

**George Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*  
Buenos Aires, Manantial 2014**

Pablo Martínez

Centro de Arte 2 de Mayo / Universidad Complutense de Madrid



**E**n los primeros meses de la guerra civil española el Sindicato Único de Espectáculos Públicos de la CNT produjo una importante cantidad de películas de propaganda en las que, desde una mirada amateur, intentaba construir un relato en imágenes de los avances de la revolución libertaria. Escenas repletas de entusiasmo y espontaneidad llegadas de una arcadia en guerra, en donde individuos y colectivos aparecían en su quehacer cotidiano sin ser cosificados: sujetos, que no objetos, de la propaganda. Esas películas fueron realizadas mediante una técnica de tomas largas, primeros planos y tempos lentos, que recuerda poderosamente a aquella «técnica naturalista» que aplicara Pier Paolo Pasolini cuando interpretaba la realidad conforme a una moral política capaz de transformar el objeto de la imagen en algo existente (Pasolini, 2005, 265-67). El cine «político» de Pasolini, así como las imágenes de la propaganda cenetista, dan acceso a un mundo ya extinguido en donde los pueblos exponen sus formas de vida y culturas al mismo tiempo que se exponen a su propia desaparición como pueblos. Son películas que constituyen auténticos «poemas de pueblos» como los que describe Georges Didi-Huberman en su libro recientemente traducido al castellano *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Sin referirse directamente a las películas anarquistas, Georges Didi-Huberman describe el trabajo de los cineastas «políticos» en sintonía con una tradición que, de «Homero a Villon, Baudelaire o Brecht» (2014,163), ha mostrado a los pueblos en sus más diversas condiciones de exposición. Su escritura por montaje, en la que dispone materiales heterogéneos escapando de cualquier linealidad temporal, posee la poderosa capacidad de despertar la imaginación del lector y evocar nuevas imágenes que se incorporan a un relato ya de por sí plagado de ellas.

Partiendo del hecho de que desde inicios del siglo XIX la participación del pueblo en su representación estética ha discurrido pareja al desarrollo de su relevancia en la representación política –bien sea como público con capacidad de juicio en los Salones en el primero de los casos, bien como electorado en el segundo– Georges Didi-Huberman se aproxima en este libro a la cuestión de la representación moderna de los pueblos. Para ello, se acompaña del pensamiento de aquellos que, como Walter Benjamin, Giorgio Agamben o Jacques Rancière, se han interrogado por el espacio que comparten estética y política en la configuración de lo común. Un asunto que, como bien nos hizo ver Rancière, implica una división de lo sensible, que además, en la mayoría de las ocasiones, lleva aparejada una desigual distribución de los derechos de imagen. Las celebridades, el *people* en la forma americanizada que usurpa al pueblo hasta su nombre –nos dirá Didi-Huberman, ostentan unos derechos de imagen que se inscriben en un régimen de propiedad privada cuyo estatus legal les habilita para tomar decisiones sobre su uso. En cambio otros colectivos como los refugiados, por usar el mismo ejemplo que Rancière, se ven privados de la propiedad de su imagen así como del control de su derecho a no ser expuestos. Gitanos, inmigrantes «irregulares», los y las trabajadoras domésticas, como pueblo que no es *people*, se ven en muchas ocasiones condenados a una invisibilidad y desposesión de imagen que les impide aparecer en la esfera pública, imposibilita cualquier tipo de representación política y condena a desaparecer.

Georges Didi-Huberman realiza este análisis de la representación política y estética de los pueblos desde su pluralidad, mejor que de su forma singular «pueblo» que porta implícito el anhelo de cierta unidad esencialista. En la pluralidad de los pueblos, diversas imágenes de distintos colectivos hacen su aparición. Y con ellas, las diferencias. Sin embargo, no todas las formas en las que hacen aparición los pueblos operan de la misma manera. Al espectador/lector le queda en cada caso la tarea de interrogarse acerca del modo en que los pueblos han sido expuestos: si el encuadre, el montaje, la narración «los encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición)» (2014, 252). En este punto se nos desvela la forma de trabajar de Didi-Huberman, su necesidad de aproximarse al lenguaje de las imágenes en su concreción, caso por caso. La especificidad de cada cuerpo, cada signo, cada rostro elude cualquier encierro en torno a un concepto totalizador: no son iguales las masas disciplinadas coreografiadas por el poder que aparecen en *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl que el agitado movimiento de los cuerpos de las masas libertarias de las películas anarquistas arriba mencionadas, o el papel de los trabajadores en *Octubre* de Sergei Eisenstein. El movimiento de esas imágenes, de esos cuerpos, es entonces un movimiento físico pero también político, el uno denota el otro. Porque en esta ocasión, el cuerpo, o mejor en plural una vez más: los cuerpos, desempeñan un papel fundamental. Cuerpos que son a un mismo tiempo portadores de singularidad y espacios de resistencia y que en su contigüidad conforman esos *pueblos* que, como nos recordaba recientemente Judith Butler (2013), se exponen vulnerables ante la violencia de los estados policiales cuando protestan en las calles y ocupan las plazas en su demanda por justicia social. Son cuerpos del lamento y la resistencia, debilidad y fuerza a un tiempo, que canalizan la expresión de los pueblos.



