

La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben

MERCEDES RUVITUSO

Centro de Investigaciones Filosóficas

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad Nacional de San Martín

mercedesruvituso@gmail.com

Resumen: El presente artículo aborda el problema de la imagen en el pensamiento de Giorgio Agamben desde la perspectiva abierta por *Homo sacer* (1995), es decir, en relación con los conceptos de soberanía y vida desnuda, con la finalidad de analizar la relación entre política y estética en el filósofo italiano.

Palabras clave: Agamben, imagen, soberanía, dispositivo, *homo sacer*

Abstract: This paper focuses on the concept of image as articulated in Giorgio Agamben's *Homo sacer* (1995) —i.e., in its relationship with the concepts of sovereignty and bare life— in order to throw light on the connection between aesthetics and politics in Agamben's thought.

Key words: Agamben, image, sovereignty, apparatus, *homo sacer*

Con la publicación de *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (1995), el filósofo italiano Giorgio Agamben dio a conocer una investigación —que prosigue hasta la actualidad en una serie de seis libros¹ cuyo horizonte de trabajo, como él mismo anuncia en pocas palabras, se propone “repensar todas las categorías de nuestra tradición política a la luz de la relación entre el poder soberano y la vida desnuda” (Agamben 1996, p. 10).² Este trabajo se propone interpretar lo que Agamben identifica como la “estructura originaria” de la política, la excepción

¹ La serie “Homo sacer” consta actualmente de siete libros: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (1995) —que luego de la aparición de los siguientes volúmenes pasó a llamarse *Homo sacer I*—; *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III* (1998); *Stato di eccezione. Homo sacer, II, 1* (2003); *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II, 2* (2007a); *Il sacramento del linguaggio. Archeología del juramento. Homo sacer, II, 3* (2008b) y, por último, los recientes *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer, IV, 1* (2011) y *Opus Dei. Archeología dell'ufficio. Homo sacer, II, 5* (2012).

² Las referencias bibliográficas remiten en todos los casos a las ediciones en su idioma original. En cuanto a las traducciones al español de las obras de Agamben, sólo empleamos las que hemos traducido, conjunta o individualmente, y que ya han sido publicadas. En los otros casos preferimos traducirlas para el presente trabajo.

soberana, a partir de un concepto que hasta el momento no se ha considerado central en ningún estudio sobre la filosofía política del autor: el concepto de imagen. En primer lugar, a través de un panorama general del modo en que la noción de imagen aparece en la obra de Agamben, se propondrá definir la imagen en términos de lo que denominamos el “dispositivo imagen-exposición”. En segundo lugar, se mostrará el modo en que este dispositivo surge en el centro de las investigaciones de *Homo sacer I*. Por último, el propósito de mostrar la centralidad del concepto de imagen específicamente en relación con la teoría del poder soberano permitirá arrojar una nueva luz sobre la cuestión de la relación entre la estética y la política en el pensamiento del autor.³

1. *El problema de la imagen*

Una primera dificultad que presenta el concepto de imagen en la obra de Agamben es que recorre de diversos modos y asociado a diferentes problemas toda la obra del autor. El siguiente ejemplo podría ilustrar esta cuestión; en el catálogo de una exposición del pintor Ruggero Savinio (Roma, 1990), Agamben escribe:

Toda investigación sobre el problema de la imagen, antes que nada, debe comenzar por reconocer que este término, en nuestra cultura, es la designación de algo imposible. La imagen, en efecto, es el lugar donde la metafísica occidental ha intentado solucionar su enigma propiamente central: la unión de lo sensible y lo inteligible, de lo múltiple y de lo uno. Es por ello que la imagen lleva en sí misma una dualidad irreductible y originaria: ella es, por esencia, aquello que es repetible y reproducible, pero, al mismo tiempo, ella es la aparición de algo único. (Agamben 1998, pp. 138–139)

La esencia de la imagen, continúa el autor, no reside en ninguno de los dos términos, ni en lo repetible ni en lo único, y menos aún en

³ En relación con este punto es necesario señalar que ya una serie de trabajos ha abordado la cuestión de la estética en el pensamiento político del autor. En algunos autores se retoma la crítica temprana a la época de la estética en relación con el concepto de espectáculo (cfr. Costa 2011, Castro 2008, De la Durantaye 2009); en otros se discute la posibilidad de identificar algún tipo de rasgo estético en algunas de las categorías políticas de su propio pensamiento, como la influencia de la estética kantiana en el uso del concepto benjaminiano de “medio puro” y de “decisión” de C. Schmitt (cfr. Morgan 2007, Weber 2006) o la posibilidad de pensar la teoría del poder de Agamben desde la crítica al “romanticismo político” schmittiano (Luisetti 2011), y, finalmente, también se ha negado la posibilidad de entender cualquier tipo de “esteticismo” en la política de Agamben (Galindo 2003).

su identificación, sino en el abismo mismo que existe entre ellos, o, dicho de otro modo, en su abolición: “Esta abolición —la muerte de la imagen— no es nunca algo que se pueda captar en el dominio estético. Ella abre más bien un lugar para el cual parece que nos faltan nombres” (Agamben 1998, p. 140).

La definición anterior de imagen podría ponerse en relación con la exigencia que plantea el primer libro de Agamben, *L'uomo senza contenuto* (1970), de pensar la estructura original de la obra de arte más allá de una dimensión estética, hacia una dimensión en la que está en juego la estructura misma del ser-en-el-mundo del hombre y su relación con la historia. Sobre este imperativo de llevar a cabo una “destrucción de la estética” (Agamben 1970, p. 16) podemos establecer que el problema de la imagen en el pensamiento de Agamben no busca referirse a la estética, sino a la ontología, es decir, en términos de su teoría del poder, tanto al ámbito del lenguaje como al de la política. Pero este trabajo buscará investigar cómo aparece esta cuestión no en los primeros libros de Agamben, más orientados al arte y al lenguaje, sino en el primer libro de la serie *Homo sacer*.⁴ Si uno de los objetivos de *Homo sacer I* es justamente restituir la política a su verdadera dimensión ontológica y práctica, mostrar el nexo metafísico que en la tradición política de Occidente une la “vida desnuda” con la existencia política, el *bíos* y la *zóe* (Agamben 1995, pp. 7, 11), el espacio que abre la imagen —ésta es la hipótesis principal que deberá mostrar esta investigación— parecería ser entonces el del espacio político mismo.

⁴ En relación tanto con las obras como con la delimitación de los problemas que conciernen al concepto de imagen en la obra de Agamben, es necesario tener en cuenta que no es algo fácil ni evidente en parte por la estrecha relación que existe en el pensamiento de nuestro autor entre la ontología, las cuestiones políticas y el lenguaje. En términos generales podríamos decir que, si en las primeras obras del autor como *L'uomo senza contenuto*, *Stanze o Il linguaggio e la morte* la cuestión de la imagen está enfocada claramente hacia el problema de la estética, el lenguaje y el pensamiento de un nuevo modelo del significar, cuando su itinerario filosófico comienza a presentar en su centro en la década de 1990 cuestiones políticas este mismo giro hacia la política se plantea a propósito de la cuestión de la imagen. Sin embargo, es importante aclarar que este “giro hacia la política”, que comienza con la publicación de *La comunità che viene* en 1990, debe entenderse sólo en términos de un desplazamiento de temas referidos a la cuestión del arte y del lenguaje hacia cuestiones más explícitamente políticas. El problema del lenguaje, central en los escritos entre 1978 y 1990, aparece ahora estrechamente ligado al problema de la comunidad. Por lo tanto, estos desplazamientos, lejos de significar una ruptura en la obra, deben considerarse un único problema que se traslada de la cuestión del lenguaje al de la política o a la inversa.

Ahora bien, el concepto de imagen se refiere a lo largo de la obra del autor a tres ejes temáticos principales: el lenguaje, la historia y la política y, quizás por ello, dada la diversidad de temas que involucra, aún no ha sido estudiado desde una perspectiva de conjunto y en relación con la teoría del poder que Agamben desarrolla desde sus primeras obras. Un ejemplo es la entrada “Image” de Connal Parsley en *The Agamben Dictionary*, por el momento el único escrito dedicado al concepto de imagen en la obra de Agamben. Allí Parsley señala diferentes usos dispersos del concepto que agrupamos del siguiente modo: 1) el concepto de imagen es un “medio privilegiado para Agamben” como “umbral” y también como “cesura” entre el individuo singular con sus atributos y la historia, lo “en-común”, la “memoria social”. 2) La imagen es siempre un concepto “bipolar, tensional y ambivalente”, el lugar en el que el hombre se falta a sí mismo incesantemente y, a su vez, su único medio posible de salvación. 3) En un “nivel general”, Parsley identifica una crítica a las estructuras que rodean a la imagen y un intento por “transfigurar los modos en que la cesura constitutiva de lo humano y de la imagen se han entendido”.⁵ Esta crítica aparecería, por ejemplo, en las afirmaciones de Agamben sobre la estética y el arte, las mercancías, la representación y la significación, y sus comentarios a las tesis de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo. 4) Se identifica también la pretensión de Agamben por “transformar la categoría misma de imagen”; por ejemplo, en la noción de gesto como contrapuesta a la imagen. 5) Por último, el autor identifica un uso del concepto en relación con la cuestión del “mesianismo” en Agamben. Aquí la imagen se presenta como “el atributo definitivo de la especie humana donde la historia se decide” y donde parece “estar en juego finalmente la apertura a una relación diferente al tiempo histórico”.⁶

Luego de señalar autores que han influido en el pensamiento de Agamben sobre la imagen —Aby Warburg, Walter Benjamin y los medievales Avicena y Averroes—, Parsley parece ofrecer una especie de conclusión acerca del concepto: “para Agamben es absolutamente crítico reconocer a la imagen en su tensión dialéctica entre los elementos que debería separar: el intelecto individual y el compartido, lo sensible y lo inteligible y, sobre todo, los instantes históricos separados”. Por último:

la cuestión es hacer posible ver el medio de la imagen mismo, llamado a veces “el ser-imagen de la imagen”, la “imagen en sí”, la “imagen de las

⁵ Cfr. Parsley 2011, p. 101.

⁶ Cfr. Parsley 2011, pp. 100–101.

imágenes”, es decir, llevar sus medios a la visibilidad. Por ello Agamben no propone una nueva lectura de ésta o aquella imagen, que lleve a hacer su contexto o sus contextos históricos más legibles, sino que enfatiza la paradójica posibilidad de su visibilidad misma: no en, sino *a través de cada* imagen. (Parsley 2011, p. 101)

La recopilación de Parsley de estos ejemplos del uso del concepto de imagen y la mención de algunos de los autores y temas de referencia es, por un lado, dispersa, pues los ejemplos se toman de obras de muy distintas épocas y, por otro lado, no ofrece finalmente una definición precisa del concepto.⁷

La hipótesis de este trabajo es que el concepto de imagen que se define en algunos casos como una “tensión dialéctica” y en otros como una “dualidad irreductible” (Agamben 1998, pp. 138–139) o como una “polaridad antinómica” (Agamben 1996, p. 49), debe entenderse en términos de lo que llamamos el dispositivo imagen-exposición.⁸ Retomamos aquí la categoría metodológica de Agamben de “dispositivo”. La definición del concepto de dispositivo ha sido desarrollada por Agamben en *Che cos'è un dispositivo?* y después en su obra metodológica *Signatura rerum*. Tal como se desprende de los análisis de Castro y Cavalletti,⁹ los dispositivos poseen cuatro características:

- 1) El dispositivo es “la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas y los discursos de los seres vivientes” (Agamben 2006, p. 14).
- 2) El dispositivo “articula dos elementos que, a primera vista al menos, parecen excluirse u oponerse” (Castro 2008, p. 89); el dispo-

⁷ Existen además diversos trabajos que se ocupan del concepto de imagen indirectamente, centrados en algunos de los temas o autores de referencia: la imagen en relación con el concepto de gesto (Levitt 2008), la cuestión del mesianismo y la imagen histórica (Honesko 2009), la imagen y la visibilidad del concepto de ejemplo (DeCaroli 2001), la lectura de Agamben del “devenir imagen del capital” y el espectáculo en el pensamiento de Debord (Costa 2011 y Murray 2008) o la “imposibilidad de la imagen” en las figuras del musulmán y el *homo sacer* (Buch 2007, Downey 2009 y Chow 2006).

⁸ Podemos considerar que estos conceptos son antecedentes del concepto metodológico de “bipolaridad” que Agamben define en su obra sobre el método *Signatura rerum* (2008a), en relación con el paradigma como un “modelo analógico bipolar” (Agamben 2008a, p. 32). La noción de bipolaridad surge además por la misma época a propósito de la concepción dialéctica de Melandri (*cfr.* Agamben 2004, p. xxix, y Agamben 2007b, p. 31), y mucho antes en el artículo de Agamben dedicado al método de Warburg (Agamben 2005, pp. 123–146).

⁹ *Cfr.* Castro 2008, pp. 88–89, y Cavalletti 2010, pp. 54–56.

sitivo es a veces un “mecanismo óptico” que puede volverse doble o bipolar (Cavalletti 2010, p. 54).

- 3) El funcionamiento de los dispositivos produce “zonas de indiscernibilidad” en las que es imposible distinguir de cuál de los dos componentes articulados se trata.¹⁰
- 4) El centro de los dispositivos es una zona perfectamente vacía, “abstracta”;¹¹ esto significa que la articulación de sus dos elementos no tiene una realidad sustancial, sino sólo funcional y eficaz.¹²

Por lo tanto, en el caso de la imagen la bipolaridad del concepto estará definida, como veremos, por la tensión entre la misma categoría de “imagen”, por un lado, y la categoría de “exposición”, por el otro, como el segundo polo de la relación. Este trabajo se concentrará, como ya hemos señalado, en identificar el dispositivo “imagen-exposición” sólo en *Homo sacer I*, pero supone más en general la posibilidad de identificarlo no sólo en las obras políticas de Agamben de la misma época, sino desde sus primeras obras.¹³ Según esta hipótesis, y a partir de la identificación en cada caso de esta bipolaridad del concepto, es posible explicar la diversidad de sus usos de una manera sistemática como un verdadero concepto técnico del autor.

¹⁰ Cfr. Castro 2008, p. 89.

¹¹ Cfr. Cavalletti 2010, p. 55.

¹² Cfr. Castro 2008, p. 89.

¹³ Aquí se indican entonces sólo algunos ejemplos en relación con las cuatro características anteriores del dispositivo: 1) respecto de la primera característica, la captura y control de gestos y discursos, se trata de un rasgo que aparece definido claramente en el análisis de la categoría de espectáculo como la experiencia actual de la política que expropia y vacía la propia naturaleza lingüística del hombre (Agamben 1990, pp. 63–66, y 1996, pp. 62–67); 2) la tensión bipolar que define el dispositivo aparece en las nociones de “medio puro” y “gesto” en relación estrecha con la de imagen (Agamben 1996, pp. 45–52; 1998b, pp. 88–95, y 2005, pp. 237–249), pero también en la bipolaridad que atraviesa la vida ejemplar entre una imagen identitaria, abstracta, y una singularidad irrepresentable (Agamben 1990, pp. 13–14) y luego en la simetría entre los conceptos de ejemplo y excepción (Agamben 1995, pp. 26–28); 3) la “zona de indiscernibilidad” del dispositivo de la imagen se encuentra definido claramente a propósito de la cuestión del estatus de la imagen cinematográfica (Agamben 1998b, pp. 88–95); 4) por último, el “vacío central” del dispositivo aparece expuesto con toda claridad en la categoría de rostro como el “espacio vacío” común e inapropiable que es la misma comunicabilidad humana (Agamben 1990, p. 66, y 1996, pp. 74–88) y su aspecto “eficaz” en la descripción de la máquina jurídico-política de Agamben en *Stato di eccezione* (Agamben 2003, pp. 109–112).

Por lo tanto, dado que el concepto de imagen no ha sido objeto de ningún estudio sistemático y que su definición parece perderse en una diversidad de usos, este trabajo intentará ofrecer una definición precisa del concepto en los términos de este dispositivo a partir del análisis específico de su uso en *Homo sacer I*.¹⁴

2. La imagen del soberano

En la segunda parte de *Homo sacer I*, luego de delinear en la primera parte la estructura lógico-topológica de la soberanía, Agamben se ocupa de la vida que, en la excepción soberana, se encuentra en relación más íntima con la soberanía, el “portador del bando soberano”, es decir, la “vida desnuda”. “Es esta relación la que se trata ahora de esclarecer” (Agamben 1995, p. 76), donde la vida desnuda se define como la vida que está en relación con la violencia soberana y que es proclamada “vida sagrada” (Agamben 1995, pp. 74–75).

Cabe recordar que el autor se ocupa de la vida sagrada a través de esta figura del derecho romano —la del *homo sacer*— en la que por primera vez se afirma el carácter sacro de la vida humana y cuya estructura topológica de doble exclusión-inclusión del derecho divino y humano delimita la forma de la implicación de la vida en el orden jurídico-político. La tesis fundamental de esta parte es que el “elemento político originario” no es la simple vida natural, sino la “vida expuesta a la muerte”; es ésta la definición de la vida sagrada (o vida desnuda): la vida que se politiza por medio de su misma posibilidad de que se le dé muerte.¹⁵ La vida sagrada en la relación de exclusión-inclusión del dispositivo soberano es entonces la “producción” y, a su vez, la “contraparte” del dispositivo:

Soberana es la esfera en la que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar sacrificio; y sagrada, expuesta a la muerte e insacritable es

¹⁴ Este trabajo se enmarca en un proyecto de investigación más amplio sobre la categoría de imagen en la obra de Agamben; por ello, el análisis de los textos elegidos buscará en general centrarse en la propia argumentación del autor, sin que podamos ocuparnos en muchos casos de los problemas a los que Agamben hace referencia y que ha desarrollado de manera más amplia en otras obras. Por el mismo motivo, nuestro análisis centrado en la bipolaridad del dispositivo de la imagen no abordará en profundidad otras categorías del pensamiento político del autor —como las de “potencia”, “mesianismo” y “Voz”— que están unidas estrechamente al problema de la imagen y que ya han sido objeto de numerosos trabajos por parte de los estudiosos del autor.

¹⁵ Cfr. Agamben 1995, pp. 97–101.

la vida que ha sido capturada en esta esfera [...]. La sacralidad de la vida [...] expresa en su origen precisamente la sujeción de la vida a un poder de muerte. Su irreparable exposición en la relación de abandono. (Agamben 1995, pp. 92–93)

La relación entre el cuerpo del soberano y el del *homo sacer* ya había sido señalada por Agamben y es, como se sabe, uno de los puntos centrales de su teoría del poder:

a los dos extremos del ordenamiento, soberano y *homo sacer* presentan dos figuras simétricas que tienen la misma estructura y son correlativas, en el sentido en que el soberano es aquel respecto al cual todos los hombres son potencialmente *homines sacri* y el *homo sacer* es aquel respecto al cual todos los hombres actúan como soberanos. (Agamben 1995, pp. 93–94)

En el artículo “Seeing the Impossibility of Seeing or the Visibility of the Undead: Giorgio Agamben’s Gorgon”, Robert Buch señala un problema en la formulación aparentemente contradictoria entre, por un lado, el poder soberano como “productor” de la vida desnuda (o la vida desnuda como “producción originaria” del bando soberano) y, por otro lado, la “simetría” o isomorfismo entre el cuerpo del soberano y el del *homo sacer* o vida desnuda (Buch 2007, p. 189). Sin embargo, a nuestro modo de ver, esta aparente contradicción podría disiparse si el carácter de la relación entre el cuerpo del soberano y el del *homo sacer* se comprende como la “exhibición” de este vínculo o, en otras palabras, si el mismo dispositivo de excepción se comprende en los términos del dispositivo imagen-exposición. Como veremos a continuación, en el capítulo que analizamos esta relación entre el cuerpo del soberano y el cuerpo sagrado, o entre la vida expuesta a la muerte del *homo sacer* y del soberano, se revelará a través de una serie de análisis justamente sobre la función de la imagen en ciertos rituales funerarios.

