



Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Letras

LICENCIATURA EN LETRAS MODERNAS

Imágenes del tiempo

Montaje y supervivencia en escrituras contemporáneas

La Rocca, Paula

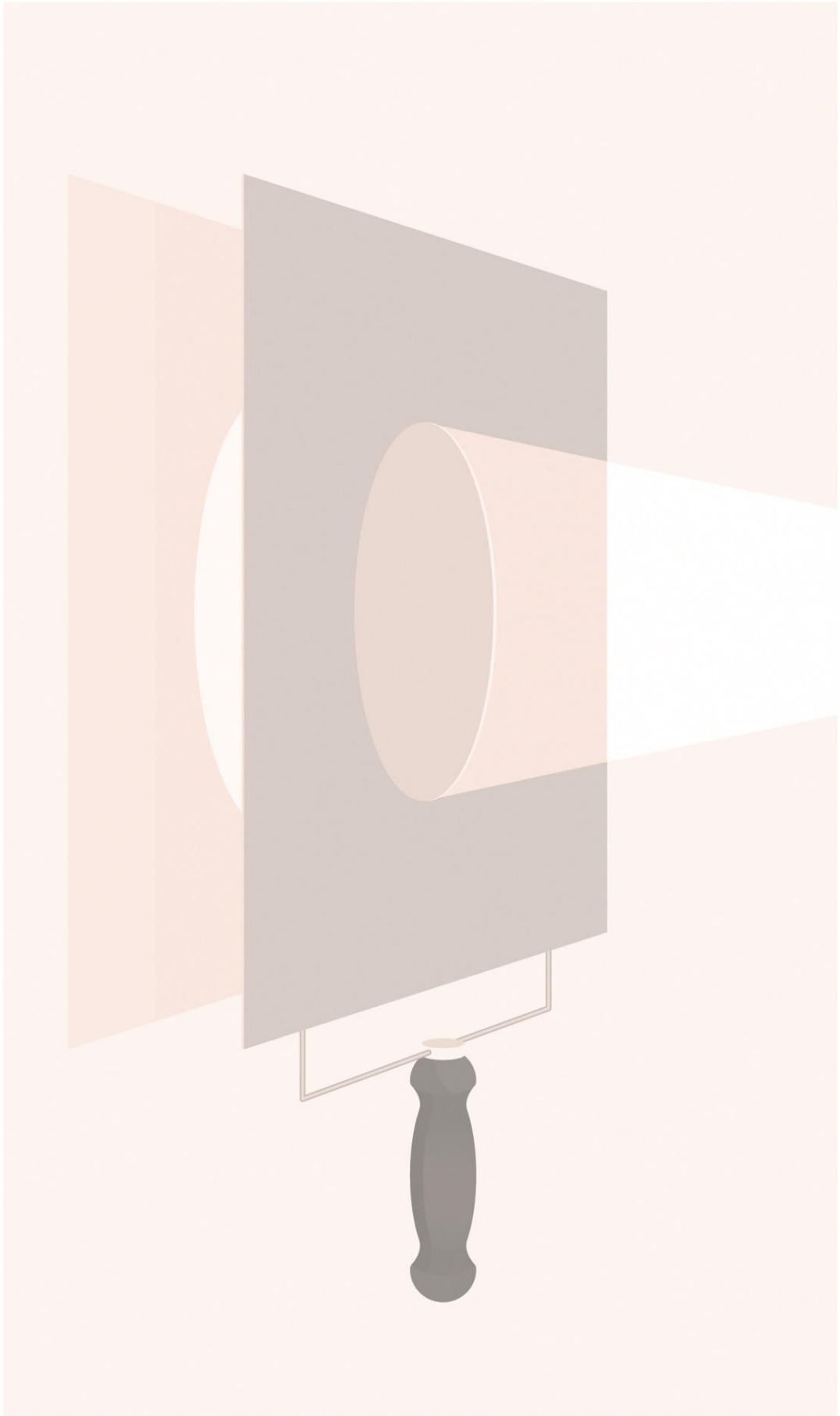
Neuburger, Ana

Directora: Dra. María Gabriela Milone

Co-director: Dr. Luis Ignacio García

Córdoba, mayo de 2016





## **Agradecimientos**

A Gabriela Milone y Luis García

A Roque Larraquy, Diego Ontivero y Luis Sagasti

Al Equipo de investigación “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas”

A Franca y Javi

A Josué

A Martín

A nuestras familias

## Índice

### Introducción / 7

- Consideraciones metodológicas / 8
- Antecedentes / 9
- Breve recorrido de la investigación / 14

### Capítulo I: Temporalidad e historia. Dialéctica del tiempo interrumpido

- El problema de la historicidad / 16
- Crítica al pasado como hecho acontecido / 17
- De la continuidad temporal al tiempo *ahora* / 19
- Dialéctica e interrupción / 22
- A propósito de la actualidad y el presente / 25
- Temporalidad y literatura / 26
- Bellas artes* y la historia que recomienza / 26
- Informe sobre ectoplasma animal*, el presente intervenido / 33

### Capítulo II: Supervivencias de la historia. Materialidad y virtualidad del tiempo

- Apertura de la historia: irrupción de las supervivencias / 39
- Historia de los fantasmas y vida en movimiento / 42
- Síntoma, irrupción y visibilidad / 44
- Materialismo del traperero y restos de la historia / 45
- Trazos intermitentes: la resistencia de las luciérnagas / 47
- De la supervivencia en la literatura / 48
- El *ectoplasma* como huella espectral / 48
- Puntos luminosos suspendidos en el cielo / 52

### Capítulo III: Legibilidad de las formas: el montaje, la composición y el conocimiento

- Materiales de exposición / 58
- Montaje y vanguardia / 59
- Materialidad y ruina / 63
- Punto de equilibrio: el montaje como principio compositivo y modo de conocimiento / 66
- Montaje y literatura / 68
- El montaje, el lazo y la hendidura / 68

Enjambre textual / 72

**Capítulo IV: El pensamiento en imágenes. Historia, visualidad y escritura**

Pensamiento histórico y despliegue de imágenes / 76

Visualidad, distancia y conocimiento / 80

La imagen, forma del pensamiento / 82

Escritura y luminosidad / 86

De las imágenes y la literatura / 88

Topología del umbral / 88

El cielo lleno de lenguaje / 92

**Consideraciones finales / 98**

**Imágenes / 104**

**Bibliografía / 107**

## Introducción

La presente investigación surge de la pregunta por las posibilidades de pensar el presente como modo de configuración de nuestro tiempo, inquietud sumamente presente en los debates filosóficos y estéticos actuales, la cual a su vez cuenta con una extensa tradición. Nos interesa reflexionar aquí sobre estas cuestiones en relación a ciertas producciones literarias actuales, específicamente sobre *Bellas artes* de Luis Sagasti e *Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy y Diego Ontivero, corpus en que abordamos una serie de discusiones contemporáneas en torno a la imagen, la historia, el montaje y la supervivencia.

En este sentido, para situar la problemática del tiempo, con la dimensión y complejidad teórica que supone, y su estrecho vínculo con la noción de imagen, el trabajo con los escritos de Walter Benjamin se vuelve ineludible. Esto significa que dada la amplitud de la obra benjaminiana y más aún, dada la gran producción teórica y crítica en torno a su obra, nos interesa recuperar aquellos escritos que problematicen el nudo conceptual que se establece entre las nociones de imagen y tiempo. Para ello, resulta de crucial importancia el estudio de la producción teórica de Georges Didi-Huberman, dada la insistente pregunta que en su teoría hallamos en torno al estatus de las imágenes en nuestro tiempo. En tal sentido, la lectura de Benjamin se encuentra aquí próxima, es decir, acompañada de la de Didi-Huberman, quien además actualmente trabaja con la teoría del escritor berlinés. Tiempo e imagen han sido las nociones rectoras de su producción intelectual, abordando el discurso de la historia del arte en el marco del surgimiento del psicoanálisis y la irrupción de las vanguardias.

Esta lectura se articula con otras líneas teóricas afines tales como la de Giorgio Agamben, Aby Warburg y una serie de pensadores que tienen lugar en esta investigación. A partir de allí, nos proponemos analizar dos textos literarios contemporáneos que consideramos ponen en cuestión los postulados teóricos que aquí trazamos. Sostenemos que tanto *Bellas artes* de Luis Sagasti, cuanto *Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy y Diego Ontivero, exhiben una serie de reflexiones presentes en los debates filosóficos y estéticos de nuestro tiempo. Considerando, además, un tiempo presente que se asume problemático en tanto configura un marco móvil que se redefine cada vez, en cada lectura, creemos que en este corpus se manifiesta una imagen de las tensiones que conforman nuestra actualidad.

De este modo, en esta investigación estudiamos, desde una perspectiva analítica actualizada, las posibles relaciones que se establecen entre los debates estéticos-filosóficos, provenientes del pensamiento contemporáneo, y las producciones literarias argentinas

recientes. Más precisamente, abordamos la problemática que tiene lugar en la relación entre imagen y tiempo, la cual atraviesa gran parte de la producción artística contemporánea, y que se hacen presentes en nuestro abordaje de *Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy y Diego Ontivero y *Bellas artes* de Luis Sagasti.

### **Consideraciones metodológicas**

En este cruce que entablamos entre teoría y literatura, más precisamente, entre una serie de conceptos ligados al campo de la filosofía y la estética, insistentemente se presenta la pregunta por el método. ¿De qué modo leer este cruce? ¿Cómo abordarlo? En *Signatura rerum. Sobre el método*, Giorgio Agamben reflexiona sobre este aspecto precisando justamente su propio modo de trabajo. Allí expresa que sus investigaciones se encuentran determinadas por *figuras* “cuya función era la de constituir y hacer inteligible la totalidad de un contexto histórico-problemático más vasto” (Agamben, 2010: 11). De allí se desprende una reflexión en torno a la noción de *paradigma*, en la que Agamben discute con Michael Foucault en relación a los aportes teóricos de Thomas Kuhn. Agamben define al paradigma como “un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir” (Agamben, 2010: 23). Y continúa: “Dar ejemplo es, entonces, un acto complejo que supone que el término que oficia de paradigma es desactivado de su uso normal no para ser desplazado a otro ámbito, sino, por el contrario, para mostrar el canon de aquel uso, que no es posible exhibir de otro modo” (Agamben, 2010: 23-24). Nos interesa aquí remarcar la noción de paradigma en tanto caso que es aislado momentáneamente para así constituir un nuevo contexto problemático. Lo que Agamben cuestiona aquí, remontándose al pensamiento de Aristóteles, es el procedimiento epistemológico de la inducción y la deducción para pensar el paradigma, en tanto dicha categoría no es plausible de conceptualizar bajo el par dicotómico particular/universal. Antes bien, la noción de paradigma comprende un movimiento paradójico “que va de lo particular a lo particular” (Agamben, 2010: 25), movimiento que suspende al mismo tiempo que expone. De este modo, el *ejemplo* constituye un singular modo de conocimiento que se aparta de la inferencia lógica para ser entendido en términos de conocimiento analógico. El concepto de paradigma no es un *a priori*, nunca está presupuesto, sino que constituye una operación en la que, al exhibirse, es decir, al volverse inteligible, se produce: “como «principio no presupuesto», no está ni en el pasado ni en el presente, sino en su constelación ejemplar” (Agamben, 2010: 36).



En tal sentido, la conformación de nuestro corpus no busca ser leído a partir de una serie de hipótesis que intentan explicar determinadas condiciones dadas en la literatura. Más bien, intentamos leer *Bellas artes* e *Informe sobre ectoplasma animal* en el sentido que Agamben le otorga al paradigma. Es decir, leer estos objetos como ejemplos, como casos que vuelven inteligibles ciertas problemáticas actuales que refieren tanto a la filosofía y a la estética cuanto a la literatura. No buscamos establecer relaciones de semejanza o diferencia entre ambos textos literarios, sino que en la singularidad de cada caso creemos se expone una preocupación más amplia por un determinado pensamiento histórico y de las imágenes de la literatura. Es decir, tanto *Bellas artes* como *Informe sobre ectoplasma animal* exhiben, en su singularidad, un contexto problemático más vasto atravesado por las nociones que nos convocan en la presente investigación. Y estas nociones, a su vez, logran conformarse y articularse en cada uno de los textos. Ambos casos exhiben, en el movimiento paradigmático que los constituye, su ejemplaridad, es decir, su posibilidad de contar para todos los casos, y al mismo tiempo, su singularidad, su ser particular entre otros. La relación entre ejemplo y singularidad no compone una síntesis superior, sino que establece “un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares” (Agamben, 2010: 26). A partir de la tensión que se presenta entre ambos términos, procuramos leer y problematizar una serie de debates filosóficos y estéticos en discusión con el corpus literario propuesto.

### **Antecedentes**

En nuestro recorrido, abordamos lecturas críticas actuales que revisan el modo en que fueron comprendidas tanto las tradiciones filosóficas y estéticas que nos convocan, cuanto las producciones de nuestro corpus literario. En primer lugar, quisiéramos destacar el trabajo llevado a cabo por el Dr. Luis García en *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural* (2011). Su investigación se nos presentó ineludible a la hora de pensar la articulación entre tiempo e imagen, en sus desarrollos teóricos generales y en los términos específicos de montaje y supervivencia. García propone allí una reflexión sobre la problemática del tiempo orientada hacia la comprensión del presente –cuestión que nos interesa de manera central– en su relación con otras modalidades temporales en términos de reconstrucción y proyección. Partiendo de la noción de *memoria* como principio articulador de todo el trabajo, intentaremos recuperar la relación que se establece entre los conceptos de fragmento y representación. La *memoria* como “matrizado genérico de los debates políticos contemporáneos” (García, 2011: 15) tanto en su dimensión latinoamericana como *in extenso* hacia los procesos globales, resulta un operador decisivo para pensar la

construcción del presente en la reelaboración de un pasado inmediato que aún sigue obrando. Desplazando la atención de la noción de lo irrepresentable, Luis García considera la productividad del *montaje* como procedimiento por el cual la multiplicidad, lo fragmentario y el trabajo sobre la imagen abren una posible vía afirmativa de construcción a partir de las ruinas. Pese a que la presente investigación no aborda específicamente, como en el caso de Luis García, las políticas de la memoria, nos resulta de especial relevancia la matriz teórico-filosófica que despliega para pensar ciertos procedimientos de escritura en la literatura argentina contemporánea. En la estela del pensamiento benjaminiano, la noción de montaje permite desviar la mirada hacia la imagen como espacio de un *darse a ver* en su condición material más compleja. El montaje supone continuamente una labor que opera sobre los vestigios del presente y es, a la vez, tanto un procedimiento visual cuanto un trabajo sobre el tiempo.

También consignamos, como antecedente de la presente investigación, la tesis de grado de Licenciatura en Filosofía de Nicolás López: *Montaje e historia. La redención estética del materialismo en Walter Benjamin* (2014). El interés en este trabajo radica en el desarrollo de la noción de montaje como punto de partida para reflexionar sobre un pensamiento materialista de la historia; una lectura próxima a nuestra investigación. De allí se desprende un modo de concebir la historia que en la obra de Walter Benjamin ha sido vinculada con mayor frecuencia a los aspectos teológicos-románticos y revolucionarios, pero que aquí se desplaza hacia una lectura atenta de los procedimientos estéticos de composición. De este modo, se logra articular un pensamiento propiamente materialista con un proceder que remite a la acción de las vanguardias. Este es el punto de encuentro de la práctica filosófica y la técnica donde se forja una nueva forma de pensamiento sobre la historia. El suelo de esta reflexión se encuentra en el montaje comprendido como “una experiencia común en el imaginario vanguardista del período de entreguerras” (López, 2014: 11). Así, el recorrido de este trabajo se detiene en la singularidad del “mostrar” propio del montaje, en los estudios sobre el cine y la fotografía, en el trabajo con los restos de la historia, y destaca además los nuevos procedimientos estéticos en relación a los vestigios del pasado. Partiendo del “abandono de toda pretensión de totalidad orgánica, de sistema, tanto en el plano estético como en el histórico y filosófico” (López, 2014: 65) que a su vez, no recae en el pastiche, Nicolás López destaca “la puesta en marcha de un complejo trabajo dialéctico” (López, 2014: 66). El montaje comprendido en estos términos confiere movimiento a los fragmentos de la historia para así poder pensar un nuevo sentido del presente. Nos resulta de suma importancia recuperar esta lectura sobre Benjamin y el montaje como eje articulador de su obra. Creemos

necesario para la presente investigación acentuar la potencialidad de dicha categoría para leer procedimientos estéticos contemporáneos en la literatura argentina.

En relación al corpus literario de nuestra investigación, comenzaremos por *Informe sobre ectoplasma animal* publicado por Eterna Cadencia en 2014. Muchas de las reseñas críticas acuerdan en subrayar el carácter de *artefacto* del texto. Es el caso de “Una ciencia espectral” de Ezequiel De Rosso (2014) en *Bazar Americano*, que insiste sobre las “técnicas de la visión, los dispositivos de imágenes y la ética de la mirada” que tienen lugar allí y toma nota, en relación a esas consideraciones, sobre la intersección entre el trabajo textual y el gráfico. Al mismo tiempo, desde una lectura biopolítica, se reconoce una escritura que “tensa las *fronteras corporales* entre lo humano y lo animal, entre ciencia y vida” (De Mauro Rucovsky, 2014) aportando un elemento central en la clave de exploración ficcional del ámbito científico a partir de la literatura. Destacamos, en este mismo sentido, el interés que *Informe sobre ectoplasma animal* ha suscitado en la investigación que lleva adelante Gabriel Giorgi. En “Lo real contiene todos sus pasados” (2015) publicado en la revista *Teoría literaria*, el autor advierte la intersección entre una materia comprendida en términos de supervivencia y los modos de emergencia de la imagen. En la misma línea de lectura que recuperamos para la presente investigación, el autor afirma que *Informe sobre ectoplasma animal*:

traza una *teoría práctica de la imagen* como saber sobre el tiempo (...) Aquí saber es ver, o mejor dicho hacer ver: traer a la imagen ese ectoplasma invisible pero presente convertirlo en forma visible y conectar el umbral de su existencia, el pliegue del pasado en el que sigue existiendo, con el presente en el que se ha vuelto un problema. La ciencia del *Informe* es, pues, antes que nada, una ciencia de la imagen: sabe por imágenes, su saber es el de lo imaginal justamente porque su premisa es que la imagen es, antes que nada, tiempo (Giorgi, 2015: 17).

Así, en tanto umbral que proyecta un saber aún inarticulado y en tanto aparición, la imagen importa por su capacidad disruptiva. Su indagación, publicada en varios artículos, supone una lectura de la “ectografía animal” dentro del campo de las pseudo ciencias surgidas en el auge del positivismo, y coincide en este punto con los intereses de la investigadora Paola Cortés Rocca. En este caso, su atención se dirige a la relevancia que adquiere la técnica fotográfica en el libro de Larraquy y Ontivero y a su filiación con la “spirit photography”, la relación con el fraude y el encuentro del hombre con la máquina. En última instancia fue también de nuestro interés la visión de Juan Cinelli (2014), sobre el “sincretismo entre racionalidad moderna y pensamiento mágico” retomado en “*Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy y Diego Ontivero: Phanton politikón” donde, además, se hace hincapié en la dimensión política de las referencias al pasado reciente de la historia argentina. La fricción

entre informe, prosa poética, ciencia ficción, y lo relativo a lo fragmentario de las partes y a la “cronología no lineal” del relato –tal como lo afirma Matías Méndez (2014) en la introducción a la entrevista para infobae titulada: “Me interesan las épicas del fracaso” – han sido los lugares mayormente señalados desde estas lecturas; como así también lo particular de la construcción formal y el constante oscilar entre el informe científico y lo fantástico, géneros literarios que, desde el inicio, proponen ciertas resistencias.

Por su parte, la publicación en el año 2011 de *Bellas artes* ha contado con gran difusión en los medios periodísticos, revistas digitales y suplementos culturales. El libro fue editado por Eterna Cadencia, lo cual implica un amplio alcance a nivel nacional. El blog de la editorial cuenta con una gran cantidad de reseñas, presentaciones y comentarios sobre la obra de Luis Sagasti. Allí nos encontramos con el texto que escribió Jorge Consiglio para la presentación de *Bellas artes* en Buenos Aires: “El espacio efímero por el que se cuele la clave del universo”. La lectura de Consiglio se detiene en la trama que constituye el libro, es decir, en una estructura principalmente fragmentaria que sin asegurar la cohesión de sus partes, conserva al mismo tiempo su singularidad. El texto repara también en ciertas imágenes recurrentes que tienen lugar allí, como la boca abierta, producto del asombro y “la novedad del extravío”, y la caída, figura a la que le atribuye el carácter de “instante detenido”. Los personajes caen desde lo alto: “hay un instante en el que todos estos elementos dejan de contar, hay un instante detenido”. La escritura de Luis Sagasti se destaca aquí en tanto convoca una poética que se asimila al haiku, otra de las figuras presente en el libro. Además, nos encontramos con el texto que Martín Kohan escribió para la presentación en Bahía Blanca, también publicado en el blog de Eterna Cadencia. “Los hilos de un haiku” señala la presencia insistente de hilos que tensan el tejido del texto: “*Bellas artes* está hecho así con las figuras de lo que se teje”. Kohan se detiene en los “pequeños hallazgos” que acompañan el despliegue de cada una de las historias allí contadas, producto de una mirada atenta al detalle. Resalta además la presencia de personajes vinculados al ámbito de la literatura, la filosofía y el arte, pero que aquí se encuentran en otros contextos, en lugares insólitos de sus propias historias: “Es mérito de la posición oblicua que adopta Luis Sagasti respecto de sus materiales”. Kohan sostiene que este compendio de historias breves y excepcionales se aproximan a la forma de una colección:

*Bellas artes* no funciona como una enciclopedia, ni siquiera como una enciclopedia sucinta; funciona como una colección. El coleccionista, otra figura en la que se detuvo Walter Benjamin, lejos está de la acumulación utilitaria del que junta capital simbólico o solamente capital. El coleccionista, por el contrario, se aparta de ese afán de rendimiento

y reúne sus objetos nada lejos de los goces autosuficientes del juego como tal (Kohan, 2011).

Precisamente, nos interesa remarcar este aspecto, es decir, la reunión de distintos materiales de la historia que Kohan entiende en términos de “colección” para abrir, en nuestra investigación, una reflexión en torno a la noción de *archivo* que trabajamos puntualmente para una lectura de *Bellas artes*. Sonia Budassi en “La celebración de la literatura en haikus sucesivos” (2011), reseña publicada en *Bazar americano* remarca el rasgo de “texto híbrido” y “texto inclasificable” para advertir el carácter compositivo del texto. Próxima a la lectura de Martín Kohan, Budassi destaca que los personajes que conforman *Bellas artes* configuran

una pequeña enciclopedia de artistas involuntarios y sublimes, talentosos o torpes, suicidas, sobrevivientes de guerra, personajes pequeñamente absurdos; héroes y antihéroes, todos ellos extraídos del continuum de la historia que, bajo la mirada de Sagasti, pueden relacionarse a través de siglos, e incluso milenios de distancia (Budassi, 2011).

Estas lecturas parecen coincidir en leer *Bellas artes* acentuando principalmente su modo de composición, es decir, la forma en que se despliegan las historias allí reunidas. Trabajamos este punto particularmente a partir de un abordaje de las nociones de historia y montaje desde las líneas teóricas mencionadas.

Finalmente destacamos los antecedentes de nuestra investigación, a saber: los artículos y ponencias que hemos publicado recientemente con los resultados parciales de las indagaciones iniciales de nuestro trabajo. En co-autoría escribimos el capítulo titulado “Una constelación posible: reenvíos entre imagen, crítica y montaje” del libro *Violencia y método. De lecturas y críticas* (Milone (comp.), 2014) donde comenzamos a reflexionar sobre las posibles relaciones entre crítica, imagen y montaje desde un enfoque teórico-filosófico. Luego, en noviembre de 2014, se publican en las actas del *VI Coloquio Nacional de Filosofía* realizado en la Universidad Nacional de Río Cuarto, dos ponencias individuales con las que participamos como expositoras de dicho evento: “Imágenes y espectros: artes visuales y literatura argentina contemporánea” (La Rocca, 2014) donde se realiza una lectura de *Informe sobre ectoplasma animal* a partir de un desarrollo teórico de las nociones de imagen y montaje. En “La historia recomienza cada vez: una lectura de *Bellas artes* de Luis Sagasti” (Neuburger, 2014) se trabajan las nociones de tiempo y montaje para pensar la literatura, particularmente en *Bellas Artes*. En la revista *Bazar americano*, se publicó la reseña “El cielo lleno de lenguaje” (Neuburger, 2015) a propósito del último libro publicado de Luis Sagasti, *Maelstrom*. Allí se desarrolla puntualmente la relación entre montaje e imagen. Finalmente, la reciente publicación de *Hacer: ensayos sobre el recomenzar* (Maccioni y Ramacciotti

(comp.), 2015) reúne dos ensayos en clara relación con los temas que aquí trabajamos, a saber: “El tiempo es el largo trueno que después retumba” (Ana Neuburger) y “Relámpago. Imágenes desde el interior del monstruo” (La Rocca). Estas producciones se enmarcan en el trabajo que llevamos a cabo como integrantes del Equipo de investigación “Escritura, imagen y cuerpo en experiencias poéticas contemporáneas” dirigido por la Dra. Gabriela Milone (Secyt, UNC) del cual formamos parte desde el año 2012, además de nuestra participación como ayudantes-alumnos desde 2012 en la cátedra de Hermenéutica de la Escuela de Letras de la UNC.

