

El trágico destino nihilista de las imágenes: perspectiva de Giorgio Agamben sobre la *Sociedad del Espectáculo* en Guy Debord.

André Carvalho de Moura: Doctorando en el *Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco* – PPGCOM | andrecarvalho.com@gmail.com

André Vicente Reina Torres Vouga: Profesor Adjunto en la *Universidade Federal de Pernambuco* | vouga.andre@gmail.com

Resumen: *El objetivo de este estudio es investigar el estatuto de las imágenes que miden las relaciones humanas en la sociedad del espectáculo de Guy Debord. Las lecturas aquí mencionadas están en el espectro de autores que han investigado la modernidad, sus paradigmas, sus relaciones estéticas y políticas, como es el caso de Giorgio Agamben, Jonathan Crary y Friedrich Nietzsche. Intentaremos indicar cómo el destino de las imágenes, a partir de un punto crítico de propagación en el siglo XIX, habría alcanzado la consumación de un ciclo metafísico en la sociedad del espectáculo.*

Palabras clave: *Imagen, espectáculo, nihilismo, Agamben.*

The tragic nihilistic fate of images: Giorgio Agamben's perspective on the society of the spectacle in Guy Debord.

Abstract: *The purpose of this study is investigating the status of images which mediate human relationships on the spectacle society, in Guy Debord text written in 1968. The readings mentioned here are in the spectrum of authors who investigated modernity, its paradigms and its aesthetic and political relations, such as Giorgio Agamben, Jonathan Crary and Friedrich Nietzsche. We are inclined to believe that the fate of images, from a critical point of*

proliferation in the nineteenth century, would have reached the consummation of a metaphysical cycle in the spectacle society.

Keywords: *image, spectacle, nihilism, Agamben.*

Sobre los autores:

André Carvalho doctorando en el *Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco*. Trabaja en la línea de investigación que trata de los fenómenos estéticos en la comunicación, especialmente en los estudios dirigidos al dispositivo de la imagen, desde la perspectiva teórica del filósofo Giorgio Agamben.



André Vouga es profesor Adjunto de la *Universidade Federal de Pernambuco*, autor de *Mercado Livre e livre mercado: sistemas de crença em meio a uma ferramenta de Leilões Virtuais* y *O código aberto: tensões para a ética do conhecimento em rede*.



1. La tragedia de las imágenes

El *insight* de Debord sobre la tragedia de la generalización del espectáculo en escala planetaria es perturbadora, se profetizaba en el reino autocrático de la economía mercantil en un contexto de abstracción generalizada de la sociedad: los acontecimientos posteriores a la publicación de sus *Comentarios* fueron flagrantes, una vez que el curso de la historia caminó hacia una integración sustancial entre el espectáculo concentrado – democracias populares del Este – y el difuso – democracias occidentales.

Sin embargo, en sus primeros momentos, esa tesis encontró fuertes críticas. Especialmente en los análisis de Foucault, para quien la máquina panóptica, y no el espectáculo, es la que podría metaforizar los arreglos de poder en la modernidad capitalista. Pero es posible apuntar algunas conciliaciones entre los paradigmas de la vigilancia y del espectáculo, si entendemos que la regulación y normalización de los cuerpos también implican la posibilidad de docilización de la atención, de la visión y de la imaginación. Nos interesa aquí discutir cierta herencia presente en el pensamiento de Debord que se refiere a la alienación de la imagen, en el sentido de entender que el triunfo del espectáculo coincide con la difusión generalizada de la experiencia visual contemporánea, en la medida que esta adquirió movilidad, intercambiabilidad y autonomía sin precedentes: holografías, pantallas de ordenador, reconocimientos por imagen, diseño, simulaciones, juegos, animaciones, realidad virtual, resonancia magnética, sensores, etc.

No sería razonable pensar que ese alcance de la visualidad se amplió linealmente y progresivamente en la historia de occidente, lo que consistiría, acogiendo las lecciones epistemológicas de Foucault, en una construcción monolítica. Si tenemos en cuenta las investigaciones de Jonathan Crary, podemos comprender que la historia de la visualidad está marcada por discontinuidades y rupturas que imponen una revisión teórica de las categorías ampliamente aceptadas. Es el caso, por ejemplo, del paradigma clásico de la visión cuyo modelo social era alegóricamente asociado a la cámara oscura: una amalgama tecnológica y epistemológica inseparable de una metafísica de la interioridad, que habría predominado en el pensamiento empirista y

racionalista como criterio de observación y validación de la verdad entre los siglos XVII y XVIII. Para Crary, gran parte de los historiadores establecen continuidades problemáticas entre dicho dispositivo y la invención del cine y la fotografía.

Los historiadores más radicales generalmente relacionan la cámara oscura y el cine a un único y duradero dispositivo de poder político y social, elaborado a lo largo de varios siglos, que continúa disciplinando y regulando el estatuto del observador. Algunos ven la cámara como un indicio ejemplar de la naturaleza ideológica de la representación, al encarnar las presunciones epistemológicas del "humanismo burgués". Se alega con frecuencia que el dispositivo cinematográfico, que surge entre el final del siglo XIX y el inicio del siglo XX, perpetúa, en formas cada vez más diferenciadas, la misma ideología de la representación y el mismo sujeto trascendente. [...] espero situar el modelo de visión de la cámara oscura en los parámetros de su especificidad histórica, para luego sugerir cómo ese modelo entró en declive en las décadas de 1820 y 1830, cuando fue suplantado por nociones radicalmente diferentes sobre la naturaleza del observador y los factores constituyentes de la visión. (Crary, 2012: 34. Nuestra traducción).

Pero, una vez que la visión se reubicó en la subjetividad del observador, se abrieron dos caminos entrelazados. Uno llevó a las múltiples afirmaciones de soberanía y autonomía de la visión, oriundas de ese cuerpo dotado de nuevos poderes, como, por ejemplo, en el modernismo. El otro camino fue en el sentido de la normatización y de la regulación creciente del observador, que provienen del conocimiento del cuerpo visionario, hacia formas de poder que dependían de la abstracción y de la formalización de la visión. (Crary, 2012: 147. Nuestra traducción).

Para comprender esta problematización es necesario recuperar una distinción capital que se establecía en la actividad productiva en la antigüedad. Como explica Agamben, los griegos diferenciaban dos modos de hacer: *poiesis*, como modelo de verdad, desvelamiento, producción de la presencia; y la *praxis*, que se fundaba "en la condición misma del hombre como animal, [...] el principio del movimiento (la voluntad, entendida como unidad de apetito, deseo y volición) que caracteriza la vida" (Agamben, 2012: 118. Nuestra traducción). Esta sólida distinción helénica progresivamente se ofuscó hasta la determinación de una supremacía de la vida biológica, práctica, en los procesos productivos.

La noción de trabajo es clave en la lectura para la comprensión de este proceso. Hannah Arendt habla de la *vita activa* – concepto tan antiguo como la tradición del pensamiento político – como un conjunto de actividades fundamentales por las que la vida se definió en la antigüedad: la labor, el trabajo y la acción. La actividad laboral, que suponía asegurar la supervivencia del individuo y de la especie – es decir, correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano – ocupaba jerárquicamente el puesto más bajo en el período clásico, ya que se refería a los oficios ligados a la naturaleza servil. Que esta actividad haya ganado valor central en la modernidad, no es un factor insignificante, pues es este actuar productivo que determinará el estatuto del hombre.

La verdad bastante incómoda de todo esto es que el triunfo del mundo moderno sobre la necesidad se debe a la emancipación de la labor, es decir, el hecho de que el animal laborans pudo ocupar la esfera pública; y, sin embargo, mientras el animal laborista continúe en posesión de ella, no podrá existir una esfera verdaderamente pública, pero sólo actividades privadas exhibidas en público. El resultado es aquello que eufemísticamente se llama cultura de masas (Arendt, 2007: 146. Nuestra traducción).

Así es que para Agamben todos los esfuerzos para fundar un nuevo modo de *hacer* permanecieron anclados en el último análisis en esa interpretación del hombre como ser viviente. Para Arendt, ese vitalismo fue particularmente importante en la filosofía moderna, marcadamente en las obras de Marx, Nietzsche y Bergson, "en la medida en que todos los tres ecuacionan la Vida al Ser." (Arendt, 2007: 326. Nuestra traducción). Sobre todo, una vez más aquí es posible percibir que de aquella actividad productiva orientada hacia el sustento de la especie – afiliada a una reducción de todo *hacer* humano a la praxis – deriva, por fin, la llamada cultura de masas. Estamos ante un fenómeno en el que las cosas desarrollan dominio sobre los hombres, como si la ilusión de una objetividad de la cultura dejara cada objeto a su propia autonomía y a la soberanía de sus propias leyes.

Georg Simmel creía que el fenómeno capaz de exhibir las ambigüedades y tensiones de la modernidad era el de la separación entre culturas objetivas y subjetivas. De modo que nuestra tragedia se habría instaurado a partir de la autonomización de las objetivaciones humanas que, aunque fueran producidas

para servirnos, así como las actividades laborales explicadas por Arendt, acabaron asumiendo una lógica independiente de aquella que las engendró. El hombre, alienado en este proceso, sería mero soporte en un contexto en que las cosas siguen su propia razón. Y uno de los principales efectos colaterales es que esa soberanía de las cosas se da al costo de la descalificación de su materialidad.

Las bases del espectáculo y la "percepción pura" del modernismo se refugian en el territorio recién descubierto de un espectador plenamente corporificado, pero el triunfo final de ambos depende de la negación del cuerpo, de sus pulsaciones y sus espectros, como fundamento de la visión (de la visión) (Crary, 2012: 133. Nuestra traducción).

El caso es que si pudiéramos asignar hoy un referente a una imagen, seguramente este se referiría a los millones de bits que se hacen, teniendo su propia desmaterialización como fundamento. Y si esto es posible, es porque las imágenes mediadoras del espectáculo no remiten a lo real, sino sólo a su negativo, como máscaras mortuorias, *imago* insustancial. Lo que debe ser comprendido en lo que para Nietzsche fue el gran error de la metafísica, en sus palabras: "[las] características dadas al 'verdadero Ser' de las cosas son las características del no-Ser, de la nada" (Nietzsche, 2006: 29. Nuestra traducción).

Así, conteniendo el centro inmaterial, las imágenes del espectáculo funcionarían de manera fantasmagórica, como una falsificación de la producción social que habría adquirido soberanía sobre la propia realidad.

Las imágenes que se destacaron de cada aspecto de la vida se funden en un flujo común, en el cual la unidad de esa misma vida ya no puede ser restablecida. La realidad, considerada parcialmente, se presenta en su propia unidad general como un pseudomundo aparte, un objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se realiza en el mundo de la imagen autónoma, en el que el mentiroso se mintió para sí mismo. El espectáculo, en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo del no vivo (Debord, 1997: 13. Nuestra traducción).

El análisis marxiano del mecanismo fetichista es fundamental para la comprensión de este fenómeno fantasmagórico en la *Sociedad del Espectáculo*, ya que para Debord el reino autocrático de la economía mercantil

es, en realidad, la última metamorfosis de la mercancía, donde el valor de uso es eclipsado por el valor de cambio. En *El carácter fetichista de la mercancía y su secreto*, la cuarta parte del capítulo primero de *El capital*, Marx detalla esa transformación en que el producto del trabajo asume su falso.

A primera vista, una mercancía parece una cosa trivial y que se comprende por sí misma. [...] En cuanto valor de uso, nada misterioso existe en ella, quiere satisfacer por sus propiedades las necesidades del hombre, o sus propiedades sean producto del trabajo humano. Es evidente que la actividad del hombre transforma las materias que la naturaleza proporciona para hacerla útil. Por ejemplo, la forma de la madera se cambia, al hacer de ella una mesa. Sin embargo, la mesa sigue siendo madera, algo vulgar, material. Pero a partir del momento en que surge como mercancía, las cosas cambian completamente de figura: se transforma en una cosa a un tiempo palpable e impalpable. No se limita a tener los pies en el suelo; frente a todas las demás mercancías, se presenta, por así decir, con la cabeza hacia abajo, y de su cabeza de madera salen caprichos más fantásticos que si empezara a bailar. (Marx, 2013: 92-93. Nuestra traducción).

Para Agamben, una larga tradición se sirve de esta operación fantasmagórica para pensar la tarea imposible de apropiación de lo inapropiado, y ella aparece igualmente en dos ensayos de Freud acerca de la interpretación psicoanalítica del melancólico y del fetichista. En *Luto y Melancolía*, Freud traduce al lenguaje de la libido la operación melancólica, cuya mecánica en parte toma prestadas las características del duelo; es decir, mientras que en el luto hay una pérdida real, en el melancólico ni siquiera se puede hablar de una pérdida, pero la analogía es conservada, pues hay una "habilidad fantasmática de hacer parecer como perdido un objeto inaprensible" (Agamben, 2007: 45. Nuestra traducción). En el *Fetichismus*, Freud se acerca a la misma cuestión por otro camino: "El fetiche no es, por lo tanto, sino el sustituto del pene de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño creyó y que ahora, y nosotros sabemos por qué, no quiere renunciar" (Agamben, 2007: 60. Nuestra traducción). De esta manera, tanto el fetichista como el melancólico desean renegar la realidad que niega su fantasma, pero terminan por hacer exactamente lo contrario: evidencian la realidad ausente, asumiendo un deseo perverso.

Como piensa Debord, esas operaciones fantasmagóricas exhiben de manera clara la relación ambigua entre la afirmación de un deseo y una pérdida, de modo que su analogía ayuda a entender las relaciones mediadas por imágenes en la sociedad del espectáculo.

El principio del fetichismo de la mercancía, la dominación de la sociedad por "cosas supra-sensibles aunque sensibles", se realiza completamente en el espectáculo, en el cual el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existe por encima de él, y que al mismo tiempo se ha reconocido como el sensible por excelencia. (Debord, 1997: 28. Nuestra traducción).

Si concordamos con aquella lectura de la modernidad, de que el dominio de los objetos se autonomizaría y entregaría al humano a su propia alienación, podríamos inferir que la objetivación de la imagen – cuyo punto crítico está marcado por lo que Crary llamó la corporificación de la visión subjetiva en el siglo XIX – se desdobra en un largo proceso cuya línea de llegada es la consumación de un circuito cerrado: la fantasmagórica abstracción visual en la sociedad espectacular como maquinaria esencial de nuestra alienación.

Esta abstracción generalizada de la imagen se conecta a la percepción nietzscheana del nihilismo, que debe ser comprendida aquí en la calidad de una negación de la vida. Comprendemos mejor tal concepto a partir de lo que Hannah Arendt llamaba juego intelectual en la tradición del pensamiento filosófico, que tuvo en Platón su precursor:

Quienquiera que lea la alegoría de la Caverna en la República de Platón a la luz de la historia griega, pronto percibe que la periagoge, la virada que Platón exige del filósofo constituye en verdad una inversión del orden del mundo homérico. No es la vida después de la muerte, como en el Hades homérico, sino la vida común en la tierra que está situada en una cueva, en un submundo: el alma no es la sombra del cuerpo, pero el cuerpo es la sombra del alma; y el movimiento fantasmal y sin sentido atribuido por Homero a la existencia inerte del alma en el Hades después de la muerte es ahora comparada a las acciones sin sentido de hombres que no dejan la cueva de la existencia humana para contemplar las ideas eternas visibles en el cielo (Arendt, 2007: 305. Nuestra traducción).

Esta inversión original habría permitido que algunas corrientes de pensamiento de la tradición filosófica hubiesen incesantemente intercambiado posiciones sin restricciones ni necesidad de acontecimientos históricos – se

derivaría supuestamente de esta inversión de sistemas, la oposición entre materialismo e idealismo, trascendentalismo e inmanentismo, realismo y nominalismo, hedonismo y ascetismo, etc. En este sentido, la elaboración teórica de Nietzsche sería un intento de invertir el pensamiento de Platón para rescatar Homero y devolver a los cuerpos dentro de la *Caverna* su valor principal. Consistiría en nihilismo, por lo tanto, la supremacía de valores metafísicos ante el mundo de la vida.

Debemos añadir aquí la tesis de Heidegger de que el pensamiento nietzscheano sería el estadio de consumación última de la metafísica, y no su superación. Esta perspectiva debe ser notada, pues ella es el eje fundamental de *El hombre sin contenido*, donde Agamben cuestiona el nexo entre el arte y el surgimiento de aquel nihilismo que: "según las palabras de Heidegger, no es en modo alguno un movimiento histórico al lado de otros, pero pensado en su esencia, es el movimiento fundamental de la Historia de Occidente" (Agamben, 2012: 56. Nuestra traducción). Significa que el intento de Nietzsche de superar el estatuto de la estética, el espectador de lo bello en Kant, fue hecho bajo el signo de una crisis poética; y el arte, como un modo de *praxis*, se ha convertido en nada más que una metafísica de la voluntad, deseos y voliciones. Es decir, para Agamben, como para Heidegger, el punto de llegada de la historia del occidente es el apogeo del nihilismo, donde la fábula de la *praxis* concluirá lo que la metafísica jamás logró hacer: convertirse en el continente original del hombre, dentro de un círculo de eterno retorno.

La sociedad espectacular, por lo tanto, cumple lo que sería el trágico destino nihilista de las imágenes, y a eso debemos la pérdida de los criterios de nuestras elecciones: "Cuando el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y motivaciones de un comportamiento hipnótico" (Debord, 1997: 18. Nuestra traducción). Aquí es de interés la metáfora apuntada por Benjamin en uno de los cuadros de Paul Klee:

Hay un cuadro de Klee titulado "Angelus Novus". En él está representado un ángel, que parece estar a punto de alejarse de algo en que clava su mirada. Sus ojos están abiertos, su boca está abierta y sus alas están estiradas. El ángel de la historia tiene que parecer así. Él tiene su cara hacia el pasado. Cuando una

cadena de eventos aparece ante nosotros, ve una sola catástrofe, que sin cesar amontona los escombros sobre los escombros y los arroja a sus pies. A él le gustaría que se tardara, despertar a los muertos y juntar los restos. Pero del paraíso sobra una tempestad que se enmarañó en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tempestad lo impulsa irresistiblemente hacia el futuro, para lo cual da la espalda, mientras el montón de escombros delante de él crece hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es la tempestad. (Benjamin, en Lowy, 2005: 87. Nuestra traducción).

El pasado, lugar donde el ángel mantiene fijo la mirada, perdió toda posibilidad de comprensión, surgiendo como una acumulación indeseable de ruinas, de manera que sólo es posible reencontrar su verdad bajo la pena de negarla. Debord acoge esta pérdida como la primera intención de la dominación espectacular: "hacer desaparecer el conocimiento histórico general; y, en primer lugar, casi toda la información y todos los comentarios razonables sobre el pasado reciente " (Debord, 1997: 176-177. Nuestra traducción).

Pero esa pérdida de comprensión del pasado no es un síntoma de todos los sistemas culturales. En un sistema mítico tradicional la transmisión de la cultura se da en el acto vivo de su tradición, es decir, el acto de transmitir y la cosa transmitida poseen una identidad y no hay valor ético o religioso que se escape de esta operación viva. La ruptura con la tradición, a su vez, no significaría la pérdida o la desvalorización del pasado, sino el perjuicio de su intransmisibilidad, de manera que el hombre puede incluso preservar su patrimonio cultural, pero se vuelve incapaz de extraer de él el criterio de su acción, enajenóse en su origen y en su destino. Algo similar a la denuncia de Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, sobre una sociedad que perdió a sus mitos.

Se sitúa ahora al lado de ese hombre abstracto, guiado sin mitos, la educación abstracta, los costumbres abstractos, el derecho abstracto, el Estado abstracto: se representa el vagar desordenado, no refrenado por ningún mito nativo, de la fantasía artística; se imagina una cultura que no posea ninguna sede originaria, fija y sagrada, sino que esté condenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse pobremente de todas las culturas - ese es el presente, como resultado de aquel socratismo dirigido a la aniquilación del mito. Y ahora el hombre sin mito se encuentra eternamente famélico, bajo todos los pasados y, cavando y revolviendo, busca raíces, aunque necesite cavarlas en la más remota Antigüedad. ¿Para lo

que apunta la enorme necesidad histórica de la insatisfactoria cultura moderna, el coleccionista a nuestro alrededor de un sin número de otras culturas, el consumidor deseo de conocer, sino para la pérdida del mito, para la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico? (Nietzsche, 1992: 135. Nuestra traducción).

La insatisfactoria cultura moderna, consumidora del deseo de conocer, se nutre pobremente de todas las culturas, pues, así como la operación del melancólico y del fetichista, el hombre sólo acumula un inaprensible. Debemos ver el peso de esas implicaciones en aquel diagnóstico realizado por Walter Benjamín en la década de 1930, de una pobreza de la experiencia en la época moderna, cuando el menor a lo cotidiano se vuelve inaccesible. Y esa incapacidad de traducir en experiencia la banalidad del día a día surge de su intransmisibilidad, así como sucede en nuestra relación con el pasado. Ahora bien, sucede que la experiencia no tiene el necesario correlato en el conocimiento, sino en la autoridad, en los gestos, en los cuentos y en las historias, y por eso el hombre sin mitos tiende a permanecer eternamente famélico.

Las primeras manifestaciones literarias de esta opresión se dan también en el siglo XIX, y destacamos en este sentido el primer poeta moderno, Baudelaire, de cuyo trabajo Benjamín se ocupó para analizar las condiciones de receptividad de la poesía lírica. Este poeta se habría enfrentado con la disolución de la tradición en una sociedad industrializada, y colocó en el centro de su poesía la experiencia del *choc*, o sea, la destrucción de la transmisibilidad de la cultura. En el poema de apertura de *Flores del mal*, por ejemplo, Baudelaire se dirige a aquellos que, como él, son afectos a la melancolía y al *choc*: "¡Es el Tedio! – Los ojos preñados de involuntario llanto/ Sueña con patíbulos mientras fuma su pipa/ Tú conoces, lector, este monstruo delicado/ - Hipócrita lector, mi semejante, ¡mi hermano!" (Baudelaire, 2012: 24. Nuestra traducción).

La incapacidad de transmitir experiencias no significa que ellas hoy no existan pues, como afirma Agamben, ellas se efectuarían fuera del hombre, entregadas a las abstracciones, a los números ya los dispositivos tecnológicos: "puesta ante las mayores maravillas de la tierra [...], la abrumadora mayoría de la humanidad se niega hoy a experimentarlas: prefiere que sea la cámara

fotográfica a tener experiencias de ellas. "(Agamben, 2005: 23. Nuestra traducción). Aquella experiencia tradicional que trata de la transformación de una vida, de un acontecimiento no repetible, ya habría sido expropiada cuando empezó el proyecto fundamental de la ciencia moderna, debido, entre otras razones, a su carácter de imprecisión.

Cuando el propio cotidiano escapa – y el hombre intenta insistentemente acceder a él a partir de fotografías y otros dispositivos de memoria –, cuando el pasado deja de ser criterio de nuestra elección, la cultura acumulada avanza por sobre el hombre, así como en la alegoría del *Ángelus* de Klee. Algo que debemos analizar según cierta lectura que Agamben realiza de Benjamín, cuando dijo que el hombre se encuentra "suspendido en el vacío, entre lo viejo y lo nuevo, [...] lanzado en el tiempo como en algo extraño, que incesantemente le escapa y sin embargo lo arrastra hacia adelante sin que él pueda jamás encontrar en él el propio punto de consistencia." (Agamben, 2012: 175. Nuestra traducción). Se trata de la alienación de las imágenes que, una vez máscaras mortuorias, se vengán avanzando en nuestra dirección, mostrando su triunfo: la sociedad del espectáculo, el estado del nihilismo consumado.

El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no disipó las nubes religiosas en las que los hombres habían puesto sus potencialidades, desligadas de ellos: ella sólo los llamó a una base terrestre. De ese modo, es la vida más terrestre que se vuelve opaca e irrespirable. Ella ya no remite al cielo, sino que alberga dentro de sí su rechazo absoluto, su paraíso ilusorio. El espectáculo es la realización técnica del exilio, para el más allá, de las potencialidades del hombre; la escisión consumada en el interior del hombre. (Debord, 1997: 19. Nuestra traducción).

En un ensayo sobre los *Comentarios* de Debord, Agamben explicita que las imágenes del espectáculo son nuestro propio lenguaje, mientras que es la realidad comunicativa del hombre que lo aliena en su naturaleza lingüística. Es como si, una vez reservadas a una esfera autónoma, no pudieran más que revelar – calidad de lo que era el *hacer* poético – a no ser la nada que las constituye. Y todas las naciones de la tierra, ensayando sus propias tragedias, corren hacia un único destino común: "la alienación del ser lingüístico, el

desarraigo de cada pueblo de su morada vital en la lengua" (Agamben, 2015: 82. Nuestra traducción).

2. Consideraciones finales

Apreciar el mundo en la era del espectáculo es como estudiar anatómicamente un cuerpo disecado y utilizarlo como medida para entender a los vivos. Es decir, somos incapaces de comprenderlo íntegramente, pues un cadáver reúne todos los elementos de un vivo menos aquello que es justamente su esencia: la vida.

Quizá vivamos, según el diagnóstico de Agamben, en una sociedad que perdió a sus gestos. La ataxia, los tics, las distonías, el síndrome de Tourette, etc., señalan que nos volvemos obsesionados por nuestros gestos e intentamos, en vano, captarlos, ya que proliferan sin control. En este sentido, Nietzsche marca el momento de una tensión polar entre la pérdida de los gestos y su autonomización: "*Así habló Zaratrusta* es el ballet de una humanidad que perdió a sus gestos. Y cuando a la época se dio cuenta de ello, entonces (¡muy tarde!) comenzó el intento impetuoso de recuperar in extremis los gestos perdidos." (Agamben, 2015: 55. Nuestra traducción). *Las Flores del mal* de Baudelaire, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el cine y la fotografía, pueden ser comprendidas en el sentido de un esfuerzo que la humanidad desprendió en el intento de capturar de vuelta lo que la había ineludiblemente perdido.

Si el cine y la fotografía son dispositivos que intentan reconducir las imágenes a la patria de los gestos, es porque por imagen es posible comprender tanto *imago*, máscara mortuoria, cuanto el juicio universal, la hora tónica cuya más ínfima acción tiene la posibilidad de ser eternizada – como tal aquella primera fotografía de Niépce, que registra un limpiabotas en su gesto más ordinario.

Es necesario ampliar su análisis y mostrar que se refiere, en general, al estatuto de la imagen en la modernidad. Pero eso significa que la rigidez mítica de la imagen se rompió, y que no se debería hablar de imágenes propiamente, sino de

gestos. Toda imagen, de hecho, es animada por una polaridad antinómica: por un lado, es la reificación y el borrado de un gesto (es el imago como máscara de cera del muerto o como símbolo), por otro lado, conserva intacta su *dynamis* (como en las primeras instantáneas de Muybridge o como en cualquier fotografía deportiva). (Agamben, 2015: 57. Nuestra traducción.)

Así, la imagen es eventualmente memoria voluntaria y aquella memoria involuntaria que propone Proust, trata tanto de formas inmóviles como un congelamiento mágico que en cualquier momento puede animar, "pues en cada imagen está siempre en obra una especie de *ligatio*, un poder paralizante que es necesario desencantar" (Agamben, 2015: 57. Nuestra traducción). Finalmente, señalamos nuestro destino siempre que ellas se convierten en sólo imago, así como en la sociedad del espectáculo, donde el hombre se enfrenta a su propia tragedia.

3. Bibliografía

Agamben, G. (2007). *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Agamben, G. (2005). *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Agamben, G. (2015). *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Agamben, G. (2012). *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Arendt, H. (2007). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Baudelaire, Charles (2012). *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret.

Benjamin, W (2015). Sobre o conceito de história. In Lowy, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo.

Crary, J. (2012). *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Derbord, G (1997) *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. Seguido do prefácio da 4ª edição italiana. Conteúdo parcial: Comentários sobre a sociedade do espetáculo.

MARX, K. (2013). *O capital: crítica da economia política: livro I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Nietzsche, F (2006). *O crepúsculo dos ídolos, ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das letras.

Nietzsche, F (1992). *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras.

Sousa, J.; Öelze, B. (2005). *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.