Se tratará entonces de mostrar cómo el sentido de esta “exposición a la muerte” que define el elemento político originario se vuelve inteligible en la argumentación de Agamben a través de una imagen que expresa el propio dispositivo agambeniano de imagen-exposición. En este punto el artículo de Buch podría considerarse un antecedente de nuestra lectura. Buch analiza en primer lugar aquello que denomina la “figura de ceguera” del musulmán (en *Quel che resta di Auschwitz*) para luego analizar “una dialéctica similar de ceguera y revelación” en *Homo sacer I* (Buch 2007, p. 179); pero su interpretación, especialmente de la relación de la vida desnuda (o la figura del *homo sacer*) con la del soberano, llega a conclusiones totalmente distintas a

las nuestras. Buch considera que en la argumentación de *Homo sacer I* la relación entre el poder soberano y la vida desnuda “no puede verse” (Buch 2007, p. 186), y que este “punto ciego estructural del constructo de Agamben de la vida desnuda” (Buch 2007, p. 179) es un simple déficit o falla en la argumentación del libro. Aquí intentaremos mostrar que lo que Buch denomina “punto ciego” o “dialéctica entre una ceguera y una revelación”, lejos de ser una simple “inhabilidad” en la argumentación de Agamben es, por el contrario, un punto fundamental de su teoría del poder. Coincidimos con Buch cuando señala que, a pesar de las “evidencias” contundentes de su argumentación, Agamben “no termina de hacer *inteligible*” el “punto secreto” donde la vida desnuda y el poder soberano se unen; pero no estamos de acuerdo con él cuando explica que el uso de “retóricas” e “imagerías de la ceguera” por parte de Agamben son un mero recurso para “iluminar la inhabilidad general para apreciar la secreta atracción que une la ley y la vida”. Desde nuestra perspectiva, esta “inhabilidad” e “ininteligibilidad”, así como el aparente uso de “imagerías”, no son meras fallas argumentativas, sino términos técnicos tanto de la teoría del poder como de la propia metodología paradigmática de Agamben.¹⁶

2.1. Como decíamos, en la segunda parte de *Homo sacer I* Agamben retoma la figura del *homo sacer* como paradigma de la tesis sobre la sacerdotalidad de la vida producto del poder soberano, pero además explora la relación entre el cuerpo del soberano y la vida sagrada. Este problema se desarrolla en particular en el capítulo quinto, “Corpo sovrano e corpo sacro”, cuyo texto de referencia sobre el cuerpo soberano es *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology* de Ernst Kantorowicz (1957). Si bien los intérpretes tienen en cuenta la interpretación y reformulación de la posición de Kantorowicz que hace Agamben y la discusión sobre la función de la imagen en los funerales reales de los

¹⁶ En efecto, las críticas de Buch a la argumentación de Agamben y la interpretación que hace de los paradigmas del *homo sacer*, los campos de concentración y la figura del musulmán, entre otros, como “fallas argumentativas”, son fácilmente cuestionables si se tiene en cuenta la función explícita que Agamben le confiere al concepto de “paradigma” en su obra. El autor dedica un capítulo del libro metodológico *Signatura rerum* (2008a) a esta cuestión (cfr. Agamben 2008a, pp. 11–34). Si bien no podemos desarrollar el tema con amplitud, señalamos que la función del paradigma en su obra no es un recurso metodológico en el sentido que le otorga Buch; la metodología no precede a la investigación, sino que explica el propio recorrido y está entonces íntimamente relacionada con la misma estructura de poder que Agamben analiza en los términos de la excepción soberana.

reyes franceses, aún no se ha señalado la importancia de este concepto de imagen en su propia genealogía del poder.¹⁷

La discusión sobre el ritual funerario surge de un problema más general acerca de la relación de los estudios y del propio posicionamiento de Kantorowicz con la teología política. Frente a la pretensión explícita de Kantorowicz de alejar su investigación del llamado problema del “mito del Estado” (él mismo señala “la horrorosa experiencia de nuestra época” donde “naciones enteras, grandes y pequeñas, fueron presas de los más extraños dogmas” y “los teologismos políticos se convirtieron en una auténtica obsesión”) y frente a una lectura consensuada de su obra como una desmitificación de la teología política, Agamben propone una relectura de tan delicada cuestión desde la misma genealogía de la doctrina de los dos cuerpos del rey. Nuestro autor señala que si la teología política de Schmitt se enmarcaba esencialmente en el primer aspecto de la definición de Bodin de la soberanía (*pouissance absolue et perpétuelle*), es decir, en el carácter absoluto del poder soberano, Kantorowicz lo hacía en el segundo aspecto, “menos relevante” y “tranquilizador”, de su

¹⁷ Sobre la interpretación de Agamben de la doctrina de los dos cuerpos del rey en Kantorowicz se pueden señalar una serie de menciones en distintos trabajos, aunque no hemos encontrado uno dedicado enteramente a esa cuestión. Por un lado, existen referencias más generales al tema: en relación con el desarrollo argumentativo de *Homo sacer I* y la comparación del cuerpo del soberano y el *homo sacer*, cfr. Castro 2008, pp. 56–57, y en relación con el concepto de excepción y el doble cuerpo del rey en *Stato di eccezione*, cfr. Cassigoli 2011, p. 114. Por otro lado, es interesante el análisis de Paul Patton quien, comparando la interpretación de Agamben sobre la biopolítica con la concepción de Foucault, establece, a pesar de sus diferencias explícitas en relación con el análisis de la soberanía clásica, un antecedente de las tesis de Agamben en la interpretación de Foucault de *The King's Two Bodies* en *Surveiller et punir*. Aquí Foucault propone un paralelo entre el estatus del condenado y el del rey —en cuanto figuras simétricas e invertidas— que recuerda el desarrollo agambeniano (Patton 2007, pp. 213–215). Por último, en el artículo de Robert Buch al que ya nos hemos referido sólo aparece mencionada la interpretación de Agamben de Kantorowicz en una nota (cfr. Buch 2007, p. 195). En concordancia con la crítica de Buch a la inhabilidad argumentativa de Agamben y al uso retórico de “imagerías” en su argumentación, se menciona la lectura de Kantorowicz como un desarrollo poco claro o como un mero ejemplo del problema de la relación entre “los dos polos de la excepción soberana”, el poder soberano y la vida desnuda. Si bien Buch identifica aquí aquello que no casualmente podría considerarse el problema central de *Homo sacer I*, su lectura vuelve a desconsiderar el sentido técnico que tienen las “zonas de indistinción” en los dispositivos agambenianos, y aquí, específicamente, en el dispositivo de la excepción, confunde estas zonas con meras “fallas argumentativas”. Para un desarrollo del problema del espacio de la excepción o las “zonas de indistinción” en los dispositivos agambenianos, véase Cavalletti 2010, pp. 53–57; Castro 2008, pp. 87–89, y Downey 2009.

naturaleza perpetua. La doctrina de los dos cuerpos del rey —un cuerpo místico o político y un cuerpo físico— apuntaba entonces a la cuestión de la continuidad del Estado y a la de la organización política estable. Sólo aquí Kantorowicz hallaba en último término la explicación de la supervivencia de la *dignitas* real a la persona física de su portador y su consecuente analogía con el cuerpo místico de Cristo de la “teología política cristiana”.¹⁸

