacer visible el medio en tanto que medio. En este sentido, asumir en el gesto la



posibilidad del hacer humano abre la dimensión ética del gesto, pues en él se ofrece la medialidad pura y sin fin. Para el hombre, a quien se ha sustraído toda naturaleza, el gesto se convierte en el único destino, convirtiéndose en acontecimiento:

El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad. Pero, puesto que el ser-en-el-lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje, es siempre *gag*, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar. De aquí no sólo la proximidad entre gesto y filosofía, sino también entre filosofía y cine (AGAMBEN, 2002, p. 46).

Para Agamben, al cine se le atribuye el mutismo vinculado a la exposición del ser en el lenguaje, relacionado con la idea de tensión o fuerza. Es gestualidad pura, capaz de exhibir el vacío de la palabra. En el ensayo sobre Kommerell, el gesto queda definido como “algo que está, respecto del lenguaje, en la relación más íntima y, sobre todo, una fuerza operante en la lengua misma, más antigua y originaria que la expresión conceptual” (AGAMBEN, 2007, p. 308).

La catástrofe del gesto que Agamben ve en las últimas cinco décadas del siglo XIX –que parecen ser el símbolo del derrumbamiento de una burguesía europea industrial y decadente- hace pensar en la caída de ciertos modos de representación. En este sentido, es posible aceptar que, si el gesto es el lugar a recuperar como posibilidad de “hacer” del hombre contemporáneo y el cine es el lugar donde se ha ensayado desde fines del siglo XIX alguna recuperación, el cine quedaría justificado como un espacio para el *hacer* ético-político, quebrando la autonomía estética del arte –el arte como un fin en sí mismo-, pues el puro medio remite a la idea de la palabra (de gesto lingüístico) y el ser-en-comunidad (de gesto político). No habiendo nada que decir, el gesto exhibe su ser medial, su imposibilidad misma de decir, convirtiéndose en “comunicación de una comunicabilidad”.

De acuerdo a los diversos aspectos que componen su definición, el gesto parece ser aquello que no ocurre ni acontece verdaderamente (es, en todo caso, el medio para el acontecimiento), sino que permanece sin expresión en cada acto expresivo. Queda configurado a partir de su inexpressión y su no-pertenencia a un

tiempo determinado, esto es, su anacronicidad. En el intervalo entre exhibición y extinción, se produce la interrupción fantasmática del gesto en la que están contenidos varios tiempos que convergen y se desvanecen al mismo tiempo. El gesto sería como un momento de interrupción entre momentos, que contiene, en sí, todo el movimiento y todo el tiempo hasta extenuarse en otro gesto e inscribirse en otro tiempo y otro movimiento. Con Warburg, podría incluso decirse que hay una suerte de supervivencia del gesto en el tiempo que lo constituye. Sería el *Nachleben* que encarna una resurrección o una supervivencia a la desaparición, propia de la lógica del movimiento constitutiva del cine (esa podría ser sin mayores modificaciones una explicación sobre la persistencia retiniana<sup>5</sup> que posibilita aprehender el principio cinematográfico).

Recuperar la noción de gesto se vuelve esencial a la hora de pensar el inmemorial en la historia o en el cine, pues el gesto historiador o el gesto cinematográfico guardan ese deseo no formulado de un decible imposible. El gesto instauro no sólo un tiempo escatológico, sino de duelo, relato y memoria, pues es el tiempo el que une y construye el sentido histórico. Arma una y otra vez la línea que une pasado, presente y futuro y devuelve al gesto a la esfera en la que los hombres recuperan algo de su espacio *poiético*.

Agamben hace descansar el poder del cine en el montaje en la medida en que es la mecánica que libera a la imagen de su estado congelado y la transforma en gesto. Puede revelar el potencial de la imagen y liberar aquello que ha estado detenido en ella. No se trata de la repetición de lo idéntico porque el potencial dinámico de la imagen está permanentemente volviendo y cambiando, y la capacidad del montaje de interrumpir el flujo de imágenes logra exhibir su propia condición gestual al exponer sus propias condiciones de posibilidad. Estas condiciones –la repetición y la detención– que Agamben llama “trascendentales” trabajan para liberar el potencial de la imagen y devolverla al movimiento del gesto. Esto es precisamente lo que ejercita Debord en sus films al trabajar sobre imágenes que, a partir de la iteración y la interrupción, liberan a la imagen del peso de la

---

<sup>5</sup> Uno de los primeros dispositivos que fueron ideados para experimentar con la persistencia retiniana fue el *taumatopo*, que consistía en un pequeño disco con dibujos en ambas caras, al que se sostenía por elásticos para que, al tirar de ellos, el disco girara para, al superponerse, dar ilusión de movimiento a los dibujos impresos en el disco. La explicación de la persistencia retiniana radica, fundamentalmente, en que la impresión de la primera imagen no llega a borrarse del todo cuando aparece la segunda, por lo cual el ojo los percibe en la forma de la superposición.

economía imaginal capitalista torciéndola en sus propios fundamentos. Así es como puede pensarse la necesidad de creación cinematográfica a partir de la destrucción de todo flujo original en Godard también. Ya no se percibe la imagen como medio para, sino como medialidad en sí, ya no siendo “imagen de”, sino “imagen en sí”. La filosofía agambeniana del cine se puede resumir, entonces, en el esfuerzo por imaginar la pura medialidad, y la imaginación y el interés por la imagen en sí como definitorias de lo humano –lo que implica al cine como “animación” de la historia del arte e incluso de la historia en general. El cine quedaría definido como aquello que “puede transformar lo real en lo posible y lo posible en lo real”, como quiere Agamben. Y también queda así definida la memoria, pues la detención implica cierta obstrucción fértil que empuja a la imagen del flujo del significado y la narrativa a fin de exponerla en sí.

Estas consideraciones post-representacionales componen la potencia mesiánica del cine para Agamben, en la medida en que decrean lo real para presentar la imagen en sí. Es la potencialidad la que hace posible una experiencia ética del cine; aquí tampoco hay esencia o vocación histórica, o destino biológico a realizar, sino espacio para el aparecer de la pura medialidad.

## LA HISTORIA CINEMÁTICA DE ABY WARBURG

A la lista de nombres que conforman la constelación cinematográfico-medial de Agamben, habría que agregar el de Warburg, con su interés explícito por desocultar, a través del montaje de imágenes, la lógica dominante de la historia teleológica, a fin de consolidar un relato basado en encadenamientos ligados por motivaciones emocionales.

En su ensayo sobre Warburg de 1975,<sup>6</sup> Agamben localiza el gesto decisivo con el que describir la obra de arte y la imagen a partir del estudio de la conciencia

---

<sup>6</sup> En “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, Agamben describe el método warburgiano a partir de colocar imágenes una cerca de otra para encontrar similitudes y diferencias a fin de que éstas permitieran hacer aparecer diversos significados al ponerlas juntas. Warburg describía *Mnemosyne* como una “historia del arte sin texto”, que comprendía 40 láminas de 1000 fotografías, ordenadas según un sentido de afinidad, que permitía poner piezas del Renacimiento junto a fotografías de cuerpos femeninos y publicidades. Este principio de ordenamiento ayudó a Agamben a desarrollar una teoría de la imagen generalizada, moviéndose desde una consideración sobre la imagen que obligaba a ver la obra de arte como revelando el vacío del artista hacia una consideración de la imagen como parte un todo histórico mayor.

del artista y las estructuras inconscientes. Warburg quería explorar el potencial de una historia iconográfica del arte occidental que no prestara atención al aurático y aislado espacio del objeto estético, sino que viera esas imágenes como partes de una constelación mayor. En lugar de examinar la psicología del pintor o la fijeza de la imagen, intentó dar cuenta del movimiento entre las imágenes y se concentró en el significado intersticial que surgía entre ellas. Llamó a su ciencia de la historia del arte *Mnemosyne* -la palabra griega para memoria-, cuyo principio rector era el intento de mapear la cultura europea para descubrir los momentos en los cuales la imagen emergía como una huella memorística del pasado.

En la lógica warburgiana que Agamben recupera, cada imagen se convierte en algo que –como parte de un todo- constituye un fotograma en un gigantesco tramo de material fílmico. Es la imagen la que puede dislocar el todo e interrumpir para modificar, revelar y solicitar las narrativas predecibles. También Agamben parece considerarlas forma un *continuum* que limita la posibilidad de voces alternativas y formas más dinámicas y fluidas de pensar la historia, la historia del arte y la función del historiador. Con Warburg, surge la posibilidad de hacer aparecer una suerte de historia cinematográfica. Mientras el esquema que aborda Agamben en *El hombre sin contenido* lo conduce a moverse más allá de una teoría de la historia del arte como “ruptura”, la teoría del arte imagística o cinematográfica dispone a la obra de arte en una serie de imágenes fracturadas, que prefiguran la historia del arte como si fuera una película.

Las indagaciones de Philip-Alain Michaud (2006) han profundizado sobre esta cualidad cinematográfica del pensamiento warburgiano. Este autor encuentra como rasgo principal al movimiento, es decir, el modo en que la obra de arte intenta capturar al sujeto en acción. En este mismo sentido, se trata de un movimiento hacia la historia como un montaje. Michaud demuestra que el pensamiento de Warburg abre la historia del arte a la observación de los cuerpos en movimiento en el momento en que las primeras imágenes capaces de representarlo se han vuelto difusas. Sugiere asimismo que en el naciente cine, contemporáneo de Warburg, es posible ver la transmisión gradual de figuras en movimiento hacia la reproducción animística del ser viviente. De aquí la habilidad del cine para reproducir la fluidez del cuerpo del mismo modo en que el ojo se entrena para capturar al cuerpo en el gesto.

Michaud piensa las hipótesis de Warburg en un terreno que es sugerente a la hora de abordar la relación entre arte e historia, más específicamente, entre cine e historia. La noción de *Zwischenreich*, aunque de traducción dificultosa, puede ser interesante para pensar esta lógica intersticial que plantea la historia warburgiana. Literalmente, sería “un reino-entre” o “reino del entre” que induce a pensar en aquello que se produce *entre* las imágenes, en los espacios intermedios o, como propone Michaud, en el intervalo. De acuerdo con este principio, *Mnemosyne* podría ser pensada como una iconología de los intervalos, en la que Warburg construye una memoria topográfica de la historia y el arte. Un tramo de fotogramas que se preocupa no por la significación de las figuras, sino por la relación que esas figuras comportan entre ellas en un dispositivo visual autónomo “irreductible al orden del discurso” (MICHAUD, 2006, p. 12).

Michaud sugiere, además, que las claves para comprender esa iconología de los intervalos planteada por Warburg son las nociones de introspección y montaje. Se trata de dos procedimientos inherentes a la historia y al cine y que, en las planchas negras irregulares warburgianas, constituyen las claves para pensar el modo en que se aproximan o separan los motivos que dan cuenta de una función enigmática pre-discursiva. Según Michaud: “cada plancha de *Mnemosyne* es el relevo cartográfico de una región de la historia del arte vista simultáneamente como encadenamientos de pensamientos y como una secuencia objetiva donde la red de los intervalos dibuja las líneas de fracturas históricas y psíquicas que distribuyen u organizan las representaciones” (MICHAUD, 2006, p. 14). A éstas Michaud las llama –tomándolo de la fórmula del historiador del arte Werner Hofmann– “constelaciones”.

Disponiendo las imágenes sobre los paneles de su atlas, Warburg pretende activar las propiedades dinámicas que estaban latentes en las imágenes mientras permanecían aisladas unas de otras. Para elaborar esta técnica de activación se inspira en un concepto forjado por el psicólogo alemán Richard Semon, quien en *Das Mneme als erhaltende Prinzip im Wechsel des organischen Geschehen* [La memoria en tanto que principio constitutivo del devenir orgánico, 1904], define la memoria como la función encargada de preservar y transmitir la energía en el tiempo y permitir que se la reconduzca a un hecho del pasado: todo evento que afecta al ser vivo deja una huella en la memoria, a la que Semon denomina *Engram*, “engrama” y que describe como la reproducción de un original. Así es que las imágenes de

*Mnemosyne* son “enramas” capaces de hacer resurgir una experiencia del pasado en una configuración espacial. Son como las firmas que la historia deja en los objetos históricos, como en el álbum de Warburg, lugar donde figuras arcaicas sedimentadas por la cultura moderna pueden recuperar su energía expresiva original. Como los enramas de Semon, las imágenes de las planchas de *Mnemosyne* en tanto reproducciones fotográficas, son, literalmente, “fotogramas”.

Las planchas de Warburg se articulan a partir de la comparación y el *découpage*. Funcionan a la manera de secuencias discontinuas que exhiben su verdadera condición solamente a partir de su encadenamiento sobre el dispositivo. Los paneles no funcionan tanto como cuadros estáticos sino, más bien, como pantallas que reproducen en simultaneidad los fenómenos que el cine produce en la sucesión. Michaud encuentra que los intentos warburgianos sin duda se pueden vincular con las ciencias humanas de fines del siglo XIX, pero especula con que posiblemente sea en la historia del cine contemporáneo donde se encuentra más adecuadamente un equivalente de la puesta en tensión de las imágenes y la puesta en movimiento de las superficies que Warburg produce en *Mnemosyne*. En efecto, se anima a una comparación con la estrategia de Godard, quien en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) busca juntar lo que no está dispuesto a reunirse. Podría decirse que decide trabajar el material filmico como Warburg lo hace con la historia del arte:

[H]aciendo surgir el sentido de actualización de las imágenes a partir de la revelación recíproca que sólo permite la técnica del montaje. En sus *Histoire(s)*, que describen, de una forma muy mallarmeana, “una saturación de signos magníficos que se bañan en la luz de su ausencia de explicación”, Godard busca seguir las huellas de la migración de las imágenes a través del tiempo del cine usando la imagen misma como un revelador descriptivo y crítico: las sobrepresiones y las yuxtaposiciones que el video permite tienen la misma función que la fragmentación de la cabeza de Holopherne y de la golfa esbozada por Warburg<sup>7</sup> y responde a la superposición propuesta por Godard de la silueta de Lilian Gish, azorada en la niebla en *Huérfanos de la tormenta* (David W. Griffith, 1921) y una histérica de Charcot. (MICHAUD, 2006, p. 22).

La historia del arte entendida como historia de las imágenes –y la historia del cine- se abre a una dimensión no puramente artística (o no exclusivamente), pues se trata de un plano vinculado al tiempo. Esta intuición guía toda la búsqueda de Warburg en las placas negras de *Mnemosyne* sobre las cuales construye

---

<sup>7</sup> La referencia corresponde a la plancha 77 del Atlas *Mnemosyne*.

incansablemente cadenas de imágenes de orígenes muy dispares –reproducciones de obras de arte, pero también publicidades, cortes de diarios, mapas-, convirtiéndose en un instrumento de orientación destinado a seguir la migración de las figuras a lo largo de la historia de las representaciones hasta los estratos más prosaicos de la cultura moderna. Rechaza deliberadamente las jerarquías normativas del arte habilitando una definición extra-artística de las imágenes, más ligado a lo ético-político como ocurre con el gesto.

Son varias las operaciones que se llevan a cabo en el atlas warburgiano: la fotografía no es simplemente un soporte ilustrativo, sino un “equivalente plástico general al que son llevadas todas las figuras antes de ser dispuestas en el espacio de la plancha” (MICHAUD, 2006, p. 42). En primer lugar, la operación fotográfica unifica los objetos de naturaleza diversa; luego, son ensamblados sobre las planchas nuevamente fotografiadas para crear una imagen única que, finalmente, se inserta en una seguidilla destinada a tomar la forma de un libro interminable que da cuenta de un conocimiento en movimiento y abierto. El atlas no se limita a describir las migraciones de las imágenes a través de la historia de las representaciones, sino que las reproduce introduciendo en la historia del arte una forma de pensamiento “archivista” que utiliza las figuras para articular efectos más que significaciones.

En los años 1920, en sus crónicas de la cultura moderna y la vida cultural alemana tal como aparecía en el *Frankfurter Zeitung*, Siegfried Kracauer desarrolló una forma de análisis de la imagen foto-cinematográfica que, además de adaptarse a las leyes de la reproductibilidad técnica, tenía resonancias con los ejercicios warburgianos. Para Kracauer, la imagen fotográfica o cinematográfica era un documento de su esencia. En los años 1940, después de su emigración a Estados Unidos, Kracauer mantuvo correspondencia con Ervin Panofsky mientras elaboraba su *Teoría del film* (1960). Panofsky lo hacía tributario de una concepción realista naif de la representación al reducir el fotograma al simple reflejo de la realidad. De esta manera, según Panofsky, Kracauer dejaba de lado la dimensión subjetiva de la imagen en beneficio de un supuesto contenido objetivo. Esto implicaba olvidar que la imagen cinematográfica no es, estrictamente, más que el reflejo de la forma en la cual un operador percibe la realidad. Panofsky –pocas veces interesado por la imagen cinematográfica- estaba proporcionando una de las afirmaciones más discutidas de lo que será la historia del cine a lo largo del siglo XX: en cine como en

arte, el análisis de las formas y estilos no se constituye en historia más que a condición de definirse a partir de la singularidad de los artistas. No obstante, es difícil ver en el planteo de Kracauer una teoría realista tan simple, dado que este autor se dedicó seriamente a poner en evidencia cómo el cine no era una copia de la naturaleza, sino una metamorfosis de ella y, lejos de proponer que era un documento de lo real, insistió en que la imagen de la reproductibilidad técnica proporciona un “monograma de la historia”: “La última imagen de un individuo es *la historia real* de ese individuo [...] Esta historia es como un monograma que condensa la identidad en un motivo gráfico singular privado de toda significación ornamental” (KRACAUER, 2008, p. 24). En este sentido, la tarea del crítico o el historiador parece ser la de decantar el plan del cine de su función narrativa para aislar los estratos donde ella se constituye a fin de producir una fenomenología de las superficies que no podrá ser concebida más que en la dimensión histórica. Para Kracauer, la fenomenología de lo fotográfico y lo cinematográfico abre una dimensión irreal de la realidad.

En *Mnemosyne*, es posible encontrar el dispositivo que permite pensar en un fenómeno de revelación de la dimensión documental de la imagen a través del proceso de la reproducción fotomecánica. Warburg se proponía activar los efectos latentes de las imágenes a partir de organizar confrontaciones sobre los fondos negros que usaba como medio conductor. Mientras Kracauer pensaba la imagen como un fenómeno estático a partir de la noción de cuadro, Warburg pensaba la imagen como una estructura cinematográfica en la que la problemática del movimiento y los efectos a través del montaje se hacían evidentes a partir del espacio del intervalo.

Entre los especialistas en teoría del cine, hay cierto acuerdo en relación con que la esencia del cine no reside solamente en el contenido de las imágenes, sino en la relación *entre* ellas. Pensando en el gesto como lo propiamente cinematográfico (y específicamente humano), es fundamental tener presente que el principio de ese gesto sería, entonces, el montaje. Entre imágenes o al interior de la imagen, es uno de los fundamentos cinematográficos para la construcción del sentido y del sin-sentido (que incluye sobreimpresiones, superposiciones, saturaciones y yuxtaposiciones).



La relación entre las imágenes y el ritmo que adquieren surgen de un impulso dinámico del montaje que hace evidente que el cine es cuestión de ideas y pensamiento, que la construcción cinematográfica en sí es una operación del pensamiento y que las imágenes no solamente ponen de manifiesto las ideas, sino que las provocan. Estas son también las premisas del abordaje warburgiano. Las cadenas de imágenes en *Mnemosyne* construyen sentido como los ideogramas, esto es, produciendo un nuevo lenguaje en la historia del arte, similar al de una sintaxis visual edificada sobre intervalos en los cuales, en la imagen, entre imágenes y en ausencia de imagen, surge el efecto de sentido. En el atlas warburgiano, la dimensión subjetiva de la que hablaba Panofsky en relación con el contenido de las imágenes, está desplazada al “entre” las imágenes. En el cine ocurre algo similar, pues el montaje es una operación material de sutura de los fotogramas que, en términos inmatriciales, es la que permite la aparición del sentido “en” la sutura, a la vez, diacrónica y sincrónica.

En su deconstrucción de los modelos epistémicos de la historia del arte, Warburg desarma el momento iniciático de la historia del arte. Tal como explica Didi-Huberman en *La imagen superviviente* (2009), Warburg sustituye el modelo natural de los ciclos “vida y muerte” y “grandeza y decadencia” por un modelo que no era natural sino simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el cual los tiempos se expresan por “estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos inesperados y objetivos siempre desbaratados” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 24-25). Reemplaza los modelos anteriores por un modelo de historia al que Didi-Huberman llama “fantasmal”, dado que los tiempos no se montan sobre la transmisión académica, sino mediante obsesiones, supervivencias y reapariciones de las formas, es decir, “por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 25). Este modelo fantasmático es, según Didi-Huberman, un modelo psíquico en el sentido de la posibilidad de descomposición teórico. Este giro en el pensamiento de la historia y el arte produce una modificación radical en el modo de situarse frente a las imágenes y el tiempo:

La historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, *la historia del arte se turba*, lo cual es un modo de decir –si recordamos la lección de Benjamin– que llega a un origen. La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un

torbellino en el río de la disciplina, un torbellino –un *momento-perturbador*– más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 26)

Esto se vincula con uno de los conceptos centrales del proyecto warburgiano, como es la idea de *Nachleben*, el “vivir-después”, que retorna y se convierte en urgencia anacrónica. La concepción warburgiana de la historia implica que, ante la imagen, no se está como ante una cosa con límites precisos, sino que se está en la incerteza de que es resultado de movimientos que sedimentaron o cristalizaron de algún modo en ella. Didi-Huberman lo explicita claramente: “nos encontramos ante la imagen como *ante un tiempo complejo*, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos” (2009, p. 35). Esta conceptualización implica una desterritorialización de la imagen y el tiempo que expresa su historicidad.

Para Warburg, se trata de rearmar la historia restituyendo “timbres de voz inaudibles”, voces de desaparecidos, replegadas en los giros de los archivos canonizados. Esto conlleva una reaparición fantasmal, en la que las imágenes sobreviven a una sedimentación antropológica que las hizo devenir, si existentes, parciales, destruidas, por cierta mirada sobre la historia. Lo que hace Warburg es reconstruir un “pueblo de fantasmas” con huellas apenas visibles, diseminadas en los soportes más inesperados, “un horóscopo, en una carta comercial, en una guirnalda de flores [...], en el detalle de una moda de vestir, un bucle de cinturón o una particular circunvolución de un moño femenino...” (2009, p. 36).

Estas consideraciones conducen a pensar en un tiempo fantasmal de las supervivencias, que asume que el presente está tejido de múltiples pasados y que aparecen en la imagen cuando el cine la pone en movimiento para que el pasado emerja. Didi-Huberman señala que, entre fantasma y síntoma, la noción de supervivencia se instala en la huella. En este sentido, pensar el presente implica incluso prestar atención a los vestigios de la antigüedad. El análisis de las supervivencias se vincula con el análisis de manifestaciones sintomáticas tanto como fantasmales. Designan, en términos de Didi-Huberman, una realidad de fractura y una realidad espectral que implica la superposición de pasados cristalizados en creencias, argumentos, imágenes, objetos. Por eso el *Nachleben* complejiza el tiempo histórico, reconociendo en el mundo de la cultura

temporalidades no naturales, sino formas que sobreviven en el síntoma y el fantasma.

A partir del reconocimiento de los fenómenos de supervivencia, Warburg produjo un verdadero cuestionamiento de la historia que Didi-Huberman define del siguiente modo:

Era una filosofía de la distancia (la historia como aquello que nos pone en contacto con lo lejano) y de la experiencia (la historia como filosofía enseñada por la prueba); era una filosofía de la *visión de los tiempos*, a la vez profética y retrospectiva; era una crítica de la historia prudente, un elogio de la historia artística (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 61).

Siguiendo estas ideas sobre el *Nachleben* como un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo, es posible decir que Warburg rompe con toda presunción convencional y articula una teoría de la historia en la cual la supervivencia amplía el campo de sus objetos, aproximaciones y modelos temporales. Warburg vuelve más compleja la historia liberando un “margen de determinación” en la correlación histórica de los fenómenos. “El *después* llega casi a liberarse del *antes* cuando se une a ese fantasmático ‘antes del antes’ superviviente” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 76).

## EL TIEMPO DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO

Estos movimientos sobre cierta consideración de la historia obligan a pensar que, consecuentemente, las ideas de tradición y transmisión son de una complejidad nueva, históricas y anacrónicas, constituidas sobre procesos conscientes e inconscientes, o más bien, “de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 77). La supervivencia anacroniza la historia y se desarma el edificio de la cronología y la duración en su sentido más tradicional, teleológico. Se anacroniza el presente, que desmiente las supuestas evidencias del *Zeitgeist*; se anacroniza el pasado, cuya imagen es más correctamente identificable con una temporalidad impura de hibridaciones y sedimentos; y se anacroniza el futuro, pues se vuelve contingente e incierto. Sólo las captura la imagen como en *Mnemosyne*, donde Warburg repiensa la historia del arte

en la forma de un archivo icónico articulado sobre heterogeneidades y discontinuidades, movimientos y gestos, “constituid[o]s con el valor individual, pero a la vez relacional, de cada imagen, de la que se ha eliminado o, al menos, obviado cualquier jerarquía, límite o frontera de orden cronológico o temático –aunque no de significación- que responde a un pensamiento histórico ‘subjetivo’ y en buena medida rizomático, activado desde el presente” (GUASCH, 2011, p. 25).

“¿Cómo puede una imagen cargarse de tiempo? ¿Qué relación hay entre el tiempo y las imágenes?” (AGAMBEN, 2010, p. 13), pregunta Agamben en *Ninfas*. En algunos de los ensayos que componen ese breve libro, examina elementos para una posible respuesta. Comienza con una referencia a *Acerca de la memoria y la reminiscencia* de Aristóteles y una exploración de las ideas de memoria, tiempo e imaginación: “Sólo los seres que perciben el tiempo recuerdan, y con la misma facultad con que [se] advierte el tiempo” (2010, p. 14) esto es, con la imaginación. El vínculo entre estas nociones hace explícito que sólo a través de la imagen (*phantasma*) es posible la memoria, pues se trata de “una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento” (2010, p. 14).

Agamben vincula el “fantasmata”<sup>8</sup> con la imagen como *Pathosformel* de Aby Warburg. Aparece asociado a una interrupción repentina entre dos momentos, una pausa que contiene virtualmente, la memoria de todo el gesto y que “condensa en una brusca parada la energía del movimiento y la memoria” (AGAMBEN, 2010, p. 17), mientras que el *Pathosformel* (fórmula de *pathos*) warburgiano, concepto que aparece en el ensayo de 1905 *Dürer e l'antichità italiana*, vincula el tema iconográfico de Dürer con el lenguaje gestual patético del arte antiguo (mediante una *Pathosformel* documentada en un vaso griego, un grabado de Mantegna y xilografías de un incunable veneciano). *Pathosformel* alude al “aspecto estereotipado

---

<sup>8</sup>Tomando como punto de partida el tratado de Domenico de Piacenza, *De la arte di ballare et danzare*, del siglo XV, un célebre coreógrafo de su tiempo, maestro de danza en la corte de los Sforza en Milán y de los Gonzaga en Ferrara. En *Libro dell'arte del danzare*, Domenico de Piacenza enumera los elementos constitutivos del arte de la danza: medida, memoria, agilidad, manera –en tanto estilo de cada bailarín- dominio del suelo o uso del espacio y “fantasmata”. Éste se define como una destreza corporal gracias a la cual el bailarín se mueve con inteligencia de la medida y se detiene cada cierto tiempo como si hubiera visto la cara de la Medusa, se vuelve de piedra y sigue su baile al recuperarse. De Piacenza define la danza como un acto que genera una interrupción (una suspensión) del movimiento y del tiempo. Agamben vería, precisamente, el tiempo en esta interrupción. Un tiempo que es pura inminencia y pura memoria. Si el tiempo nunca es presente, la danza no tiene lugar más que en un tiempo desplazado, en otro tiempo, antes y/o después del marco temporal cronológico en el que se ejecuta.

y repetitivo del tema imagen con el que el artista se medía en todo momento para dar expresión a la ‘vida en movimiento’” (2010, p. 17-18), que Agamben pone en relación con el término “fórmula” del filólogo norteamericano Milman Parry sobre el estilo formular de Homero.<sup>9</sup> La composición formular implica que no es posible distinguir entre creación y *performance*, esto es, entre el original y las sucesivas repeticiones, de modo que la obra se completa o termina de constituirse en la ejecución misma. Esto implica que las fórmulas homéricas, como también la *Pathosformel* de Warburg, “son híbridos de materia y forma, de creación y *performance*, de primeridad y repetición” (2010, p. 18), del mismo modo que el gesto cinematográfico, del cual ya carece de todo sentido preguntar por el original.

En el análisis agambeniano sobre el *Pathosformel* de la Ninfa a la que está dedicada la plancha 46 del Atlas *Mnemosyne*, el autor intenta responder a la pregunta por dónde está la ninfa, si es que está, en efecto, en alguna de las veintiséis imágenes. La respuesta intenta subrayar que la ninfa no es un arquetipo, que ninguna de las imágenes es “original”, pero tampoco “copia”.

La ninfa es un indiscernible de originariedad y repetición, de forma y materia. Pero un ser cuya forma coincide precisamente con la materia y cuyo origen es indiscernible de su devenir es lo que llamamos tiempo, que Kant definía por esto como una autoafección. Las *Pathosformeln* están hechas de tiempo, son cristales de memoria histórica, ‘*fantasmatí*’ en el sentido de Domenico de Piacenza, en torno a los que el tiempo escribe su coreografía (AGAMBEN, 2010, p. 19).

La indiscernibilidad entre origen y copia es el tiempo, la interrupción fantasmal, el gesto que habilita la espacio-temporalidad para que la imagen tenga lugar. Las *Pathosformeln* son fragmentos de tiempo en la perfecta conjunción de lo sincrónico y lo diacrónico, pues no tienen entidad fuera del tiempo, ni tienen forma más allá de la conmoción pasional del tiempo. La imagen de la ninfa -la imagen en general- no está en un instante particular, sino en el tiempo y la memoria. Las imágenes que conforman la memoria “tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros” (AGAMBEN, 2010, p. 23). Si la tarea es devolver la vida a esos fantasmas hechos de tiempo y memoria, es

<sup>9</sup> Parry demuestra que la composición de la Odisea se basaba en un limitado –aunque vasto– repertorio de combinaciones que se configuraban rítmicamente y se las adaptaba a secciones del verso intercambiables.

necesario tener presente que su vida es siempre *Nachleben*, supervivencia que constantemente quiere permanecer fantasmal. Este ejercicio de pensar las imágenes (hechas y cargadas de tiempo) que configuran la memoria se vincula al problema de la representación de la temporalidad y el movimiento. Este es precisamente un punto de conexión que Agamben encuentra entre las investigaciones de Warburg y el cine, pues “la promesa del cine fue siempre la posibilidad de capturar el tiempo”, es decir, “apresar lo efímero, el instante que huye”, pero sólo, curiosa y paradójicamente, “fijándolo, es decir, inmovilizándolo” (OUBIÑA, 2009, p. 17).

Respecto del problema de la representación del movimiento, tanto Warburg como los primeros cineastas (contemporáneos con él) tienen tanto una preocupación como una fascinación por la duración y su plasmación en imágenes (con la vida de las imágenes, para ser más fieles al planteo warburgiano). El cine presentifica la experiencia cada vez, permanentemente, actualizando el presente en una reproducción. En la imagen, ya hay “material cinético” –fotograma aislado o *Pathosformel* mnéstica- y hay supervivencia porque en sí es el germen (no como cronológicamente anterior) de la plasmación de la duración. El fotograma sobrevive o tiene vida póstuma porque existe otro fotograma que lo hace “moverse”. Esto tiene una raíz óptica trabajada por los científicos vinculada a la persistencia retiniana –que sería un *Nachleben* fisiológico-, pero lo que interesa es la supervivencia histórica de las imágenes, relacionada con el hecho de que las imágenes transmitidas por la memoria histórica son animadas y tienen una vida de supervivencia:

Y así como el fenaquisticopio –y más tarde, en forma diversa, el *cinema*- deben conseguir fijar la supervivencia retiniana para poner en movimiento las imágenes, de la misma forma el historiador ha de saber atrapar la vida póstuma de las *Pathosformeln* para restituirles la energía y la temporalidad que contenían. (AGAMBEN, 2010, p. 27)<sup>10</sup>

El historiador restituye la vida de las *Pathosformeln* reubicándolas en una temporalidad, en una duración que les es más propia. En este sentido, lo que para el

---

<sup>10</sup>Joseph Plateau intentó dar forma a la teoría de la persistencia retiniana, para lo cual inventó el *fenakisticopio*, es decir, “un disco surcado por ranuras radiales, en uno de cuyos lados se dispone una serie de dibujos sucesivos organizados de manera circular. Haciendo girar el disco frente a un espejo y observando a través de las ranuras, las imágenes reflejadas producen el efecto de un movimiento cíclico” (OUBIÑA, 2009, p. 45). La juguetería filosófica se completaría con el *estereoscopio* que experimenta con la tridimensionalidad, pues en él se superponían dos fotografías del mismo objeto tomadas desde distintos ángulos y el dispositivo se encargaba de juntar ambas imágenes para conseguir la sensación de profundidad.

cine es la persistencia retiniana –es decir, el mecanismo que posibilita la aparición de la imagen-movimiento-, es la supervivencia de las imágenes para el sujeto histórico, pues se requiere una ejecución, una acción historiadora, que proporcione vida a esas imágenes fragmentadas, hechas de tiempo. De alguna manera, esto también hace el cineasta cuando plasma imágenes de la memoria o la memoria en imágenes al devolver vida al pasado. El cine es, desde esta perspectiva, una auténtica intervención en el orden de lo temporal al restituir la dimensión espectral en una secuencia filmada: hay un volver a vivir (cada vez) de algo que parece pasado. Se trata de la vivencia cinematográfica que reúne dos temporalidades: la dimensión de lo representado (estrictamente, pasada) y la de la (re)presentación, presentificada en su duración.

Agamben asume que la operación que Warburg lleva a cabo en el Atlas *Mnemosyne* es lo contrario de lo que podría llamarse “memoria histórica”.

El atlas es una suerte de estación de despolarización y repolarización (Warburg habla de ‘dinamogramas inconexos’, *abgeschnürte Dynamogramme*), en que las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra en el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida; pero también para, en su caso, despertar de ellas (AGAMBEN, 2010, p. 37).

El atlas es una reconstrucción y disposición sincrónica de imágenes que dan idea de un sentido histórico que no puede reducirse a una representación lineal (homogénea y vacía). Las imágenes del pasado sobreviven espectralmente en el sujeto histórico que debe darles vida (y despertarlas), como quería Benjamin, para desvelar lo que ellas representan: el pasado benjaminiano de dominación e injusticia.

## EL CINE QUE VIENE

Como se ha visto, Agamben retoma las consideraciones warburgianas para repensar el dominio de lo intermedial donde las imágenes son encontradas y reanimadas y donde no se trata de identificar los fantasmas que encierran las imágenes y traerlos a la vida, sino despertar de ellos. Entre la “fantasmología” de la poesía de amor medieval de *Estancias* y las fantasmagorías debordianas

provocadas por las sociedades espectaculares, Agamben es particularmente consistente en esta idea de “despertar” que el montaje de Debord, Godard y Warburg ponen de manifiesto. Agamben sostiene que el despertar es posibilitado por el gesto, y el cine, precisamente, aparece en su pensamiento como un aparato que recaptura y des-disciplina la vida, des-modelando gestos mediante un método arqueológico que puede devolver vida a las imágenes. El montaje que Debord y Godard proponen para el cine posee un poder mesiánico ligado a la no-cronología, la descontextualización y la relectura exhibiendo el carácter en sí mismo problemático de la narración.

Las *Histoire(s) du cinéma* de Godard ponen en funcionamiento una deconstrucción del cine y de la relación que el cine ha establecido con la historia. Pensando a partir de figuras como la de revelación y misterio, Godard desanda la historia del cine para proponer el aparecer del gesto de la reescritura benjaminiano y el revisionado filmico. Debord, por su parte, desmonta la imagen para revelar el gesto tergiversando las señales de la sociedad espectacular:

Una de las principales tesis del trabajo de Godard me parece que conciernen a la relación esencial y constitutiva entre historia y cine. ¿Qué tarea histórica pertenece propiamente al cine? Esta es también la pregunta que provoca el interés de Guy Debord en el cine, y la cual él fue el primero en plantear. Pero, en primer lugar, ¿qué historia está involucrada? Una historia muy particular, una historia mesiánica. No una historia cronológica, sino una historia vinculada a la salvación. Algo debe ser salvado. (AGAMBEN, 2014, p. 25)

A partir de las mecánicas cinematográficas de estos cineastas, Agamben propone los fundamentos de un cine por venir, un cine que viene con la apuesta por la recuperación del gesto que escapa a la narratividad normativa y la cronología. En efecto, el artículo sobre Godard termina con una suerte de arenga al trabajo mesiánico de la deconstrucción que posibilitan la repetición y la detención:

Aparentemente, las imágenes que Godard nos muestra son imágenes de imágenes, extraídas de otros films. Pero adquieren la capacidad de mostrarse a sí mismas *qua* imágenes. Ya no son imágenes de algo de lo cual hay que extraer un significado, narrativo o de otro tipo. Se exhiben a sí mismas como tales. El verdadero poder mesiánico es este poder de dar la imagen de este “sin imagen”, el cual, como Benjamin dijo, es el refugio de toda imagen (AGAMBEN, 2014, p. 26).



Producto de la desfamiliarización y la descontextualización se produce también una desalegorización que problematiza el vínculo entre imágenes y significado, transformando a las imágenes en vehículo “epifánico” sobre el misterio del cine y la función del montaje para redimir la realidad. El cine de Debord o Godard sería un “contra-cine” en la medida en que construye el espacio para que el gesto aparezca o re-aparezca, interrumpiendo el tiempo vacío y lineal de la cronología de la domesticación y la vigilancia de los modelos narrativos hegemónicos.

Para Benjamin Noys, el cine en la perspectiva agambeniana recapitula la antinomia general de la imagen, en la medida en que cada una de ellas “es un campo de fuerza estructurado por una polaridad entre la reificación mortal y la obliteración del gesto” (NOYS, 2014, p. 92) y, podría agregarse, es también la preservación de la *dýnamis* intacta, en tanto pura potencia, pura fuerza de actualización constante, como las imágenes de Muybridge del cuerpo humano en plena actividad. El cine pone al cuerpo en movimiento y lo libera de la “potencia fascinante de la imagen estática, liberando lo gestual” (2014, p. 92). Lo gestual se subordina permanentemente al flujo de imágenes del que emerge por lo cual es necesario que constituya una potencia de actualización permanente o, lo que es lo mismo, de actualización imposible. Con la detención y la interrupción, Godard y Debord logran la revelación del gesto y la redención de la imagen en un régimen que propone verla como una compensación mínima frente a la devastación del presente. El radicalismo ascético de Godard en las *Histoire(s)* que Agamben revisa plantea esta compensación en el ámbito de la historia, y el intento debordiano cinematográfico de repolitizar el giro ético de la imagen espectacular se pone en funcionamiento para combatir el vaciamiento de lo político. En ambos casos, se produce una profanación, una puesta en disponibilidad del gesto que desacraliza la creación crono-normativa.

En su intención de convertir a la imagen cinematográfica en potencia gestual, Agamben extiende los planteos de Gilles Deleuze sobre las imágenes-movimiento<sup>11</sup> y asume como quebrada la unidad de la imagen, ahora, precisamente, arrojada a la esfera de los gestos. En este sentido, la imagen es como un campo de fuerzas que

---

<sup>11</sup> Gilles Deleuze teorizó abundantemente sobre la imagen cinematográfica. Sus consideraciones se sintetizaron fundamentalmente en *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, publicado por primera vez en 1983, y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, publicado en 1985.

intenta mantener unidas tensiones en oposición. Por un lado, a imagen reifica y borra el gesto fijándolo en una instantánea; por otro lado, la imagen también preserva la fuerza dinámica del gesto considerándolo como un todo. Para pensar el cine como un dispositivo a partir del cual recuperar los gestos y proponerlo como un espacio del *hacer* del hombre, se vuelve necesario liberar esta fuerza dinámica del hechizo estático de la imagen. La importancia del cine radica en su capacidad para restaurar a la imagen en su movimiento dinámico. El fotograma sería, entonces, la imagen que olvida el gesto; sin embargo, al ser una detención artificial que no da cuenta del todo, vuelve evidente el vínculo de la imagen con la medialidad pura y sin fin.

Así se comprende que el cine tiene el poder de devolver las imágenes a la esfera de los gestos, reconduciéndolos a la ética y la política en la medida en que se trata de un tipo particular de acción –que no es ni el actuar, hacer o producir una acción, sino el soportar la imagen misma-, pues “la imagen se entrega para ser vista en vez de desaparecer en aquello que la hace visible” (AGAMBEN, 2002a).

Si en *La comunidad que viene* Agamben planteaba pensar la comunidad post-estatal en ausencia de tareas fundamentales y esencias a realizar –que incluía pensar a la actualización o no de la propia impotencia como la única tarea histórica-, el “cine que viene” se corre de la imagen para pensar al gesto como potencia histórica, que no clausura nunca en una tarea, sino que, mediante repetición y detención, comunica de la comunicabilidad o, lo que es lo mismo, sobrevive.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. En: **Prospettive settanta**, julio-septiembre de 1975; reimpresso con una apostilla en aut-aut, n° 199-200, 1984.

AGAMBEN, Giorgio. **Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental**. Valencia: Pre-Textos, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. **Idea de la prosa**. Valencia: Pre-Textos, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. **Medios sin fin. Notas sobre la política**. Valencia: Pre-Textos, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. "Difference and repetition: on guy debord's films". En MCDONOUGH, T. (ed.) **Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents**. Cambridge, Mass. y Londres, England. The MIT Press, 2002a.

AGAMBEN, Giorgio. **La comunidad que viene**. Valencia: Pre-Textos, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **El hombre sin contenido**. Madrid: Arena Libros, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. "Kommerell, o del gesto". En: **La potencia del pensamiento**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Desnudez**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. "Cinema and history: On Jean-Luc Godard". En: GUSTAFSSON, Henrik; GRØNSTAD, Asbjørn (Ed.). **Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image**. Nueva York: Bloomsbury, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madrid: Abada Editores, 2009.

GUASCH, Anna María. "Protoarchivo En Las Prácticas Literarias". En: **Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid: Akal, 2011.

KRACAUER, Siegfried. "La fotografía". En: **La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

MICHAUD, Philippe-Alain. "Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressive sans sujet". En **Sketches. Histoire de l'art, cinema**. París. Kargo & L'Éclat, 2006.

MURRAY, Alex. **Giorgio Agamben**. Nueva York: Routledge, 2010.

NOYS, Benjamin. "Film-of-life: Agamben's profanation of the image" En GUSTAFSSON, Henrik; GRØNSTAD, Asbjørn (editores). **Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image**. Nueva York: Bloomsbury, 2014.

OUBIÑA, David. **Una juguetería filosófica**. Buenos Aires: Manantial, 2009.

**Artigo recebido em: 31/03/2015**

**Artigo aprovado em: 08/06/2015**