

DIDI-HUBERMAN, Georges.
Pueblos en lágrimas, pueblos en
armas. El ojo de la historia, 6.
Shangrila, Santander, 2017, 476 p.

Date of reception: 05/02/2018

Date of acceptance: 27/08/2018

«Les malheureux sont la puissance de la terre»

Saint-Just

Our first impulse when approaching this piece (“People in Tears, People in Arms”) is to see it as a follow-up or juxtaposition to *People Exposed*, *People as Extras* (DIDI-HUBERMAN, 2014). However, what we have before us is, in fact, a corollary; an emphasis on certain lines of thought that Didi-Huberman had already explored in his previous project.

The oppression exerted by representation is assumed here from the very first lines; it is a given. The representation of the people continues to embody a dual aporia for Didi-Huberman, since the people as a unit of identity don’t exist at all for him, instead he views it as a hypostatized representation that focuses either on the sense of identity (which is fictional and exalts populism) or on the sense of generalization, which is unfindable.

The starting point of the book places us before the tears with which peoples show their impotence, and manifest their powerlessness, generating a mirrored suffering in the spectator. It is, therefore, a link between the emotions themselves and the images that mediate them. But Didi-Huberman – a faithful reader of Walter Benjamin and his contraposition of aura and technical reproducibility – considers that in the modern-day mass society, emotions are mediatized and priced. Certain tears replace others, thereby losing all their dignity, their singularity and their collective strength.

Thus, the journey proposed by Didi-Huberman is to manage to give back to those disfigured faces, which are underrepresented in the people in tears, their own identity, their voice and power, and in this way to activate the people's greatest potentiality: riots, the people in arms.

To that end, the next step he proposes is to try to create an ontology of emotion, and its intrinsic connection to an ontology of image. The journey on which Didi-Huberman sets out will take us from Aristotle to Bergson, via Spinoza and Sartre. He uses this shift to affirm that emotion/pathos can be defined as the power to be affected, through an inversion that is emancipating, transforming and completely divorced from the passivity that was initially intended.

Emotion is a dialectal move that is outside itself; it opens a door to internal depth and, at the same time, a crucial opening to the exterior. The Nietzschean will to power would place it in the connection between the affective and the effective, where, interestingly, Judith Butler placed popular protests and riots.

And this is where Didi-Huberman presents us with the eloquent images that enable him to affirm his thesis: the scene of lamentation in Odessa in Eisenstein's *Battleship Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925). A man has died because he has rebelled against injustice, the people come together to share their mourning, crying out for justice through the helplessness of their tears. The fists that are clenched in suffering and lamentation quickly rise in revolution. In Odessa, the pain becomes action, lamentation turns into accusation, which is very soon silenced by repression. Potemkin speaks of a death, but an exhilarating one; it narrates the birth of a new nation that arises out of pain. However, it culminates in a grand finale, an authentic celebration of the fracture of powerlessness, where pathos turns into praxis, where tears become revolution.

One of the most interesting points in the work is the author's critique of the analyses Roland Barthes makes of the images that concern us. In *The Third Meaning*, Barthes objected to the idea that the old ladies in Odessa cry in a united, obvious way. The spectator becomes crushed in the emphasis on lamentation, the truth of which results in pure expressive intent, pure ideological homogeneity and, therefore, it lacks value.

In Barthes' eyes, Eisenstein makes two significant mistakes: his people are immobilized within the Marxist rhetoric, and their tears in expressionist rhetoric. *Potemkin* has too much pathos, in terms

of hysteria, and too much logos, with regard to pre-established ideas and complicit discourses.

Meanwhile, Didi-Huberman argues that emotions are precisely what causes the borders of the “me” to explode and the barriers of the “I” to break down (p. 172). In his opinion, Eisenstein’s people aren’t powerless, given that, in their call to arms, their emotion finds a dialectical place for the community’s pathos.

Eisenstein believed (as does Didi-Huberman) that *Potemkin*’s paradox was its intention to be not just a historical chronicle, not just a lyrical construct. The piece attempts to introduce a pathos into the objective events; it claims that emotions are also the creators of history.

In order to successfully produce this disharmony, the editing, the cuts (which were, for the Russian director, the way to make pathos transmissible and enunciable) and the conflict prove, at this point, to be crucial for Didi-Huberman, as they were already for Eisenstein at the time.

And here we reach a key concept for understanding Eisenstein’s filmography and the reason for Didi-Huberman’s interest in his images: the concept of ecstasy. That is, a brutal, explosive displacement process in which pathos can acquire the force of thought and action, and can violently take spectators out of themselves – an ability which, we should remember, Didi-Huberman granted to emotion.

Near the end of the proposed reasoning, Didi-Huberman rejects Deleuze’s aversion to dialectics, instead granting it an essential status in the representation of the people. Odessa’s weepers cry dialectically, because they cry tears of sorrow, of pain, of pity, but they are also tears of anger, ripping off their neckerchiefs and raising those same fists that had been held to their chests, thus enabling the gestural motif to be repeated and to contradict itself at the same time. This dual gesture of lamentation and revolt will survive, and it will be reborn countless times before our eyes, because the images manage to act as the means of survival for all these emancipatory gestures (p. 406).

The author ends his reflection by linking everything we have seen up to now with the peoples’ sense of dignity through their tearful representation. Given that dignity as the object of the image (which in itself unites aesthetics, anthropology, ethics and politics) serves to restore the people’s right to present and represent themselves, even in their powerlessness.

With this piece, Didi-Huberman creates an against-the-grain reading of the figuration of peoples, and argues that only by dialectizing emotions can we refer them to the historical, social and cultural environment from which they emerge. In this way, to affirm the peoples' memory and their desire to create a self-determined future, following the Benjaminian path of the tradition of the oppressed and to provide a fair representation for the *nameless* in history.

Translated by Daniela Torres Montenegro
(See original texts at the end of the journal)

Bibliography

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

How to quote SANTAOLAYA, Clara (2019). *DIDI-HUBERMAN, Georges. Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia, 6. Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 12, p. 128-131.

DIDI-HUBERMAN, Georges.
Pueblos en lágrimas, pueblos en
armas. El ojo de la historia, 6.
Shangrila, Santander, 2017, 476 pp.

Fecha de recepción: 05/02/2018

Fecha de aceptación: 27/08/2018

«Los desdichados son las potencias de la tierra»

Saint-Just

La primera pulsión al aproximarse a esta obra es entenderla como una continuación o yuxtaposición a *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (DIDI-HUBERMAN, 2014). Sin embargo, nos encontramos más bien ante un corolario, un énfasis de ciertas líneas de pensamiento que Didi-Huberman ya dejó apuntaladas en su obra anterior.

La opresión que ejerce la representación se asume aquí desde las primeras líneas, se da por sentada. La representación del pueblo sigue encarnando para Didi-Huberman una doble aporía, ya que el pueblo como unidad identitaria no existe en absoluto para él, sino mediante una representación hipostasiada que lo aboca, bien al sentido de identidad, que es ficticio y que exalta el populismo, o bien al de generalidad, que es inhallable.

El punto de partida de la obra nos posiciona frente a las lágrimas con las que los pueblos exponen su impotencia, manifiestan su impoder, generando un sufrimiento especular en el espectador. Se trata, por tanto, de una relación entre las emociones mismas y las imágenes que las vehiculan. Pero Didi-Huberman, fiel lector de Walter Benjamin y su contraposición entre aura y reproductibilidad técnica, considera que en la actual sociedad de masas la emociones están mediatizadas y tasadas. Unas lágrimas remplazan a otras, perdiendo toda su dignidad, su singularidad y

su fuerza colectiva.

Por tanto, el viaje que Didi-Huberman propone es conseguir retornar a esos rostros desfigurados, subrepresentados en el pueblo en lágrimas, su propia identidad, su voz y su poder, activando, así, la puesta en potencia mayor de los pueblos: la revuelta, los pueblos en armas.

Para ello, el siguiente paso sugerido sería tratar de realizar una ontología de la emoción, y su relación indisociable con una ontología de la imagen. El recorrido que Didi-Huberman emprende nos llevará de Aristóteles a Bergson, pasando por Spinoza y Sartre. Este viraje le servirá para aseverar que la emoción/pathos puede definirse como el poder de ser afectado, mediante una inversión emancipadora, transformadora y completamente alejada de la pasividad pretendida inicialmente.

La emoción es un movimiento dialéctico fuera del sí, que abre una puerta a la profundidad interior, y a la vez, una apertura crucial al exterior. La voluntad de poder nietzscheana la situaría en la clavija entre lo afectivo y lo efectivo, curiosamente, allí donde Judith Butler situaba las manifestaciones populares y las revueltas.

Y es aquí donde Didi-Huberman nos presenta las imágenes pregnantes que le permitirán aseverar su tesis: la escena de la lamentación de Odesa de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) de Eisenstein. Un hombre ha muerto por revelarse ante la injusticia, el pueblo se reúne para compartir su duelo, clamando justicia mediante la impotencia de las lágrimas. Los puños que se cierran en sufrimiento y lamento rápidamente se alzan en revolución. En Odesa, el dolor deviene acto, la lamentación se torna denuncia, que muy pronto queda acallada por la represión. Potemkin habla de una muerte, pero de una muerte vivificante, narra el nacimiento de una nueva nación que surge del dolor. Culmina, sin embargo, en una apoteosis, una auténtica celebración de la fractura del impoder, donde el pathos se torna praxis, donde las lágrimas devienen revolución.

Uno de los puntos más interesantes de la obra es la crítica del autor a los análisis que hace Roland Barthes sobre las imágenes que nos ocupan. Barthes, en *El tercer sentido*, objeta que las ancianas de Odesa lloran de manera unitaria, obvia. El espectador queda aplastado en el énfasis del gesto del lamento, cuya verdad redundante de pura intencionalidad expresiva, de pura homogeneidad

ideológica y, por tanto, carece de valor.

A ojos de Barthes, Eisenstein comete dos errores significativos: sus pueblos están inmovilizados en la retórica marxista, y sus lágrimas en la retórica expresionista. *Potemkin* tiene demasiado pathos, en tanto histeria, y demasiado logos, en tanto ideas preestablecidas y discursos cómplices.

Didi-Huberman, por su parte, defiende que son precisamente las emociones las que hacen explotar las fronteras del mí y quebrar las barreras del yo (p. 172). Para él, el pueblo de Eisenstein no está impotente, ya que, en su llamado a las armas, su emoción encuentra una puesta en forma dialéctica del pathos comunitario.

Eisenstein creía, y con él Didi-Huberman, que la paradoja del *Potemkin* era su pretensión de ser ni solo una crónica histórica, ni solo un constructo lírico. La obra trata de introducir un pathos en los hechos objetivos, afirma que las emociones también son hacedoras de la Historia.

Para lograr producir esta disonancia, el montaje, el corte (para el director ruso, la forma de hacer el pathos transmisible y enunciable) y el conflicto se revelan, en este punto, cruciales para Didi-Huberman, como ya en su día lo fueron para Eisenstein.

Y llegamos aquí a un concepto clave para entender la filmografía de Eisenstein y el porqué del interés de Didi-Huberman en sus imágenes: el concepto de éxtasis. A saber, un proceso de desplazamiento brutal, explosivo, en el que el pathos puede adquirir fuerza de pensamiento y acción, y extraer violentamente al espectador fuera de sí, capacidad que, recordemos, Didi-Huberman otorgaba a la emoción.

Llegando al final del razonamiento propuesto, Didi-Huberman rechaza la aversión de Deleuze por la dialéctica, otorgándole a esta la categoría de imprescindible en la representación de los pueblos. Las sollozantes de Odesa lloran dialécticamente, porque lloran de pena, de dolor, de piedad, pero a la vez lloran de cólera, arrancándose las pañoletas y alzando los mismos puños que antes se llevaban al pecho, permitiendo que el motivo gestual se repita y se contradiga al tiempo. Ese doble gesto de lamentarse y sublevarse sobrevivirá y renacerá incontablemente ante nuestros ojos, ya que las imágenes saben ser el vehículo de la supervivencia de todos los gestos emancipatorios (p. 406).

El autor cierra su reflexión con una puesta en relación de todo lo visto anteriormente con el sentido de dignidad de los pueblos a través de su representación en lágrimas. Ya que la dignidad como objeto de la imagen (que aúna en sí misma estética, antropología, ética y política) permite restituir a los pueblos el derecho a exponerse y representarse hasta en su impoder.

Didi-Huberman realiza con esta obra una lectura a contrapelo de la figuración de los pueblos, y defiende que solo al dialectizar las emociones podremos remitirlas a su medio de aparición histórico, social y cultural. Pudiendo, así, afirmar la memoria y el deseo de los pueblos de configurar un porvenir autodeterminado, siguiendo la senda benjaminiana de la tradición de los oprimidos y dotando de una representación justa a los *sin-nombre* de la Historia.

Referencias

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

Cómo citar SANTAOLAYA, Clara (2019). DIDI-HUBERMAN, Georges. Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia, 6. *Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 12, pp. 180-183.