Sin embargo, Agamben subraya que el análisis de Kantorowicz de las ceremonias fúnebres de los reyes franceses —donde la efigie del soberano se exponía en una especie de *lit d'honneur* y se trataba a la imagen como si fuera la persona viva del rey— podría haber orientado su genealogía de los dos cuerpos del rey hacia ese otro aspecto más oscuro y relegado del poder soberano, el de la potencia absoluta. El punto está en la posibilidad, que Kantorowicz señala para luego dejar de lado, de que su origen se remonte a la apoteosis de los emperadores romanos. Según nuestro autor, este rechazo por parte de Kantorowicz (y luego también de su discípulo R. Giese) de una influencia directa del precedente romano en las ceremonias fúnebres francesas se explica porque parece evitar el derrumbe, o al menos la reformulación, de su tesis sobre la teología política cristiana.¹⁹ En la apoteosis de los emperadores romanos también aparece una imagen; en este caso una *imago* de cera yacía en un lecho y se trataba con todos los cuidados de un enfermo durante siete días, hasta que “la imagen muere” y era solemnemente quemada. Sin embargo, Agamben señala que en este ritual romano no es posible encontrar ese “aspecto más luminoso de la soberanía que es su carácter perpetuo” como lo encuentra Kantorowicz en el ritual francés, sino “una región más oscura e incierta [...] en la que el cuerpo político del rey parece aproximarse, hasta casi confundirse, con el cuerpo pasible de ser muerto [*uccidibile*] e insacrificable, del *homo sacer*” (Agamben 1995, p. 105).

La primera estrategia de Agamben es entonces retomar la reconstrucción del rito de la consagración imperial romana de Elias Bickermann en el punto que Kantorowicz y Giese pretenden ignorar, donde “el entierro por imagen” (*funus imaginarium*), según nuestro autor, revela

¹⁸ Cfr. Agamben 1995, pp. 102–104.

¹⁹ Agamben cita aquí la tesis en palabras de Kantorowicz: “a pesar de las analogías con algunas concepciones paganas dispersas, la doctrina de los dos cuerpos del rey debe considerarse como surgida del pensamiento teológico cristiano y se ofrece, pues, como una piedra miliar de la teología política cristiana” (Agamben 1995, p. 104).

su aporía específica.²⁰ Según Bickermann, una de las dificultades de este curioso funeral es explicar la “duplicación” y no mera sustitución del emperador en la imagen del soberano. En efecto, en otros casos de la misma época el *funus imaginarium* sirve para sustituir el cadáver faltante, pero en la ceremonia imperial la efigie de cera no representa al emperador, lo duplica; la efigie “es el emperador mismo, cuya vida ha sido transferida al maniquí de cera con ayuda de éste y de otros ritos mágicos” (Agamben 1995, p. 106). Bickerman subraya que si bien todo hombre muere y es enterrado una sola vez, en la época de los Antoninos aparece un rito funeral diferente en el que el emperador consagrado es incinerado dos veces, la primera *in corpore* y la segunda *in effigie*. Varias son las “curiosidades”: no sólo este segundo rito es el que marca el comienzo del funeral público una vez que los restos del cadáver reposan en tierra, sino que este funeral ataña entonces a la imagen de cera que reproduce el semblante del difunto y que se trata como si fuera el mismo cuerpo del emperador.²¹

Si no representa el cuerpo del emperador difunto y tampoco el carácter perpetuo de la soberanía, ¿qué representa esta imagen? Para responder a esta cuestión, la segunda estrategia de Agamben consiste en retomar otro artículo posterior de Bickermann donde este problema aparece en relación con una especie de rito funerario por imagen que lleva a cabo el llamado *devotus* sobreviviente. Esta figura del *devotus*, señala Agamben, ya ha sido comparada con la figura del *homo sacer*. El *devotus* es el hombre que consagra la propia vida para salvar a la ciudad de un grave peligro. Según la descripción de Tito Livio que aquí se cita, luego de pronunciar un juramento, el devoto “salta armado sobre el caballo y se lanza en medio de los enemigos, apareciéndoles a ambos bandos más augusto que un hombre, como una víctima expiatoria enviada del cielo para aplacar la cólera divina” (Agamben 1995, p. 108). Pero el punto que interesa en relación con la figura del *homo sacer* es el complejo ritual que es necesario llevar a cabo en el caso de que el de-

²⁰ Agamben señala que este artículo de juventud de Bickermann de 1929 (“Die römanische Kaiserapotheose”) es citado tanto por Kantorowicz como por Gieseck, y eso vuelve más llamativo aún el rechazo del rito pagano como precedente del medieval que los ocupa. Agamben subraya que Gieseck declara, por un lado, que el artículo de Bickermann estuvo en el origen de su trabajo y, por otro, contradictoriamente, decide suspender el juicio sobre este problema del precedente pagano. Todos estos indicios hacen evidente para nuestro autor que la exclusión del precedente por parte de Kantorowicz y Gieseck no ha sido por negligencia ni por desdén, sino que aquí estaba en juego una “región más oscura e incierta” del poder. Es esta región la que intenta develar el capítulo (cfr. Agamben 1995, pp. 104–105).

²¹ Cfr. Agamben 1995, p. 106.

voto sobreviva a la consagración y el rito no pueda darse por cumplido: si el *devotus* sobreviviente ha sido un legionario “es necesario sepultar una imagen (*signum*) de siete pies de altura e inmolar a una víctima como expiación”; si ha sido un magistrado romano “no podrá llevar a cabo ningún rito, ni público ni privado” (Agamben 1995, p. 108). Es decir, el *devotus* sobreviviente queda en una situación de exclusión del mundo de los vivos y, en este sentido, en cuanto que está excluido tanto del mundo divino como del profano, es *sacer*.

En un tercer momento, Agamben empieza a retroceder en las comparaciones: la función de la imagen en cada caso permite relacionar el cuerpo del soberano con el del *devotus* sobreviviente. Ahora bien, en este último, señala nuestro autor, la imagen que era en realidad un “coloso” o estatua del *devotus*, aunque parece ocupar el lugar del cadáver, permite en realidad, dado que el *devotus* no ha muerto, una ejecución sustitutoria del voto incumplido más que una especie de funeral *per imaginem*. El coloso representa de forma análoga al cadáver pero de manera más inmediata y general, “la parte de la persona viva que se debe a la muerte”, aquella vida consagrada que ya se había separado virtualmente del devoto en el momento del voto²² y que, “en tanto ocupa amenazadoramente el umbral entre los dos mundos, debe ser separada del contexto normal de los vivos” (Agamben 1995, p. 110). Por lo tanto, la función como imagen del coloso ilumina al *devotus* superviviente como un ser paradójico que, hasta que no se cumpla el rito sustitutorio, al igual que el *homo sacer*, “se mueve en un umbral que no pertenece ni al mundo de los vivos ni al de los muertos: él es un muerto viviente o un vivo que, en verdad, es una *larva* [...]” (Agamben 1995, p. 111).²³

De este modo, la función específica de la imagen en cada una de las figuras analizadas hasta aquí —la efigie en el funeral de los reyes de Francia, el *funus imaginarium* de los emperadores romanos, la imagen del *devotus* sobreviviente— parece reunirlas en un único paradigma o “constelación”. Las comparaciones entre los rituales y las imágenes se

²² Cfr. Agamben 1995, p. 111.

²³ Agamben se refiere aquí a los trabajos sobre la función general del coloso de Vernant y Benveniste, tanto en los funerales vicarios como en algunos juramentos, y a la interpretación de la función del coloso de Versnel (cfr. Agamben 1995, pp. 109–111). Aunque no podemos desarrollar el tema aquí, es desde esta perspectiva que debe entenderse la figura límite del musulmán como un “muerto-vivo” en *Quel che resta di Auschwitz* (1998a), y entonces también el debate que ha generado en torno a la posibilidad de “imaginar”, “representar” y “testimoniar” tal figura límite de lo humano. Sobre esta cuestión, véase Downey 2009, Buch 2007 y Chow 2006.

entre cruzan aquí con un análisis de la relación paradójica de esos cuerpos con la vida y la muerte, y en este punto todas las figuras iluminan de algún modo la vida del *homo sacer* como la de una vida expuesta a la muerte. Sin embargo, como veremos, la vida del *homo sacer* no posee imagen alguna, es de algún modo un “punto ciego”, esa región más oscura del poder que Agamben quiere iluminar.

2.2. ¿Cómo representar e imaginar la figura paradójica de la vida desnuda, la vida sagrada que es el *homo sacer*? La hipótesis que Agamben sostiene en el capítulo que analizamos considera la vida del *homo sacer* como si fuera, en sus palabras,

la de un *devotus* que ha sobrevivido y para el cual ya no es posible ninguna expiación vicaria ni posibilidad alguna de ser sustituido por un coloso. El cuerpo mismo del *homo sacer*, en su condición de insacrificable al que a su vez se puede dar muerte, es la prenda viviente de su sujeción a un poder mortal, que no consiste, sin embargo, en el cumplimiento de un voto, sino que es absoluta e incondicionada. La vida sagrada es vida consagrada sin que sea posible ningún sacrificio y más allá de cualquier cumplimiento. (Agamben 1995, p. 111)

En la medida en que la exposición a la muerte es absoluta, es decir, en la medida en que el *homo sacer* es una vida que se define sólo por estar en una simbiosis íntima con la muerte pero sin pertenecer todavía al mundo de los difuntos, no hay posibilidad de que una imagen o coloso recomponga esa relación de exposición. El *homo sacer*, concluye Agamben, podría considerarse entonces “una estatua viviente”, el “doble o el coloso de sí mismo” (Agamben 1995, p. 111).

Sin embargo, si el *homo sacer* no admite una imagen, define un espacio de “exposición” absoluto. Si por el momento se ha definido al *homo sacer* desde su paradójica condición de “vida sagrada” o “vida desnuda”, Agamben subraya que esta vida tiene además un carácter eminentemente político en cuanto que exhibe “un vínculo esencial con el terreno en el que se funda el poder soberano”. A partir de la hipótesis de que la función del coloso es la representación de una vida consagrada a la muerte, la vida sagrada es finalmente lo que permite unir todas las figuras analizadas hasta aquí:

Aquel que une al devoto superviviente, el *homo sacer* y el soberano en un único paradigma es que en todos los casos nos encontramos ante una vida desnuda que ha sido separada de su contexto y que, al haber sobrevivido, por así decir, a la muerte, es por ello mismo incompatible con el mundo

humano. La vida sagrada no puede habitar en ningún caso la ciudad de los hombres. (Agamben 1995, p. 112)

Según nuestra interpretación, Agamben puede en último término unir estas figuras en un mismo paradigma no por la existencia de una imagen o coloso, sino más bien por lo que la imagen presupone en su función, es decir, una vida sagrada que se define por la “exposición” a la muerte. Podríamos pensar entonces que el carácter de esta exposición es lo que permite finalmente explicar en cada caso la función de la imagen o coloso. Sin embargo, como intentaremos mostrar, la función de la imagen en cada una de estas figuras, e incluso la misma falta de imagen, se explica por lo que llamamos el dispositivo imagen-exposición, es decir, por una bipolaridad entre la imagen y la exposición que, en continua tensión, no logra resolverse en ninguno de los dos términos.

Comparemos cómo aparece este dispositivo en cada una de las figuras. En el caso del *devotus* sobreviviente, la imagen permitía representar la parte de la persona viva que se exponía a la muerte y que, como no había muerto, permitía llevar a cabo un cumplimiento sustitutorio del voto. El caso del *homo sacer* era diferente; aquí, sostiene Agamben, “nos encontramos ante una vida desnuda residual e irreducible, que debe ser excluida y expuesta a la muerte como tal, sin que ningún rito o sacrificio puedan rescatarla” (Agamben 1995, p. 112). Ahora bien, en el caso del funeral imperial, la relación entre exposición e imagen es más compleja y supone toda una reinterpretación de la doctrina de los dos cuerpos del rey. Si se acepta que la función del coloso es representar una vida consagrada a la muerte, argumenta Agamben,

esto significa que la muerte del emperador (a pesar de la presencia del cadáver, cuyos restos son ritualmente inhumados) libera un suplemento de vida sagrada que, como sucede con la de aquel que ha sobrevivido a la consagración, es necesario neutralizar por medio de un coloso. Es decir, todo se desarrolla como si el emperador tuviera en sí no dos cuerpos, sino dos vidas en un solo cuerpo: una vida natural y una vida sagrada que, a pesar del rito funeral ordinario, sobrevive a la primera y que sólo después del *funus imaginarium* puede ser asumida en el cielo y divinizada. (Agamben 1995, p. 112)

La hipótesis final de Agamben que completa su interpretación de la doctrina de los dos cuerpos del rey se basa, entonces, en sostener una “singular simetría” por la cual quien ostenta el poder supremo —que es poder de vida y de muerte, como ya se había mostrado—²⁴ parece

²⁴ Cfr. Agamben 1995, pp. 97–101.

asumir en su propia persona la misma vida sagrada que produce. Es decir, en el caso del funeral imperial la tensión entre imagen y exposición revela justamente la relación entre poder soberano y vida desnuda. La muerte del soberano, afirma Agamben, libera una especie de excedente de vida sagrada, “como si éste no fuera otra cosa en último término que la capacidad de constituirse a sí mismo y a los otros como vida a la que puede darse muerte pero no sacrificar” (Agamben 1995, p. 113). Así, desde esta perspectiva, y una vez que se vuelve indudable la relación de la consagración imperial pagana con la doctrina de los dos cuerpos del rey, “el sentido mismo de la teoría cambia radicalmente” (Agamben 1995, p. 113): el cuerpo político del rey que, como se ha mostrado, deriva del coloso del emperador, no representa simplemente la continuidad del poder soberano, sino sobre todo un “excedente de vida sagrada” que la imagen, según cada ritual, permite divinizar (en el ritual romano) o trasmitir a un sucesor (en los rituales francés e inglés). La metáfora del cuerpo político y sus fórmulas (“Le Roy ne meurt jamais”) expresan entonces el carácter absoluto, no humano, de la soberanía, y sólo en un sentido derivado la continuidad del poder, el hecho de que el poder se funda sobre una vida sagrada que a la muerte del soberano inviste a la persona del sucesor.

2.3. La tesis de que el soberano asume en su propia persona esa vida desnuda sobre la cual se funda su poder absoluto le permite entonces a Agamben desplazar esta “singular simetría” a la relación entre los dos cuerpos “aparentemente tan distantes” del soberano y del *homo sacer*,²⁵ y también esta simetría aparece ahora recorrida por los dos polos del dispositivo imagen-exposición.

Repasemos en qué consiste esta “singular simetría”. La comparación final entre el cuerpo del soberano y el del *homo sacer* partía de la dis-

²⁵ La interpretación que Agamben desarrolla más adelante de la soberanía en Hobbes, en el capítulo sexto, “Il bando e il lupo” (Agamben 1995, pp. 116–123), descansa en definitiva sobre la relación de estos dos términos —la vida desnuda y el poder soberano, pero en términos hobbesianos: el estado de naturaleza y el estado civil— que mantienen unida la estructura de la excepción. La tesis de Agamben en este capítulo será que no es el contrato el que funda la potestad de la soberanía, sino la supervivencia del estado de naturaleza en el seno del estado civil: “La violencia soberana no está, en verdad, fundada sobre un pacto, sino sobre la inclusión exclusiva de la vida desnuda en el Estado. Y, como el referente primero e inmediato del poder soberano es, en este sentido, aquella vida a la que puede darse muerte pero que es insacritable cuyo paradigma es el *homo sacer*, así, en la persona del soberano, el licántropo, el hombre lobo para el hombre, habita establemente en la ciudad” (Agamben 1995, p. 119).

cusión en torno a la función de la imagen que, como vimos, Agamben extrae en principio de las tesis de Kantorowicz. La simetría entre ambas figuras, las dos caras de la relación política originaria, parecería no ser otra que una singular exposición en la que se encuentran ambas vidas, como “vida a la que puede darse muerte pero no sacrificar” (Agamben 1995, p. 113). Además, existe una diferencia fundamental entre el soberano y el *homo sacer* que aparece como la posibilidad de un “funeral vicario” del primero. Agamben parece sostener aquí que la soberanía necesita una imagen no tanto para asegurar su perpetuidad, sino porque de otro modo no sería absoluta. Por otro lado, el *homo sacer* es exposición de sí mismo, una imagen que no representa nada; en palabras del autor, el *homo sacer* es “el coloso de sí mismo”, la “estatua viviente” para la que no existe funeral vicario alguno (Agamben 1995, p. 111). Es de este modo que la tensión entre exposición e imagen parece atravesar la simetría entre ambas figuras. Pero ¿qué significa esta tensión entre imagen y exposición —o, en nuestros términos, el dispositivo imagen-exposición— y qué implicaciones tiene en la teoría del poder que sostiene Agamben en el libro que nos ocupa?

La exposición en la que se encuentra la vida desnuda es siempre exposición a la muerte y en ella no hay imagen; la imagen aparece para “representar”, “neutralizar” esa exposición y hacer posible, según las distintas figuras de la vida desnuda, el funeral vicario (cuando no hay cadáver), la apoteosis del soberano, el cumplimiento del voto en el *devotus*. La imagen “representa” la vida desnuda, una exposición a la muerte que debe restablecer su estado en el contexto de los vivos, su relación “normal”: en el caso del soberano, la vida que debe ser asumida por otro cuerpo físico; en el caso del emperador, la vida que debe ser divinizada; en el caso del devoto superviviente, la vida que debe tener un funeral para restablecer al devoto en la vida pública. Es decir, la imagen siempre cumple la función de “restablecer” o “neutralizar” la condición paradójica de la “vida sagrada” (como si fuera posible “salvar” al *homo sacer* de su exposición absoluta a la muerte); pero para el *homo sacer* mismo no hay salvación posible, él siempre está “expuesto” absolutamente. La vida del *homo sacer* es una exposición absoluta al poder soberano.

Desde esta perspectiva podríamos entender la imagen y la exposición —que finalmente es una no-imagen— del siguiente modo: si el *homo sacer* es imagen de sí mismo en cuanto exposición del modo en que la vida está en relación con la soberanía, la imagen (efigie o imago de cera) del soberano es imagen en cuanto exposición del modo en que el soberano está en relación con la vida, en cuanto que representa la

idea de que la soberanía no muere. Uno, el *homo sacer* mismo, expone la relación de la vida con la soberanía y ello sólo puede dar como resultado la muerte, en la medida en que sólo se define como exposición absoluta a la muerte; pero el otro, el coloso del emperador expone, en cambio, la relación de la soberanía con la muerte en cuanto que la soberanía en relación con la muerte sigue viva, dado que el soberano nunca muere. Se comprende entonces la afirmación de Agamben de que para el *homo sacer* no hay posibilidad de *funus imaginarium*, porque la relación de exposición con la muerte es absoluta. Por lo tanto, desde el dispositivo imagen-exposición la simetría entre ambas figuras en un caso funciona para exponer en la vida la desnudez, la “vida desnuda”, y en el otro para exponer en la muerte la vida, el “poder soberano”.

3 . Consideraciones finales

A través del análisis del modo en que Agamben concibe la simetría entre el poder soberano y la vida sagrada, se ha podido identificar la manera en que el problema de la imagen aparece en el centro mismo de la estructura originaria de la política, es decir, la excepción soberana.

En *Homo sacer I* el concepto de imagen está atravesado por una bipolaridad: por un lado, la imagen, como imagen propiamente dicha, es expresión del poder soberano; por otro, en tensión con este primer polo, se trata del espacio de exposición de la vida desnuda del *homo sacer*. Estos dos elementos constituyen precisamente los dos polos de lo que hemos llamado el dispositivo imagen-exposición. Ahora bien, el poder soberano necesita una imagen porque, finalmente, está construido sobre la base de una auténtica operación estética. Retomando el término de Buch, la dialéctica entre la vida desnuda y el poder soberano se apoya por completo en una “imagería”. Esto significa —y Agamben se ocupará extensamente de ello en *Stato di eccezione* (2003)— que el estado de excepción es en realidad una “ficción”, es decir, una operación libre, infundada y arbitraria que permite unir un elemento anómico y otro normativo, la vida y el derecho.²⁶ A pesar de su carácter ficticio, este elemento oscuro y no visible del poder soberano, lejos de ser una falla argumentativa de Agamben, hace posible su funcionamiento y convierte la excepción soberana en una máquina política eficaz.

A su vez, los dos polos del dispositivo imagen-exposición están en continua tensión y tienden a confundirse. Por un lado, la imagen propiamente dicha es, en un sentido estético, el elemento anómico pero

²⁶ Cfr. Agamben 2003, p. 112.

que crea la norma. En ese punto ciego la norma toca el cuerpo viviente de los hombres. Por otro lado, la imagen como exposición, como abolición de la imagen, hace aparecer la ficción que constituye la captura del espacio político.

En esta tensión entre imagen y exposición, ¿de qué modo afronta Agamben la necesidad de pensar una política más allá de la relación de bando o excepción? Su respuesta intentará recuperar la “zona de indiscernibilidad” del dispositivo, con la estrategia de exhibir la “tensión constitutiva” que une el poder soberano y la vida desnuda, el elemento anómico y el elemento normativo. Ahora bien, si, como habíamos dicho en un comienzo, el centro de los dispositivos es una zona perfectamente vacía —en la medida en que la articulación de sus elementos no tiene una realidad sustancial, sino sólo funcional y eficaz—, entonces podemos decir que en esta estrategia se trata de que el centro vacío de la misma estructura de poder señale la posibilidad de otro uso del espacio político, esta vez no encaminado hacia la decisión soberana, sino hacia un verdadero “uso común” del espacio político donde no hay captura ni apropiación de la vida, sino sólo una “pura exposición”.

La perspectiva de una pura exposición es la que define —aunque no lo hemos desarrollado aquí— la ontología de la potencia que Agamben desarrolla a lo largo de su obra. En ella, la positividad de la política se define en los términos de una “inoperatividad” [*inoperosità*] constitutiva de la vida humana. Desde esta perspectiva es posible entender la definición de la imagen de la que habíamos partido: la imagen no reside en ninguno de sus dos términos y tampoco en su identificación, sino en el abismo que existe entre ellos, en la abolición o “muerte de la imagen” que nunca será algo que se pueda captar en el dominio estético, sino sólo en “un lugar para el cual parece que nos faltan nombres” (Agamben 1998, p. 140).

Como se desprende del recorrido anterior, no resulta fácil abordar la pregunta “¿qué es la imagen para Agamben?” La respuesta, en todo caso, no podrá dejar de tener en cuenta que la imagen como dispositivo (en el sentido agambeniano del término) es una estructura que articula dos polos: la imagen que captura el espacio político y, a su vez, la imagen que desaparece para dar paso a una exposición de la vida humana que sólo se muestra. Recuperar ese espacio de exposición más allá de toda decisión soberana será precisamente el desafío al que ha llegado la teoría del poder de Agamben.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- Agamben, G., 2012, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer, II, 5*, Bollati Boringhieri.
- , 2011, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita. Homo sacer, IV, 1*, Neri Pozza, Vicenza.
- , 2008a, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Turín. Versión en castellano: *Signatura rerum. Sobre el método*, trad. Flavia Costa y Mercedes Ruvituso, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
- , 2008b, *Il sacramento del linguaggio. Archeología del juramento. Homo sacer II, 3*, Laterza, Roma. Versión en castellano: *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*, trad. Mercedes Ruvituso, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.
- , 2007a, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II, 2*, Neri Pozza, Vicenza. Versión en castellano: *El Reino y la Gloria*, trad. Flavia Costa, Edgardo Castro y Mercedes Ruvituso, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- , 2007b, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Turín.
- , 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma.
- , 2005, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza.
- , 2004, “Archeologia di un'archeologia”, introducción a Enzo Melandri, *La linea e il circolo*, Quodlibet, Macerata, pp. xi-xxxv.
- , 2003, *Stato di eccezione. Homo sacer II, 1*, Bollati Boringhieri, Turín.
- , 1998a, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III*, Bollati Boringhieri, Turín.
- , 1998b, *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Hoëbeke, París.
- , 1996, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Turín.
- , 1995, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Turín.
- , 1990, *La comunità che viene*, Einaudi, Turín.
- , 1970, *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Milán.

Bibliografía secundaria

- Buch, R., 2007, “Seeing the Impossibility of Seeing or the Visibility of the Undead: Giorgio Agamben's Gorgon”, *The Germanic Review*, vol. 82, no. 2, pp. 179–196.
- Cassigoli, I., 2011, “El derecho del Estado de excepción y la política del hombre”, en Karmy Bolton 2011, pp. 113–154.
- Castro, E., 2008, *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia*, Unsam Editores, Buenos Aires.
- Cavalletti, A., 2010, “El filósofo inoperoso”, *Deus Mortalis*, no. 9, pp. 51–71.
- Chow, R., 2006, “Sacrifice, Mimesis, and the Theorizing of Victimhood (A Speculative Essay)”, *Representations*, vol. 94, no. 1, pp. 131–149.

Diánoia, vol. LVIII, no. 71 (noviembre de 2013).

- Clemens, J., N. Heron y A. Murray (comps.), 2008, *The Work of Giorgio Agamben*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- Costa, F., 2011, “El dispositivo museo y el fin de la era estética”, en Karmy Bolton 2011, pp. 21–36.
- DeCaroli, S., 2001, “Visibility and History: Giorgio Agamben and The Exemplary”, *Philosophy Today*, no. 45, pp. 9–17.
- De la Durantaye, L., 2009, *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*, Stanford University Press, Stanford.
- Downey, A., 2009, “Zones of Indistinction. Giorgio Agamben’s ‘Bare Life’ and the Politics of Aesthetics”, *Third Text*, vol. 23, no. 2, pp. 109–125.
- Galindo Hervás, A., 2003, *La soberanía. De la teología política al comunitarismo impolítico*, Leserwelt, Valencia.
- Honesko, VN., 2009, “O paradigma do tempo. Walter Benjamin e mesianismo em Giorgio Agamben”, *Revista Filosofia Política do Direito Agon*, vol. 3, pp. 7–101.
- Karmy Bolton, R. (comp.), 2011, *Políticas de la interrupción. Ensayos sobre Giorgio Agamben*, Ediciones Escaparate, Santiago de Chile.
- Levitt, D., 2008, “Notes on Media and Biopolitics: ‘Notes on Gesture’”, Clemens, Heron y Murray 2008, pp. 193–211.
- Luisetti, F., 2011, “Carl Schmitt and Giorgio Agamben. From Biopolitics to Political Romanticism”, *Journal of Philosophy of Life*, vol. 1, no. 1, pp. 49–58.
- Morgan, B., 2007, “Undoing Legal Violence: Walter Benjamin’s and Giorgio Agamben’s Aesthetics of Pure Means”, *Journal of Law and Society*, Blackwell Publishing, Oxford, vol. 34, no. 1, pp. 46–64.
- Murray, A., 2008, “Beyond Spectacle and the Image: The Poetics of Guy Debord and Agamben”, en Clemens, Heron y Murray 2008, pp. 164–180.
- Parsley, C., 2011, “Image”, en Alex Murray y Jessica Whyte (comps.), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 100–101.
- Patton, P., 2007, “Agamben and Foucault on Biopower and Biopolitics”, en Matthew Calarco y Steven DeCaroli (comps.), *Giorgio Agamben. Sovereignty and Life*, Stanford University Press, Stanford, pp. 203–218.
- Weber, S., 2006, “Going along for the Ride: Violence and Gesture: Agamben Reading Benjamin Reading Kafka Reading Cervantes”, *The Germanic Review*, vol. 81, no. 1, pp. 65–83.

Recibido el 15 de febrero de 2012; aceptado el 4 de abril de 2013.

Diánoia, vol. LVIII, no. 71 (noviembre de 2013).