En el caso del cine, nos dice Didi-Huberman, los cuerpos de los pueblos aparecen habitualmente encarnados por los «extras», los «figurantes», aquellos sobre quienes se recorta la silueta de los personajes principales que en la tradición hollywoodiense están representados por el drama interpersonal del sujeto burgués. Sin embargo, cineastas como Eisenstein, Rossellini o Pasolini han sabido devolver a los habitualmente retratados sin rostro su imagen protagonista en la representación social. Para el autor parece claro que Pasolini fue quien imprimió con mayor acierto en sus películas una visión dialéctica entre documental y lírica, política y poética a la vez, a través de la elaboración de unas imágenes en las que lo «popular» intentaba ser rescatado, no tanto para ser redimido, como para exponerse antes de su extinción. Son las culturas populares –en plural también– que aparecen capturadas en cada rostro y cada gesto expresado por un pueblo que se enfrenta por su mera existencia al orden del poder y resiste a la cultura niveladora del capitalismo. La relación de Pasolini con la palabra, la fuerza viva del lenguaje dialectal, la tradición de la pintura y su interés personal por el subproletariado romano en sus primeras películas así como también otras culturas en su posterior producción, hacen de su filmografía el lugar privilegiado en el que Didi-Huberman encuentra esos «poemas de los pueblos» que arriba mencionábamos. En Pasolini el pueblo aparece representado mediante esas «fulguraciones figurativas» en las que el poeta pone en juego su mimesis herética así

como la tradición de la pintura italiana recibida de su maestro Roberto Longhi. De *Accatone* a *La ricota* el cine de Pasolini es una colección de poemas en los que, lejos de cualquier lenguaje ensimismado en la tradición cinematográfica, lo sencillo se revela en las formas heredadas de un Masaccio y un Masolino y el lenguaje se contamina de la energía viva de lo dialectal, siguiendo una tradición que se remonta hasta el mismísimo Dante. En palabras de Didi-Huberman, *mímesis*, *figura* y *passio*, o lo que es lo mismo, el cine como registro de la realidad, operación formal y plasmación de gestos y afectos, se condensan en el cine de Pasolini para mostrarnos esa poética de lo popular que desde lo local nos hace partícipes de asuntos globales.



Todo el libro, desde el análisis de las primeras páginas de la obra de Philippe Bazin, hasta el último capítulo centrado en el filme del realizador chino Wang Bing *El hombre sin nombre*, contiene una invitación a pensar el destino social de las imágenes así como el desafío de evitar que la imagen se convierta en un lugar común y mantenga su potencial de ser un lugar *de lo común*. Tras su lectura se torna necesario crear, buscar y pensar [con] imágenes que, en respuesta a la urgencia política de los pueblos, configuren nuevos espacios de lo común y que sean capaces de quebrar el orden desigual de los derechos de imagen. Didi-Huberman rescata de *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* el pasaje en el que Benjamin juzga políticamente las democracias modernas a la luz de su *poder de exposición*. Pueblos amenazados con desaparecer decidieron aparecer por sí mismos. Desde 2011, la injusticia y la precariedad han generado una oleada global de manifestaciones en las que los pueblos se han expuesto en plazas y calles para reivindicar una manera distinta de representación política, y con ello, han generado nuevas formas de aparecer en la imagen, de usar y re-configurar el espacio público, demandando una renovación de la democracia. La nueva forma de distribución de la información y el tráfico de las imágenes está configurando un nuevo escenario en el que los pueblos están haciendo su aparición en forma de multitud global, como afirma Susan Buck-Morss en diálogo con Aurora Fernández Polanco en este número de *Re-Visiones*. Un mundo postidentitario en el que, en palabras de Didi-Huberman «La comparecencia —o la exposición compartida de la comunidad— nos exige así repensar el ser, y de arriba a abajo. Ya no hay que decir ahora *ego sum*, sino *ego cum*» (2014, 104).

## **Bibliografía**

BUTLER, J., (2013) «“Nous, le peuple” : Réflexions sur la liberté de réunion», en VV. AA., *Qu'est-ce qu'un peuple?*, París: Ed. La Fabrique

DIDI-HUBERMAN, G., (2014), *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: ed. Manantial

PASOLINI, P. P., (2005), *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata