

La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes

MARIANA RODRIGUEZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: En su estudio sobre la historia del arte, Georges Didi-Huberman toma imágenes de diversos insectos –mariposas, *phasmidas*, polillas, moscas, etc.– para analizar objetos visuales y asignarles un valor respecto a la imagen y su posición en la historia. En *La supervivencia de las luciérnagas* (2009), toma a la luciérnaga como un símbolo para reflexionar sobre el poder de resistencia de distintas manifestaciones artísticas en cuanto a su calidad de imágenes. En ese sentido, lo que se nos plantea es a estos insectos como imágenes que sobreviven –imágenes supervivientes– que, representando al arte y, metonímicamente al hombre, cargan consigo una resistencia, estética y política, a través de la emisión de sus pequeñas luces (*luciole*). A partir de este planteamiento, en el presente trabajo (1) analizo la definición que construye Didi-Huberman de las luciérnagas como imágenes supervivientes y cómo se integra dicha imagen al estudio de otras imágenes-insecto en estudios anteriores; (2) examino la carga estética y política que el autor le confiere a estas *imágenes-luciérnagas* como restos culturales y divergentes, en tiempos de resistencia; y, finalmente, (3) evalúo la posición que toma Didi-Huberman frente a la supuesta afirmación de que “las luciérnagas han desaparecido”, entendiéndola como la desaparición de la experiencia en su sentido más puro.

Palabras clave: imagen-luciérnaga, *insect-images*, supervivencia, política, Georges Didi-Huberman.

Abstract: In his research on art history, Georges Didi-Huberman takes images from distinct insects –butterflies, *phasmidas*, moths, flies etc.– to analyze visual objects and to assign them a value with respect to their image and historic position. In *Survivance des lucioles* (2009), the author takes the firefly as a symbol to reflect upon the power of several artistic manifestations with respect to their quality as images. In that sense,

what is proposed is the idea that these insects survive as images (*images survivantes*) that –representing art, and metonymically humans– are bearers of an aesthetic and political resistance by emitting their dim lights (*luciole*). Hereafter, the present paper (1) analyzes the definition of fireflies as *images survivantes*, as well as delves into how the author incorporates those images to the study of other *insect-images* such as butterflies or moths in previous studies; (2) examines the aesthetic and political value that Didi-Huberman confers to these *firefly-images* as cultural and divergent remains, in times of resistance; and, finally, (3) assesses Didi-Huberman’s position regarding the supposition that “fireflies have disappeared”, understanding this assumption as the disappearance of experience in its purest sense.

Key words: firefly-images, insect-images, *survivance*, politics, Georges Didi-Huberman.

Las supervivencias han sido siempre el fuerte de resistencia de la humanidad. La historia misma es, la historia de aquellos que sobreviven, o al menos así es como ésta se ha esmerado en retratar el avance de los tiempos. Es más, la propia historia de nuestra evolución, a partir de la teoría de Darwin, por ejemplo, es la historia de aquellos esfuerzos inmensos de adaptación de las especies ante las adversidades de la naturaleza. Sin embargo, esta forma de ver los acontecimientos implicaría pensar a las supervivencias como grandezas, dejando de lado aquellos pequeños gestos humanos ante los cuales la Historia no ha querido –o no ha sabido, en todo caso– mirar con detenimiento. En la Historia del Arte, sin embargo, el pensamiento de aquellos *restos* de la historia ha tenido un lugar importante entre filósofos e historiadores, entre los más prominentes, Aby Warburg y Walter Benjamin.

Aby Warburg, nacido en Hamburgo en 1866, es uno de los primeros historiadores del arte en proponer el estudio de esta disciplina desde una perspectiva distinta, en contra de una narrativa histórica lineal. En su tiempo fue criticado por su forma de escribir, así como por sus métodos. Se le recuerda porque, ayudado por su herencia familiar, pudo dedicarse a la investigación y a la concreción de un archivo de imágenes sobre la cultura occidental que consolidó en su proyecto *Atlas Mnemosyne*. Sobre el modelo de estudio que propuso, es interesante su aproximación sobre la circularidad del tiempo y la importancia que restituye a los objetos. A partir de esa mirada: “Sustituía el modelo ideal de los ‘renacimientos’, de las ‘buenas imitaciones’ y de las ‘serenas

bellezas' antiguas por un *modelo fantasmal* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica, sino que se expresaban por obsesiones, 'supervivencias', remanencias, reparaciones de las formas" (Didi-Huberman 2009, 25). Lo que propone en suma a partir de su modelo cultural, es un modelo de los fantasmas, en donde su metodología intenta rescatar los síntomas de la Historia del Arte, de la historia cultural, visibles a través de la supervivencia (*Nachleben*) de las imágenes. La gran gesta de Warburg fue "(...) 'la incorporación visible de lo extraño' –según la expresión de Alessandro Dal Lago– donde Warburg buscó, sin duda, una base, no común y arquetípica sino *diferencial y comparativa*, para las polaridades que manifestaba, según él, todo fenómeno de cultura" (Didi-Huberman 2009, 40).

En la misma línea de reconocimiento de los *restos y síntomas* culturales, algunos años después que Warburg, se encuentra el trabajo de Walter Benjamin. En el caso de Benjamin, su metodología respecto al trabajo de la historia tiene un desarrollo interesante en términos del trabajo de archivo, quizá no tanto en la forma en que Warburg trabajaba, pero sí con la misma intención innovadora de encontrar una forma apropiada de pensar la historia y recolectar sus despojos y sutilezas. De acuerdo con esto, la lógica de su trabajo está orientado a un tipo de pensamiento material objetual, ya que se propone evaluar objetos concretos de la vida cotidiana –desechos, fantasmagorías, propuestas utópicas fracasadas, formas del espectáculo, juguetes, etc.– en donde puede verse reflejado el inconsciente colectivo de una época, de un tiempo y una sociedad. En segundo lugar, llama la atención la estructura metafórica y *constelativa* de sus textos¹. Siguiendo esa misma idea, en la articulación del pensamiento benjaminiano se produce un mecanismo que, relacionado con la Historia del Arte, tampoco cuenta (como Warburg) la historia de las imágenes cronológicamente, sino que da cuenta del inconsciente cultural escondido detrás de ellas, en tanto las ve como síntomas, y esto es posible, a su vez, gracias a la

1 Me refiero especialmente al trabajo "París, capital del siglo XIX" (1935/1939), resúmenes para un proyecto de libro, hoy publicado póstumamente como *El libro de los pasajes*, en donde se analizan las "fantasmagorías" de la sociedad parisina del siglo XIX, y a *Infancia en Berlín hacia 1900* (1932-1938), en donde Benjamin examina la vida de un niño de clase media alta, él mismo, en la experiencia de diferentes actividades, juegos, objetos (como el teléfono, por ejemplo). El punto es que ambos textos apelan a lo que se denomina como "la delicada *empíria*", la idea de analizar las cosas materiales con detenimiento, y por otro lado, la de su propia metodología de escritura: la técnica del montaje.

estructura del montaje en sus textos, que refleja la historia a través de una estructura no lineal, y también a su vinculación con métodos no canónicos para su época, como el marxismo y el psicoanálisis. En esa misma línea, como heredero del pensamiento y la metodología benjaminiana y warbugiana, es que encontramos los trabajos de Georges Didi-Huberman.

Didi-Huberman se encuentra en el intersticio entre la Filosofía y la Historia del Arte, siendo sus trabajos reflexiones que se enfocan en las actitudes críticas que ha desplegado la Historia del Arte con relación a la forma de mirar los objetos artísticos, tanto como en proponer nuevos paradigmas de aproximación a estos mismos. Su pensamiento hereda, como he mencionado ya, la forma de trabajo que en gran medida proviene de los propios textos y proyectos de Benjamin y Warburg, caracterizándose por ser de un estilo bastante poético y, también, por la forma desagregada que tienen sus escritos para proponer definiciones. El lenguaje de Didi-Huberman es cautivador en la medida en que introduce su pensamiento y desglosa poco a poco la polisemia de sus conceptos. En segundo lugar, los objetos de estudio que analiza el autor son amplísimos –desde Botticelli hasta Vermeer, la fotografía sobre la histeria del siglo XIX, el cine de Pasolini, el arte contemporáneo, etc., así como también objetos poco convencionales (para la Historia del Arte) como dibujos de niños en campos de concentración, cartas, entre otros–, los cuales son leídos desde una perspectiva no canónica y que, en la lógica de Benjamin, revelan algo sobre el inconsciente de la sociedad, así como también despiertan el debate referente a las obras de arte, su posición en la Historia y sus potencialidades para construir: “Una historia que tendría en cuenta el nacimiento y la evolución de la materia, sus supuestos prácticos y sus conclusiones institucionales, sus fundamentos gnoseológicos y sus fantasmas clandestinos” (Didi-Huberman 2010, 14). Como señala Kathia Hanza: “Dicho en términos generales, la manera como nuestro autor desgaja la Historia del Arte del campo epistémico del saber y de la representación, abre un terreno fructífero para la reflexión sobre el arte” (2015, 162).

Es interesante, entonces, que en su obra se plantee insistentemente una actitud de discernimiento crítico que apela a una reflexión mayor y novedosa en relación con la experiencia visual de las imágenes. Al respecto, son especialmente pertinentes obras como *Ante la imagen. Preguntas formuladas a los fines de una historia del arte* (2010), *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos*

de las imágenes (2011), *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002), así como también *Imágenes pese a todo* (2003). Por último, habría que agregar que “(..) Didi-Huberman, redefine la historia del arte en referencia a los modelos no canónicos del pensamiento: Psicoanálisis freudiano, la concepción de la imagen de Walter Benjamin y la iconología de Aby Warburg” (Leśniak 2017, 308, la traducción es de la autora), adscribiéndose al vocabulario que de estos modelos se desprende, como las nociones de *síntoma*, *anacronismo* y *supervivencia*, para crear un modelo propio de la imagen que “trascienda los afianzados bordes de la historia del arte” (Leśniak 2017, 308, la traducción es de la autora).

Ahora, bien, si me he detenido en delinear una genealogía muy breve de los textos del autor y sus herencias, es para señalar el lugar en donde se inserta *Supervivencia de las luciérnagas* (2009), texto en el que Didi-Huberman trabaja específicamente la idea de la *imagen-luciérnaga*, como un símbolo para reflexionar sobre el poder de resistencia de distintas manifestaciones artísticas en cuanto a su calidad de imágenes. El texto plantea a estos insectos como imágenes que sobreviven –*imágenes supervivientes*– las cuales, al representar al arte y metonímicamente al hombre, cargan consigo una resistencia, estética y política, a través de la emisión de sus pequeñas luces (*luciole*) –de sus erráticas apariciones– en tiempos de totalitarismos y de las *grandes luces* (*luce*) de la civilización. En ese sentido, sostiene Didi-Huberman, “la cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica” (2012, 17).

A partir de este planteamiento, este trabajo discutirá los siguientes tres ejes. En primer lugar, se busca analizar la definición que construye Didi-Huberman de las luciérnagas como *imágenes supervivientes* en relación con otros conceptos que el autor articula en su discusión, y ver, asimismo, cómo se integra dicha imagen al estudio de otras imágenes-insecto como las mariposas o las polillas en estudios anteriores. En segundo lugar, se aborda la carga estética y política que el autor le confiere a estas *imágenes-luciérnagas* como restos culturales y humanos divergentes en tiempos de resistencia. Finalmente, se discute la posición que toma Didi-Huberman frente a la supuesta afirmación de que “las luciérnagas han desaparecido”, entendiendo lo anterior como la desaparición de la experiencia en un sentido amplio.

§ 1. Luciérnagas como imágenes: la *imagen-luciérnaga*

Las luciérnagas, pequeños insectos, también llamados “gusanos de luz”, aparecen en medio de la noche, en su oscuridad, para emitir un diminuto fulgor, brevemente extendido en un ritual de sinuosos movimientos, que tiene como objetivo la atracción de un compañero. Como en otros trabajos, la capacidad de fulguración de estos pequeños insectos, así como el fenómeno de su aparición, es lo que llama la atención del autor. A partir de esas características, construye lo que denomina una *imagen-luciérnaga*. Para entender esta noción, es preciso revisar algunos trabajos en donde Didi-Huberman estudia a otras imágenes-insecto y las cualidades que les atribuye como tal.

El autor demuestra una curiosidad especial por aquellos insectos que manifiestan condiciones visuales especiales. Claro está que se aproxima a ellos no con la curiosidad científica del entomólogo, sino con la finalidad de encontrar modelos para su propia concepción de la Historia del Arte y herramientas para entender las imágenes. Ahora bien, antes de *Supervivencia de las luciérnagas* (2009), aparecen otros escritos breves, reunidos en *Phasmes* (1998), que tratan sobre la aparición de insectos como los fásmidos, insectos neópteros más conocidos como “insectos palo” debido a su aspecto corporal y cuya capacidad mimética con el ambiente (se asemejan a las ramas de los árboles, las hojas de las plantas, etc.) resulta sorprendente. A Didi-Huberman le interesa sobre todo el fenómeno de su aparición, ya que no tienen ni cabeza ni cola y, por lo tanto, resulta casi imposible distinguirlos entre el follaje de la vitrina que los alberga. El texto se titula “Le paradoxe du Phasme” (1989)² y reflexiona sobre la naturaleza *fantasmal*, naturalmente paradójica, de estos insectos que son lo que comen, tanto como lo que habitan, pues son la copia que devora su propio modelo: el de la naturaleza (Didi-Huberman 1998, 18), y “destruye, al comerse, aquello mismo que imita” (1998, 19, la traducción es de la autora). Por ello mismo, explica el autor, uno tiene que hacer un esfuerzo muy grande para poder distinguirlos en su vitrina, ya que su camuflaje los oculta a pesar de

2 El texto narra, a manera de anécdota, la experiencia visual del autor, al encontrar a estos insectos en el *vivarium* del *Jardin des Plantes* en París. La experiencia se centra fundamentalmente en el esfuerzo que hay que hacer para verlos puesto que delante de su vitrina, literalmente, no aparece nada.

que estén delante de nosotros y es más bien cuando entran en movimiento que se dan a notar.

Llama la atención, entonces, el fenómeno de su aparición como un ente misterioso, fantasmal. Como explica Vlad Ionescu, respecto a estos insectos, “Podemos decir que la apariencia deviene aparición debido a un repentino y breve movimiento” (2017, 5; la traducción es de la autora). Por ello se entiende cómo es que la imagen del fásmidio se presenta como algo que surge prácticamente de la nada y que nos sorprende en su aparición, pues el sutil gesto de su movimiento resulta inesperado.

Otro texto relevante de este título, “Images-Contacts” (1997), reflexiona sobre la imagen de las moscas, como “apariciones grotescas” (*apparitions choquantes*) (1998, 30), cuya presentación puede leerse como un presagio, un *síntoma* de alguna cosa en descomposición³ y que, interesa precisamente por su aparición irruptiva y desagradable, que genera necesariamente una descolocación ante quien se encuentra frente a ella.

En la misma línea, Didi-Huberman explora también la figuración de la imagen a través de las mariposas y las polillas en textos reunidos en *Phalènes* (2013), en donde puede seguirse el rastro al planteamiento inicial sobre los fásmidios y su importancia acerca de su constitución paradójica de imágenes⁴. El primer

3 El tema central de este escrito versa sobre lo que se quiere *tocar con la mirada* y lo que la *mano busca ver*. Particularmente en el texto, Didi-Huberman discute la fotografía de unas moscas y arañas, del fotógrafo Patrick Bailly-Maître-Grand, *Les Mouches* (1987), quien, dopando a diversos insectos como moscas y arañas, los coloca (sin tocarlos) en una especie de urna sellada con un papel fotográfico. Al despertar del éter, los insectos se hallan en dicho espacio y la fotografía retrata las sombras y posiciones de estos en el papel, sus siluetas. El procedimiento técnico es interesante y metódico, así como también la conexión que establece Didi-Huberman respecto a lo que se quiere *tocar con la mirada* y, aquello que se interpone entre esta situación (sea el vidrio que contiene a los insectos o el papel). Como señala el autor: “Las imágenes-contacto [en referencia a esta fotografía], no son entonces imágenes inmediatas (género que, de todos modos, probablemente no exista). Son, sobre todo, imágenes que imponen a la distancia óptica cualquier síntoma de adherencia, de manera que podamos *sentir nuestra mirada tocar* o (...) *sentir ver nuestro tacto*” (2013, 34). Este ejemplo sería uno más de un vasto repertorio de imágenes que para Didi-Huberman *inquietan* nuestro mirar.

4 En *Phalènes*, son varios los textos alrededor de la imagen de las mariposas y del planteamiento que traen consigo. Entre ellos los que destacan son “Apparaissant, disparaissant, papillonant” (2013, 108-122), “L’image sillage” (2013, 81-107), “Savoir-mouvement: l’homme qui parlait aux papillons” (2013, 108-122), en donde se narra la relación de Aby Warburg con

texto, “Apparaissant, disparaissant” (2006), describe a las mariposas como: “(...) insectos psíquicos, animales de nuestros miedos y de nuestros deseos, imágenes errantes de nuestros sueños, de nuestros fantasmas, de nuestro pensamiento” (2013, 45; la traducción es de la autora), ya que la imagen de la mariposa no es solo una imagen de la naturaleza, sino que ha sido asociada a muchas estructuras humanas, como la estructura psíquica, precisamente por su fragilidad y su efímero transitar, así como también es una *supervivencia* iconográfica en la Historia del Arte.

Importa entonces, para Didi-Huberman, reflexionar sobre las mariposas en tanto que pueden ser entendidas como imágenes que aparecen y desaparecen –*imagen-fantasma*– dejando un rastro que *inquieta*. Dice Didi-Huberman en “L’image-sillage”: “De pronto cualquier cosa aparece. Una puerta se abre. Una mariposa pasa batiendo sus alas. Un relámpago irrumpe en el cielo. Una llama surge de la mano del mago. ‘De pronto’: una manera de señalar la *infraleve* (*l’infrafince*) duración del fenómeno, su singularidad – visual y temporal– de aparición. Una manera de decir que, cuando cualquier cosa *pasa*, aquello que aparece no hace sino frecuentemente *pasar a desaparecer* rápidamente también (2013, 81; la traducción es de la autora).

De acuerdo con lo anterior, la naturaleza de la mariposa, el batir pasajero de sus alas, resulta una figuración importante respecto a la imagen, puesto que define su presencia como algo que no puede retenerse jamás. Al mirar a las mariposas –a las imágenes, por desplazamiento– estaríamos ante un *fantasma*, en tanto cosa inasible (si apenas cosa, en realidad), ante un exiguo acontecimiento que, sin embargo, en el rastro de su paso, “deja en nosotros la *imagen* superviviente (...) su cola en movimiento” (Didi-Huberman 2013, 82). Este rastro, denominado *sillage* o estela, es interesante en tanto constituye, prácticamente desde la nada, una impresión ante su espectador. En general, señala Didi-Huberman, toda la condición natural de las mariposas –su génesis, su formación en crisálidas y su errancia– “suscita rápidamente la inquietud y

las mariposas y polillas que entraban a su habitación en el psiquiátrico donde pasó sus últimos años. Estas llaman la atención en su calidad de imágenes efímeras. También, “L’être qui papillonne” (2013, 152-164), sobre un filme de Alain Fleischer, *L’Homme du Pincio* (1991-1993); así como también “L’image brûlée” (2013, 340-372), que trata acerca de insectos voladores que tienden a la luz por una atracción que deviene mortal en su contacto. Sobre algunos de ellos me referiré más adelante, pero dispongo aquí la lista para cualquier consulta de interés.

el sentimiento crepuscular de lo *Ominoso* [*Unheimlich*⁵]” (2013, 14), haciendo que dicha rara atracción “instaure el reino de la inquietante extrañeza” (2013, 15). De lo anterior, se entiende que lo inquietante suscitaría en nosotros un anhelo por develar el misterio, un anhelo de sabiduría que nos conduzca al cese de dicho extrañamiento. Importa, entonces, sobre el planteamiento del autor, rescatar las nociones de *síntoma* y la idea de la inquietud que suscitan las imágenes. Nociones sobre las que volveré más adelante.

Ahora bien, ¿cómo se construye la *imagen-luciérnaga* en esta tipología de insectos? Sin duda, las luciérnagas son también insectos misteriosos. El propio fenómeno de su luminiscencia ha hecho de ellas un objeto de estudio científico, como también un motivo pictórico y literario, entre otros. Para Didi-Huberman, la cuestión de su curiosidad se centra en la luz que emiten y en la “coreografía” de su aparecer.

En *Supervivencia de las luciérnagas* podemos encontrar una colección de definiciones de estos pequeños gusanos de luz en tanto: “pequeño fulgor doloroso” (2012, 8), “imagen-deseo” (2012, 46), “fantasma que resucita” (2012, 64-65), “poca cosa: resto o fisura” (2012, 67), “*passante*” (2012, 91), “cosa que arde, cosa que cae”, etc.

En este punto cabe señalar que la cuestión de las luciérnagas recoge también algunas de las nociones vistas en los demás insectos señalados: el *síntoma* y la *inquietud*. A partir de esa idea, la definición de estos insectos surge en el libro desde su representación a través de una larga tradición que busca seguir en ellas, no una gran historia sino una pequeña historia de los resquicios que resurgen. En esa línea, en los ejemplos expuestos en el libro, las luciérnagas son siempre un *sinónimo* de resistencia, un gesto de esperanza o una pequeña oposición en contextos hostiles⁶. Es decir, aparecen como algo que surge para

5 La noción de lo *Unheimlich* o lo *ominoso* es tomada de Freud en su artículo del mismo título de 1919. El término se utiliza para referirse a acontecimientos de una naturaleza extraña que pueden generar sentimientos de terror, repulsión o extraña fascinación. En el caso de los insectos que explora Didi-Huberman, todos ellos tienen en común la extrañeza de sus manifestaciones, de sus movimientos, como se señala arriba.

6 En el caso de *La Divina Comedia*, aparecen como pequeñas luces resistentes, atrapadas dentro de la bolsa de los consejeros pérfidos de Florencia. En la carta de Pier Paolo Pasolini, son un signo de la esperanza, un recordatorio de valores y un impulso erótico.

oponerse a la situación de su contexto. Es por ello que, apelando a diversas metáforas de la luz, Didi-Huberman saca a relucir la oposición entre *luciole* vs. *luce*, es decir, las pequeñas luces contra “las grandes luces de los reflectores”; y, si bien esta expresión surge de ejemplos afincados en contextos totalitarios como el fascismo italiano y se extiende a la época de la “sociedad del espectáculo”, e incluso hasta nuestros tiempos de aparente libertad, lo interesante es el papel de resistencia que cobra la *imagen-luciérnaga*, puesto que sobrevive a *pesar de todo* y no precisamente por ser una entidad todopoderosa, sino por su fragilidad.

La cuestión de las luciérnagas es, por tanto, la de “imágenes de la luz siempre cerca al fuego y al infierno” (2012, 37-39). Debido a ello, vale recordar que la imagen con que Didi-Huberman introduce a las luciérnagas es precisamente la del instante de su ritual amoroso, para destacar oportunamente que el gesto del encuentro en esa comunidad de insectos es el encuentro de un fulgor erótico, muy diferente al del fuego infernal, o la luz de esos *grandes reflectores*: “Las luciérnagas se presentan a sus congéneres con una especie de *gesto mímico* que tiene la particularidad extraordinaria de no ser más que un trazo de luz intermitente, una señal, un gesto (...)” (2012, 44).

En virtud de lo anterior, la imagen de las luciérnagas incorpora la revelación del síntoma, la resistencia del deseo, entendido este, a través de esa pequeña luz, como algo frágil y delicado que yace no solo en la condición de estos animales, sino en los seres humanos (aquí Didi-Huberman agrega una condición antropológica a la imagen): “Hoy se sabe que, al nivel más fundamental, todos los seres vivos emiten flujos de fotones (...)” (2012, 44). Se extrapola así la facultad lumínica de las luciérnagas a los hombres. Es por ello que la *supervivencia* a la que alude el título del libro es esencial, pues se refiere no solo a la resistencia que como especie tienen las luciérnagas, sino más bien a la *insistencia* de estos insectos por emitir sus luces, *pese a todo*, pues esta insistencia, es en realidad, el gesto de rescatar la fragilidad del deseo. En consecuencia, allí donde la experiencia carezca de sentido, aparece la luciérnaga para *inquietar* la posición del sujeto y recordarle la importancia de los pequeños gestos. A propósito, esta cualidad cobra aún una mayor dimensión cuando es pensada en términos políticos y estéticos.

§ 2. Una política para las *imágenes-luciérnagas*

Hasta el momento, se ha señalado que la importancia de la aparición de las luciérnagas trae consigo la capacidad de *inquietar*, pues se presenta como un *síntoma* revelador que hace patente la importancia de su supervivencia, entendida como la resistencia del deseo. En relación con las imágenes-insecto trabajadas por Didi-Huberman, que mostraban también las mismas características, se entiende en este caso que la aparición constituye un llamado, a problematizar la forma en que miramos las imágenes. En este último punto radica uno de los planteamientos centrales de casi, si no toda, la obra de Didi-Huberman y que se extiende a *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), respecto a cómo podemos, hoy en día, mirar a las imágenes y, más importante aún, cómo podemos hacerlas aparecer.

Recordemos entonces que el texto parte del caso del cineasta Pier Paolo Pasolini, quien, en una carta fechada en 1941 a su amigo de infancia, Franco Farolfi, evoca la aparición de “bosquecillos de fuego en medio de las zarzas”, que danzan en “amorosos vuelos y luces” (2012, 13-14), haciendo alusión a las luciérnagas que ve en Pieve del Pino, un pequeño bosque (y refugio) que circunda la ciudad de Bologna. Los tiempos de Pasolini, en los años cuarenta, son los tiempos del fascismo mussoliniano, en donde la represión del régimen se hace evidente en todo sentido. Ante la imagen inspiradora de las luciérnagas, como un resplandor de esperanza en medio del terror del fascismo, al final de su carta, Pasolini se describe danzando desnudo entre las zarzas, imitando los alegres movimientos de los insectos en un acto de afirmación y celebración de los valores de la amistad y el amor de quienes lo acompañan en el bosquecillo. Al respecto, Didi-Huberman señala: “Pero en la comparación que se establece entre los resplandores del deseo animal y los estallidos de risa o los gritos de la amistad humana, lo esencial sigue siendo esa alegría inocente y poderosa que aparece como una alternativa a los tiempos demasiado oscuros o demasiado iluminados del fascismo triunfante” (2012, 14). De hecho, lo que se lee en dicha carta es la aparición de una imagen inquietante que invita a un acto, o mejor dicho, que despierta en Pasolini un gesto erótico de vitalidad, convirtiéndolo a él mismo en un *hombre-luciérnaga*. Esos “momentos de excepción” –como los llama Didi-Huberman– evidentes en la carta, se harán, a su vez, extensivos a la actitud de muchos de los personajes de la obra cinematográfica, literaria e incluso política de Pier Paolo Pasolini (2012, 16). Entonces, se entiende que:

“La cuestión de las luciérnagas sería pues, ante todo política e histórica” (2012, 17), en tanto que, en un contexto aplastante –sea el fascismo, el *neo-fascismo* televisivo, la globalización, etc.–, la imagen tiene aún la capacidad de inquietar en el hombre su potencialidad de resistencia, de poder emitir luces mediante herramientas personales, muy íntimas. Sin embargo, debe entenderse que esta respuesta, esta *supervivencia*, es “la cosa más frágil y fugaz” (2012, 18). En contestación a los órdenes totalitarios, las luciérnagas se oponen como *nada*. Si pensamos en ellas, es muy fácil darse cuenta de cuán frágiles y destructibles son ante el cambio más sutil de la naturaleza. Pero precisamente allí, en dicha fragilidad, reside su importancia en proponer una resistencia que no pretende, para nada, imponerse; tan solo resurgir, resistir, siempre que sea necesario. De allí que, precisamente, para entender este planteamiento se deba retornar a la noción de *síntoma* y establecer su relación con las supervivencias.

Como Benjamin, Didi-Huberman se apoya en los estudios psicoanalíticos de Freud para poder explicar la metodología que emplea en su forma de hacer Historia del Arte. Sobre ello, el autor señala en *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (1990): “(...) incontestablemente, se encuentran en el campo freudiano todos los elementos de una crítica del conocimiento para poder volver a estudiar en profundidad el estatus mismo de lo que llamamos, de manera genérica, las ciencias humanas. Por haber reabierto de manera fulgurante la cuestión del *sujeto* (...) Freud pudo reabrir también, y de manera tan decisiva, la cuestión del *saber*” (2010, 17). En esa intención de “reabrir la cuestión del saber” es que se enlaza la noción del síntoma que anteriormente había señalado en el asunto de la mirada inquietada por la imagen, como algo que sacaba a relucir lo oculto. Al respecto, señala Kathia Hanza: “‘Síntoma’ debe tomarse en analogía con el descubrimiento freudiano respecto del sueño: su lógica es la de la sobredeterminación”, es decir, “desde un punto de vista crítico (...) [importa] cómo las imágenes no tienen una determinación unívoca, sino que están suspendidas entre ‘el vértigo del *demasiado* y aquel, simétrico, de *nada*’ (Didi-Huberman 2002, 348)” (2017, 184-185). En el marco de la Historia del Arte, debe atenderse al síntoma no tanto por su capacidad reveladora sobre qué nos cuentan las imágenes en su multiplicidad (en lo que enseñan y lo que esconden) para construir una narrativa unívoca, sino más bien porque este ayuda a entenderlas en la medida en que “abren campos de saber” (Hanza 2017, 185). Llevando esta práctica al pensamiento de Didi-Huberman, cabría preguntarse entonces, qué nos

enseñan las *imágenes-luciérnaga* y para ello, habría que retomar la “delicada *empíria*” de Benjamin. Es decir, al mirar con detenimiento a las imágenes que aparecen frente a nosotros, debe haber también una disposición para acoger a la inquietud que se suscita: “El poder de las imágenes radica precisamente en su capacidad para desestabilizar la visión y el significado” (Hanza 2015, 172).

Cuando Pasolini, en un escrito de 1975, proclama tajantemente la desaparición de las luciérnagas, entendiendo esto como la pérdida del deseo en el pueblo y, asimismo, el fotógrafo francés Denis Roche en *La Disparition des lucioles* hace lo mismo, en realidad lo que ambos ven es el desplazamiento, la retirada, de las luciérnagas, puesto que no acogen la inquietud de sus señales y las pierden de vista al no ir tras ellas: “(...) ‘desaparecen’ en la sola medida en que el espectador renuncia a seguir las. Desaparecen de su vista porque se queda en su lugar, que no es ya el lugar adecuado para percibir las” (Didi-Huberman 2012, 35). En la misma línea que traza la “delicada *empíria*”, observar debe implicar siempre una actitud atenta que pretenda “volcarse sobre el objeto”, “cultivar la observación inmediata, osada, desprejuiciada” (Hanza 2017, 187). Esta sería entonces una disposición personal pero a la vez también política. Por ello mismo, la sintomática aparición de las luciérnagas como algo que *reaparece, resurge*, nos conduce a la relación del síntoma con la *supervivencia*.

Como señala Antonio Oviedo, el término de la supervivencia proviene de Warburg y Didi-Huberman le dedica especial atención en *L’image survivante* (2002): “fundador de una antropología histórica de las imágenes, la principal categoría creada por Warburg, la supervivencia (*Nachleben*)(...) concentra en el intento de dar cuenta de la compleja temporalidad de las imágenes, de ‘sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos’, según la enumeración de Didi-Huberman” (2005, 17). Puede, entonces, notarse con mayor claridad por qué la supervivencia está asociada al síntoma en la medida en que la imagen retorna súbitamente. Quizá, por ese camino, también podemos leer a la *imagen-luciérnaga* como la *imagen dialéctica* benjaminiana, debido a que en una de sus determinaciones conceptuales, esta se presenta como una fulguración, como algo que *relampaguea* en medio de la oscuridad de los tiempos –así como las luciérnagas aparecen en la oscuridad de la noche– para hacer evidente algo reprimido. Asimismo, señala Oviedo: “La imagen no se reduce a un mero acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese

devenir” (2005, 17). Las imágenes, en la propuesta de Didi-Huberman, en alineación con Benjamin y Warburg, resurgen para dar ocasión a que el sujeto pueda inquietarse y salga, a su vez, de la postración a la que se ve conminado por la cegadora claridad de las *grandes luces*. Las imágenes tienen, entonces, un carácter de actualidad.

Ahora bien, en relación con ellas, solo se ha discutido la posición del observador, pero Didi-Huberman plantea una pregunta capital que concierne también a la producción artística: “¿A qué parte de la realidad –lo contrario de un todo– puede dirigirse hoy la imagen de las luciérnagas?” (2012, 32). Las *imágenes-luciérnaga*, en su singularidad, deben poder imaginar en el presente de su supervivencia, una forma distinta de contar la historia y de hacer política. Dentro de ese marco, si ya todo ha sido imaginado por los regímenes totalitarios y totalizantes, entonces debe *aparecer* una forma de imaginar para resistir; pero no en la misma manera en que lo hace el régimen, con una pretensión dogmática, sino a través de la singularidad de lo que la misma imagen –la cosa en sí– muestra⁷.

Según señala Andrzej Lésniak: “En juego aquí, desde mi punto de vista, está una cierta idea de pensar lo político. Las imágenes no pueden ser concebidas como fuentes de acción directa o de compromiso práctico [*practical engagement*]. En vez, están en la raíz de todos los estados afectivos, políticamente significativos del sujeto. En otras palabras, en el caso de las imágenes, la imposibilidad de fundar una acción directa es paralela a la pertinencia de tener directamente experiencia política (2017, 308, la traducción es de la autora).

En la misma línea resuena también el propósito de un texto anterior de Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004), en donde se explican tres elementos clave de la constitución de las imágenes: la imaginación, la memoria y el conocimiento. Atendiendo a esta idea, Carlos Fisgativa señala que: “Tanto la memoria como la imaginación están imbricadas de manera que producen conocimiento, pero el conocimiento que aportan las imágenes no es el conocimiento unívoco y coherente consigo mismo, el

7 Didi-Huberman anota el documental de Laura Waddington, *Border* (2004), que trata sobre la condición resistente de los refugiados en el campo de Sangatte (Irán), atrapados por la vigilancia de frontera que no les permite cruzar el Canal de La Mancha, en dirección a Inglaterra.

conocimiento de la identidad y de la no contradicción; a pesar de no tener el estatuto positivo de la historia, la memoria, con la economía del inconsciente que le es propia, produce síntomas-imágenes que aportan conocimiento a jirones, en fulguraciones” (2013, 168).

En dicha fórmula, retornamos una vez más a la imagen dialéctica de Benjamin⁸, en tanto que como imagen, la luciérnaga detiene una instancia temporal homogénea y abre *otra* posibilidad de resistencia a partir de sus fulguraciones. Según sustenta Didi-Huberman: “(...) no se trata ni más ni menos que de repensar nuestro propio ‘principio esperanza’ a través de la manera en que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro (...). ¿Acaso las luciérnagas no dibujan una constelación semejante? Afirmar esto a partir del minúsculo ejemplo de las luciérnagas equivale a afirmar que, en nuestra *manera de imaginar* yace fundamentalmente una *manera de hacer política* (2012, 46).

En la articulación que propone Didi-Huberman, debemos ver a las luciérnagas desde el presente de su supervivencia no solo para ser inquietados sino también para producir (y reproducir) imágenes inquietantes, aunque sea desde los márgenes de la oscuridad: “hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de una noche barrida por algunos feroces reflectores. Y aunque sea por poco tiempo. Y aunque haya poca cosa que ver (...)” (2012, 39). En suma, lo más urgente es que no debemos perder “el juego dialéctico de la mirada y la imaginación” (Didi-Huberman 2012, 50).

De esta forma, queda explicada tanto la carga estética como política que el autor le confiere a estas imágenes en tanto productoras de saber, en tanto manifestaciones de restos culturales y humanos divergentes en tiempos de resistencia. Sin embargo, una cuestión importante queda aún pendiente: ¿es la articulación de estas imágenes una empresa fácil?

8 Didi-Huberman explica que la intermitencia de las imágenes es algo fundamental: “¿Cómo no pensar, en este punto, en el carácter ‘discontinuo’ de la imagen dialéctica según Walter Benjamin, noción destinada precisamente a comprender de qué modo *los tiempos se hacen visibles*, cómo la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar ‘imagen?’” (2012, 34).

§ 3. ¿Desapariciones?: Una ética de las supervivencias

El presente actual de la supervivencia de las luciérnagas, no es más fácil que el contexto en el que se encontraba Pier Paolo Pasolini en la Italia de los años cuarenta, o los años setenta en pleno auge del capitalismo y la sociedad del espectáculo. El mundo tal y como lo conocemos hoy en día, no es ya una realidad dominada directamente por los grandes totalitarismos, sino que estos se encuentran diluidos de manera que organizan sutilmente nuestra propia experiencia, pues se han apoderado de nuestros afectos y creencias para hacer más fácil la transmisión de sus propios intereses⁹. En la realidad actual, en donde todo se haya absolutamente atestado de imágenes, ¿cómo discernir entre ellas?, ¿cómo hacer que estas cobren verdadero valor? Pensar en estas preguntas resulta fundamental en relación a la imagen, pues “Un uso apropiado de las imágenes hace posible evadir su uso totalitario” (Lésniak 2017, 310).

Sin duda, en *Supervivencia de las luciérnagas* se plantea el uso de las imágenes al servicio del poder¹⁰, pues la imposibilidad de la inocencia de las imágenes es un problema al cual Didi-Huberman ha estado siempre muy atento. Al respecto, Lésniak apunta lo siguiente: “Ya que ninguna imagen es inocente, ninguna imagen es simplemente una representación del mundo, el reto crítico consiste en develar el excedente manipulador— en tanto que ‘piensan lo político’, entonces, las imágenes apuntan a su propia lógica y, por consiguiente, demuestran el aparato escondido detrás de ellas” (2017, 311, la traducción es de la autora). Sin embargo, no todas las imágenes hacen esto, por ello es que Didi-Huberman apela a un sentido crítico en el cual entra en juego la mirada. Es decir, no todas las piezas de arte tienen esa capacidad inquietante, por ello hay que estar atentos.

Entonces, ante las preguntas formuladas líneas arriba, lo que Didi-Huberman plantea en *Supervivencia de las luciérnagas* se encamina contra la lógica de las oposiciones binarias. Es decir, la respuesta ante esta sensación de pesimismo generalizado en el mundo actual, no se encuentra en la adscripción a un

9 Recojo esta idea muy someramente del planteamiento de Yannis Stavrakakis en *La izquierda lacaniana: psicoanálisis, teoría, política* (2010).

10 “(...) se corresponde con las sensaciones de ahogo y angustia que hacen presa en nosotros ante la proliferación calculada de las imágenes utilizadas a la vez como vehículos de la propaganda y la mercancía” (Didi-Huberman 2012, 78).

régimen salvador, o en el desgano y la pérdida de la esperanza. Apoyándose en otros autores como Benjamin, Hannah Arendt, y Giorgio Agamben, Didi-Huberman también desarrollará la cuestión sobre cómo “organizar el pesimismo”. Principalmente se centrará en los escritos de Agamben para evaluar *la pérdida de experiencia en lo contemporáneo*, aunque luego se distanciará de su pensamiento, esencialmente para proponer una solución junto con Benjamin.

En primer lugar, en *Qu'est-ce que le contemporain?* (2007), Agamben plantea que la forma de mirar lo contemporáneo debe darse desde una oscuridad de este mismo tiempo para percibir desde ella “la luz que trata de alcanzarnos y no puede” (citado en: Didi-Huberman 2012, 53). En ese sentido, con su filosofía sobre la dialéctica del tiempo fracturado, puede establecerse una correlación con el pensamiento de Didi-Huberman. Sin embargo, Agamben plantea el problema de la experiencia contemporánea a partir de la imagen de *lo apocalíptico*, en donde sostiene que: “Todo discurso sobre la experiencia debe hoy partir de la siguiente constatación: ésta no se nos ofrece como algo realizable. Porque el hombre contemporáneo, lo mismo que ha sido privado de su biografía, se encuentra desposeído de su experiencia (*espropiato della sua esperienza*)” (citado en: Didi-Huberman 2012, 55). Por ello, Agamben trabajará el régimen de la imagen en función al *horizonte*, entendiendo a este como la gran promesa de un todo “que define o un progreso infinito o una espera” (Didi-Huberman 2012, 67).

La razón por la que Didi-Huberman se distancia de Agamben radica, entonces, en que ve en su pretensión, una salida totalizante que lo hará deudor de un tipo de esperanza, que va a ser siempre fallida, puesto que, explica el autor, “El paradigma ha perdido, en suma, su potencia misma: su potencia de síntoma, de excepción, de protesta en acción. Se transmite sin transformar verdaderamente” (2012, 87). Es en atención a esto que debemos apelar a las supervivencias pues, en su minimalidad no proponen ningún paradigma y de esa forma, “nos dispensan de creer que necesitamos una última revelación, una salvación final para nuestra libertad” (2012, 64-65).

La respuesta, por lo tanto, no se encuentra en adherirse a un régimen o renunciar y adscribirse al pesimismo, como señala José Antonio González: “Para Didi-Huberman, confrontado con las conclusiones nihilistas de Agamben, el asunto nodal no reside en la renuncia sino en la perspectiva benjaminiana de

encontrar la esperanza en esas luciérnagas o ‘bola de fuego’ en perspectiva descendente, que ahora se encarnaría en las imágenes” (2017, 141)¹¹. Sin embargo, no hay que entender este planteamiento como una organización revolucionaria organizada: “Didi-Huberman no se apunta a la construcción de un ‘partido’ (...) sino a esa comunidad de los cómplices, sociedad de visionarios amparados en la anomia” (González 2017, 141), ideas que Didi-Huberman toma del pensamiento de Jacques Rancière. Es desde los resquicios, desde donde debe emitirse la intermitencia, desde donde puede emitirse una imagen. Como sostiene Nikolaj Lübecker, en el pensamiento de autores como Didi-Huberman, “la imagen es un verbo no un sustantivo, una actividad (a veces una acción del cuerpo [un gesto], no un concepto (...) Didi-Huberman enfatiza que las imágenes, cuando son usadas crítica e imaginativamente, pueden ayudarnos a pensar detenidamente las preguntas esenciales de nuestro tiempo” (2013, 405, la traducción es de la autora).

Por ello mismo, a la pregunta formulada en *Supervivencia de las luciérnagas* –¿Han desaparecido las luciérnagas?–, Didi-Huberman responde enfáticamente: “Desde luego que no” (2012, 124). Sobreviven. Siguen pasando por nuestro costado para inquietarnos, siguen cruzando las líneas de los horizontes, instalándose detrás de estas para formar otras comunidades de resistencia. Para verlas, sin embargo, hace falta tan solo una actitud: hay que abrir bien los ojos, saber mirar. Como indica González, “El procurar verlas es en sí mismo un acto de resistencia” (2017: 143), que se opone a la oscuridad de la noche o, más precisamente en nuestro mundo, a su iluminación avasalladora.

A partir de lo expuesto, puede concluirse que la *imagen-luciérnaga* articula las nociones involucradas en la inquietud de la mirada, en tanto que es un síntoma

¹¹ Sobre la perspectiva mesiánica en Benjamin, esta debe entenderse a partir de la imagen de “la puerta estrecha” del mesianismo, una puerta que se abre por un mínimo instante en donde es posible vislumbrar alguna posibilidad para el tiempo del futuro, el mismo tiempo que le toma a una luciérnaga emitir su luz intermitente. Se pueden rastrear estas ideas en un texto de W. Benjamin titulado “Sobre el concepto de historia” (1940) y en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012 de Didi-Huberman, 66-67). La imagen de la puerta se extiende también hacia otras producciones de Didi-Huberman en cuanto a la imagen. En *Apparaisant, Disparaissant, Papillonant* (2006) dice lo siguiente: “Como el batido de una puerta, como las alas de una mariposa, la aparición es un perpetuo movimiento de cierre, de apertura, de re-cierre, de re-apertura (...) Es un movimiento. Una puesta en ritmo del ser y del no ser. Debilidad y fuerza del movimiento” (2006, 9; la traducción es de la autora).

revelador. Dicha inquietud conlleva a una actitud, a un gesto, que pretende develar el misterio contenido detrás de la imagen y ello implicaría generar a su vez una resistencia desde la imaginación en un contexto en el que ya todo está dado y el ser humano es privado de imaginar y, por consecuencia, de hacer política.

En ese sentido, la *imagen-luciérnaga*, desde su supervivencia rescata una actitud fundamental tanto para la vida cotidiana como para la actividad artística. En primer lugar, la restitución de una actitud atenta en cuanto a *saber* mirar las imágenes y, en segundo lugar, la disposición a seguir las inquietudes suscitadas por estas. Esto constituye, asimismo, desde un plano personal e íntimo, una actitud política.

Bibliografía

Benjamin, Walter, 2005. *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.

Didi-Huberman, Georges, 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit.

— 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

— 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

— 2010. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una Historia del Arte*. Murcia: CENDEAC.

— 2012. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada editores.

— 2013. *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Fisgativa, Carlos Mario, 2013. Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del Arte (según Georges Didi-Huberman). *Revista de Filosofía UIS* 12 (1), 155-180. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/3518>. Consultado 10 julio 2018.

González, José Antonio, 2017. De las luciérnagas a la sublevación: Didi-Huberman sobre la antropología política pasoliniana de la rabia. *Anthropos: cuadernos de cultura crítica y conocimiento* (246), 133-145.

Hanza, Kathia, 2015. Imágenes y Síntomas. Los estudios sobre el arte de Georges Didi-Huberman. En: *Arte, hermenéutica y cultura: Homenaje a Javier Domínguez Hernández*, ed. Daniel Jerónimo Tobón Giraldo. Medellín: Universidad de Antioquia, 159-175.

— 2017. Sobre el saber inquietante de Georges Didi-Huberman. *Anthropos: Cuadernos de cultura crítica y conocimiento* (246) 178-190.

Ionescu, Vlad, 2017. On Moths and Butterflies, or How to Orient Oneself through Images. Georges-Didi Huberman's Art Criticism in Context. *Journal of Art Historiography* (16), 1-16. <https://arthistoriography.wordpress.com/16-jun17/>. Consultado 10 julio 2018.

Leśniak, Andrzej, 2017. Images Thinking the Political: On the Recent Works of Georges Didi-Huberman. *Oxford Art Journal* 40 (2), 305-318. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcx028>

Lübecker, Nikolaj, 2013. The Politics of Images." *Paragraph*, 36 (3), 392-407.

Stravrakakis, Yannis, 2010. *La izquierda lacaniana: psicoanálisis, teoría, política*. México: Fondo de Cultura Económica.