### **Breve recorrido de la investigación**

El desarrollo de esta investigación se encuentra organizado en cuatro capítulos. En el **capítulo I** iniciamos un rastreo por la categoría de *actualidad* desde los aportes de Walter Benjamin para abordar la problemática y amplia noción de tiempo. Desde esta perspectiva buscamos leer el corpus literario propuesto. Es decir, desarrollamos los alcances de una noción de temporalidad a partir de una concepción de *historia* que rechaza cabalmente el enfoque de narrativas lineales y cronológicas. De este modo, reflexionamos sobre el movimiento que se aloja en la historia, para dar lugar así a la posibilidad de figurar en la historia un *tiempo interrumpido*. Para dicho recorrido recuperamos la lectura de Didi-Huberman para abordar la *detención* benjaminiana, y los aportes de Giorgio Agamben para repensar qué significa *ser contemporáneos*.

En el **capítulo II** trabajamos la compleja noción de *supervivencia*, término acuñado a Aby Warburg desde la propuesta de Didi-Huberman, para iniciar una lectura de *restos materiales y espectros* en *Bellas artes e Informe sobre ectoplasma animal*. En primera instancia, buscamos establecer relaciones entre dicha categoría y la concepción de historia desde la propuesta teórica benjaminiana, para luego analizar la lectura psicoanalítica de Didi-Huberman sobre la noción de *síntoma*. A partir de allí, reflexionamos sobre la expresión temporal y material de la supervivencia, en la que inciden las virtualidades del tiempo y las latencias de la historia. Recuperamos la figura del *trapero de la historia* de Benjamin y la figura de la *luciérnaga* de Didi-Huberman para advertir allí, en la lectura de las supervivencias, una apuesta para leer la historia.

En el **capítulo III** abordamos la categoría de *montaje* en estrecha relación a las vanguardias históricas (desde la lectura de Peter Bürger), para reflexionar en la actualidad sobre los procesos compositivos en la literatura. En tal sentido, recuperamos de los estudios de Benjamin, el vínculo que se establece entre *alegoría* y *montaje*, en tanto dispositivos de

representación, para pensar allí el desplazamiento que se da entre la ruina y la mirada melancólica hacia el principio constructivo de la modernidad estética. Indagamos aquí la forma que se expone en la yuxtaposición de materiales para crear nuevos sentidos, la relación entre *fragmento* y *totalidad* y además la posibilidad de advertir en este procedimiento un modo de conocimiento asociado a la teoría benjaminiana.

Finalmente, en el **capítulo IV** desarrollamos la categoría de *imagen*. En primera instancia, en relación a la historia y la temporalidad para recuperar las nociones de *imagen dialéctica* y *legibilidad* de Benjamin. De allí reflexionamos sobre el nudo conceptual entre imagen y tiempo. Luego, analizamos el vínculo entre dicha noción y *escritura*, relación que nos permite pensar en la literatura el despliegue de imágenes. Los aportes de Eduardo Cadava resultan fundamentales para explorar la *visualidad* de las imágenes, no sólo como noción teórica en Benjamin, sino además como modo de escritura y pensamiento; así también la lectura de Sigrid Weigel para abordar lo que nombra en Benjamin como *pensamiento por imágenes*. Del vínculo entre imagen y escritura se desprende una preocupación por la *luminosidad* de las figuras del pensamiento benjaminiano que también se expresa en la escritura literaria.

# Capítulo I

## Temporalidad e historia

### Dialéctica del tiempo interrumpido

#### El problema de la historicidad

La pregunta por la *actualidad* ha tomado la forma de una insistencia a lo largo de la historia, y su manifestación se vuelve significativa para comprender muchas de las prácticas que en nuestro tiempo tienen lugar. Este interrogante excede a las disciplinas vinculadas a la filosofía, la literatura, la estética o la historia; más bien creemos que esa insistencia ha conformado un espacio común donde una multiplicidad de voces se cuestiona los modos de enunciación del presente. Sin embargo, hay algo que se impone en este escenario muchas veces definido desde la forma de una clausura. Nuestra época no ha dejado de proclamarse como el final de todo aquello que se imponía hace un siglo atrás, aquello que tramaba los sentidos a partir de los cuales se configuraba el mundo. No obstante, los anuncios de este fin dan cuenta de una crisis donde es posible a su vez avizorar la emergencia de una nueva potencia: la de un paisaje que, suspendiendo la agonía de los restos, hace de ellos la posibilidad misma de interrogación por el presente. Frente a este escenario, marcado por las ruinas de lo que fue, volvemos a la pregunta por el modo de habitar este presente o mejor aún, por la potencia o alcances de este nuevo escenario<sup>1</sup>.

¿Qué implicancias tiene para nuestro tiempo este tono de decadencia? Escribe Agamben en *Idea de la prosa*: “Como si más allá de esta alternativa no existiese la única probabilidad propiamente humana y espiritual: la de sobrevivir a la extinción, de saltarse el fin del tiempo y de las épocas históricas, no hacia el futuro y el pasado, sino hacia el corazón mismo del tiempo y de la historia” (Agamben, 1989: 70). Salvar la época de su propia concepción de época. Quizás lo que encierre esta idea de decadencia no sea más que el camino errante del progreso. Volveremos sobre este punto a lo largo de este capítulo, más precisamente, nos preguntamos ¿a qué se refiere Agamben con “el corazón mismo del tiempo y de la historia”?

La cuestión de actualidad se vincula estrechamente a la pregunta por la historicidad o los modos de pensar la temporalidad. En este punto, nos interesa retomar algunos aspectos del pensamiento de Walter Benjamin (y su relación con otros pensadores), no sólo porque gran

---

<sup>1</sup> No desconocemos la amplitud y la complejidad de las reflexiones en torno a los diversos diagnósticos del fin de época. Por lo cual, a los fines de nuestra investigación, nos remitiremos especialmente en el Capítulo II a las indagaciones de Didi-Huberman en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012).



parte de su obra puede leerse en clave de una reformulación del pensamiento histórico, sino además porque a partir de la noción de actualidad han surgido modos de reflexionar sobre su pensamiento en nuestra época. Indudablemente, asistimos a la proliferación de lecturas y estudios en torno a los escritos de Benjamin, lo cual nos lleva a preguntarnos por lo que permanece *vivo* de este pensamiento hoy y por la recepción con la que cuenta esta teoría. Pero antes de hacer algunas anotaciones en torno a estas cuestiones –que creemos atentan contra la misma noción de actualidad benjaminiana–, nos detendremos en un punto clave: el alcance de la noción de historia en Benjamin en la medida en que ahí se encuentra la base del concepto de *Aktualität*.

### **Crítica al pasado como hecho acontecido**

Quizás sea conveniente comenzar explicitando que la idea de progreso es una de las piezas claves del panorama del siglo XIX y, por tanto, de la propia concepción de historia. Y en este punto es donde nos interesa retomar el pensamiento de Benjamin, porque no podemos dejar de percibir en sus escritos el ímpetu revolucionario al que conducen sus reflexiones en torno al tiempo. Las tesis *Sobre el concepto de historia*<sup>2</sup>, tal como enuncia Reyes Mate (2009), son el armazón teórico con el que podemos interpretar de un nuevo modo la historia y, por tanto, su tiempo y el nuestro. La pregunta que se nos presenta es cómo este texto tan breve como enigmático, de indudable contemporaneidad con su tiempo, logra llegar hasta aquí, al nuestro, y alcanza a hacer vigentes sus efectos. Porque no podemos dejar de presenciar en sus escritos la amenaza signada de su propio tiempo, *la medianoche de la historia o el aviso de incendio*<sup>3</sup>. Tal vez la crítica que emprende Benjamin a la idea de progreso perdure en nuestros días porque aún no hemos logrado alterar de modo radical el vínculo que nos une al pasado, porque no hemos abandonado esa mirada museística que anuncia al pasado como hecho consumado. El riesgo que constituye a su interior la idea de progreso es pensar la historia como hechos ya acontecidos ante la idea de este pasado consumado. Para Benjamin, la relación con *lo que ha sido* es siempre una relación de actualización, es decir, de un momento crítico que el presente le hace al pasado. Esto no significa que el pasado desde esta perspectiva

---

<sup>2</sup> Trabajaremos con la traducción de Pablo Oyarzún Robles que se encuentra en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, LOM, Santiago de Chile, 2009.

<sup>3</sup> La referencia a los libros de Reyes Mate y Michael Löwy, quienes se abocaron a un estudio minucioso, tesis por tesis, del texto *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin.

recaiga en un subjetivismo de “pura recreación ideal”<sup>4</sup>. Al contrario, tal como escribe Ricardo Forster:

El concepto de apropiación del pasado en Benjamin supone también respetar la materialidad que guarda esa época a la que se cita, lo que podría denominarse “la verdad de lo acontecido”; pero sabiendo que no hay relación con el pasado que no implique un gesto constructivo que el propio presente realiza en su viaje hacia los tiempos pretéritos (Forster, 2012: 28).

El sentido histórico, bajo el dominio de la idea de progreso, percibe en el curso del tiempo una finalidad determinada, un punto hacia dónde dirigirse. Y comprende la explicación de los hechos acontecidos de la historia bajo la lógica de la causalidad. En este sentido, la historia alcanza la forma de una linealidad uniforme. Pero sucede que el sentido del tiempo, en términos de progreso, asume el riesgo de configurar una temporalidad homogénea en la que la lectura de los hechos del pasado –en tanto continuidad– sirven como simple comprobación de un fin ya dado en la historia. Un sentido de la historia ya escrito donde los acontecimientos sucedidos sólo confirmarían una finalidad próxima a realizarse, donde la historia ya determinó sus propias condiciones de existencia. Comprender los hechos del pasado como objetos inertes capaces de ser aislados y dispuestos en un relato histórico, no contempla el movimiento del que está hecho la historia. El pensamiento de Benjamin posibilita, a partir de una crítica a la teoría del progreso, un acercamiento a otro modo de pensar la temporalidad, una apertura de la noción de historia. Permite ver irrupciones en el curso de las cosas donde sólo había una línea marcada por causas y efectos.

El concepto decimonónico de temporalidad histórica, es decir, una historia conforme a un fin y a un sujeto que actúa acorde a esa finalidad fue el centro de disputa tanto de los estudios de Benjamin como de los de su generación. Conforme a esta crítica, el pasado no es un hecho objetivo al que el historiador vuelve con afán totalizador, pero tampoco puede ser comprendido como puro gesto subjetivo que habilita cualquier lectura del pasado. Frente a estas dos posiciones, Benjamin propone en el centro de su pensamiento un materialismo propiamente histórico: “Se puede considerar como uno de los objetivos metódicos de este trabajo mostrar claramente un materialismo histórico que ha aniquilado en su interior la idea de progreso. (...) Su concepto principal no es el progreso, sino la actualización” (Benjamin, 2009b: 462). El historiador se encuentra atravesado por su tiempo y sólo de este modo tiende su lazo hacia el pasado. La historia compone siempre un movimiento, un entrecruzamiento

---

<sup>4</sup> “El historiador atraviesa desde su propia subjetividad la condición efectivamente existente del pasado, no para volver al pasado una pieza subjetiva, una pura recreación ideal, un juego de la imaginación que es apenas un ludismo sin intenciones” (Forster, 2012: 28).

complejo, una suerte de lectura atravesada por la experiencia del presente. La trama histórica para Benjamin se construye y sólo así cada época cita de un modo singular lo que le preocupa del pasado: “El pasado no [es] una imagen plena, acabada o redondeada por la consciencia aprehensora, sino que es eso que permanece abierto, sin sutura, no consumado por el destino sino hendido en el corazón del presente” (Galende, 2009: 53).

Nos encontramos en este punto ante la necesidad de una reconfiguración de la noción de historia que en nuestros días aún sigue exponiéndose. Ya sea en el registro de los hechos del pasado como hechos consumados e irreversibles, o sea en la determinación de una historia que orienta y jerarquiza los hechos del pasado, lo que niegan ambas postulas es el *acontecer* mismo del tiempo, su posibilidad de apertura, su irreductibilidad a relato de sentido. En este debate, frente a la teoría del progreso, la teleología y la apelación a causas y efectos, Benjamin hará estallar el *continuum* de la historia para dar lugar a la emergencia y el despliegue de conexiones de temporalidades singulares, a la configuración de la historia como movimiento disruptivo. Esto significa que, anulado el relato causal, los hechos del pasado no son objetos inertes capaces de ser dispuestos en el relato histórico, sino que cada acontecimiento se vuelve materia de trabajo. *Lo que ha sido* adviene a nosotros en un movimiento que permite ver que ese hecho del pasado asume la forma de una huella, de un resto material de la historia y precisamente en ese resto podemos advertir el rastro del trabajo de la historia. En la línea de este planteo debemos repensar completamente las relaciones entre pasado, presente y futuro<sup>5</sup>.

### **De la continuidad temporal al tiempo *ahora***

En 1978 Giorgio Agamben publica *Infancia e historia*, texto quizás más conocido por el renombrado ensayo sobre la destrucción de la experiencia, donde la presencia y lectura de Benjamin se vuelve ineludible. Sin embargo, nos importa aquí otro ensayo dado que acentúa con mayor fuerza el gesto benjaminiano para pensar la temporalidad: “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo”<sup>6</sup>. Desde la idea de que cada pensamiento de la historia se

---

<sup>5</sup> Ciertamente en el mismo comienzo de siglo se estaban tramando otras formas de reconfigurar esas relaciones en torno al tiempo. Por no hablar del propio campo filosófico (principalmente Heidegger), el psicoanálisis ofrece por entonces una noción de temporalidad del aparato psíquico irreductible a toda linealidad posible, y con la noción de “acción diferida” o “retroactividad” planteaba una acción recíproca entre pasado y presente que define la experiencia temporal en términos afines a los benjaminianos. Hal Foster se cuenta entre quienes plantean puentes entre estas dos configuraciones de la experiencia temporal, justamente para pensar problemas de la historia del arte, mostrando a la “acción diferida” como único marco con el cual pensar la lógica de las vanguardias del siglo XX.

<sup>6</sup> El vínculo que une a ambos pensadores a un primer momento resulta evidente: Agamben emprendió la tarea de editar la obra de Benjamin al italiano. Quizás el lazo más indiscutible y trabajado sea la serie que inicia

encuentra atravesado por una determinada experiencia de tiempo y sólo en la modificación de esta experiencia alcanzaremos otra concepción de la historia, Agamben emprende un amplio recorrido en el que buscará iluminar ciertos aspectos de la temporalidad a fin de efectuar una crítica al concepto tradicional del tiempo. La representación tradicional de la historia como *continuum* es quizás el mayor obstáculo para concebir de otro modo esa experiencia. Escribe Agamben (2007a: 132): “Dado que la mente humana capta la experiencia del tiempo pero no posee una representación de ella, necesariamente el tiempo es representado mediante imágenes espaciales”. Esta cuestión nos resulta crucial para adentrarnos en el capítulo IV en la problemática que se establece entre las nociones de tiempo e imagen. Por el momento, anticipamos que el concepto de imagen se conforma como paradigma para pensar la temporalidad, que se encuentra en la base de los debates sobre el tiempo.

El recorrido se inicia en la Antigüedad, donde el tiempo asume las formas de la circularidad y la continuidad y se constituye como movimiento de repetición y retorno. La implicancia de tal concepción es que el tiempo no posee una dirección, por lo cual retorna sobre sí por su movimiento circular y en la sucesión de los acontecimientos permanece oculto cualquier principio o fin. Agamben recupera los escritos de Aristóteles, fundamentales para tal problemática, en la medida en que dominaron durante dos mil años la escena de la representación del tiempo, concebida de ahí en más como un *continuum* puntual, infinito y cuantificado. Resulta significativo que desde esta perspectiva la noción de continuidad se constituye a partir de la división en instantes, y así, establece un punto de diferenciación entre el antes y el después. “El instante en sí no es más que la continuidad del tiempo (*synécheia chrónou*), puro límite que a la vez reúne y divide el pasado y el futuro” (Agamben, 2007a: 134). La noción de instante se constituye como eje que atraviesa todo pensamiento sobre el tiempo en la historia. Asegura, en este punto, la reunión entre el porvenir y el pasado garantizando así su continuidad. Sin embargo, tal concepción amenaza con limitar el tiempo como hecho objetivo y natural, como algo ya dado en la historia.

Si decíamos, junto a Agamben, que en la cultura griega la historia se funda sobre una imagen circular, la experiencia cristiana configura la historia como línea recta, en donde el

---

Agamben con *Homo sacer*, de fuerte impronta benjaminiana, además del ensayo ya mencionado sobre la destrucción de la experiencia. Quisiéramos, desde otro lugar, postular ciertos reenvíos presentes en otros escritos del filósofo italiano, en los cuales no podemos dejar de evidenciar una marcada lectura de Benjamin en torno a las cuestiones que atañen a la temporalidad (ensayos más breves como los que conforman *Ninfas*, *Desnudez*, *Idea de la prosa*). Y con esto quisiéramos aclarar que no iniciamos una búsqueda hacia aquellos textos que trabajen nociones de Benjamin en la obra de Agamben, a modo de una aplicación directa de determinados conceptos. Más bien nos interesa rastrear ese gesto benjaminiano, propio de un modo singular del pensamiento sobre la temporalidad, de un trabajo dialéctico al interior de los conceptos.

tiempo asume un sentido y una dirección, es decir, se desarrolla desde la creación hacia la salvación en el fin de los tiempos. Los acontecimientos que se suceden no se repetirán: todo ocurre una sola vez. Por tal motivo, todavía persiste ese carácter de continuidad para la historia. El presente sólo consiste en el instante puntual que describía Aristóteles. Posteriormente, podemos ver que en la concepción del tiempo en la modernidad, si bien perdura la figuración rectilínea e irreversible de épocas pasadas, adquiere otros sentidos. Ya no se concibe un final para la historia, sino que el sentido que guía tal concepción es el de un proceso estructurado a partir de un antes y un después. Aquí se sientan las bases de la historia entendida en términos de progreso, como continuidad sin fin. Su centro lo ocupa la idea de proceso en su máxima extensión, dejando la noción de *ahora* sin posible explicación. Debido a la fuerte impronta de las ciencias naturales en pleno auge, la historia se constituirá como línea cronológica. Dice Agamben (2007a: 141) al respecto: “Semejante concepción del tiempo y de la historia priva necesariamente al hombre de su propia dimensión y le impide el acceso a la historicidad auténtica” ¿A qué se refiere Agamben con una *historicidad auténtica*? Con seguridad podemos decir que cualquier intento de pensar otra concepción de la historia implicará abandonar el ideal de conocimiento de las ciencias naturales que protagonizó el panorama del historicismo del siglo XIX. El mismo abandono, la misma crítica al progreso que postuló Benjamin con tanta urgencia en sus Tesis:

La representación de un progreso del género humano en la historia no puede ser dissociada de la representación de su marcha recorriendo un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de esta marcha tiene que construir la base de la crítica a la representación del progreso en absoluto (Benjamin, 2009a: 28).

La pretensión de un concepto de continuidad para la historia anula toda posibilidad de concebir, como mencionamos, una auténtica historicidad. Ciertamente, lo que predominó en la concepción occidental del tiempo, ya sea plasmado en la imagen del círculo o de la línea recta, fue la idea de puntualidad, de un instante que según Agamben (2007: 146) representó “el tiempo vivido mediante un concepto metafísico-geométrico”. En este punto se funda la crítica al instante, en la tarea de separar finalmente tal concepto de un pensamiento propio de la temporalidad, aquella que asumió bajo esta idea la plena realización del tiempo real de la experiencia. Por esta razón es que toda vez que el pensamiento intentó emprender un nuevo sentido para la historia, una temporalidad diferente, singular, debía comenzar por una crítica al instante y al tiempo continuo. Este intento podemos verlo en los escritos de Benjamin, en la búsqueda de una ruptura de la lógica causal y cronológica para dar lugar a un salto en la duración del *continuum*, para hacer emerger la noción de un tiempo interrumpido. El *ahora* en

Benjamin ya “no es pasaje, sino que se mantiene inmóvil sobre el umbral del tiempo” (Agamben, 2007a: 150).

El modo en que Benjamin comprendió el presente significó un desvío en el camino que proponía la idea de progreso sobre la historia. Porque subvertir los términos de pasado y presente en *lo que ha sido* y el *ahora* significaba dotar a la temporalidad de un movimiento singular donde lo eterno y lo efímero se reúnen dando lugar al instante como *punto crítico* en el que emerge toda legibilidad. El presente en Benjamin se condensa bajo el término *Jetztzeit*, tiempo-ahora, comprendido como partícula temporal, tiempo plenamente actual, como el verdadero lugar donde puede acontecer la historia. Escribe Federico Galende al respecto:

El tiempo-ahora, el *Jetztzeit* (...) es la inmovilidad del *continuum* en la que toda temporalidad es citada. El *Jetztzeit* como aquello que, sustrayéndose al *continuum*, se sustrae también a la duración, nos da la «representación» de lo eterno de la idea. O dicho de otro modo, es la dimensión del tiempo retenida en la hendidura (Galende, 2009: 59).

Y de esta forma también queda expresado en la Tesis XVI a propósito de la filosofía de la historia: “[el] concepto de un presente que no es tránsito, sino en el cual el tiempo está fijo y ha llegado a su detenimiento” (Benjamin, 2009a: 50).

De este modo, el pasado no se configura como hecho consumado, sino que guarda en sí la potencia de volverse legible en este tiempo del ahora. Es decir, la estructura temporal del tiempo-ahora es el punto de apertura de la legibilidad, el *instante crítico*, como escribe Benjamin. El pasado se *actualiza*, retorna como resultado de esta intervención. Sin embargo, no representa un tiempo completamente presente, sino que el *ahora* lo hace emerger. Como escribe Jean-Luc Nancy (2000: 127) a propósito de *Jetztzeit*: “Un tiempo pleno de «ahora» es un tiempo pleno de apertura y heterogeneidad”. Este tiempo astillado configura la potencia actual de todo pasado y a su vez vive en el deseo incumplido de todo pasado<sup>7</sup>.

### **Dialéctica e interrupción**

Historia y dialéctica componen una constelación en el pensamiento benjaminiano, donde las relaciones no son ni pueden ser causales pero comparten una estela que las vuelve inseparables. La dialéctica, situada en el centro de la reflexión, conforma un movimiento oscilatorio que expone por un lado una caída o una irrupción, pero también una alteración, una inversión del estado de las cosas. Un modelo dialéctico como modo posible de abandonar para la historia la idea de un pasado inmóvil. No podemos separarla de los términos que ella

---

<sup>7</sup> Esto último es fundamental en Benjamin. La lectura de Agamben quizás pasa por el alto este aspecto, pero aquí la historia es historia del deseo indestructible, y como el deseo en Freud, su estructura no es lineal, sino sintomática. Desarrollaremos la noción de síntoma en el capítulo II desde la perspectiva de Didi-Huberman.

misma niega. Lo que sucede es que éstos pierden su identidad para transformarse en los dos polos de una misma tensión dialéctica.

Habría que pensar entonces la dialéctica como movimiento pero también como interrupción. Vale decir, lejos de toda noción hegeliana de dialéctica como garantía de sutura, la de Benjamin dispone de elementos distantes que luego reúne, no para describir los progresos de la razón histórica, sino justamente para mostrar las contradicciones propias de sus componentes heterogéneos.

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia (Benjamin, 2009b: 478).

Este conocido fragmento de la obra de Benjamin una vez más expresa las discontinuidades propias de la historia y nos permite ver otro orden de las cosas. Todo acontecimiento histórico que no sea contemplado como relato cronológico exige en su lectura un desplazamiento en dos sentidos: como hecho recuperado, renovado; y al mismo tiempo, como inacabado, abierto, siempre en vías de hacerse, devuelto a su potencia. Lo que expone Benjamin al interior de la historia es el choque que remite a una temporalidad que no se extiende a la sucesión de épocas de la historia, sino más bien posa la mirada en ese movimiento turbulento que se dirige a múltiples direcciones. Esta idea se aproxima a la noción de *interrupción*. El interés de Benjamin radica en exponer ese choque, pero no como vacío, sino como modo de habitar el *entre* de las heterogeneidades. Se disuelve así el principio homogéneo de totalidad para dar lugar a lo fragmentario, propio de la historia y como veremos también de la imagen. Es lo eterno que sólo tiene lugar en lo efímero, en el instante de la duración de un relámpago. Precisamente a esto apunta Benjamin en su reflexión sobre la imagen: no refiere a una relación temporal entre pasado y presente, sino “a la descarga dialéctica de lo *sido* en el *ahora*” (Galende: 2009: 51).

La *dialéctica en suspenso*, tal como Benjamin define a la imagen, expresa una vez más ese momento de detención, que significa a su vez una apertura del pensamiento y de la historia. Este *instante crítico* permite pensar la cesura como zona de pensamiento, como inmovilización momentánea de este punto donde emerge toda imagen. La cesura, en tanto concepto fundamental en la obra de Benjamin, condensa el carácter interruptivo propio de una reflexión sobre la temporalidad. En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las*

*imágenes*, afirma Didi-Huberman (2011: 171): “Pero esta cesura en la continuidad no es simplemente una interrupción del ritmo: hace emerger un contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia”. Es la posibilidad de que acontezca una imagen entrecortada en el curso de la historia.

En los escritos sobre el teatro de Brecht, Benjamin profundiza sobre el carácter de la *detención*: “El estancamiento en el real flujo de la vida, ese instante en que su curso se detiene, es perceptible como reflujo. Su verdadero tema es la dialéctica en estado de detención” (Benjamin, 1999: 29). ¿Qué es lo que plasma la interrupción? Resguarda quizás una fuerte apuesta en el proyecto de los escritos benjaminianos, sobre la posibilidad misma de una teoría del conocimiento, de un nuevo modo de acceder a él. Porque donde se detiene el sentido, se abre ante nosotros la oportunidad de comprender una nueva concepción del tiempo. Se trata de un conocimiento que no se encuentra determinado por su propio contenido, sino que en los contornos de sus pausas y acentuaciones ilumina otras zonas del pensamiento. En estos términos, *interrupción* no significa simplemente detención sino más bien un umbral entre lo inmóvil y el movimiento, precisamente oscilación entre ambos elementos. No comprende el momento de detención al que le seguirá la reanudación de su curso, sino que la interrupción en Benjamin expresa esa pausa cargada de las tensiones que resultan entre ambos estados:

(...) para Benjamin, lo esencial no es el movimiento que, en virtud de la mediación conduce a la *Aufhebung* de la contradicción, sino el momento de la parada, de la *detención*, en que el medio queda expuesto como una zona de indiferencia –como tal necesariamente ambigua– entre los dos términos opuestos. (Agamben, 2010: 31-32)

La interrupción del pensamiento histórico resguarda la posibilidad de disolver toda concepción de una historia orgánica sustentada en el progreso. En la detención tiene lugar la puesta en práctica de otro entendimiento histórico, que no recaiga en el peligro de asumir para la historia la mera reproducción del pasado. Para Benjamin, la cesura, cuya fuerza de inmovilización significará finalmente intervenir en la linealidad histórica, constituirá el punto de inflexión hacia una nueva experiencia de la temporalidad, y veremos en los capítulos que siguen, también su centralidad e implicancia en las nociones de imagen y montaje.

De este modo, discontinuidad e interrupción serán las nociones más importantes para la reformulación de la noción de historia benjaminiana, donde la tensión dialéctica logra relacionar un instante del pasado con el presente. Y también punto de partida de muchas lecturas que se reúnen y posicionan a la obra de Benjamin como una teoría de los umbrales<sup>8</sup>,

---

<sup>8</sup> Véase Winfried Menninghaus, *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*, Buenos Aires, Biblos, 2013.



donde precisamente la detención se torna espacio de reflexión. Este instante de suspensión comprende el movimiento de la historia, pero sobre todo ilumina la posibilidad de que todo lo que alguna vez sucedió se encuentre abierto a alcanzar una actualidad aún mayor con la que contaba en su propio tiempo. Incluso, nos permite postular que no estamos condenados a la eterna repetición de la historia.

### **A propósito de la actualidad y el presente**

Nuestro tiempo, el presente, no es sólo el más distante: no puede alcanzarnos de ninguna manera. Tiene la columna quebrada y nosotros nos hallamos exactamente en el punto de la fractura. Por eso somos, a pesar de eso, sus contemporáneos

Giorgio Agamben

A partir de la reformulación benjaminiana de la historia anteriormente mencionada, podemos afirmar que no hay historia más que desde la actualidad del presente. Pero no de un presente homogéneo que se constituye como unidad histórica. La actualidad es la ocasión de apertura, y es ahí donde toda transformación posible tiene lugar. No es que la actualidad se constituya como un tiempo, más bien se encuentra fuera de tiempo, como una constelación de diversos fragmentos en la que cualquier presente se vuelve intempestivo.

Esta potencia se inscribe en la noción de actualidad, cada vez que en ella el instante de legibilidad emerge. Es por esto que, ante la pregunta que nos convoca sobre cómo habitar el presente, en este escenario signado por la clausura –y que lleva años proclamándose– creemos todavía en la posibilidad de un recomienzo en lo dado, cuya condición de posibilidad para la historia está provista precisamente por las ruinas signadas por el fin de los grandes relatos.

Volvemos entonces a la pregunta inicial por cómo habitar nuestro tiempo, o mejor, por cómo ser contemporáneos. En el ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?” (2014) Agamben expone que ser contemporáneo significa establecer un vínculo singular con el propio tiempo y esta singularidad se encuentra determinada por una distancia. Hay una sospecha –dice Agamben– en aquellos que coinciden plenamente con su época; más bien lo que encierra el pensamiento sobre nuestro propio tiempo es una cuestión de desfase, un desplazamiento con la época. Lo contemporáneo –como lo actual– no tiene lugar en la línea cronológica del tiempo, sino que vacila entre lo ya sucedido y lo no todavía. Su lugar es propio de la figura del *umbral*, punto donde tiene lugar la apertura de la discontinuidad de los tiempos. “La contemporaneidad comporta cierta *soltura*, cierto desfase, en el que su actualidad incluye dentro de sí una pequeña parte de su afuera” (Agamben, 2014: 25). Lo contemporáneo se

inscribe en el presente pero de un modo singular: signa su propio tiempo como arcaico, como devenir histórico que no deja de operar en éste y sólo así el pasado *late con tanta fuerza como en el presente*. O en palabras de Benjamin, cobra un índice de actualidad aún mayor. Ser contemporáneos es habitar la cesura, en el *punto de fractura* donde los diferentes tiempos se encuentran. Este tiempo guarda en sí la capacidad de relacionar consigo mismo cada instante del pasado.

La actualidad de nuestro tiempo no busca hacer actual el pensamiento de Benjamin, a volver sobre él para comprender las claves de nuestro presente. Desde las formulaciones de estos pensadores, ese no será el modo de ser contemporáneos. Lo que sí creemos es que muchos de sus interrogantes siguen manifestándose, encontrando incluso hoy formas de legibilidad vedadas a su propio tiempo. Y desde esta perspectiva tendremos la oportunidad de hacer de él un espacio de reflexión y de acción. La posibilidad de leer en el presente, en nuestra contemporaneidad, algo más que las ruinas de lo que fue.

### **Temporalidad y literatura**

A partir del recorrido que iniciamos con la noción de actualidad e historia, reflexionamos ahora sobre los alcances de la lectura benjaminiana sobre la temporalidad –y su relectura en los escritos de Didi-Huberman y Agamben– en relación a ciertas escrituras literarias que han tenido lugar en los últimos años. Pensamos particularmente en *Bellas artes* (2011) de Luis Sagasti e *Informe sobre ectoplasma animal* (2014) de Roque Larraquy y Diego Ontivero. Creemos que en ambos libros se manifiesta una singular noción de temporalidad tanto en sus aspectos más formales, es decir, desde la perspectiva de un procedimiento en la escritura marcado principalmente por la interrupción, como también en los mismos temas que abordan, signados por ciertos pasajes donde la temporalidad también se vuelve materia de reflexión en la trama narrativa. Un problemática que se tematiza al tiempo que se expone.

### ***Bellas artes* y la historia que recomienza**

Hay que continuar, no puedo continuar, hay que continuar, voy entonces a continuar, hay que decir las palabras, tantas como haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraña pena, extraña falta, hay que continuar, tal vez ya esté hecho, tal vez ya me lo dijeron, tal vez me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que se abre ante mi historia, me sorprendería, si se abre, eso voy a ser yo, eso va a ser el silencio, ahí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar.

*Bellas artes* de Luis Sagasti está dividido en ocho partes, cada una con su respectivo título. El primer capítulo tiene por nombre “Luciérnagas”, al igual que el último. Precisamente, ambos parten de un fondo común: la inquietud por un hecho tan ancestral como el de contar la historia. Pero no a modo de una fábula (aunque por momentos esta idea se aproxime a la imagen de la historia contada alrededor del fuego) sino más precisamente, una reflexión sobre la historia. En una primera lectura, distinguimos y aislamos estos dos apartados del resto en la medida en que precisamente allí tiene lugar una problematización de la historia en consonancia con la lectura que realizamos de Benjamin, Agamben y Didi-Huberman; mientras que los otros expresan un *hacer* en la escritura de *Bellas artes*, es decir, la puesta en práctica de un trabajo con los materiales de la historia, la manifestación de la historia entendida en términos de interrupción. De este modo, en las primeras páginas advertimos una posible lectura de lo que será el despliegue de relatos que seguirá a continuación, una determinada concepción del mundo como modo posible de concebir la historia. En la imagen del ovillo de lana se explora un aspecto central de la temporalidad: el comienzo. ¿Por dónde comenzar a contar? ¿Cuál es el punto de inicio de estos relatos?

Por dónde empezar si no encontramos la punta y no queremos romper la madeja.  
Empezar por las bocas abiertas de los que escuchan la historia del ovillo frente al fuego,  
por ejemplo. O la boca abierta de los que caen al frío.  
La boca se abre siempre cuando es la primera vez. Reproduce el abismo helado que  
distancia las estrellas. (Sagasti, 2011: 14)

*Bellas artes* ensaya algunas respuestas en torno a la pregunta por los inicios, pero la única certeza que resta es que no importa dónde se encuentra la punta de esta madeja, el inicio de la historia por contar, ya que si no la encontramos “se toma parte de la superficie, se la jala hacia afuera, se sostiene un pequeño tramo de hilo y se lo corta con un golpe seco” (Sagasti, 2011: 11). Cualquier idea de origen en términos de génesis se encuentra desplazada aquí, sólo hay que comenzar, no importa dónde, hacerlo cada vez como la vez primera. En tal sentido, pareciera que *Bellas artes* asume el gesto de construir la historia, un gesto que habrá que rehacer cada vez y, con ello, recomenzar la historia. Y “cada vez” refiere tanto a un aspecto reiterativo como inaugural, todo esto cristalizado hacia el final de *Bellas artes*: “Y comenzará por primera vez la misma canción” (Sagasti, 2011: 101).

En este momento apuntamos al recorrido que iniciamos con los escritos de Benjamin. En *Bellas artes* la historia no adopta la forma de una línea recta donde podemos marcar un

punto y comenzar a contar, sino que la historia se configura a partir de un movimiento marcado principalmente por la interrupción y la suspensión. Estas primeras páginas del libro le imprimen al comienzo un cierto matiz: el de un comienzo atrasado. En palabras de Agamben (2014), un comienzo desfasado de su propio tiempo, que demora en llegar, como todo presente que se adhiere al tiempo del que toma, a su vez, simultáneamente, distancia. Un comienzo que no cesa de operar en el devenir histórico.

De este modo, “Luciérnagas” anticipa en cierta forma un modo de leer los relatos que componen *Bellas artes*, aludiendo, tal como desarrollamos al comienzo de este capítulo, a la imposibilidad de una narración en términos lineales, puesto que lo que insistentemente se presenta es la cesura como centro del pensamiento histórico, como posibilidad misma del acontecimiento histórico. Aquí retomamos la lectura que iniciamos con Benjamin para acentuar la separación y la discontinuidad a partir de las cuales emerge la historia. Y *Bellas artes* no sólo inscribe esta problemática al comienzo de su libro; además, logra exponer este pensamiento de la temporalidad a través de una escritura signada principalmente por la interrupción. Una escritura fragmentaria como modo privilegiado de pensar la suspensión del curso histórico. Una composición de fragmentos emancipados y despojados de cualquier idea de totalidad<sup>9</sup>. Si en la escritura la historia se ve interrumpida en tanto desarrollo, es decir en términos de progreso, esta operación no genera una redundancia, una reproducción o un agotamiento. La cesura que se inscribe en cada uno de los relatos los dota de una singularidad emancipada del *continuum*, y esta separación exhibe, en cada uno, un entramado de tiempos que posibilita que su “citación” no sea mera reproducción. Si con Didi-Huberman (2015: 18) decíamos que “no habrá última palabra. Hará falta todavía desmontar todo de nuevo, remontar todo. Ensayar otra vez”, en *Bellas artes* vemos el deseo expresado de comprender una historia que no está agotada: “mientras haya un fuego habrá una historia que aguarda ser contada” (Sagasti, 2011: 101).

Los apartados que continúan desarrollan fragmentos de la vida de una serie de personajes íntimamente ligados a la historia del arte, de allí que el libro lleve por título *Bellas artes*. En “Haiku” las historias de Joseph Beuys y Bill Pilgrim (personaje de *Matadero 5* de Kurt Vonnegut) se entrelazan y conectan a partir de una experiencia concreta como la guerra, de las cicatrices producto de la guerra; así también la historia de Tomej, el tártaro que rescata a Beuys del avión estrellado y que repite a sus nietos la historia del aviador a modo de fábula. El trasfondo de la guerra trae además las figuras de Jürgen Habermas, Ludwig Wittgenstein y

---

<sup>9</sup> En el capítulo III, a propósito del montaje, desarrollamos con mayor detenimiento este singular vínculo que se establece entre el fragmento y la totalidad.

Antoine de Saint-Exupéry. *Bellas artes* explora también ciertas reflexiones sobre el lenguaje y sus límites a partir del haiku<sup>10</sup> y las historias de Matsuo Basho y Kioky Hatasuko. El haiku aquí manifiesta primeramente una percepción sensible, de marcado carácter visual, que interrumpe el curso de las cosas, dando lugar a una imagen entrecortada, a un punto en el que visión y trazo se entrecruzan en un *golpe de vista*. Expresa también la posibilidad de capturar un instante en la duración, de una vez, “sin causas ni efectos”. *Bellas artes* concibe ese instante como forma de “anclarse en el presente”, es decir, punto de emergencia del acontecimiento histórico a la vez que anudamiento de tiempos heterogéneos: “la piedra inmóvil iluminada por el sol de la mañana y de la tarde” (Sagasti, 2011: 26).

Aquí la historia alcanza la forma de un archivo<sup>11</sup> singular e inagotable, donde se persiguen ciertos sentidos sepultados y olvidados pero que puestos al servicio de la trama se

---

<sup>10</sup> En *La preparación de la novela* (2005) Roland Barthes trabaja en detalle la compleja noción de *haiku*. Es fundamental reparar en el carácter fragmentario al que refiere Barthes, en el cual un libro de haikus puede ser abierto, leído, al azar, en cualquier dirección puesto que no se pierde ni un “fragmento de sentido”; “una consecución neutra, tal sería la superficie de una colección del haikus” (Barthes, 2005: 71). El haiku no describe, sino que expresa el surgimiento, el acontecer de las cosas: “intenta hacer con *ese poco de lenguaje* lo que el lenguaje no puede hacer: suscitar la cosa misma” (Barthes, 2005: 74). Además, el haiku barthesiano nos conduce a una problematización de la temporalidad, es decir, de la captura del tiempo; y precisamente en este punto se aproxima a la lectura que aquí hacemos de *Bellas artes*. Barthes afirma que tal noción concibe la relación activa que se establece entre el sujeto y el presente. El haiku persigue “encontrar (y no recordar) el Tiempo enseguida = concomitancia de la nota (de la escritura) y de la incitación (...) → Por ende, una escritura (una filosofía) del instante” (Barthes, 2005: 91). De este modo, la escritura del haiku manifiesta un tiempo presente como punto de quiebre del curso histórico, tiempo que logra suspender la continuidad temporal.

<sup>11</sup> Una breve reconstrucción de la noción de archivo se vuelve ineludible en este punto. No desconocemos la enorme tradición que dicha categoría acuña. Sin embargo, a los fines de la presente investigación, creemos pertinente retomar algunos aspectos de la reconocida conferencia que pronunció Derrida en 1995 que luego fue publicada bajo el nombre *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997). Derrida emprende este recorrido partiendo de la noción de *Arkhé* en tanto nombra la articulación de dos principios: “el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas *comienzan* –principio físico, histórico u ontológico–, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado –principio nomológico” (Derrida, 1997: 9). En tal sentido, la función arcóntica, es decir, los arcones como aquellos que tiene el poder de interpretar los archivos, no sólo asumen la disposición de una autoridad, sino también el poder de lo que Derrida (1997: 11) llamará *consignación*: “el acto de *consignar reuniendo los signos*”. Nos interesa reparar en el primer principio en tanto nos permite abrir la relación entre archivo e historia, o mejor aún, en el modo en que se constituye la escritura de la historia a partir de los modos en que ésta se relaciona con el archivo. Advertimos aquí un desplazamiento: del modo en que el historiador se relaciona con las fuentes y los documentos, al modo en que se relaciona con el archivo y su teorización. Para Derrida, la construcción de una teoría del archivo se encuentra en la base de la teoría del psicoanálisis. Ante todo, lo que advertimos en la noción de archivo es un deseo de retorno a un origen, pero de un origen siempre diferido. En *Palabras de archivo*, Analía Gerbaudo (2013: 78) sostiene que el archivo “impone, como punto de partida para su organización, el «axioma de incompletitud»” y que “sin renunciar a la búsqueda total, la obra se sabe, desde el comienzo, atravesada por la falta”. En este punto parece coincidir Didi-Huberman (2012a: 18), al realzar en la fragilidad de la imagen, es decir, en las condiciones que impidieron su destrucción, el carácter incompleto del archivo: “lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada (...) El archivo es grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas”. Finalmente, Anna Maria Guasch, en *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011) se distancia de la concepción del archivo como soporte de la información (que permite registrar y coleccionar) para pensar más bien en las nuevas relaciones de temporalidad que éste establece y que no definen una progresión lineal. La dimensión de temporalidad “enfatisa el papel activo del presente a la hora de definir y dar forma al pasado” (Guasch, 2011: 10). Guasch destaca, de modo afín a nuestra investigación, el

exponen nuevamente y emergen en una nueva legibilidad. “Lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada” escribe Didi-Huberman (2012a: 18), señalando las pausas e intervalos porque precisamente allí tiene lugar la conexión de un material con otro, es decir, la composición de la historia. Algo similar ocurre con el espacio vacío entre dos estrellas que señala el chamán que rescata a Beuys: la interrupción de la historia leída en el cielo.

Esta suspensión histórica no sólo se ve plasmada en la escritura fragmentaria, es decir, en el corte y la reanudación que la constituyen. Así también, *Bellas artes* explora los alcances de la interrupción a partir de ciertas figuras. Esta compleja relación entre escritura e imagen seguirá siendo trabajada en el recorrido de nuestra investigación, en el capítulo IV. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar en este momento del análisis que las figuras de la caída, el grito y el haiku conforman el instante en que el curso del tiempo tiene la oportunidad de detenerse y expresan, en cierto modo, un tiempo presente, entendido no en términos de transición sino que logra suspender la continuidad temporal. Así como en “El grito” de Edvard Munch la historia se suspende en la angustia que expresa el grito, en una imagen capaz de mostrar una clara sonoridad, en el relato de Joseph Beuys “El grito siempre es vez primera. Como la miel, el grito no tiene historia. La antecede o la sucede, pero ante todo es detenimiento. Siempre se grita por primera vez. (...) el grito es lo que nos libera de la Historia, de nuestra propia historia” (Sagasti, 2011: 38-39). En las cicatrices de la cabeza de Beuys: “Al mismo tiempo que esas heridas se imprimen en un solo instante, y que luego resumirán lo pasado y el futuro, al mismo tiempo...” (Sagasti, 2011: 39). En Habermas y la carta que se come: “Caen trémulos los pedacitos de hojas por la boca del estómago de Habermas. (...) Bollitos puro presente. (...) Todo es presente, Habermas: desfilan las tropas del führer, el orgullo de tus padres al verte tan pulcro en la calle vivando” (Sagasti, 2011: 40). *Bellas artes* asume las expresiones del detenimiento temporal como dotadas de cierta plasticidad<sup>12</sup>, vale decir, no adquieren una forma estable que se repite en cada una de estas figuras, sino que antes bien logran configurarse en cada una de sus manifestaciones, definirse cada vez.

---

montaje literario de Walter Benjamin y el montaje visual de Aby Warburg como los principales proyectos de archivo del siglo XX. Nos interesa recuperar algunas de estas consideraciones alrededor de la noción de archivo para leer en *Bellas artes* primero, ciertos relatos de una singular historia del arte, interrumpida, marcada por la cesura, y además, leer allí relatos que parecían olvidados, pero que en esta escritura se exponen nuevamente y emergen en una nueva legibilidad, manifestando el lugar que ocupa el presente en la lectura de los hechos pasados.

<sup>12</sup> Didi-Huberman (2009: 142-143) se refiere a la plasticidad como  *fuerza material*  capaz de toda transformación. En términos de materia, la plasticidad alude a su perpetua metamorfosis. Leyendo a Gilles Deleuze, afirma que este principio plástico de los materiales de la historia no excede lo que él mismo determina, sino que cambia de acuerdo a su propia determinación, como un marco que condiciona sus propios desplazamientos y transformaciones.

A propósito del haiku y en relación a lo que antes mencionamos, leemos: “solo un haiku escrito en japonés puede detener el tren del lenguaje y anclarse en el presente, la piedra inmóvil iluminada por el sol de la mañana y la tarde”. “Un haiku japonés consta de diecisiete moras, que son algo así como átomos del lenguaje (...) ¿Son las diecisiete moras la medida del presente? (...) Nuestro lenguaje demora, extiende, dilata lo que es un golpe de tac! en el madero zen” (Sagasti, 2011: 26). En cierto modo, estas figuras cristalizan la reflexión benjaminiana sobre la inmovilización del curso histórico. La interrupción en Benjamin suspende la continuidad temporal entre pasado y presente y justamente este quiebre, este punto de inflexión, otorga la oportunidad de una relectura de la historia, o en palabras de Didi-Huberman (2011: 149), una *apertura* de la historia.

En “Corderos” y “Enuma Elish” la caída<sup>13</sup> se vuelve el punto luminoso que conecta los fragmentos de la historia. Caen vacas del cielo, cae Primo Levi, Joseph Beuys, Saint-Exupéry, Barón Biza. La caída configura aquí una situación paradójica, puesto que en ella advertimos primeramente un carácter definitivo: anticipamos su fin, aún antes de su ejecución. Entonces ¿por qué insistir en leer en esta figura la suspensión de la historia? Sostenemos que la caída introduce un matiz a partir del cual se cuestiona la concepción lineal de la historia, que conduce a pensar ese detalle que abre el *continuum*. Nos interesa revertir la lectura de esta figura siempre asociada a la decadencia o al final, para pensar mejor la cesura que puede tener lugar allí. En *Bellas artes* esta figura se encuentra dotada de cierta suspensión. Sin embargo,

---

<sup>13</sup> La caída constituye una figura de extensa tradición mitológica y religiosa. Por mencionar brevemente alguna de sus referencias más importantes, se esboza en el comienzo de los tiempos, en el Génesis donde paraíso y caída se reúnen. Aquí la figura se aproxima a la degeneración de la naturaleza humana, la decadencia, la pérdida de inocencia que conduce a la expulsión de Adán y Eva del Edén. Pero si continuamos con las referencias cristianas, nos encontramos con la figura de Lucifer o Luzbel (“portador de luz”). Asociado luego a Satanás (“opositor”, “adversario”), Lucifer es el primer ángel caído y expulsado del cielo a quien la soberbia lo condujo a los infiernos por desobedecer los mandatos de Dios. Así leemos en el Nuevo Testamento: “yo veía a Lucifer caer del cielo como un rayo” (Lucas 10:18). Símbolo de la belleza, asociado a la luz, al resplandor, al brillo de las estrellas y el cielo. En el catolicismo señala a aquellos seres que por elección deciden abocarse al mal, es decir, Lucifer eligió voluntariamente el mal por rebelarse ante Dios. Mientras que en la mitología griega la caída adquiere otros sentidos. Quizás los mitos más notables en relación a la caída sean los de Ícaro y Faetonte. Ícaro junto a su padre, Dédalo, fueron encerrados en el Laberinto de Creta por el rey Minos, quien dominaba tierra y mar. Dédalo fabricó un par de alas de plumas para él e Ícaro, y advirtió a éste que no volara próximo al sol porque las plumas se quemarían. “Poco después Dédalo miró hacia atrás y ya no pudo ver a Ícaro, pero vio abajo las plumas de sus alas que flotaban en el agua. El calor del sol había derretido la cera e Ícaro había caído al mar y se había ahogado” (Graves, 1994: 390). Faetonte, hijo de Helio, quien todo lo ve, le pide a su padre conducir el carro del Sol que recorre el firmamento: “...Faetonte los condujo primeramente a tan gran altura sobre la tierra que todo el mundo se puso a temblar, y luego tan cerca de la tierra que abrasó los campos. Zeus, en un arrebatado de ira, lo mató con un rayo y cayó en el río Po” (Graves, 1994: 192). Ambos mitos indican una problematización en relación al saber, a un tipo de conocimiento que finalmente no es acatado, una cierta ambición por ascender que conduce, como consecuencia de la trasgresión de un límite, a la caída. Nos resulta imprescindible hacer mención a estas referencias en torno a la caída, dado que hemos evocado una figura de enorme tradición. Sin embargo, en las cuestiones que atañen a la presente investigación, intentaremos configurar otro modo de leer esta figura, vinculada a las nociones de temporalidad, historia e interrupción que desarrollamos desde la teoría benjaminiana. Se trata de una lectura que comprende en la caída algo más que el fin y la decadencia.

no siempre se expresa el mismo tipo de caída. Hay caídas suicidas, Barón Biza por caso, pero hay caídas *detenidas* que logran capturar ese instante en que las cosas se suspenden. Cae un hombre de las Torres Gemelas y el fotógrafo Richard Drew logra capturar ese instante con su cámara: "...alguien se ha detenido para siempre en las formas puras" (Sagasti, 2011: 66). El hombre queda suspendido en el aire. En la recursividad de su aparición, la caída va mutando, interrumpiendo su fin, recomenzando cada vez en los distintos puntos del relato-ovillo. Luego, el cura Adelir da Carli asciende a los cielos sujetado por miles de globos y nunca más se sabrá de él, como el chanco de Pink Floyd que en un recital escapó volando, como Amelia Earhart, pionera de la aviación norteamericana que también se pierde en el cielo. Entonces, *Bellas artes* invierte la pregunta que antes había formulado, ahora ¿qué sucede cuando no hay caída?:

Pero si lo que hay no es caída, sino un ascenso prolongado e indetenible hasta quedarse con los pulmones vacíos, ¿hay grito? ¿Y cuándo cesa si lo hay? El horizonte ya parece una medialuna, los sentidos se enturbian, el perfume de la santidad impregna los globos con las últimas luces. Allí, tan alto, no llega la noche, sino que se llega hasta la noche (Sagasti, 2011: 56).

En el transcurso de *Bellas artes* podemos ver de qué modo retoma la inquietud por el comienzo. "Enuma Elish" hace referencia a un poema babilónico que narra el origen del mundo. Pero nuevamente advertimos la movilidad en esta idea de origen, sobre todo cuando notamos que "Enuma Elish" comienza con la imagen que mencionamos del hombre cayendo de las Torres Gemelas. Una vez más *Bellas artes* expresa el gesto de recomenzar la historia e insiste en "aislar el detalle de un acontecimiento en el *continuum* de la historia" (Cadava, 2015: 138). Un modo de demorar la historia cristalizado en la figura de la caída: cae un hombre de las Torres gemelas, cae Barón Biza desde el balcón de un piso doce, cae Miriam Stefford, mujer de Barón Biza, de un avión en el Valle de la Luna.

De este modo, advertimos que *Bellas artes* toma fragmentos de un archivo histórico del arte, es decir, trabaja con materiales de la historia del arte, asume el gesto de reunir diversos elementos que estaban repartidos de otro modo, fragmentos que de ningún modo podrían haberse conectado, pero que el procedimiento de esta escritura logra relacionar. Sin embargo, sus pausas e intervalos serán fundamentales, puesto que allí se expresa el carácter incompleto del archivo. Materiales de grandes distancias espaciales y temporales pero que allí reunidos alcanzan a formar eso que Benjamin insistentemente llama *constelación*. Un escenario de conexiones significativas pero no causales ni determinantes entre elementos independientes y distantes. En *Bellas artes* resuena esta imagen: "Constelaciones, dice Vonnegut. Como hilos de lana blanca en el medio de ártico, tensados, congelados, apenas



visibles, o mejor: solo son visibles los nudos que los sujetan, como las estrellas” (Sagasti, 2011: 46).

Quizás por eso en *Bellas artes* se vuelve central la imagen del ovillo de lana, porque supone una acción: la de tejer. Este movimiento del tejido se vuelve visible en la narración, formando una trama singular a partir de estos fragmentos de historias. Porque el uso de estos materiales de la historia, puestos allí, no sólo demuestra su notorio carácter recortado, sino, antes bien una cierta *unidad relacional*, es decir, fragmentos que al tiempo que preservan su autonomía, se enlazan con otros, trazan vínculos y conforman un tejido en el que alcanzamos a ver el anudamiento de sus puntos singulares. La imagen de la constelación benjaminiana está muy próxima a esta idea. Por tal motivo pensamos la historia que convoca *Bellas artes* como un archivo, porque adquiere su forma tanto por las interrupciones como por los elementos observables que la conforman. Un archivo que separa al tiempo que reúne y que en su darse a conocer sólo muestra una parte, muestra su plena condición de ser incompleto, inacabado, siempre en vías de hacerse.

### ***Informe sobre ectoplasma animal, el presente intervenido.***

Así como en *Bellas Artes* la constelación se forma por conexión de fragmentos que se reúnen, anudados por la mirada del narrador, *Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy y Diego Ontivero traza un vaivén entre texto e imagen que permite acceder a un momento de la historia que aún no ha sido contado. El texto, cuyas cuatro partes se dividen en pequeños relatos, se intercala con imágenes plásticas<sup>14</sup> producidas digitalmente que dialogan con el devenir textual.

---

<sup>14</sup> Distinguimos dos modos de presentación de la imagen que pueden advertirse en la dinámica que despliega *Informe sobre ectoplasma animal*. Por un lado, aquellos fragmentos textuales que moldean una relación con la imagen, a las que designamos como *imágenes en la escritura*. Por el otro, las *imágenes plásticas* que intervienen el devenir textual. La elección de *imágenes plásticas* responde al intento de acentuar el procedimiento de concreción visual logrado a partir de la combinación de materiales y herramientas en estrecho vínculo al ámbito del diseño gráfico y con el dibujo. Insistimos en la *plasticidad* de este modo de hacer que recuerda a la definición propuesta por Didi-Huberman a propósito de las fuentes de trabajo de Aby Warburg, “¿Qué clase de material? La respuesta no ofrece duda: un material *plástico*, es decir un material capaz de todas las metamorfosis” (el subrayado pertenece al original en todos los casos). Y más adelante: “El agente común de esta impronta y de esta capacidad de transformación no es otro que la *plasticidad* –esa  *fuerza material*– del devenir mismo (...). Y ello es así porque reúne el *cuerpo* y el *estilo* en una misma cuestión de tiempo, (...) en el que la repetición no se da jamás sin su propio exceso y la forma sin su irremediable vocación a lo informe” (Didi-Huberman, 2009: 142 y 143). En este sentido, en la línea de pensamiento de Didi-Huberman, la posibilidad de transformación de lo plástico se relaciona con la permeabilidad de los materiales y está ligada a las huellas supervivientes de la historia, tal como lo consideraremos en el capítulo II de esta investigación. Del otro lado se encuentra lo que nombramos como *imágenes en la escritura*. Aquellas que, muy cercanas a la noción de *denkbild* y de *imagen dialéctica* en Benjamin, proponen un modo de acceder a lo *imaginable* en el lenguaje en un vínculo indisoluble entre pensamiento y escritura. *Imágenes en la escritura* son las que quisiéramos pensar como “materialización de lo imaginario en lo exterior” (Weigel, 1996: 66), en su capacidad de acomodarse al presente de cada lectura. Esto es, una forma de la imagen que se hace cuerpo y que se manifiesta en *cada vez* o también, un modo de acceso a

Inmediatamente, al comenzar la lectura, la ficción reposiciona temporal y espacialmente al lector. Cada fragmento subtítulo bajo los números que conforman las partes (I, II, III, IV) relaciona un nombre con un espacio físico y una fecha. Así tendremos, por ejemplo: “Cardumen. Buenos Aires, 1957” o “Héctor. 17 de septiembre de 1930” (en las partes I y IV, respectivamente). Hay, entonces, desde el inicio un foco puesto en las relaciones temporales y se inaugurará la tensión primaria que va a recorrer todo el texto, la que se produce entre las temporalidades de lo vivo y de lo muerto, o más precisamente entre lo vivo y lo espectral<sup>15</sup>. En la misma línea de lectura que traza Gabriel Giorgi a propósito de *Informe sobre ectoplasma animal* (a partir de aquí: IEA) debemos considerar desde un principio el marco de inscripción de la “ectografía” como ciencia incipiente de la Argentina del mil novecientos. En su artículo “El animal, el espectro. Notas sobre las imágenes” (2015a) Giorgi afirma:

Concurren [en IEA] una serie enorme de referencias culturales, científicas y tecnológicas: la fotografía como nueva tecnología de la imagen y por lo tanto de la materia corporal; los experimentos fraudulentos con las imágenes de los espectros en las «fotografías de ectoplasma»; la tradición sobre electricidad y magnetismo animal y su influencia sobre las conductas, etc. Concurren también referencias históricas (...) la ectografía forma parte del repertorio de nuevas ciencias destinadas a modernizar el Estado argentino, las ciencias que, surgidas del suelo del positivismo decimonónico, harían del Estado argentino una vanguardia del saber científico.

Varias son las cuestiones a tener en cuenta a partir de la lectura del párrafo anterior. Si la ficción se articula con la historia argentina lo hace en tanto esa operación de lectura le permite trazar un recorrido que redefine la relación del pasado con el presente de la enunciación. La ficción toma el rol de matriz de reconfiguración del presente, es decir, se posiciona como testimonio de un saber histórico que ha quedado desplazado del saber general y, por lo tanto, está lo aún por decirse.

Para aclarar esta cuestión, comenzaremos por el final. Del recorrido que comienza en 1949 y finaliza, luego de algunas intermitencias, hacia septiembre de 1930 nos centraremos en la frase con la que el libro cierra. Luego de la insistente solicitud de Severo Solpe, personaje principal y guía del recorrido de la lectura del IEA, por conseguir que ciertos funcionarios del Estado provean de sostén económico las investigaciones que desarrolla la Sociedad Ectográfica, recibe por primera vez una respuesta. El narrador decide no transcribir el

---

una forma de conocer propia del terreno de las imágenes alejada de las certezas que asegura el dominio de lo conceptual. Extenderemos estas reflexiones hacia el capítulo IV. Por el momento simplemente subrayamos el tramo de pasaje que se abre entre *imágenes plásticas* e *imágenes en la escritura*, una relación dirigida a *desmontar* la barrera que separa la imagen de la palabra.

<sup>15</sup> Volveremos a esta distinción más adelante, en el capítulo II.

contenido de esta carta y en su lugar detalla la última entrada del cuaderno personal del personaje:

*Entre las formas de penitencia recomiendo la que consiste en colocar al niño en un rincón de la sala mirando hacia la pared. Con tiempo y práctica se aprende a disponer la duración de la penitencia en proporción a la travesura cometida y en virtud de la resistencia física del niño. (...) La distancia entre los ojos y la pared debe ser escasa, a fin de provocar un efecto de pérdida de foco y la consiguiente reducción de las funciones cognitivas (...) en el espacio en blanco de su mirada se irán contando las imágenes de la buena conducta (Larraquy y Ontivero, 2014: 81)<sup>16</sup>*

El fin de esta anécdota significa casi el final del libro. Pero la última línea define una modificación en retrospectiva para la comprensión de todo el texto: la marca de fecha y ubicación del narrador de la historia, “Buenos Aires, enero de 2014” (Larraquy y Ontivero, 2014: 82). Se produce la irrupción del tiempo histórico en un decurso que se suponía alejado temporalmente. Esto genera nuevos interrogantes: ¿qué continuidades pueden trazarse entre tales distancias del tiempo? ¿Quién escribe y por qué trae al presente aquellas latencias del pasado? ¿Qué nuevas zonas de la historia ilumina esta marca textual? A lo largo de los siguientes capítulos estas preguntas seguirán modulándose de acuerdo a las particularidades de cada instancia de análisis. En principio quisiéramos advertir la huella de la discontinuidad señalada por esa última línea. Podemos arriesgar, además, una relación con aquella idea que señalamos anteriormente sobre los desarrollos de diferentes *pseudo* ciencias en situación de expansión desde el siglo XIX. Estas, por sus modos de legitimarse como vías de acceso a un nuevo conocimiento, logran posición o fracasan en el intento de establecerse en el campo científico. Lo último es lo que finalmente pasa con la ectografía. El “informe” es, entonces, una colección de documentos que, desde el presente, interrogan un pasado oculto pero imborrable, abren el expediente de una historia supuestamente cerrada, devuelven a la historia su propia potencia, a lo que pudo ser y no fue. Su continuidad en el tiempo se sostiene por causa de las “persistencias etéricas” (Larraquy y Ontivero, 2014: 39) que insisten en la manifestación de un tiempo agonizante, al borde de su clausura. Resuena aquí la noción de archivo que consignábamos a propósito de *Bellas Artes*. Principalmente, asistimos al entrecruzamiento de un principio físico y un principio marcado por la ley que en el IEA se dialectizan por causa de las presencias espectrales. Los documentos de la Sociedad Ectográfica y la fotografía ectoplasmática como evidencia de lo ausente, responden a ese deseo de origen, a un intento siempre incumplido de hacer de la Ectografía una ciencia que pueda decir algo sobre la historia. Pero en ese carácter de incompletitud es el archivo apócrifo

---

<sup>16</sup> En todos los casos, el subrayado pertenece al original.

el que da cuenta, ficción mediante, de un vacío que aún no ha sido completado para la historia.

Según lo dicho hasta aquí, el presente de la escritura es un tiempo que se interroga a sí mismo a la vez que se encuentra tendido hacia el pasado. La clave para comprender esa relación es muy cercana al pensamiento benjaminiano según el cual la recuperación de *lo que ha sido* es siempre un trabajo que se propone desde la actualización del presente, en relación con la memoria, y no un hecho consumado al que debemos acceder de acuerdo a una totalidad de sentidos ya dispuesta. Las recurrencias de ectoplasmas que franquean los límites de sus cuerpos físicos permiten pensar la ruptura de una linealidad. Un nuevo acercamiento al pasado y a los modos en los que el pasado interviene en el presente. Se establecen correspondencias, hasta ahora desconocidas, entre elementos disruptivos en los intersticios del tiempo. Si, como decíamos al inicio de este capítulo, para modificar la idea de temporalidad debemos experimentar nuevas concepciones del tiempo, el IEA moldea una forma con la cual, tal vez, sea posible volver a considerar esa cuestión.

En la entrada del 9 de abril de 1914 de su cuaderno personal, Severo Solpe explica el origen físico de los espectros animales:

*La inscripción en éter de un animal muerto como espectro, mensurable por su claridad en watts, resulta de los hábitos que el animal supo reiterar en vida y del sufrimiento físico intenso. Hábito y dolor son la púa del gramófono que graba en pasta la huella del sonido para su reproducción. El asedio insistente de un zorro a un mismo gallinero perdura aún después de que le vuelen la cabeza de un tiro. (Larraquy y Ontivero, 2014: 51).*

El párrafo anterior corresponde a la parte III del libro. Apartado que, principalmente, cumple el rol de introducir al lector en algunos aspectos materiales de la fotografía ectoplasmática en cuanto técnica. Cada parte constituye una unidad de sentido. En términos generales, podríamos decir que en la parte I se presenta el mayor número de casos aislados a modo de presentación y como “curiosidades”. La parte II expone casos anómalos que permiten determinar ciertos alcances y limitaciones de la disciplina. Por último, la parte IV, reúne aquellos fragmentos de la vida de Severo Solpe que entran en relación con los sucesos políticos de la Argentina de la década del '30. Un momento decisivo para el presunto establecimiento de la ectografía como ciencia reconocida por el Estado. El recorrido que marca el IEA comienza por casos aislados de apariciones y da paso a los “protocolos” consignados por los miembros de la “Sociedad Ectográfica Argentina” para la “espectración”. Desde allí empezarán a reconstruirse los procedimientos y las expectativas de la ectografía en su pretensión científica.

Sin embargo, el último apartado resulta significativo por el contraste que se produce en el plano de las imágenes plásticas. A lo largo del libro, vale aclarar, en ningún momento hay una pretensión de apoyo o de soporte hacia el texto de su parte. Pero, a medida que avanza la narración, asistimos a un proceso por el que las imágenes plásticas progresivamente se desligan del texto que las precede. Es decir, a medida que el relato avanza estas imágenes van perdiendo carácter figurativo. Lo que sucede desde el comienzo es que las imágenes plásticas construyen un mecanismo y un código propio, establecen un diálogo interno que se suma al que se produce con los fragmentos textuales. Del apartado IV lo llamativo es la brusca modificación de ese código. De unas imágenes con paleta de colores pasteles –cuya preferencia es por las líneas dinámicas, la continuidad y la simetría–, nos desplazamos hacia composiciones en blanco y negro con grandes contrastes de luces y sombras que connotan un espacio frío y mecánico, carente de vida. Un espacio sin personajes que lo habitan y en donde, aparentemente, lo único que perdura es lo severo de la estructura. Esta máquina puesta en marcha se despliega en un espacio de riguroso vacío.

Intentaremos pensar este corte en términos de interrupción, o más bien, de cesura y podemos ubicarlo en el tramo que conecta las partes III y IV. Hay una última imagen (Larraquy y Ontivero, 2014: 56) a modo de cortina que clausura un movimiento dado hasta allí. A partir de ahora la ectografía establece una clave para conocer el cruce entre ciencia y estado. A propósito de esto señala Martín De Mauro (2015:121): “La operación que nos interesa subrayar gira en torno (...) del registro fantasmal que cruza y tensa las *fronteras corporales* entre lo humano y lo animal, entre ciencia y vida y –dentro de un registro historiográfico más amplio– entre ciencia nacional, Estado y violencia”. En nuestra lectura quisiéramos, además señalar la importancia de estos vínculos en su particularidad de estar continuamente mediados por imágenes plásticas. Desarrollaremos los alcances de esta relación en el transcurso de la presente investigación, más precisamente en el capítulo IV, pero en principio nos interesa resaltar la centralidad del lazo que, en el IEA, conforman texto e imagen. Las imágenes plásticas, precisamente moldean espacialmente una pregunta sobre el tiempo. Su respuesta lejos está de articularse en términos de continuidad lineal o de instante – propio del vocabulario aristotélico que recuperábamos arriba a propósito de la tradición de la filosofía occidental– sino que se plantea como un tiempo propio que se suspende al punto de girar en el vacío. Su contracara es el texto, el fragmento, cuya estructura responde a un trastorno de la temporalidad lineal de la historia. Lagunas temporales, propias de estas construcciones fragmentarias, temporalidades superpuestas o invertidas, referencias extra textuales que se abordan desde lugares impensados. Y en el centro de esta disputa la

temporalidad del espectro<sup>17</sup> que habita tanto el espacio textual como la temporalidad de las imágenes, liberando al tiempo de aquella pretensión totalizante que busca en su transcurrir una serie acabada de hechos consumados. Tal es el propósito del IEA, el de suscitar incansablemente una pregunta por la aparición de lo desplazado por la historia. En definitiva, un interrogante que no cesa de estar presente sin poder articularse por completo y que, sin embargo, se responde a cada vuelta de hoja.

---

<sup>17</sup> Tal como se ha adelantado, por la complejidad específica de esta noción y su íntima relación con la de supervivencia, se desarrollarán sus alcances en el capítulo II de esta investigación.

## Capítulo II

### Supervivencias de la historia

#### Materialidad y virtualidad del tiempo

Decir que la historia se retira de la mirada o del entendimiento implica sostener que la historia no es lo que ya pasó sino lo que está pasando, no es lo que ha desaparecido sino lo que amenaza con desaparecer. Es lo que está en el filo de la desaparición sin desaparecer. La posibilidad de la historia está anudada a la supervivencia de trazos de lo que ha pasado y a nuestra capacidad de leer esos trazos como tales

Eduardo Cadava

Nachleben, ese término del «vivir-después»

Didi-Huberman

#### **Apertura de la historia: la irrupción de las supervivencias**

Ciertos interrogantes alrededor de una noción tan compleja como la temporalidad y los modos de concebir la historia persisten todavía. Más aún si contemplamos, como mencionábamos, la *urgencia* de modificar la visión de un diagnóstico epocal definido bajo la forma de la clausura, visión predominante durante mucho tiempo en la filosofía y la crítica cultural. Esta mirada pesimista o melancólica ante la pérdida de lo pasado suele recaer en “un esquema temporal de la *grandeza y la decadencia*” (Didi-Huberman, 2009: 15). Es decir, épocas que alcanzaron un momento de esplendor y plenitud al que le sucedió un declive que lo aproximaba a su fin. Períodos delimitados a partir de su nacimiento, desarrollo y posterior caída. Esta idea de decadencia de la época se constituye como uno de los principales escollos al interior de la historia comprendida en términos de progreso. Así lo afirma Benjamin en *Libro de los pasajes*: “la superación del concepto de «progreso» y del concepto de «periodo de decadencia» son sólo dos caras de una y la misma cosa” (Benjamin 2009b: 463). Quizás, gran parte del proyecto benjaminiano pueda leerse como un intento por desplazar del centro del pensamiento histórico aquella mirada que organiza el acontecer de la historia como sucesión de nacimientos, decadencias y muertes ¿Qué consecuencias tiene tal sentido para la historia? Ante todo y, siguiendo a Didi-Huberman (2009: 15) esta concepción de la historia “no cree en los fantasmas”.

Asociar el pensamiento histórico al tono nihilista del declive temporal significa, en al menos un sentido, comprender allí un modelo de temporalidad de marcada impronta biologicista. Este *modelo natural* se configura a partir de ciclos determinados por el proceso nacimiento-vida-muerte, indicando así la fuerte influencia de una terminología propia de las ciencias naturales para pensar otras áreas del saber, como la historia y la cultura. Abre un campo de tensiones entre el progreso y la decadencia. Sin embargo, deja de lado un aspecto de suma importancia: que el pasado no es un hecho consumado y que cada tiempo histórico es portador de fuerzas positivas, aún aquellos a los que se obstina en llamar “períodos de decadencia”. Sólo partiendo de este punto nos encontraremos ante la posibilidad de ver ciertas *potencias aún activas* en el decurso histórico.

Quizás por tal motivo Didi-Huberman emprende la tarea de retomar la figura de Aby Warburg en *La imagen superviviente*, como si fuese un fantasma olvidado que asedia el presente<sup>18</sup>. Porque a partir de allí se abre ante nosotros un tiempo para los fantasmas y los síntomas, que da lugar al retorno de imágenes, a la manifestación de supervivencias. Tal desplazamiento en el pensamiento histórico sustituye el modelo natural signado por el desarrollo de los estadios vida-muerte, por un *modelo fantasmal* para la historia, es decir, tiempos expresados por obsesiones, por retornos de formas, por supervivencias. Describe no sólo otro tiempo sino además una determinada *vida de las formas*. Debemos destacar que si bien esta concepción fantasmal de la historia se resiste a comprender el desarrollo de los acontecimientos en términos de vida y muerte, no significa que los hechos del pasado se encuentren despojados de vida. No comprende precisamente el sentido evolutivo de la vida humana, antes bien posee otra relación con la vida histórica. Continuaremos con este punto, decisivo para abordar la noción de supervivencia.

La supervivencia será entonces la forma de expresar la impureza<sup>19</sup> de la temporalidad. Aporta un modelo anacrónico en la medida en que rompe con toda idea de periodización de la historia, dando lugar así a la superposición de tiempos. Complejiza el tiempo histórico en

---

<sup>18</sup>“Pero era preciso decir inmediatamente esto: que con Warburg el pensamiento del arte y el pensamiento de la historia experimentan un giro decisivo. Que, después de Warburg, no nos encontramos ya *ante la imagen y ante el tiempo* como antes. Sin embargo, la historia del arte no «comienza» con él en el sentido de una refundación sistemática, que quizá tendríamos derecho a esperar. Con él, la historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, *la historia del arte se turba*, lo cual es un modo de decir –si recordamos la lección de Benjamin– llega a un origen. La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino –un *momento-perturbador*– más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad.” “Tal sería Warburg hoy: un urgente superviviente para la historia del arte” (Didi-Huberman, 2009: 26-30).

<sup>19</sup>Esta noción utiliza Didi-Huberman en muchos de sus libros para su relectura de la teoría benjaminiana. Alude precisamente a un tiempo anacrónico, heterogéneo, disruptivo, en contraposición a la temporalidad homogénea que propone la concepción del progreso de la historia. Ver en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas* (2009).



tanto manifiesta el punto móvil en el que convergen las diferentes modalidades del tiempo. La supervivencia configura el regreso de ciertos elementos aparentemente olvidados, “su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo *intempestivo*” (Didi-Huberman, 2009: 29). En tal sentido, la aparición de las supervivencias, en tanto expresión de un entramado de tiempos, constituye un punto de fractura en el curso histórico. Su manifestación oscila entre *lo que ha sido* y el *ahora* de su irrupción, y permite ver el rastro material de su continuo movimiento. Quizás éste sea su aspecto más notable: el desplazamiento de lo que sobrevive que, a su vez, conforma el carácter de su propia transformación. Al desligarse de su contexto específico para reubicarse en un nuevo plano temporal, conlleva los restos temporales de su movimiento. Por tal motivo, cada vez que la supervivencia irrumpe en el curso histórico, redistribuye los órdenes dados, otorga nuevas posibilidades al presente.

La supervivencia será entonces la clave a partir de la cual intentaremos pensar este nudo conceptual que se constituye a partir de una doble valencia: su *aspecto temporal* y su *expresión material*. Y si bien “supervivencia” es un término que suscita grandes dificultades al momento de su traducción y establece, a la vez, un gran debate en torno a la filología del término<sup>20</sup>, nos interesa detenernos en su aspecto dinámico: es decir, como concepto que se

---

<sup>20</sup>En la perspectiva que adoptamos para este trabajo –que se sitúa en la estela del pensamiento de Warburg, Benjamin y con una clara impronta de Didi-Huberman– *supervivencia* es el término por el que hemos optado para la traducción de *Nachleben* (o *Überleben/Fortleben* para el caso de Benjamin). En una primera instancia, habremos de escoger siempre los términos que deriven de dicha expresión para evitar acercar estas consideraciones al terreno de la *sobrevida*, más ligado a conceptos del discurso biológico, en su primera aproximación del uso común. En este sentido, optamos por el uso de «supervivir» al de «sobrevivir» en un intento de marcar el rasgo distintivo de la especificidad del trabajo en el campo de la estética. Esta decisión metodológica se sitúa, primeramente, a partir de la elección que hace del término Jorge Panesi en su traducción del texto de Jacques Derrida, *Desvíos de Babel* (1985) que utilizamos para ciertas apreciaciones del presente trabajo. Los *alcances* que habilita la traducción de dichos términos por *supervivencia* resultan más productivos para la tarea que hemos de desarrollar en estas páginas (“La traducción se convierte entonces en necesaria e imposible, como el efecto de una lucha por la apropiación del nombre” o también: “La traducción se convierte en la ley, el deber y la deuda, pero una deuda que no podemos cancelar” Derrida, 1985: 5-7), a la vez que permite distanciar el *Nachleben* warburgiano del *revival*, más ligado a las repeticiones formales que se trasladan de un período histórico a otro posterior. Consideración que contempla, además, un modo cronológico de la historia que desestima la *estructura anacrónica de la supervivencia* (Didi-Huberman, 2009: 83), y que, por tanto, no resulta productivo en el marco de reflexiones a las que se orienta la presente investigación. Por otro lado, remitimos también al artículo de Mariela Vargas (2014) en el que sostiene que, en la reflexión en torno a la noción de *vida* a partir del siglo XX, se produce un desdoblamiento que distingue un campo ligado a la reflexión *evolucionista* (en la estela del pensamiento darwiniano vinculado a las categorías de “selección natural” y “adaptación”) del campo de la historia de los fenómenos que centrarían sus indagaciones en las cuestiones relativas a la “pervivencia” de las formas en el plano temporal. Retenemos, entonces, la necesidad de marcar el carácter propio de los estudios ligados al campo de los productos culturales. En una segunda instancia, sin embargo, no podemos desconocer el gran aporte que configuran las reflexiones de Miguel Valderrama en su libro *Traiciones de Walter Benjamin* (2015). En un análisis tan lúcido como imprescindible a la hora de posicionarse en el campo estético desde una perspectiva latinoamericana, enfatiza la necesidad de señalar la cercanía semántica entre el prefijo “super” y un matiz de “triunfo” asociado a la *supervivencia* cuando es así nombrada. En este sentido, afirma: “contrariamente a la lógica de paso que organiza el señorío de la vida en la supervivencia, la sobrevivencia reclamaría para sí una relación suspensiva tanto con la vida como con la muerte” (Valderrama,

conforma y es conformado por otros. Como una constelación de sentidos que se atraen entre sí, como un campo de articulaciones en el que conviven los fantasmas, los síntomas, los restos, la vida y la muerte.

### **Historia de los fantasmas y vida en movimiento**

Decíamos, con Didi-Huberman, que la historia adquiere carácter espectral a partir de la aparición de fantasmas que retornan de un pasado aún abierto. La supervivencia da paso a una historia de los fantasmas, ella misma es la manifestación espectral de los restos de la historia. Convoca aquellas largas duraciones que resisten ante el olvido y la destrucción. No obstante, estas reapariciones han devenido parciales, sus contornos son difíciles de definir. Oscilan permanentemente entre su mostración y su ocultamiento precisamente porque se encuentran en el filo de la desaparición de la historia. Nos referimos a fantasmas que inscriben huellas en la superficie del presente, apenas son visibles porque en su devenir no consiguen mostrarse plenamente, porque su exposición se encuentra antes bien en los detalles, en lo marginal, en lo mínimo. Podríamos decir que el fantasma habita en los gestos del presente, por más débiles que éstos sean. Posee la marca de otro tiempo y, en su reaparición, manifiesta las diferentes temporalidades que en él anidan. Retorna para decirnos que eso que se muestra allí, no ha muerto completamente. Pero tampoco significa que ha sobrevivido triunfalmente entre otras muertes, que ha ganado una determinada lucha por la existencia; antes bien, es el testimonio de supervivencia de su propia muerte. En esta perspectiva, los muertos no mueren del todo, sino que asumen otras formas de vida. Como afirma Didi-Huberman (2009:7) “una muerte apenas evitada y casi continua, *fantasmal* para decirlo todo”. Por tal motivo, la historia de los fantasmas expresa tiempos de larga duración, tiempos que saltan las épocas, tiempos que resisten ante la muerte o el olvido.

Este carácter espectral de la supervivencia anticipa, en cierto modo, un principio particular de vida, una nueva *vida de las formas* que ha perdurado ante la desaparición histórica. En estos términos, compone un nudo temporal dado por la relación entre lo que

---

2012: 15). Así, y en cuanto a la identidad latinoamericana, la carga que permanece en el término *sobrevivencia* remite a una vivencia intrínseca de la experiencia político-cultural de construcción teórica territorial. El autor considera la asociación de los términos *Nachleben*, o *Überleben/Forleben* con el de supervivencia a una imposición colonialista en términos de “neutralización” y reclama la necesidad de hacer notar la “fractura” (Valderrama, 2015: 14 y 18) que subyace a cada uso y que enlaza las nociones de lengua, historia y vida. Rescata, entonces, la *fractura* como marca del *trauma* devolviendo a la discusión toda una constelación significativa configurada por los términos *sobrevivencia*, *pervivencia*, *postvida* en un trabajo de rastreo que se asocia con las investigaciones de Pablo Oyarzún y Andrés Claro. Por todo lo dicho hasta aquí ponemos a funcionar, en esta investigación, la noción de supervivencia pero sin desatender a las disputas que permanecen en la terminología adoptada y que han sido inauguradas aquí por las reflexiones de los autores antes mencionados.

deviene y lo que permanece estable. Es por esto que vida e historia se vuelven indiscernibles para toda reflexión sobre la supervivencia. Precisamente porque en el centro de este pensamiento el pasado se encuentra dotado de una vitalidad propia. Al respecto, escribe Mariela Vargas (2014: 324): “Lo que pervive tiene una sobre-vida, una vida después de la vida, que se despliega sin luchar necesariamente contra algo que se le opone, sino que posee una suerte de energía y temporalidad propias”. Así, el retorno de esos elementos de aparente olvido constituye el modo de manifestación de la supervivencia. Estas potencias que se vuelven presentes poseen tanto una temporalidad heterogénea como una forma de vida específica. Así, la supervivencia inaugura un nuevo modo de comprensión histórica de los acontecimientos pasados en el cual emergen nuevas configuraciones que permiten una lectura atenta a los gestos supervivientes. Constituye, finalmente, nuevas exigencias para el presente.

Esta forma del “vivir-después” señala, en su reaparición, el modo en que la supervivencia se vuelve perceptible a partir de los cambios de posición, de su nueva ubicación en cada presente. De allí su perpetuo movimiento, su constante devenir otra cosa, porque en el desplazamiento es posible advertir su transformación temporal y material. Sin embargo, algo permanece. Se abre así una compleja relación de tiempos: “la dialéctica de lo que cambia y de lo que se resiste a cambiar” (Didi-Huberman, 2009: 95). Recordemos, del capítulo anterior, la singularidad de este pensamiento dialéctico: no refiere al estado inmóvil al que le continuará su reanudación, sino a ese intervalo que se conforma a partir de las tensiones entre ambos términos.

La “vida histórica” en este punto se aproxima a la idea de fuerza<sup>21</sup> o potencia, a un “juego de potencias” (Didi-Huberman, 2009: 98) que acentúa los modos en que tienen lugar los acontecimientos pasados en el presente histórico. Se abre una serie de aspectos en torno a la visibilidad de dicha potencia, que por momentos irrumpe completamente, desajustando todo orden previsto, y por otros se torna virtual, apenas perceptible, “en potencia”. Es lo que Didi-Huberman (2009: 99) plantea como la “doble significación de la palabra *potencia* – fuerza manifiesta y fuerza latente–”. Toda latencia insiste en un retorno que se inscribe en los acontecimientos, su irrupción en el curso histórico introduce un contra-ritmo que hace surgir su potencia. La relación entre ambos términos compone una dialéctica temporal que nos advertirá, una vez más, la impureza del tiempo propia de la historia de los fantasmas.

---

<sup>21</sup>En este punto, Didi-Huberman retoma primero la lectura de Nietzsche y luego de Gilles Deleuze en torno a la dinámica de *fuerzas* que entran en tensión en la historia. Véase en *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.

## Síntoma, irrupción y visibilidad

El despliegue de un modelo sintomático vinculado a las nociones de memoria, recuerdo e inconsciente—muy próximo en Didi-Huberman a las reflexiones incorporadas por el psicoanálisis—designa la complejidad de los modos de aparición de lo que irrumpe en el curso de la historia. Lo que no termina plenamente de realizarse en su tiempo se pliega a otra temporalidad y su inscripción sucede aun cuando nada asegure su permanencia. Una errancia que se vuelve estructurante y que asume el riesgo permanente del desplazamiento. Leemos en Didi-Huberman (2009: 274): “el síntoma se vela porque se metamorfosea, y se metamorfosea porque se desplaza. Se ofrece, ciertamente, todo entero, sin ocultar nada —a veces hasta llegar a la obscenidad—, pero se ofrece como *figura*, es decir como *desvío*”. Quisiéramos retener aquí lo que asocia al síntoma con la *figura* y que, inmediatamente y por un impulso de explicación que parece surgir del mismo intento fallido de definición, se desplaza de la *figura* al dominio del *desvío*. Este movimiento sugiere tal vez el rasgo más propio de la aparición sintomática, su necesidad de permanente desplazamiento, un rehuir constante de la posible apropiación por parte del concepto. Tal vacilación se asemeja al movimiento que funciona —según nos llega vía Agamben— en el uso de la biblioteca del propio Aby Warburg con *la ley del buen vecino*<sup>22</sup>. Este es un modo de aproximación de los términos que asume que cada posición es más un trazado de los alcances de cada noción, en relación con el conjunto, que una comparación entre significaciones estables. El movimiento del *desvío*, entonces, es una señal de terrenos poblados de apariciones sintomáticas.

Desde estas reflexiones, la memoria, como elemento diferenciado del recuerdo al ser plenamente organización involuntaria, actúa perturbando el orden continuo de los hechos y da paso a la emergencia del síntoma. Lo propio del síntoma sería, según lo expuesto hasta aquí, el modo de emergencia de los elementos recurrentes de la historia o, para decirlo con Didi-Huberman (2009: 152), su rítmica: “la concomitancia inesperada de un *contratiempo* y una *repetición*”. Esto sólo resulta posible comprendiendo la temporalidad por fuera del curso lineal de la historia en términos de progreso. Podemos apreciar, entonces, el aspecto más bien temporal de la supervivencia, es decir su modo de fluctuar por las modalidades del tiempo.

---

<sup>22</sup>La descripción de Giorgio Agamben del método de búsqueda para la biblioteca de Warburg se encuentra en “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” en *La potencia del pensamiento* (2007b). Extraemos de allí un fragmento: “Warburg ordenaba sus libros no según los criterios alfabéticos o aritméticos en uso para las grandes bibliotecas, sino según sus intereses y su sistema de pensamiento, hasta el punto de cambiar el orden ante cada variación de sus métodos de investigación. La ley que lo guiaba era la del “buen vecino”, según la cual la solución al problema no estaba contenida en el libro que se buscaba, sino en el que estaba al lado. De este modo, hizo de la biblioteca una especie de imagen laberíntica de sí mismo, cuyo poder de fascinación era enorme” (Agamben, 2007b:161-162).

Esas recurrencias no se desplazan sino como *espectros* de la historia pero, para darse a ver en una nueva instancia de legibilidad, precisan de una *forma* con la que inscribirse en la superficie del presente. Continuamos la lectura:

Entre fantasma y síntoma la noción de supervivencia sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de la *huella* (...) el análisis de las supervivencias se nos presenta como el análisis de manifestaciones sintomáticas tanto como fantasmales. Designan una *realidad de fractura*—aunque ésta sea débil o incluso inapreciable— y, por esa razón, designan también una *realidad espectral* (Didi-Huberman, 2009: 52).

Así, la supervivencia se ubicaría en un lugar intermedio entre el síntoma y el fantasma. Si el síntoma es la manifestación de la emergencia, es decir, la efectiva visibilidad que sólo se produce por interrupción anacrónica del elemento espectral, la supervivencia define el entramado material, el conjunto de prácticas o saberes que se sostienen más o menos explícitamente —más o menos imperceptibles— en el transcurso del devenir histórico. Los síntomas advienen, señalan el retorno dislocado de ciertas *obsesiones, remanencias, restos*, que se figuran en los márgenes de la historia y, siempre mal situados, devuelven la fuerza de *lo inactual* actuando en el ahora.

### **Materialismo del trapero y restos de la historia**

El buen dios habita en el detalle

Aby Warburg

El carácter espectral de la supervivencia nos indica, como mencionamos, la singular dialéctica que se establece entre potencias manifiestas y potencias latentes. Sin embargo, este aspecto doble e irresuelto de la supervivencia —en tanto la dialéctica, en el sentido que aquí la entendemos, no compone una síntesis resolutive sino, más bien, acentúa las tensiones que en ella se presentan— muestra su movimiento insistiendo en dejar en evidencia los restos. Por más débil e imperceptible que sea su paso, la supervivencia no deja de manifestarse materialmente. En el presente, las huellas materiales del pasado son advertidas por un principio dinámico atribuido a la historia. Esto es lo que Benjamin reivindicó en la lectura de los despojos de la historia: una apertura íntegra del pasado donde “nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia” (Benjamin, 2009: 40). El gesto benjaminiano de no distinguir entre “pequeños” o “grandes” acontecimientos apunta a disolver la lógica de los Grandes Relatos, apela a una historia que no excluya ningún detalle, o mejor, que haga de ellos el punto de partida para concebir otros alcances temporales. Hasta

en los acontecimientos más insignificantes se encuentra la oportunidad de hacer del curso histórico algo más que un continuo homogéneo y estable.

Nos interesa retomar la figura benjaminiana del *trapero* de la historia porque precisamente allí encontramos la clave para leer en el presente las supervivencias que asumen la forma de lo marginal, de lo mínimo y de lo olvidado. Porque, como afirma Gerhard Richter a propósito de la obra de Benjamin, advertimos un *gesto* que se conforma a partir de un pensamiento de lo insignificante:

Esta meticulosa búsqueda por lo extraño e insignificante es eminentemente un gesto político, no porque ponga en acción un programa preconcebido de aquello que merece ser coleccionado y estudiado y aquello que no, sino porque se niega a aceptar la condición de insignificancia como algo natural, exponiéndola en cambio como una construcción cultural y política que se basa en problemáticos y silenciosos prejuicios (Richter, 2010: 243).

Didi-Huberman parece acordar con la lectura de Richter, cuando expresa que “el historiador debe renunciar a algunas jerarquías seculares –hechos importantes contra hechos insignificantes– y adoptar la mirada meticulosa de antropólogo atento a los detalles” (Didi-Huberman, 2006: 155). La figura del trapero nos conduce a atender los materiales propios de la historia en los que, sin embargo, se impone una mirada desviada que atiende a lo descartado. Es en los deshechos de la historia donde se irán a buscar nuevas claves de interpretación para el presente. Pero no se trata de una vuelta al pasado para encontrar aquello que nos permita leer con mayor comodidad nuestro tiempo sino de ver en cada manifestación singular aquello que se reprime y que, sin embargo, insiste.

Para el historiador decisivamente materialista que es Benjamin, el despojo ofrece no solamente el soporte sintomático de la ignorancia –verdad de un tiempo reprimido de la historia–sino también el lugar mismo y la textura del “contenido de las cosas” (*Sachgehalt*), de “trabajo sobre las cosas” (Didi-Huberman, 2006: 159).

Este “trabajo sobre las cosas” nos permite percibir una materialidad del tiempo en la mirada atenta a los vestigios de la historia. Así, los hechos del pasado devienen *materia de supervivencia*. No obstante, advertir la presencia de estos restos no se torna una lectura objetiva de cada presente. Es, claramente, una determinada posición ante el pensamiento histórico; como afirma Eduardo Cadava (2014: 146) apela a “nuestra capacidad de leer esos trazos como tales”. Es decir, a nuestra capacidad de leerlos en tanto marcas materiales, desde su misma materialidad de huellas que, aún sin aparecer completamente, insisten y operan en el presente que los lee. La legibilidad del acontecimiento histórico se torna central en esta perspectiva debido a que los hechos del pasado, como señala Benjamin, contienen un índice

histórico, lo cual no significa que indique su pertenencia a un determinado momento, sino más bien que hay un tiempo específico en el que se vuelven legibles. Esta operación de legibilidad asegura que “el tiempo de la historia es infinito en cualquier dirección y se halla incumplido en cualquier instante. Esto quiere decir que no resulta posible pensar un acontecimiento empírico que mantenga una relación necesaria con el tiempo en que ha tenido lugar” (Benjamin, 2012b: 135). La historia podría condensarse en ese “punto crítico” de legibilidad, en el instante en que el acontecimiento pasado se vuelve presente, es decir, se inscribe en un tiempo presente a la vez que se torna visible o perceptible, material. Estos desechos de la historia se restituyen a partir de un nuevo empleo en el que se juega una determinada legibilidad, es decir, “en el ahora de su cognoscibilidad” (Benjamin, 2009b: 465). El *ahora* constituye el punto en el que emerge la legibilidad. Por tal motivo nos referimos a la *lectura* de las supervivencias como tarea de nuestro tiempo, como intento por establecer un nuevo régimen de visibilidad de lo olvidado, como la capacidad de advertir en el presente el rastro de ese trabajo del tiempo.

### **Trazos intermitentes: la resistencia de las luciérnagas**

Quisiéramos detenernos en una figura errante que se deja ver en los intersticios del pensamiento de ciertos teóricos contemporáneos que nos acompañan en estas páginas. El caso es el encuentro, afortunado y problemático, que se suscita entre Didi-Huberman y Agamben, signado por la presencia, podríamos decir *fantasmal*, de Pier Paolo Passolini en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012).

La fuerte crítica que emprende Didi-Huberman allí nos interesa menos por la polémica a la que da lugar que por el contrapunto de dos modos de trabajo que operan explícitamente con el legado de Walter Benjamin. El filósofo francés reclama en la reflexión de Agamben la ausencia, en su visión de la historia, de un sitio para las luciérnagas como imagen de la resistencia. Se refiere a aquella que, sin articularse hacia un fin concreto, evade el horizonte de la redención y transita de acuerdo a una vitalidad siempre a la expectativa de un encuentro. Las luciérnagas aparecen como reductos pequeños e incandescentes de un *contrapoder* que sobrevive. Pequeños faros de luz que aparecen y se ocultan desplazándose por “los tiempos demasiado oscuros o demasiado iluminados” (Didi-Huberman, 2012b: 14) de una actualidad política que tiene al fascismo como su antecesor. En este escenario –donde el brillo del espectáculo es el modelo de iluminación– se reemplazan las inquietudes del observador por la pasividad del espectador. Luciérnaga es imagen de una *luz del deseo* que reaparece como excepción y potencia ante ese mundo homogéneo que simula no tener bordes

donde descansar de su apariencia deslumbrante. Visión poética y política sobre la que Didi-Huberman reclama un punto de encuentro con Agamben.

Una pregunta se sostiene a lo largo del texto y, aunque parezca ser respondida a cada paso, vuelve a formularse insistentemente; en ella parece llamar al *fantasma* Pasolini: “¿han desaparecido verdaderamente las luciérnagas?” (Didi-Huberman, 2012b: 33). Esto quiere decir: ¿ha desaparecido la potencia de la memoria colectiva, su poder de resistencia, la capacidad de asombro ante lo inesperado? o incluso, ¿hay todavía un futuro abierto más allá del diagnóstico funesto sobre la desaparición de las luciérnagas? ¿hay un posible *recomienzo* iluminado por esas intermitencias?

En la imagen de las luciérnagas se vuelve pensable la íntima relación entre la potencia y la fragilidad, un espacio de intermitencia como una apuesta política. Se trata de la urgencia de una lectura del tiempo presente en la que se articulen saberes *lagunares*, esto es, inciertos, pasajeros, pero de una fuerte potencia espectral. Las luciérnagas indican con su pequeña luz nocturna la presencia de una fragilidad que se opone a las tinieblas. Lo que señalan con su luz es la recurrencia de un aparecer que siempre está en riesgo, pero que sin embargo tiene lugar cada verano en algún oscuro lugar. Cada intermitencia es la marca de un presente inconcluso. Sin gloria y sin rumbo.

## **De las supervivencias en la literatura**

A partir de estas reflexiones, abordaremos la presencia determinados restos que evidencian su carga temporal. Si hacemos referencia a restos, consideremos también el carácter espectral que subyace a estas cuestiones. Tanto en *Informe sobre ectoplasma animal* cuanto en *Bellas artes* puede rastrearse la supervivencia de huellas que se inscriben en las materialidades estéticas. Una lectura atenta a los choques temporales podrá distinguir esas huellas sintomáticas y percibir los trayectos supervivientes en los textos literarios.

## **El ectoplasma como huella espectral**

*Informe sobre ectoplasma animal* conduce este marco de reflexiones hacia un pensamiento singular en el que las supervivencias permiten moldear una formación *informe*<sup>23</sup> de materia y tiempo. Porque este es el tiempo en el que tiene lugar un entramado de temporalidades que cristalizan en el *ectoplasma*. Leemos en IEA la clara diferencia entre ectoplasma y espectro:

---

<sup>23</sup> Este juego de palabras entre “forma” e “informe” fue tomado del trabajo sobre el libro de Larraquy y Ontivero que propone Gabriel Giorgi. Muchas de las ideas que se desarrollan aquí no hubieran sido posibles sin la asistencia de la reflexión del mencionado autor. En particular nos referimos a “Lo real contiene todos sus pasados. Informe sobre espectros” artículo publicado en 2015 para la revista digital *Estudios de Teoría literaria*.



Llamamos *espectro* a un tipo de residuo matérico inscripto en éter que el animal deja de sí cuando muere: la síntesis de sus salivaciones, la huella de los diferentes tamaños de su cuerpo en el tiempo, la silueta, aromas (...), el diagrama de los movimientos que repitió en circuito, etcétera. Del espectro registramos su *ectoplasma*, que surge por sustracción eléctrica del cuerpo del ectografista. Sin este auxilio eléctrico, sin este préstamo, el ectoplasma no puede componerse visualmente ante la cámara. En cada ectografía dejamos un poco de nosotros; pagamos las imágenes (...) (Larraquy y Ontivero, 2014:49).

Es el ectoplasma, entonces, la clave del entrecruzamiento de los polos temporales (tiempo anterior (virtual)/tiempo-ahora) y de los registros de los cuerpos (animal/humano). El lugar donde el pasado toca el presente y produce una imagen por la aparición de una supervivencia. Pero para que esa imagen pueda darse a ver es condición necesaria la intervención de un cuerpo vivo capaz de ceder su energía vital para el grabado del ectoplasma y su posterior visualización en *giroscopio*<sup>24</sup>. El ectoplasma es, además, el lugar donde, en términos de Gabriel Giorgi, un *tiempo virtual* se presenta como latencia del tiempo que *ya no es* y se reúne con el *tiempo-ahora*, expresando una yuxtaposición entre lo potencial y lo realizado que complejiza la comprensión de los parámetros temporales. En esta encrucijada temporal, el llamado tiempo virtual funciona como “línea de imantación de lo real, [que] sin ser nunca “realidad” marca el umbral en el que se intersecta lo que somos con los mundos potenciales” (Giorgi, 2015b: 15). Cuando se asumen las complejidades temporales que organizan la estructura de IEA es posible reconocer la dinámica de las supervivencias como matriz productora de significaciones. Una dinámica sostenida por la conjunción de tiempo y materia que presenta la reaparición de elementos de un pasado latente. Las consideraciones sobre la supervivencia que funcionan en IEA –en cuanto dispositivo productor de sentidos– no son, por supuesto, traducibles en los mismos términos hacia otras formas textuales pero su lógica puede estar implicada en otros casos. A partir de aquí podemos, entonces, indagar en la espectralidad propia de IEA y su posibilidad de abrir surcos temporales.

ECTOPLASMA PREHUMANO/BUENOS AIRES 1953/ Muchas especies preexistieron al hombre y sus restos perduraron en piedra. Esta huella física debería corresponderse con una persistencia etérica, pero hasta hoy nadie ha visto espectros de esponjas o peces del Cámbrico. Se concluye de esto que el humano puede ver en muerte sólo a los animales que históricamente vio con vida (...) Los espectros de animales prehumanos solo pueden ser percibidos bajo las formas del presente: requieren un disfraz, un modelo

---

<sup>24</sup> El glosario propio que desarrolla Larraquy en los textos de IEA es complejo de abordar. Algunos vocablos (como los que citábamos arriba) están definidos con detenimiento en el texto, otros (como en el caso del giroscopio) se comprenden en relación de contexto. Para el caso: “Para conseguir su imagen se sigue el procedimiento habitual: series de veintidós ectografías por segundo disparadas en automático, con el ectografista en puntas de pie sobre una placa de cesio en frío. Se obtienen seis segundos de giroscopio (...)”, o también: “Son caballos en fulgor de 3 a 5 watts cuyas patas asoman desde el suelo: en giroscopio se las puede ver practicando pasos de carrera” (Larraquy y Ontivero, 2014: 11-33).

formal que los ecualice en éter y los haga posibles a la mirada (Larraquy y Ontivero, 2014: 39).

En el presente, remanencias de un tiempo perdido se hacen visibles. La supervivencia torna actual los vestigios inscriptos en tanto *huellas* para hacer –siguiendo la lectura que realiza Didi-Huberman (2009: 11) de Winckelmann– “un cuerpo de lo que no era sino un amasijo de restos”. Así, el fragmento que citábamos anteriormente marca el modo en el que aquellas latencias de otro tiempo logran acceder a la materialización visual mediante la técnica de la fotografía ectoplasmática. La determinación es la siguiente: sólo lo que ha sido conocido por los humanos en el pasado es lo que puede aparecer en el presente. Esta delimitación permite sostener el lazo que vincula a aquel que mira con aquello que es observado. Es decir, la huella material es el lugar de pasaje por el cual aquello que *ya no es* se representa en el ahora y su condición de coexistencia con *aquél que ve* marca un punto de necesaria cercanía con la *semejanza perdida* (Didi-Huberman, 1997: 18). No habría nada en esas figuras supervivientes que excedan a la experiencia humana de la memoria de la especie. Lo visual, en su dimensión compleja de cruce de latencias y materialidades, se determina y se inscribe próximo a la disputa que funciona entre pérdida, materialidad y recuerdo. El registro del ectoplasma no es posible por fuera de dicha determinación. Es un punto que se sitúa como lugar de anclaje.

Sabemos, a partir de este fragmento, que no es posible reproducir imágenes que precedan al ojo humano. Sin embargo, cada síntoma que, en la trama textual, fuerza su retorno a la visibilidad replantea dichos lugares de anclaje. Es decir, estos fragmentos, que intentan marcar un límite o contención ante las posibilidades de construcción de las imágenes espectrales, se comportan sólo como un eslabón más de las posibilidades de emergencia de los espectros, los cuales buscarán nuevos puntos de fuga por donde complejizar su relación con las temporalidades que entran en contacto<sup>25</sup>. Aquel fragmento, entonces, no funcionará como una determinación absoluta sino como parte de la estructura que se configura alrededor de las posibilidades del registro de ectoplasma. Forma parte de una madeja de relaciones donde se tensan las fuerzas que propician –o que intentan detener– la articulación de las

---

<sup>25</sup>El “enjambre” ilustra lo que aquí pretendemos exponer. Si la determinación inicial es que las supervivencias no podrían remontarse *ad-infinitum* en el tiempo, el montaje definido como “enjambre”(Larraquy y Ontivero, 2014: 71) en el que “una infiltración mutua de material etérico” entrelaza “fragmentos de espectros” dando como resultado un “animal morfológicamente proporcionado sin parangón biológico” (Larraquy y Ontivero, 2014: 71) funciona como contrapartida y posibilidad de articulación de objetos extraños a las reglas de la física y de la biología, es decir, como línea de fuga por la cual el funcionamiento de las supervivencias se afirma por fuera de las coordenadas biomórficas, sean estas formales, espaciales o temporales. En el capítulo III trabajaremos en profundidad esta relación.

supervivencias. Cuando logran articularse cristalizan en imágenes únicas, como la que leemos a continuación:

(...) las imágenes muestran el ojo de Celia Daumes envuelto por el ectoplasma calcáreo de un huevo, y en su interior el espectro de un pollo en gestación. Rubens teme que al nacer destruya el ojo y asome por la cuenca (...) Dando el ojo por perdido, Rubens propone esperar los veinte días que corresponden al tiempo de incubación del huevo y documentar la ruptura del cascarón. En giroscopio se ve al pollo etérico naciendo del ojo de Celia Daumes (Larraquy y Ontivero, 2014: 18-19)<sup>26</sup>.

Habría, entonces, una irrupción de lo espectral en el ámbito de lo “vivo” que se corresponde con el recuento de una sumatoria de indicios. Estos dan lugar a la sospecha de una acción de origen sobrenatural: “Celia Daumes siente que algo le sujeta la cabeza desde el ojo. Dice que es una fuerza de tal magnitud que podría balancearse en el aire colgando del ojo todo el peso de su cuerpo” (Larraquy y Ontivero, 2014: 17). La posibilidad del espectro de franquear materialmente los umbrales del tiempo y de lo viviente permite pensar que aquella materia espectral y positiva (en tanto puede tocar y modificar) irrumpe en el presente desafiando la sólida relación entre materia y tiempo. Desde allí, abre espacios por los cuales se insertan restos impuros de una temporalidad superpuesta que comienza a operar en el presente. A la vez, en el mismo movimiento pero con efecto inverso, la posibilidad que inaugura la Sociedad Ectográfica mediante los “protocolos de espectralización” (Larraquy y Ontivero, 2014: 67): el intento de penetrar en el campo de los “residuos vitales” (Didi-Huberman, 2009: 73) para probar sus alcances y la eventual manipulación para fines prácticos<sup>27</sup>. Los modos de acceso a aquellos *residuos vitales* proporcionan un saber propio de ese trayecto de “muerte casi continua” (Didi-Huberman, 2009: 73) y permite la configuración de una constelación de resistencias. Así, las supervivencias –que se plantean en IEA en un umbral de vida-muerte del que obtienen un margen de acción aún incalculable– marcan un corte por el cual ingresan elementos móviles que desestabilizan la densidad del *continuum* histórico. Es un juego en el que se tensan las formas tradicionales de comprensión del mundo y a partir del cual se pueden complejizar las operaciones que funcionan en las dicotomías

---

<sup>26</sup>El fragmento propuesto es parte de una serie que se despliega a lo largo de todo el relato y, en particular, en el apartado I del libro. De los casos particulares en los que se narra la aparición y registro de espectros, véase también: “Federico. Buenos Aires, 1949”; “Mono Albino. Montevideo 1940”; “Confitería Richmond. Buenos Aires, 1952”; “Fairy. Buenos Aires, 1938”; “Palacio de Pollo al minuto. Buenos Aires, 1955”; “Viñedo. General Alvear, Mendoza, 1947”; “Plaza Miserere. Buenos Aires, 1946”; “Cardumen. Buenos Aires, 1957”; “Saki. Buenos Aires, 1953”. Del apartado II: “Caballos invertidos. Tonquist, 1940”; “Cobra, Tandil, 1942”. Del apartado III: “Parque Centenario. Buenos Aires, 1911”; “Captura. Buenos Aires 1928”; “Sudestada. Buenos Aires, 1925”.

<sup>27</sup> Remitimos a: “Inscripción. Buenos Aires, 1914” y “Espectros Artificiales. Lunes 1 de septiembre de 1930”, del apartado III donde se detallan los modos de producción en serie las “piezas de ectoplasma animal” (Larraquy y Ontivero, 2014: 51, 61, 63).

vida/muerte, pasado/presente, presente/futuro, humano/animal, material/inmaterial, forma/informe y, a su vez, hacer estallar esos tránsitos para potenciar zonas de indistinción o de tensiones irresolubles.

El retorno de aquello desplazado y muerto carga con los gestos de lo rechazado de la historia. Estos cuerpos que se enfrentan a la lógica de lo existente, y sobre todo, a las dualidades de los presente/ausente y los actual/potencia, trazan una abertura por la que se vuelve visible una intensidad que se corresponde con una acción. Del caso singular de la señora Daumes, a propósito del cual iniciamos estas reflexiones, podríamos revisar el modo en el que se configura la escena a la que asistimos. El personaje se encuentra detenido en su trayecto por haber coincidido con el trayecto del ectoplasma del pollo –al que se ha interrumpido en su proceso de gestación para servir de materia prima al omelette que ella estaba a punto de comer–. La cuchara con la que presumiblemente se comería el omelette está también detenida en el aire. El ectografista Rubens describe el estado de los ectoplasmas que intervienen en la escena tomando imágenes de la situación y, posteriormente, documenta el nacimiento del pollo que puede ser observado en giroscopio. Dos trayectos temporales son los que se enfrentan y permanecen en oposición hasta que, por acción del espectro, la situación se resuelve. En este sentido es que podemos afirmar que las supervivencias no cesan de transformarse incluso luego de su manifestación en el presente. Están cargadas de las diversas modalidades del tiempo y esa es su condición vital. Se encuentran en el umbral de paso a la vida pero se mantienen en una región paralela, actúan en el presente pero sin moverse en el mismo plano temporal –recordemos el apartado titulado “Federico. Buenos Aires, 1949” y que abre el relato: “Los habitantes de la casa dicen que algo invisible les interrumpe el paso en la puerta de entrada. Creen que es Federico, perro querido de la familia, que murió en el umbral en 1948” (Larraquy y Ontivero, 2014: 9) –. Las supervivencias se proyectan como imágenes inestables que, siempre en trance de desaparición, no dejan de impactar en el presente. Esa persistencia opera desde ciertos espacios tangenciales manteniendo en suspenso los alcances de su actuación (los efectos de sus apariciones). Huellas de un tiempo dislocado, su recurrencia incansable se resignifica cada vez.

### **Puntos luminosos suspendidos en el cielo**

En *Bellas artes*, tal como hemos mencionado en el capítulo anterior, advertimos la presencia de luciérnagas que irrumpen en el curso de los relatos. Ante un determinado modo de despliegue de la historia, la figura de la luciérnaga comprende el punto que reúne materia y tiempo. Desde su movimiento intermitente –acentuado en *Bellas artes* a partir de una escritura

“luminosa” podríamos decir, signada por sus contrastes con la luz<sup>28</sup> – la luciérnaga expresa el carácter visual y la condensación temporal, a la vez que la interrupción del pensamiento histórico. En los capítulos “Luciérnagas”, estos “insectos fosforescentes” aparecen de un lado y del otro en el curso histórico, “como si pudieran atravesarlo. De lado a lado. Solo esas luciérnagas parecen huir de las agujas” (Sagasti, 2011: 13). Aquí, el carácter superviviente de las luciérnagas parece tomar la forma de la reaparición, la irrupción, lo indefinido, lo casi olvidado. Por momentos el relato mismo se adhiere a esta forma, en tanto adquieren otra vida en el devenir histórico: “Por eso debemos conformarnos con los relatos sobre estas luciérnagas o algunos bichitos de luz que no alcanzaron a encenderse del todo. O que se consumieron muy rápido o nunca llegaron al hervor. Quizás así sea mejor para ellos. Una brasa tibia” (Sagasti, 2011: 100). La historia en *Bellas artes* se constituye a partir de su capacidad de transformación en al menos dos sentidos. Primero, como restos de la historia que sobreviven, irrumpen al tiempo que otorgan nuevos sentidos. Y además, esos materiales de la historia que no lograron “encenderse del todo” y que sin embargo persisten, conllevan las marcas temporales de su desplazamiento.

*Bellas artes* despliega una escritura que por momentos manifiesta una íntima relación con la luz, a partir de la figura de la luciérnaga como luminosidad débil, intermitente, que resiste ante la oscuridad, a la vez que requiere precisamente de ese telón negro para surgir. La luciérnaga como el modo de recuperar lo casi perdido, o como decíamos, como forma de recuperar lo que se encuentra en el filo de la desaparición. Quizás esta figura afirme un gesto, una apuesta que se da sólo en la oscuridad, en el escenario donde precisamente se anunciaban los fines de la historia.

“Revelarlo todo de golpe no es revelar nada. La oscuridad más pura y la luz más blanca enceguecen por igual” (Sagasti, 2011: 12). Ante la plena luz o la total oscuridad, *Bellas artes* desvía la mirada y nos sugiere que quizás la clave se encuentre en las luces más débiles, en los pequeños fulgores. Justamente allí se abre ante nosotros la posibilidad de vislumbrar los restos de una mínima potencia de vida. Creemos que en la presencia de la figura de la luciérnaga se juega una apuesta por lo menor, por lo mínimo y marginal. Frente a las cosas que emiten una luz frágil, esta escritura vuelve propios esos detalles en sus relatos para hacer frente a los pronósticos de “agotamiento” de la historia. Como precisa Didi-Huberman (2012b: 17) “la cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica (...) su apuesta es capital”.

---

<sup>28</sup>La relación entre escritura y luminosidad será desarrollada en el capítulo IV en torno a un debate decisivo que tiene lugar a partir de la problematización de la noción de imagen y sus vínculos con la escritura, la visualidad y la historia.

En *Bellas artes* reconocemos el gesto de recuperar la débil resistencia de este movimiento intermitente.

De súbito la vida de las luciérnagas parecerá extraña e inquietante, como si estuviera hecha de la materia superviviente –luminiscente pero pálida y débil, a menudo verdosa– de los fantasmas. Fuegos debilitados o almas errantes. No nos asombremos, pues, de que se pueda sospechar en el vuelo incierto de las luciérnagas, por la noche, algo así como una reunión de espectros en miniatura (Didi-Huberman, 2012b: 43).

Retomemos la intermitencia de las luciérnagas. Aquí Didi-Huberman parece estar muy cerca. El movimiento de desaparición/reaparición, de luminosidad/oscuridad termina por señalar también el carácter discontinuo de su trayecto. Esta figura, como decíamos, es eminentemente histórica, e indica aquí una vez más la discontinuidad del tiempo histórico<sup>29</sup>.

Si la figura de la luciérnaga precisa justamente de ese fondo de oscuridad para dejar percibir los rastros de su movimiento luminiscente, en *Bellas artes* este fondo no es otro que la guerra. Los relatos reunidos allí parten del presupuesto de ese estado bélico y fatídico donde es posible advertir la presencia de estos “bichitos de luz”: “El refrán es conocido: en las trincheras no hay ateos; dios, como las luciérnagas, escribió Schopenhauer, solo brilla en la oscuridad. En las trincheras la única luz posible es la del fuego del enemigo” (Sagasti, 2011: 85). El escenario de la Segunda Guerra Mundial se vuelve el hilo que atraviesa muchos de estos relatos. Sin embargo, este trasfondo redefine de algún modo la noción de supervivencia en tanto no buscamos rastrear a partir de allí una idea de conservación de la vida en un momento de peligro, próxima a la imagen del “sobreviviente de la guerra”. Más bien, este escenario bélico nos otorga otra mirada, introduce otro tiempo que deja rastros materiales. Trazos que advertimos en la carta que se come Habermas, por ejemplo. Además, permite ver en *Bellas artes* el gesto de posar la mirada en lo casi olvidado. Tal es el caso del relato de Joseph Beuys. Si bien es muy reconocido como artista, advertimos en la historia las huellas de la guerra. Este relato no comienza, como podría hacerlo cualquier otro, en las exposiciones o performances del artista, sino justamente en el punto de aquello que podría caer en el olvido. Así comienza:

Durante el invierno de 1943, uno de los más crudos que se recuerden, acaso porque nadie tenía nada en el estómago, el Stuka que conducía el oficial Joseph Beuys fue alzando por un caza ruso tras un breve combate en el cielo de Crimea. Abajo, el frío volvía

---

<sup>29</sup> En *Supervivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman parte de la imagen de la luciérnaga para recuperar la noción de *imagen dialéctica* de Benjamin donde el carácter discontinuo nos conduce a comprender “de qué modo *los tiempos se hacen visibles*, cómo la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar «imagen»” (Didi-Huberman, 2012: 34). A medida que avanzamos en la presente investigación se vuelve más fuerte la presencia de la imagen cada vez que insistimos en abordar el pensamiento histórico. Esta relación entre tiempo e imagen será trabajada en el capítulo IV.

transparentes las hojas de los abetos: los bosques traslúcidos, un juego de espejos azules que hacen estallar el avión en cientos de fragmentos antes de que el avión toque tierra (Sagasti, 2011: 17).

*Bellas artes* se detiene en el detalle, en un gesto de dotar al relato de otro sentido. De la vida de estos personajes retiene sus aspectos más marginales, podríamos decir, lo que ha sido descartado en la historia. Y recordemos, la lectura de las supervivencias no busca aquí asociar la guerra y Beuys como “sobreviviente”. Más bien lo contrario: insistimos en leer la latencia que presenta esa materialidad que sobrevive en la escritura. El carácter superviviente se encuentra allí: de la guerra, la caída del avión y la estadía con los tártaros al trabajo artístico y las performances podemos advertir el trazo material que persiste ante el paso del tiempo: “en cambio Beuys, que ya ha vuelto de la guerra, sabe que nada puede sino abocetarse, prometer lo que no se va a dar nunca” (Sagasti, 2011: 21). Además, esa huella material arrastra con ciertos fantasmas del pasado. En Beuys advertimos esos restos apenas visibles que señalan la marca de otro tiempo. Aquello que reaparece indica que no ha muerto del todo; antes bien, como mencionamos, adquiere otra forma de vida: “Pero no has muerto, Beuys, o sí, sí has muerto. Ahora eres otra cosa” (Sagasti, 2011: 38).

Por su parte, el relato de Vonnegut también nos sugiere la preeminencia de lo marginal: parte de la guerra para decir otra cosa, para encauzar de un modo singular el detalle inadvertido de su vida con el personaje Bill Pilgrim y su obra (*Matadero cinco*). *Bellas artes* recorre la vida de personajes distinguidos, pero apuesta mejor a narrar el dorso de sus historias. No interesa aquí el proyecto filosófico de Jürgen Habermas, sino una misteriosa carta que lo vinculará a las juventudes hitlerianas, “Le basta un golpe de vista para reconocer la letra prolija, empeñosa, preocupada por dejar en claro ciertas cosas” (Sagasti, 2011: 40). Tampoco la obra de Wittgenstein, sino el relato detrás del *Tractatus Logico-Philosophicus*, escrito en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Muy próxima se encuentra la muerte de Saint-Exupéry, que casi lleva al borde de la locura a Horst Rippert cuando, tiempo después, reconoce haber matado “al Principito”. Mucho se ha escrito alrededor del autor de *El principito*, pero *Bellas artes* insiste en tomar los datos más insignificantes, como Tomej, el tártaro que rescató a Beuys del avión estrellado y que, años después, regala a sus nietos *El principito*, traducido al tártaro en el año 2000. “Es la única edición del planeta cuya portada no tiene un dibujo de Saint-Exupéry” (Sagasti, 2011: 42). Estas referencias aparentan tener un carácter lúdico en la escritura de *Bellas artes*, y sin embargo creemos nos presentan un aspecto de suma importancia: una apuesta por lo menor, por lo insignificante que aún late, que sobrevive y reaparece en su modo espectral. Y también, una apuesta de que lo que

sobrevive lo hace en el detalle, en lo superficial. Allí se juega la posibilidad de dotar a la historia de otros alcances.

La guerra, entonces, se vuelve el punto a partir del cual es posible poner a funcionar nuevamente aquellos materiales descartados de la historia. A propósito del rescate de Beuys leemos:

La noticia, en verdad, pasó inadvertida, ningún suplemento cultural difundió la noticia. En esos días Alemania jugaba la final del Mundial con Inglaterra. Solamente un periodista, Sepp Schawartzman, se interesa por el asunto. Realiza una no muy exhaustiva investigación. No hay archivo ni partes de guerra que hayan sobrevivido al frente ruso, obviamente. Quedan conjeturas. Una grieta. (Sagasti, 2011: 37).

Esa grieta mencionada quizás exprese, una vez más, la discontinuidad del tiempo histórico. En cierto sentido, este *archivo horadado* se constituye a partir de sus propias conjeturas, movimiento similar al de la luciérnaga que, al tiempo que desaparece, ilumina. Archivo, como decíamos en el capítulo anterior, que trastoca la temporalidad lineal para señalar acaso una lectura que el presente le hace al pasado, y en ese movimiento advertimos tanto sus pausas e intervalos como sus materiales observables. Esa “noticia” inadvertida se convierte en la tarea pendiente, en la urgencia misma de rescatar historias del fondo del olvido. Además, este archivo consigue mostrar sus fisuras, no sólo por el horror de la guerra que aparenta conducir a la destrucción, sino además por el carácter disruptivo que estos restos del pasado asumen. Por momentos irrumpen en el curso histórico y logran desajustar un cierto estado de cosas. Y otras veces, apenas son perceptibles y permanecen latentes a lo largo de *Bellas artes*. Notamos aquí no sólo el hecho de recuperar despojos del pasado, sino también el despliegue de una serie de acontecimientos de un tiempo muy próximo. En “Corderos” se presenta una sucesión de relatos más recientes. Ya sea en el cura Adelir da Carli, el chanco de Pink Floyd o las performances de Marina Abramovic, *Bellas artes* alterna el gesto y “recupera” historias que podrían perderse hasta en el presente más cercano. Se establece así una singular relación entre pasado y presente que asegura no sólo la reivindicación de una lectura del detalle en la historia sino también, y como consecuencia misma, instaaura un nuevo régimen de visibilidad. *Bellas artes* ilumina otras zonas del pensamiento histórico a partir de una operación que busca “igualar” los materiales de la historia con los que trabaja, en consonancia con la propuesta benjaminiana para la cual nada debe considerarse por perdido para la historia. De allí la distancia que se juega entre un relato y otro, espacio que da lugar a la convivencia de los distintos elementos y precisamente ese gesto disuelve las distinciones entre los acontecimientos descartables de aquellos que merecen la pena recordar.



En *Bellas artes* se expresa el carácter superviviente de la historia, primero en la imagen insistente de la luciérnaga, que transcurre erráticamente el correr de las páginas. Una aparición, creemos, en la que resuenan las palabras de Didi-Huberman y su *Supervivencia de las luciérnagas*. Sumado a esto, *Bellas artes* despliega una escritura que, acentuando sus rasgos poéticos, se sumerge en juego de luces y sombras como modo de recuperar el gesto intermitente de las luces más débiles, como apuesta ante un presente que se asume agotado.

En la batalla, la adrenalina muchas veces hace ver las cosas en cámara lenta, y entre esas cosas que se mueven en cámara lenta hay otras que lo hacen a una velocidad pasmosa pero sin embargo visible. Son frenéticos haces de luz que van de un lado a otro, como en línea recta, como lluvia de meteoritos; a veces esas luces se las ingenian para conformar alguna figura que se deshace en un santiamén (Sagasti, 2011: 46).

En el movimiento dialéctico de iluminación y desaparición habita la promesa de una historia hecha de restos y fantasmas. Y también el indicio de una historia que no cesa de inscribirse materialmente. En esa “figura que se deshace en un santiamén”, por más difusos que sean sus contornos, percibimos la potencia material que deja sus rastros y así, con estos restos supervivientes es posible concebir para la historia un recomienzo en lo dado.

### Capítulo III

#### Legibilidad de las formas

#### El montaje, la composición y el conocimiento

#### Materiales en exposición

En el *Konvolut* N “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” de *Libro de los pasajes* de Benjamin reside un pensamiento de la historia cuya apuesta se juega en la forma misma de la exposición. Cuando Rolf Tiedemann recomienda su lectura, nos advierte del movimiento que allí se aloja: “las reflexiones teóricas de Benjamin adquieren objetivamente el significado de poner los materiales bajo esa luz que quería encender en ellos” (Tiedemann, 2010: 288); o dicho de otra manera, aquello que se intenta señalar coincide con la forma de su exposición. Este modo de *captación plástica* de las ideas traza una continuidad en el trabajo de Benjamin. Su punto fuerte es la aparición en 1928 de *Dirección única* y se sostiene hasta el final de la producción del autor.

El momento histórico que sucede a la Primera Guerra Mundial impacta en la experiencia del mundo. La mirada de Benjamin asiste a ese quiebre y su trabajo crítico se empeña en desplegar, en la escritura, la complejidad de este escenario. Contemporáneo de su tiempo, asume una preocupación tanto estética como histórica: “el *pathos* de este trabajo: no hay épocas de decadencia” (Benjamin, 2009b: 460). Entre este *pathos* y la creciente afinidad con los principios compositivos del arte de las vanguardias, la mirada benjaminiana acentúa su preocupación sobre las discontinuidades de la historia y adquiere una perspectiva fuertemente materialista. A partir de esta idea, convocamos la figura de Benjamin para pensar en este capítulo la operación por la cual aquellas discontinuidades ensayan formas alternativas para la comprensión histórica. Eduardo Cadava observa de cerca la copertenencia de esta relación:

Para Benjamin, no puede haber historia sin el efecto Medusa –sin la capacidad de interrumpir o inmovilizar el movimiento histórico, de aislar el detalle de un acontecimiento en el *continuum* de la historia (...) La mirada de la Medusa demora la historia en la esfera de la especulación, pone en cortocircuito y así, suspende la continuidad temporal entre el pasado y el presente. El quiebre con el presente posibilita la relectura y la reescritura de la historia, la puesta en práctica de otro modo de entendimiento (...) Este modo alternativo de comprensión histórica sería el del materialista histórico (Cadava, 2014: 138).

Este modo de abordar la historia que, como veíamos en el primer capítulo de esta investigación, piensa el presente como detenimiento y ya no como transición, apuesta por las

formas de exposición y abre la pregunta por el vínculo entre verdad e historia. Es este un intento por hacer ingresar el conflicto de las temporalidades en un espacio material en el que cada elemento se asume como huella de un trayecto histórico. La suma de esas huellas habilita a leer los materiales en contacto como si los lazos que entablan lograran mostrar, por un instante, la imagen del presente que las reúne. En esa suma, para decirlo con Buck-Morss (2001: 45), “los fenómenos (...) son leídos como un lenguaje en el que una verdad históricamente transitoria (y la verdad de la transitoriedad histórica) se expresa concretamente”. Es decir, las materialidades irrumpen y producen una pausa en el *continuum* de la historia.

Si en cada presente habita una multiplicidad de elementos en disputa por su visibilidad, las formas artísticas ensayan desde allí distintos modos de composición en los que permanecen las fracturas que configuran la historia. En ese encuentro se producen espacios para el desarrollo de diversas técnicas de experimentación. El montaje es una de ellas y aparece como lugar de despliegue de una interacción dialéctica. Expone tanto un trabajo específico con los materiales de la historia (de la fotografía al fragmento textual, de la superposición cinematográfica a la instalación dadaísta) cuanto una forma por la cual acceder a sus discontinuidades por juego de asociaciones. En su capacidad de reunir materiales heterogéneos, propone dejar al descubierto la fuerza que subyace a cada uno de los fragmentos que lo componen. De este modo, hace de la proximidad una concurrencia y de sus grietas una forma del intervalo: “el montaje procede desbrozando, es decir, creando vacíos, suspenses, intervalos que funcionarán como vías abiertas” (Didi-Huberman, 2008: 145). El montaje funciona como un espacio de revisión donde se articula el ejercicio reflexivo junto a la comprensión del movimiento continuo que hace a la historia.

### **Montaje y vanguardia**

Podemos comenzar por preguntarnos ¿qué muestra el montaje? ¿Cómo? Pero, además, ¿qué condiciones de visibilidad/legibilidad trae aparejadas? Reteniendo estas interrogaciones en suspenso nos desviamos hacia otra de las implicancias fundamentales de la cuestión: el modo en que el montaje, en tanto procedimiento, se relaciona con el trabajo dialéctico –en el sentido no hegeliano del término que venimos desplegando– como motor de su hacer. Montaje es reunión de elementos dispares cuyo movimiento oscila entre la pertenencia a un tiempo específico (digamos, la marca del índice histórico de cada singularidad) y el despliegue visual que se extiende como totalidad no homogénea. Si recordamos, por ejemplo, *Diario de*

*Trabajo* de Bertolt Brecht, cuyo análisis lleva adelante Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición* (2008), podremos reconocer la tensión que se produce al acercar materiales de procedencias distantes:

*Diario de Trabajo* se presenta como un gigantesco *montaje de textos* con los estatus más diversos y de *imágenes* igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo. Imágenes de todo tipo: reproducciones de obras de arte, fotografías de la guerra aérea, recortes de prensa, rostros de sus prójimos, esquemas científicos, cadáveres de soldados en los campos de batalla, retratos de dirigentes políticos, estadísticas, ciudades en ruinas, escenas bélicas, naturalezas muertas, gráficos económicos, paisajes, obras de arte víctimas del vandalismo de la violencia militar. Con esta heterogeneidad muy calculada, en general sacada de la prensa ilustrada de la época, Brecht participa del arte del fotomontaje (Didi-Huberman, 2008: 31).

Es decir, el montaje reúne un conjunto de materiales cuya disposición plantea un juego de correspondencias en el que los efectos que de allí resultan sólo pueden ser calculados en su realización efectiva. Montaje es, entonces, tanto el trabajo sobre la superficie que acoge los diversos elementos como también las maneras en las que allí se inscriben las modalidades del tiempo. Esta tensión es central para pensar el *hacer* del montaje, ya sea como principio compositivo o, aún más, como modo de conocimiento.

Considerar al montaje como procedimiento implica reparar en el momento en el que el arte comienza a multiplicar sus posibilidades. La íntima relación entre el surgimiento de los nuevos desarrollos técnicos y la *disponibilidad universal* de los medios artísticos desde comienzos del siglo XX<sup>30</sup> produce una modificación central en la reflexión del arte sobre sí mismo. Los medios –es decir, los procedimientos particulares de creación formal que se ponen en funcionamiento en la producción artística– cobran gran relevancia en el proceso compositivo y el arte adquiere una praxis de experimentación transgresora. Arte y técnica alcanzan una dinámica que, brevemente, podría describirse como un intercambio ligado a la creación que sólo puede ser posible en el reconocimiento de los medios artísticos como recursos disponibles para su uso. De este modo, y tal como lo especifica Peter Bürger, la categoría de procedimiento o medio artístico se impone a la de *estilo de época*, cuya predominancia deja de ser pertinente a partir de la ruptura que proponen las vanguardias a

---

<sup>30</sup> Tomamos la expresión de Peter Bürger y compartimos el recorte espacio-temporal que propone el autor: “El concepto de movimientos históricos de vanguardia que se aplica en este libro al dadaísmo y al primer surrealismo también se refiere a la vanguardia rusa tras la Revolución de Octubre. Estos movimientos tienen en común, aunque difieren en ciertos aspectos, que no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte. (...) con sus limitaciones esto también vale para el futurismo italiano y el expresionismo alemán. El cubismo (...) sí cuestionó el sistema de representación vigente desde el Renacimiento, el cual se basaba en la perspectiva central. Puede incluirse como vanguardia, aunque dentro de sus fundamentos no se encontraba la tendencia de las vanguardias, aquella relacionada con la superación del arte en la praxis cotidiana” (Bürger 2010: 24).

inicios del siglo XX. En este sentido, desde la premisa brechtiana<sup>31</sup>, que sugiere que toda forma estética se encuentra asociada a un modo de manipulación de las posibilidades materiales, comprendemos cómo el siglo XX refuerza la mirada sobre el arte en su encuentro con la técnica<sup>32</sup>. Este es el viraje central que producen las vanguardias en su intento por acercar el arte a la praxis cotidiana: la búsqueda de integración de lo real-histórico en la producción artística.

Si además consideramos que dicha premisa se hace posible a partir del cambio de percepción que resulta del intento del arte de abandonar el “reflejo” de la realidad, la modificación que introducen las vanguardias supone una *toma de posición* que parte del propio modo de concebir el trabajo desde la materialidad de las formas. Allí, el movimiento decisivo es la negación de la idea de mimesis orgánica que sostenía la necesidad de que las partes se ajusten a la clásica concepción de obra como totalidad acabada. La posición de las vanguardias, que excede el marco de lo procedimental o de la afición por lo nuevo, está orientada a enfrentar al arte como institución al cuestionar aspectos de la producción, la recepción y distribución de las expresiones artísticas. Recordemos, sin ir más lejos, la determinación del constructivismo por transponer los principios de la arquitectura o de la ingeniería al arte, o el gesto de Marcel Duchamp en la presentación de su obra *Fountain* a la famosa convocatoria en 1917 para el Museo de Nueva York.

En este marco situamos la modificación sustancial en el tratamiento de los materiales por parte de los movimientos artísticos de principio del siglo XX, así como la importante diferencia en sus modos de abordar la composición y de comprender las producciones estéticas. El montaje, en estos términos, aparece como despliegue de una interacción problemática entre elementos singulares. En su pertenencia al ámbito de desarrollo del cine y su cercanía con el *collage*, no se propone como simple combinación de partes en relaciones de semejanza o de oposición sino que es una operación que arriesga un encuentro de *afinidades*.

---

<sup>31</sup>Con premisa brechtiana nos referimos a la siguiente expresión: “Cuando en el arte leemos (...) sin partido significa que pertenece al partido dominante” (en Didi-Huberman, 2008: 129). Esto a propósito de las estéticas realistas y su pretensión de *desmarcar* las producciones, insistiendo en posicionarse como copia fiel de una realidad (supuestamente) dada y ocultando, de este modo, las posiciones subjetivas.

<sup>32</sup>Esta idea puede ser rastreada en Bürger (2010: 41-42). Quisiéramos agregar, además, un punto de vista sobre las páginas pertenecientes al subcapítulo llamado “Benjamin y la discusión en torno a una teoría del arte” donde se expresa un conflicto relacionado al corte benjaminiano entre arte aurático y arte no-aurático. Aun coincidiendo con las tesis centrales del trabajo de Bürger, advertimos en este punto la carencia de una posición antagónica consistente. Asimismo, cuando hacia el momento de las conclusiones el autor afirma que la lectura de Benjamin resulta más cercana en su objeto a la fotografía y al cine (en tanto representantes de los nuevos medios técnicos y dejando de lado los abordajes que justifican la centralidad de la palabra en el debate sobre el arte) evade, entre otros, los problemas que propone la noción de *imagen dialéctica* y el trabajo de escritura del mismo Benjamin. Nos resulta desacertado, por tanto, el argumento que sugiere que el trabajo benjaminiano sobre la técnica procedimental no alcanza a la literatura del mismo modo que a otras esferas del arte.

Montaje no es sólo yuxtaposición, suma o enfrentamiento. Su carácter propio es el del trabajo con los fragmentos, con los materiales ya dados de la historia. El procedimiento opera justamente donde se superponen esos elementos, es decir, en las fisuras del ensamblaje. De allí su carácter experimental, de continua creación.

Esta fisonomía particular del montaje, que se suma a los intentos por renunciar a la ilusión de reproducción de la realidad, no escapó a la mirada de Walter Benjamin. Hacia los años '20 se produce un viraje en los focos de interés de sus estudios que se acercan cada vez con mayor énfasis a aquellos de los movimientos artísticos de la vanguardia europea. Particularmente, su contacto con el *Grupo G* de Berlín parece haber despertado una profunda inquietud por los nuevos órdenes compositivos. Se producirá entonces un quiebre con algunas de las preocupaciones que dominaron la escena del período de los estudios germanísticos, a la vez que una distancia con los modos de exposición y sobre todo con las reglas de la escritura académica. Según nos llega a través de la lectura de Michael Jennings, pertenecían al *Grupo G* una gran cantidad de artistas y pensadores provenientes de diversas áreas: el pintor húngaro Lázló Moholy-Nagy, posterior integrante de la Bauhaus; el arquitecto Mies Van der Rohe; el constructivista ruso El Lissitzky; el dadaísta Hans Richter, junto a su colega John Heartfield; el dadaísta Tristan Tzara; la periodista Dora Pollak, casada aún por esos años con Benjamin, entre otros integrantes y afines, que definieron su propósito en relación a “la difusión de una nueva dirección para la cultura europea” (Jennings, 2010: 31). A partir de allí la mirada se expande hacia una perspectiva situada territorialmente. Luego del ya conocido acercamiento de Benjamin al marxismo hacia 1924 y su encuentro con el ambiente teatral de la mano de Ajsa Lacis, Bertolt Brecht y el teatro épico, la consigna de “politizar el arte” se refuerza vía la participación en la Escuela Marxista de Obreros (MASCH) proscrita desde 1931 y de la que participaban tanto Brecht como Heartfield y el propio Walter Benjamin. En este sentido afirma Galende (2011: 17):

(...) el llamado a “politizar el arte” designaría un problema que en la década de los 30's había sido ya ensayado por varios artistas que, a una distancia prudente de Berlín, se sintieron atraídos por otro movimiento obrero: La Organización Proletaria de la Cultura y la Ilustración o Proletkult. La atracción que desde el principio las ideas del Proletkult suscitaron en la vanguardia rusa no merece mayor presentación y probablemente baste con mencionar que desde el arte suprematista de Malevich hasta los carteles de El Lissitsky o de Rodchenko, pasando por las primeras aproximaciones de Eisenstein a la teoría del montaje, o por las primeras piezas de agitación anti-burguesa de Avatov o de Tretiakov, tuvieron en cuenta esas ideas.

Nos valemos entonces de este recorrido para trazar los nexos que hacen de Benjamin una figura notable a la hora de pensar el montaje como práctica central para la

reconfiguración de los modos y los mecanismos de producción del arte contemporáneo. Recordemos que su protagonismo está ligado a la capacidad de materializar en el pensamiento filosófico aquellas ideas que se incorporaban fundamentalmente al terreno de las artes visuales de la mano de las vanguardias (en particular al cine o la fotografía pero también a la arquitectura, la pintura, la literatura). La profunda modificación de las condiciones de percepción y la afrenta que se dirige a desmontar las lógicas de distribución social estandarizadas<sup>33</sup> en la primera mitad del siglo XX, vienen acompañadas de una crisis que se manifiesta en las expresiones materiales. El montaje es una de aquellas formas que posibilitan reunir la experiencia de tránsito entre la captura de la realidad y su transfiguración a la praxis artística.

### **Materialidad y ruina**

Para desplegar un análisis sobre la trayectoria del montaje –propuesta aquí en relación al corte estético-político impuesto por las vanguardias históricas al arte moderno– nos resulta indispensable considerar, además, la inseparable relación que se establece entre montaje y alegoría. Como señala Luis García (2010: 160) en su lectura sobre el pensamiento de Walter Benjamin, alegoría y montaje coinciden en el origen: “parten de una sustracción que les es constitutiva (no hay *la imagen* del horror sino siempre trozos, astillas)”. Los *detritus* de la historia son la materia de ambos procedimientos de representación, y exponen, a la vez, una pérdida que no cesa de manifestarse. La diferencia fundamental entre uno y otro radica en el carácter de cada procedimiento. La alegoría barroca es principalmente melancólica en su modo de aproximación a la ruina<sup>34</sup>, mientras que el montaje –cuyas ruinas son las de un derrumbamiento signado por la cercanía de las guerras mundiales– es fundamentalmente constructor. Asociado a la figura del *ingeniero*<sup>35</sup> en la estela benjaminiana, el montaje no

---

<sup>33</sup> Esto es lo que Jacques Rancière nombra como reconfiguración del *reparto de lo sensible* que puede pensarse como el reparto de “lo visible, lo pensable y lo vivible”. En cuanto campo *a priori* para la experiencia, “reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades” (Rancière, 2010: 50 y 52). En este sentido, el ingreso de nuevos dispositivos técnicos y sus maneras de atravesar transversalmente distintas áreas de la práctica artística (tales como el teatro, la pintura, la novela o el cine) comprenden una intervención sobre los modos de hacer y, por tanto, de los modos del vivir y del aparecer, de lo visible y lo invisible, de lo común y lo excluido.

<sup>34</sup> Para situar la cercanía del trabajo alegórico en función de la ruina en relación al universo de Baudelaire, leemos en Benjamin (2012: 56): “Lo tocado por la intención alegórica quedará apartado del contexto de la vida: destruido y conservado al mismo tiempo. La alegoría se aferra a las ruinas. Ofrece la imagen de la agitación petrificada. El impulso destructivo de Baudelaire no está interesado nunca en la abolición de aquello que está a su merced”.

<sup>35</sup> Consecuente a la intervención de la figura del ingeniero en la esfera del arte, la arquitectura y el diseño desde finales del siglo XIX, se encuentra la dedicatoria de Benjamin a Asja Lacis en *Dirección* única: “ESTA CALLE SE LLAMA/ CALLE ASJA LACIS/ NOMBRE DE AQUELLA QUE/ COMO INGENIERO/ LA ABRIÓ EN EL AUTOR” (Benjamin, 1987: 13).

puede escapar de la impronta de la *acción* por su íntima relación con los modos de trabajo de la vanguardia.

En 1928 la publicación casi simultánea de *Dirección única* y *El origen del Trauerspiel alemán* sugiere la convergencia de ambos procedimientos. Permite pensar en una pregunta en común que se modula de dos formas distintas en ambos “dispositivos de representación” (García, 2010: 164). Si nos aproximamos a la clave dada por el vínculo entre visibilidad y legibilidad podemos leer la afinidad en el modo de pensar los escenarios de la destrucción. Pero a su vez, es posible leer la diferencia entre la visión melancólica de la alegoría en su uso de las ruinas y el instinto constructivo de trabajo con el duelo en el montaje. A propósito de este carácter luctuoso, reparamos en la centralidad de la figura de la calavera en los estudios del período alemán que nos permiten considerar ciertas conclusiones de vital importancia en la comprensión de la alegoría y su vínculo con el montaje: a) la alegoría barroca pone en cuestión el carácter intemporal de la imagen, devuelve la imagen a su pertenencia histórica y expone el conflicto de temporalidades impuras que se alojan en los procedimientos alegóricos, b) la alegoría barroca pone en crisis el concepto de imagen como vehículo de un significado unívoco (disuelve la voluntad totalizante), c) la alegoría, en su determinación histórica, permite repensar el lugar de la imagen y por tanto abre otra mirada hacia la noción de historia. La alegoría vincula el *tiempo de la ruina* y la *representación*, concomitancia que debería pensarse también en el *derrumbamiento de la historia* –en tiempos de la vanguardia– y el *montaje* en tanto principio constructivo de la modernidad estética.

Si además consideramos el interés benjaminiano por la alegoría más allá de su estudio sobre el drama barroco (es decir, de la mano de Baudelaire) surge la pregunta por cómo es posible articular sentidos ante la disolución de la experiencia en la modernidad.<sup>36</sup> En un mundo dominado por la caducidad se inscribe una preocupación en torno a la copertenencia entre expresión y forma. Aquello que busca decirse en la escritura sólo se hace posible considerando la visión propiamente histórica de lo circundante. Ante la fractura de la experiencia del mundo no queda sino la posibilidad de construir desde las ruinas. En este sentido recuperamos las palabras de Didi-Huberman (2008: 189): “[la alegoría] reconduce la interrupción del *continuum* cronológico a nivel espacial: *trocea* la naturaleza exponiendo objetos parciales”. El mismo procedimiento es el que se pondrá en juego en el uso del

---

<sup>36</sup> De los trabajos sobre Baudelaire referenciamos aquí: Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012; Walter Benjamin, *Baudelaire. Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1972 y sobre la crisis de la transmisibilidad, remitimos a Benjamin: Walter Benjamin, “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1998, Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987.



fragmento por parte del montaje. La imagen que se asocia en Benjamin es la de *puzzle*<sup>37</sup> para decir que el encastre provisorio de las piezas depende tanto de los cortes cuanto de los contornos. Además, la formación de la estructura responde a la yuxtaposición de singularidades que sólo terminan de ofrecer la complejidad de sus significaciones en la lógica del conjunto. Una *red de afinidades*<sup>38</sup> en la que la afección que se produce entre los elementos permite pensar sentidos que no eran posibles únicamente desde la visión del fragmento singular. Diremos, entonces, que se trata de una *constelación* en tanto el equilibrio se tensa en las relaciones que trazan los fragmentos y en donde incluso los desplazamientos más sutiles modifican la coherencia del conjunto habilitando nuevas lecturas. Distinguimos, en este marco de reflexiones, la particularidad del montaje en el doble movimiento que lo configura. En primera instancia, un *desmontaje*, que supone advertir diferentes piezas aisladas considerando sus particularidades, sus trayectos propios, aquellas latencias que permanecen en los materiales que se inscriben en el presente. Por otra parte, un *remontaje* por el cual la mirada toma nota de lo que sucede en la interacción del conjunto. Este último movimiento es constructivo y es el punto en el que el montaje se separa del procedimiento alegórico. Al operar con la disección previa para reposicionar los elementos y subrayar las tensiones, comprende la dinámica que habita en el encuentro singular de esos materiales. Frente a la alegoría, y su insistir melancólico sobre la pérdida, el montaje llevará al extremo este funcionamiento en un intento de leer el presente en el que se inscribe.

Asociado al quiebre técnico que ocasionan los nuevos medios de reproducción en el mundo del arte y los medios de comunicación masivos de principios del siglo XX, el montaje articula una visión experimental que comienza a ligar la práctica estética con una reflexión del presente histórico. La sintaxis específica de la *era de la reproductibilidad técnica* estará signada por una nueva experiencia de la vida urbana y un trabajo con los materiales del artista (ahora más asociado a la figura del *constructor* que a la del *creador*) que reclama en las producciones la exposición de su carácter de artificio. Es el momento de un creciente entusiasmo por las posibilidades de manipulación de los materiales, de la exploración de los alcances y las resistencias de cada uno y de la proyección de los resultados hacia el espacio común (nos referimos aquí, principalmente, al imaginario de la vanguardia soviética). En este escenario, el fragmento, como recurso compositivo, asume carácter constructivo al hacer visible la multiplicidad de sentidos que lo habitan. En tanto recurso, acentúa su artificialidad en un deliberado intento por destacar su articulación contingente, esto es, insiste en confrontar

---

<sup>37</sup> Véase Benjamin, Walter. “Apartado J [Baudelaire]” en *Libro de los pasajes* (2005: 247-392).

<sup>38</sup> Didi-Huberman (2009: 455) recupera esta expresión a propósito de Goethe (*Las afinidades electivas*).

con la *falsa apariencia de totalidad* de la obra de arte orgánica, tal como era entendida hasta el renacimiento. Para ello, mediante la técnica del montaje los fragmentos se reposicionan desde un contexto funcional inicial hacia un nuevo espacio, preservando su condición de recortes. Cada fragmento irrumpe con su propia carga de tiempos y en los intervalos de esa superposición se vislumbran los conflictos de la historia. Opera allí una dialéctica entre visualidad y temporalidad que suspende toda posibilidad de síntesis.

### **Punto de equilibrio: el montaje como principio compositivo y modo de conocimiento**

La unidad del montaje está hecha de fragmentos. Confluencia de materia y tiempo, su movimiento implica siempre una destrucción previa. Para considerar su carácter propio es central reparar en la capacidad de construir sentidos por yuxtaposición de elementos disímiles. Este modo de agrupación, copertenencia en la que los elementos se prestan mutuo apoyo, se vale de las cercanías como de las distancias para articular sentidos. Del montaje se puede decir tanto que construye nuevas significaciones como que su clave visual se juega en la distancia entre las partes. La discontinuidad es el atributo distintivo de los elementos ensamblados. Por ser el fragmento su unidad elemental no puede darse a ver como totalidad sino que su coherencia se halla siempre fisurada desde dentro. Allí se encuentra la particularidad de su operación de conocimiento. Parte de lo pequeño, de lo singular, en el intento de acceder a un saber que se encuentra apenas articulado. De este modo está expresado en los siguientes reconocidos fragmentos de Benjamin:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2009b: 462).

Un problema central en el materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? O: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica [Anschaulichkeit] con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino sería retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario (Benjamin, 2009b: 463).

De la posibilidad de manipulación de materiales ya disponibles se desprende un modo de trabajo que procede sin esperar que una síntesis abarque las distancias de los elementos que entran en tensión. El montaje –más específicamente aquí, el montaje propiamente literario–

construye a partir de esas zonas de vacío que se configuran como intervalos para evidenciar un *plus* de sentido que no se reduce a la aprehensión totalizadora. El montaje se posiciona como *modo de hacer* alejado de la posición del *artista soberano*, encargado de dirigir las bases de la interpretación de sus propias intervenciones. Aquí, en contrapartida, se propone un método de exposición de relaciones conflictivas en donde mostrar es disponer o desplegar. Nociones distantes de una comprensión del espacio estético como lugar del *continuum*, es decir, como espacio de reproducción de una realidad integrada. En este sentido, la necesidad de comprender la suma de las materialidades como discontinuidades reunidas tiene una doble capacidad: por un lado hacer visibles sus fracturas constitutivas, por el otro, organizar nuevos modos de la percepción precisamente a partir de esas fracturas. Es decir que, en cuanto principio compositivo, el montaje no hace sino subrayar las fisuras del ensamblaje y, por este motivo, se opone a aquellos modos que buscan unilateralmente adherir las formas a un concepto determinado. De allí se desprende su característico modo de citar, su capacidad de desplazar sentidos de un contexto inicial para disputar nuevas significaciones. De allí también que un simple cambio de espacio o un breve intervalo temporal puedan resultar una fuerte modificación en la lectura. En este sentido, *Dirección única* y el proyecto de los pasajes conforman dos puntos claves de referencia en cuanto a construcción estética. Ambos funcionan como tentativas a partir de las cuales la exploración vanguardista se incorpora a la reflexión filosófica o, dicho de otro modo, donde la acción plástica es llevada hacia la escritura. La fuerza caótica dadaísta y su relación con el fotomontaje eisensteiniano, la concreción materialista del constructivismo o la energía de las asociaciones del inconsciente propias del surrealismo, alcanzan una fisonomía propia en el *montaje literario* benjaminiano. Cada fragmento, aforismo o imagen adquiere un estatuto propio que propicia el despliegue de afinidades y contradicciones. Es esta la fuerza productiva que supo intuir Benjamin en su trabajo filosófico: la del montaje como despliegue de fuerzas en disputa que buscan inquietar las conclusiones y que, al restituir a los materiales su carácter de fragmentos, construye partiendo de lo rechazado por la historia. Entre la irrupción de las materialidades en la escritura y su potencia puesta en las formas menores de la exposición, su fuerza radica en el poder de legibilidad –histórico, estético, político– que emerge de las materialidades superpuestas.

El *conocimiento por montaje* (Didi-Huberman, 2011: 174) trae aparejada una apuesta constructiva que evade las concepciones totalizantes de la significación y se resiste a la univocidad de los sentidos. Su operación es tanto la de un despliegue visual como la de una superposición de las temporalidades de la historia. Un modo de proceder que privilegia la

multiplicación en lugar de la definición estable y que no depone su capacidad *pensante* al tiempo que continúa creando. Busca en los modos de representación vías de acceso al conocimiento insistiendo en el trabajo crítico. Por tanto, cuando de la literatura se trata, el trabajo de montaje es un trabajo con el lenguaje en su capacidad de generar disputas de sentido; pero su modo de abordar el conflicto no sólo supone la reunión de fragmentos textuales dispuestos en un mismo espacio. Es decir, no se reduce al “efecto de composición” (Didi-Huberman, 2008: 91) sino que su apuesta está en la operación de legibilidad que, ignorando toda jerarquía, enlaza los segmentos arrancados del contexto original y desde allí proyecta una materia compleja que conserva los trayectos individuales de cada parte. En otras palabras, el montaje en tanto “recomposición formal” (Didi-Huberman, 2008: 45) interrumpe las tentativas de manifestar un sentido estable dejando a la vista las tensiones que se establecen entre los elementos. Lo central son estas tensiones que *toman posición* en las operaciones de trazado y de lectura. Mediante los mecanismos de digresión, superposición o discontinuidad, hace visible la distancia que separa –pero también la que une– dichos elementos; y así suspende la “transferencia de la ilusión” (Galende, 2011: 21), de la obra como totalidad orgánica. Los fragmentos se instalan en el presente con la carga del peso de la historia. El montaje es un juego de gran potencia experimental que descubre que la técnica coincide con los modos de pensar.

### **Montaje y literatura**

Cada tiempo insiste en hallar una forma donde reconocer su experiencia con el mundo. Su modo de construirla, o tal vez, de adecuarse a ella, es una búsqueda continua. Los casos que aquí nos convocan moldean apenas una posibilidad de expresión entre tantas otras. Cada uno construye distintos modos de percibir y de reescribir la historia. En su singularidad, intentan arriesgar una manera de conectar materialidades, fragmentos, partes. Este es el punto de partida que proponemos como primera lectura: la del montaje como estrategia compositiva pero también como forma en la que los materiales de la historia se reinventan y en donde acontece una legibilidad excepcional. El montaje será principio compositivo y lugar de conocimiento, modo de construcción a la vez que exposición de un pensamiento incorporado a la ficción.

### **El montaje, el lazo y la hendidura**

Si ante la historia se pronuncia la pregunta por dónde comenzar a contar cuando solo advertimos los restos de lo que fue, el modo en que se expresa esta historia asume la forma de un montaje. La historia en *Bellas artes* está compuesta de fragmentos que trazan relaciones entre sí. Cada uno de los relatos conserva su aspecto fraccionado, marcado principalmente por la irrupción que se abre entre cada uno. Interrupción que asume al menos dos sentidos: detiene el curso narrativo ante cada nueva aparición al mismo tiempo que configura el punto de enlace entre un fragmento y otro. Esta escritura logra unir distintos elementos de apariencia bien distante y hasta partiendo de su aspecto más recortado les otorga cierta unidad. Porque el montaje aquí otorga otros sentidos a la idea de *totalidad*. Los distintos relatos que componen esta historia no se hallan carentes de relación, sino que se encuentran dotados de una sutil afinidad como modo de vinculación, como tendidos de un relato a otro. Del accidente aéreo de Joseph Beuys en los bosques de Crimea al tártaro Tomej junto a sus nietos que reclaman “Por qué (...) no nos cuentas la historia del aviador que se cayó en el bosque” (Sagasti, 2011: 42) se iluminan ciertas zonas de contacto:

El aviador que pisaba relámpagos había caído en medio del bosque y su avión quedó destrozado y no pudo remontar más vuelo. Así comenzaba siempre la historia. Luego el abuelo Tomej era corregido cada vez que se desviaba o, con el tiempo, agregaba detalles insignificantes y horrorosos, como cuando describía la cabeza surcada por cicatrices que parecían rayos (Sagasti, 2011: 43).

Un hecho similar sucede con Bill Pilgrim, protagonista de *Matadero cinco*, cuando en un pasaje vemos enlazadas sus heridas con las de Beuys. Aquí tiene lugar una yuxtaposición de planos donde en cada relato perdura su carácter fragmentario, al mismo tiempo que cada uno se conforma y constituye a partir de la zona de contacto que los vincula:

En las primeras páginas de la novela, Vonnegut escribe que muchos años después de la guerra, el avión que transportaba a Bill Pilgrim de Ilium a Montreal se estrelló en la cima del monte Sugarbush, en Vermont. Todos murieron menos Bill. El accidente “le dejó una terrible cicatriz en la parte superior del cráneo” (Sagasti, 2011: 20).

A su vez, estas huellas, producto de la guerra, reafirman también una operación al interior del montaje como procedimiento y escritura en *Bellas artes*: indican el carácter discontinuo de la historia. Se reflexiona en muchas ocasiones sobre el *carácter visual* de este montaje, próximo a Benjamin y la imagen de la constelación, donde quizás lo más importante no sean los fragmentos allí dispuestos sino más bien los trazos tendidos que permiten

vincularlos: “Y desde que los hombres levantaron por primera vez la cabeza y observaron las estrellas y las comenzaron a distinguir solo por los hilos invisibles de plata helada que las unen, comenzaron también a contar la historia” (Sagasti, 2011: 14).

En *Bellas artes* converge un pensamiento de la historia que no se manifiesta en términos de una narrativa lineal ni en una secuencia temporal homogénea y un modo de expresión que responde al movimiento fragmentario en la escritura. El montaje expone precisamente ese punto de encuentro entre una temporalidad interrumpida como modo de concebir la historia y una escritura, una forma, que responde a esa experiencia fragmentada del mundo. Remite, en primer lugar, a un principio formal, a la posibilidad de partir del fragmento para reconstruir un mundo que no cesa de mostrarse troceado. No obstante, no sugerimos que del simple hecho de ligar una forma cualquiera con otra acontezca algo nuevo. Lo que sí notamos en *Bellas artes* es la posibilidad de realizar un trabajo con lo ya hecho, un trabajo con los materiales de la historia, y advertimos allí la posibilidad de una legibilidad en esa composición. “Constelaciones, dice Vonnegut. Como hilos de lana blanca en medio del ártico, tensados, congelados, apenas visibles, o mejor: solo son visibles los nudos que los sujetan, como las estrellas” (Sagasti, 2011: 46).

Lo que constituye el montaje aquí no sólo responde a una cuestión compositiva, formal o experimental en la escritura, sino que además configura un movimiento disruptivo como resultado del complejo choque de temporalidades de las que está hecha la historia. El montaje es el modo de concebir un pensamiento histórico, tal como hemos postulado desde las lecturas de Benjamin trabajadas hasta aquí. Cada elemento que lo conforma vale por sí mismo, de manera autónoma y también en relación con el conjunto. Se abre un espacio donde todas las partes se articulan y se prestan mutuo apoyo, y se sostienen entre sí configurando una red de asociaciones. La legibilidad acontece en ese encuentro. El punto de partida y de sentido del montaje –como forma posible de escritura– es asegurar su propia legibilidad. Eso es precisamente lo que sucede: se abre un nuevo escenario de relaciones que habilita no sólo que de cada fragmento tomado perdure su significado individual sino también que en la relación, en el ligar una forma con otra, acontezca una nueva *unidad relacional*. A esto nos referimos precisamente cuando mencionamos la apertura del concepto de totalidad. No todo se encuentra disgregado en *Bellas artes*, sino que ante todo persiste el deseo de unir esos fragmentos en un gesto que permite iluminar sus afinidades.

En la escritura, el montaje se manifiesta en el deseo de unir esos trozos, esas partes que aún no guardaban conexión. Lo que interesa no son los relatos en sí, sino *la mezcla que las amalgama*, la fisura que se abre como una doble operación de distancia y cercanía. Este es

un gesto insistente en el proyecto de escritura de Luis Sagasti<sup>39</sup>: “Reconozco que esos trabajos de hormigas ilustradas son los ladrillos con que una teoría levanta sus paredes. Y aun así, de esas paredes prefiero las grietas que permiten ver el otro lado (esas fisuras no se encuentran en los ladrillos eruditos sino en la mezcla que los amalgama)” (Sagasti, 2015: 14). *Bellas artes* anuncia la posibilidad de componer una historia desde las grietas.

En “Corderos”, se enlazan los relatos del cura Adelir da Carli y el chanco de Pink Floyd, ambos perdidos en el cielo y de allí sólo alcanza un salto para traer las performances de Marina Abramović la caída de Primo Levi y de Amelia Earhart. Cada uno de estos fragmentos no deja de pronunciar las marcas de sus distancias espaciales y temporales, pero puestos allí, atravesados por ese *hilo de plata invisible* que los aproxima, confirman la posibilidad misma de una composición. O como el relato de Sun Ra en “Tinnitus” donde persisten ciertas asociaciones con Rippert, obsesionado con la muerte del Principito, quien no hacía más que dibujar corderos:

¿Cómo hubiera dibujado un cordero Sun Ra? ¿Cuál es el cordero de los dioses egipcios? En verdad, el Principito hace dibujar corderos, pero él no dibujó ninguno, nunca. ¿Cómo lo haría? ¿Y Adelir da Carli sigue elevándose, ha caído o ha sido recatado por la orquesta de Sun Ra? (Sagasti, 2011: 82-83).

Si bien, hasta aquí, hemos detallado la constante presencia del fragmento en la escritura de *Bellas artes*, esto no significa que leamos en la historia fragmentada simplemente la imposibilidad de concebir una idea de totalidad en la literatura. Más bien sostenemos que en la escritura se juega un *trabajo* con los materiales de la historia. Y en ese trabajo de desmontar y remontar los trozos del pasado no volvemos en busca de una visión “originaria” de lo que llegaron a plasmar en su tiempo, sino a un trabajo de actualización, es decir, a ese movimiento de apertura que inaugura el instante de legibilidad. Movimiento que cristaliza la composición de esas partes que hasta ese momento no estaba vinculadas. Este trabajo se encuentra en la base del montaje como procedimiento y de la legibilidad como operación.

*Bellas artes* manifiesta en el correr de sus páginas un montaje de tiempos heterogéneos, de tiempos marcados por la interrupción. Un montaje de fragmentos que en sus propias desemejanzas crean un cierto orden desapercibido. Un ejercicio, un trabajo trazado entre las distintas partes que lo conforman. De eso está hecha la historia, de un conjunto de elementos diferentes entre sí que logran configurar una forma mediante el trazado de *hilos*

---

<sup>39</sup>Nos referimos ahora al libro que Luis Sagasti publicó en 2015, *Maelstrom*, posterior a *Bellas artes* y en el cual advertimos una cierta continuidad en torno a los temas principales que remiten a la concepción de la historia, el montaje, la imagen. Nos resulta pertinente traer ciertos pasajes de *Maelstrom* porque expresan precisamente un modo singular de reflexión sobre la escritura, un trabajo con los fragmentos que visualiza el movimiento del montaje.

*invisibles de plata*, uniendo los diferentes puntos y conformando así una constelación de sentidos. La relación que se establece entre montaje e historia nos conduce a reflexionar sobre el carácter de la escritura. “Escribir la historia significa por tanto citar la historia” (Benjamin, 2009b: 278). Quizás lo que finalmente exprese esa relación sea un aspecto tan material como el de la inscripción y la cita. *Bellas artes* inscribe en la superficie de la escritura, a partir del fragmento, del montaje, de la asociación, de la interrupción, un pensamiento principalmente materialista para la historia.

### **Enjambre textual**

*Informe sobre ectoplasma animal* es sin dudas un libro llamativo. Impreso en papel ilustración produce una primera impresión táctil sobre la que inmediatamente sorprende, a cada vuelta de hoja, una imagen proveniente del dibujo digital –las primeras a color, luego en escala de grises–. En la lectura se produce un continuo interrumpirse del texto (Larraquy) por la insistencia de las imágenes plásticas (Ontivero) cuyo movimiento oscilante suspende el recorrido lineal. El artificio literario despliega un ejercicio problemático: el flujo del texto se detiene ante las imágenes plásticas y, previo a reanudarse, produce un ensamblaje en el que se asocian formas y palabras. Nos preguntamos desde el inicio, ¿qué hay en esas imágenes –en el soporte de vectorizado en 2D, en los colores o en su ausencia, en el espacio que despliegan– que hace cuerpo con la escritura? ¿Qué es aquello que soporta las latencias que pasan del texto a la imagen plástica? ¿Cuál es ese pasaje?

Esta relación compleja, que no permite reducir la función de las imágenes plásticas a un carácter meramente ilustrativo respecto del texto, es la que lleva adelante la progresión del relato. La yuxtaposición de registros evidencia una potencia expresiva que nos conduce a reflexionar sobre la dificultad de pensarlos por separado. El énfasis propuesto aquí sobre la técnica de montaje se debe a que el procedimiento asume la complejidad de los recursos que utiliza logrando que ambos registros se impliquen mutuamente sin abandonar las tensiones que proceden de enfrentar imágenes plásticas con fragmentos textuales. *Materia fluida*<sup>40</sup> es el nombre con el que hemos designado lo que reconocemos como un pasaje, término que nos

---

<sup>40</sup> Ortiz, Mario (2015). Conferencia abierta. *Cantos de experiencia vol. II*, CCEC, Córdoba. Allí Ortiz trazaba una cartografía de lo que denominó “textos inclasificables”. Entre ellos: Sebastián Bianchi, Mario Bellatín, Estela Figueroa, Mauro Césari, a partir de los cuales reflexionó sobre ciertos “estados indiscernibles” en los que “el texto devora a la cita”. Distinguiendo tres niveles de relaciones, el último estadio correspondía a una complejización del trabajo textual puesto en relación con otros soportes (el dibujo, la fotografía) en los que, según allí afirmaba Ortiz, “la imagen no es una ilustración del texto sino *materia fluida*”. Esta noción, que aquí nos interesa recuperar para referirnos a *Informe sobre ectoplasma animal*, nos ayuda a pensar lo “irreductible” (o inclusive la “insubordinación”) del funcionamiento de cada registro respecto del otro.



permite considerar la lógica de reenvíos que conecta el texto con la imagen plástica y viceversa, sin dejar de lado las singularidades propias de cada uno (los elementos del color, el tipo de trazo, el juego de la perspectiva, en el caso de las imágenes plásticas; la tipografía, los intervalos entre fragmentos, los espacios en blanco, en el caso del registro textual). Las imágenes que propone Ontivero –provenientes del registro del dibujo y del diseño gráfico– presentan una serie de volúmenes sin referencia de escala que funcionan por planos superpuestos. Su particularidad es que logran una estrecha vinculación con lo que la palabra propone sin necesidad de justificar su aparición como representación del texto. Su vacío se *llena* por desplazamiento. Es decir que las imágenes no están en lugar de otra cosa, esto es, no repiten un sentido interpretado del texto sino que su complejidad radica en el juego dialéctico entre ambos registros. En contrapartida, las palabras construyen por el vínculo que entablan con las imágenes plásticas y por el juego que proponen a partir del fragmento. Cada apartado es una pequeña muestra, inconclusa, de una aparición espectral.

Cabe destacar que, en el análisis que llevamos adelante, se comprende que en *Informe sobre ectoplasma animal* el montaje es por un lado, de imagen y de texto, por otro, el montaje se manifiesta en el registro textual y del mismo modo, en la imagen plástica, hay montaje por superposición de planos. Es decir, cada parte asume un movimiento que puede verse funcionando del mismo modo entre otros elementos de la composición. En cada nivel se enfrentan elementos distintos y, a su vez, cada uno posee una singularidad propia que lo diferencia de los otros al observarlos en contrapunto. De ese modo la composición está en tensión constante. A partir de esta consideración es que deberán ser atendidos los ejemplos que extraemos a continuación.

Hay una insistencia visual que recorre todo IEA. Se trata de la visualidad que se produce en la escritura misma. De las imágenes en la escritura llama poderosamente la atención la que responde al nombre de *Enjambres*. Su aparición corresponde a la entrada “Viernes 5 de septiembre de 1930” (Larraquy y Ontivero, 2014: 71), es decir, un día antes de que estallara el primer golpe de Estado en Argentina. El plano de la ficción se anuda con la historia política en un juego implícito que remite a fechas claves de la historia fácilmente reconocibles. Relata en una carta el personaje Severo Solpe, presidente de la Sociedad Ectográfica Argentina: “(...) llamo enjambre a una técnica todavía tosca de unión entre espectros o fragmentos de espectros, con los que producimos ectoplasma intervenido” y más adelante: “Olvidarse de la biología y hacer enjambres más osados fue idea de Julio, que produjo un ectoplasma compuesto por materia de varios animales distintos, de interpenetración inestable, difícil de mantener en su sitio pero exquisito a la vista. También lo

perdimos” (Larraquy y Ontivero, 2014: 73). Las cartas, de las que en el informe sólo se transcriben fragmentos, se dirigen a “Eugenio Dubarry, senador nacional por la Ciudad de Buenos Aires” (Larraquy, 2014: 62) y su objetivo principal parece responder a la necesidad de conseguir apoyo por parte del Estado para la investigación en materia de ectoplasmas y a defender el edificio donde se desarrollan las actividades de la organización. Solpe justifica su pedido argumentando que los resultados de las investigaciones se dirigen, en gran parte, a contribuir con las Fuerzas Armadas en el desarrollo de enjambres como posibles “herramienta[s] ofensiva[s] para regulación y control de asuntos nacionales” (Larraquy y Ontivero, 2014: 79).

Al mediodía */eran las tres de la tarde/* el enjambre desplegó una pata articulada y practicó movimientos rápidos sobre el cielo de la avenida [9 de julio] como tanteando un posible sostén. La apoyó en la cabeza de un hombre que celebraba con otros en un balcón un piso más abajo. El hombre sacó un arma y disparó varias veces al aire. */Lo hizo directamente sobre la gente de la avenida, sin acertarle a nadie. /* Le respondieron otros disparos anónimos de festejo. Mientras estuvo en contacto con el enjambre gritó y maldijo más que todos sus compañeros de balcón, hasta que alguien los invitó adentro para un brindis y el hombre giró y tropezó con otro, desligándose. Esto produjo un curioso efecto elástico de retracción en el cuerpo del enjambre y lo hizo caer sobre la muchedumbre de la avenida, donde se perdió (...). Se impone investigar estos efectos del enjambre en la conducta, sus alcances y el modo de destinarlos a un fin (Larraquy y Ontivero, 2014:78).

Observamos, en el párrafo citado, la convergencia de diferentes formas discursivas que traman la unidad del texto. Podemos distinguir los cortes de un montaje de diferentes registros, en este caso, textuales. Lo que se encuentra entre barras es la marca de la inscripción del notario que transcribe lo que Solpe le dicta. Esa notación intercalada responde al modo de introducir el enfrentamiento de posiciones en el registro discursivo. Marca la distancia entre los puntos de vista de los personajes y se diferencia por el contraste entre los estilos tipográficos.

El caso de los *enjambres* es significativo porque se sitúa como lugar privilegiado de observación. Nos proponemos, entonces, señalar el movimiento de “deconstrucción estructural” (Didi-Huberman, 2011:173) que se incorpora allí y que nos permite reconocer por separado los elementos que luego entran en relación. Por caso, las referencias temporales y espaciales que se inscriben como huellas de trayectos anteriores y que funcionan como guiños de referencia extratextuales. La ficción se encarga de producir un *remontaje* de esos trayectos otorgándoles nuevos sentidos según el contexto actual. Sin embargo, permanecen visibles las marcas del recorte de cada fragmento, es decir que sus tensiones previas continúan actuando en el nuevo espacio de coincidencia. La clara relación con el discurso político de Argentina de

principios del siglo XX configura un modo de acceso a la forma en la que IEA trabaja con la ficción. Esta operación simula una fisura por donde el discurso político ingresa filtrándose por los márgenes. En otras palabras, estas imágenes complejas, es decir, los enjambres formados por yuxtaposición de ectoplasma, vienen a completar una idea de “identidad nacional”. El plano de la ficción abre una fisura y el enjambre se sitúa como elemento fantasmal que completa el sentido de un pasado histórico de referencia extratextual. Desde allí es que podemos leer esta articulación en términos de montaje de la experiencia colectiva.

A su vez, en la progresión del relato se produce una transformación significativa en el dominio de las imágenes plásticas de la que quisiéramos dar cuenta. El texto comienza a combinarse –en el apartado IV– con imágenes en blanco y negro (*fig.3*). Se abandonan las líneas curvas que dinamizaban las imágenes bidimensionales del comienzo (*fig. 1,2*) para dar lugar a la dominancia de paralelas diagonales que generan otros recorridos de la mirada. Por superposición de planos se logra instalar la relación de profundidad en el juego de luces y sombras. Todos estos elementos se asocian y lo que se ve es remisión de un enjambre creciente producido por imagen, texto y temporalidad. Es posible ver en estas imágenes el juego de superposiciones ya desde las piezas más elementales, planos sobre planos que producen la perspectiva o partes que parecen engarzar unas con otras simulando una gran máquina de producción de espectros, de imágenes fantasmales. Una estrategia que funciona como modo de producción por el que cada pequeña pieza puede complejizarse según cuál sea el elemento con el que se la relacione. Esta es la lógica de IEA, la de la suma compleja que se produce por superposición de elementos y que permite percibir la totalidad inacabada de una ciencia ficticia, la ectografía. Todo en ella se encuentra sobredeterminado, es decir, sus principios elementales, sus personajes y su espacio de ejecución están “sobrecargados con una multiplicidad de significados” (Buck-Morss 2001: 195). Es así que la vía de conocimiento que inaugura el montaje se encuentra en IEA insistiendo en desmontar y reconfigurar el presente en el que aparece.

## Capítulo IV

### El pensamiento en imágenes

#### Historia, visualidad y escritura

#### Pensamiento histórico y despliegue en imágenes

La historia se descompone en  
imágenes, no en historias

Walter Benjamin

¿Qué relación hay entre el tiempo y las imágenes? Didi-Huberman expresó esta pregunta en muchas ocasiones: “¿cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen?” (Didi-Huberman, 2011: 48). Consideramos que desde la perspectiva benjaminiana se abre la posibilidad de iniciar una problematización en el pliegue que conforman imagen y tiempo. Pero recordemos antes la singularidad de este pensamiento. Muchas lecturas coinciden en posicionar a Benjamin como un “crítico de las lógicas sistematizantes” (Forster: 2012, 23). Su escritura, muchas veces próxima al fragmento, configura una zona de reflexión que se detiene en la forma y modo de exposición de sus conceptos<sup>41</sup>. Por tal motivo, al iniciarnos en la problemática de la imagen y su determinación histórica, resulta decisivo contemplar este aspecto de su pensamiento. El concepto de *imagen dialéctica*, punto de convergencia de la imagen y el tiempo, se presenta en *Libro de los pasajes*, precisamente en el *Konvolut N*. Acordamos con Giorgio Agamben (2010: 29) en que el siguiente fragmento quizás se aproxime como ningún otro a definir tal concepto:

Lo que distingue a las imágenes de las “esencias” de la fenomenología es su índice histórico. (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología de un modo abstracto, mediante la “historicidad”.) Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las “ciencias del espíritu”, tales como el hábito, el estilo, etc. Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este “alcanzar legibilidad” constituye un punto crítico determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la

---

<sup>41</sup> Acaso el ensayo “Introducción a los escritos de Benjamin” de Th. W. Adorno ilumine con mayor precisión este aspecto, en el cual ahondan muchas críticas en torno a la recepción de Benjamin en el contexto de la publicación de su obra completa. “Él desconfiaba muy profundamente de la organización clasificatoria de superficie: en ella temía, según la advertencia del cuento, el olvido de lo mejor (...) El hecho de que la obra de Benjamin siguiera siendo fragmentaria no se ha de atribuir meramente al destino adverso, sino que se halló desde siempre en la estructura de su pensamiento, en su idea de básica” (Adorno, 2003: 551) “En primer lugar, el impulso antisistemático de Benjamin determina el procedimiento mucho más radicalmente que suele ser el caso incluso entre los antisistemáticos” (Adorno, 2003: 556) “[La filosofía de Benjamin] significa dialéctica estancada en la medida en que en sí no conoce propiamente hablando ningún tipo de desarrollo, sino que recibe su forma de la constelación de los enunciados aislados. De ahí su afinidad con el aforismo” (Adorno, 2003: 558).

muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad) (...) La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura (Benjamin, 2009b: 465).

La lectura de este célebre fragmento, que concentra una serie de nociones fundamentales en Benjamin que desarrollaremos en el transcurso de este capítulo, nos señala que el índice histórico de las imágenes conforma ese vínculo indisoluble entre imagen y tiempo. Este concepto nombra la relación que se desarrolla en la historia leída desde la imagen, al mismo tiempo que configura la teoría del conocimiento histórico benjaminiano de este período. La historia en Benjamin, escribe Federico Galende (2009: 51) “se abrevia en la imagen que la intercepta, no en el tiempo que la hace durar, y es por esto que el tiempo se torna legible en el «ahora» que lo destruye”. El desplazamiento de las categorías de pasado y presente se hace visible en la imagen dialéctica, en el punto de encuentro de tiempos disímiles que irrumpen en el “ahora de la cognoscibilidad”. Tal desplazamiento insiste en reconfigurar las nociones temporales de pasado y presente por *lo que ha sido* y *ahora* y en ese movimiento la relación adquiere un carácter figurativo. Gerhard Richter repara en este punto, haciendo un mayor énfasis en el “espacio” y la “forma” que convoca la imagen dialéctica:

En lugar de impartir la calidad de la imagen mimética a lo que se revela cuando sencillamente asumimos que el presente ilumina el pasado o cuando el pasado arroja luz sobre el presente, la imagen dialéctica constituye la escena, espacio y forma de una cierta ruptura temporal en la cual el tiempo y el espacio están dislocados (Richter, 2010: 263-264).

El pensamiento histórico en la escritura de Benjamin adquiere progresivamente un lenguaje plástico que lo aproxima a la imagen como modo de emergencia del acontecimiento. Así leemos en otro conocido pasaje:

No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. –Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje (Benjamin, 2009: 464).

Advertimos en este fragmento nuevamente el deslizamiento en el vínculo, de lo “puramente temporal” hacia una captación plástica del tiempo en la imagen capaz de plasmar paradójicamente, en un movimiento, la detención propia de la dialéctica benjaminiana. En la imagen dialéctica, en el encuentro de tiempos, o mejor, en la tensión como resultante de ese encuentro, habita la posibilidad de leer la historia desde su propia suspensión. Por eso

Benjamin, en muchos de sus escritos tardíos, concibe la imagen como *dialéctica en suspenso* “capaz de escandirse en un instante que recoja y contraiga la totalidad del tiempo” (Vargas, 2012: 6). Podríamos decir que la imagen dialéctica expresa la condensación de tiempos de la historia, manifiesta el “ahora crítico” que permite visibilizar, a partir de una mirada que se resiste a hacer del pasado un hecho consumado, aquello aún no realizado en la historia. La imagen reabre el pasado, devolviendo la historia a su propia potencia. Benjamin expresa en la imagen una demanda: la apertura de tiempos pretéritos. Radicaliza el gesto de leer en el pasado la imagen que convoca y acaso este rasgo, muy presente en su escritura como ya veremos, logra captar el carácter visual de su pensamiento. Una exigencia se expresa primeramente allí: “evidenciar plásticamente que la exposición materialista de la historia posee un sentido más elevado que la exposición tradicional” (Benjamin, 2009b: 465).

Didi-Huberman sostiene que el concepto de imagen conforma un *umbral* en la filosofía de Benjamin, un umbral pensado como “una dialéctica de la imagen que libera toda una constelación, como un fuego de artificio de paradigmas”. Y continúa: “La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua...” (Didi-Huberman, 2011: 167). Si la imagen se presenta en cada una de estas formas, significa que logra reunir los aspectos más contradictorios en su darse a ver. Sin embargo, dada la extensa reflexión que conlleva los distintos momentos que asume la imagen en la obra de Benjamin, nos propusimos aquí detenernos en el concepto de imagen dialéctica en tanto condensa el modo figural y temporal del conocimiento histórico. Constituye el “fenómeno originario” de la historia que se caracteriza por “su doble temporalidad de «actualidad integral» y de apertura «de todos lados»” (Didi-Huberman, 2011: 168).

Decíamos que la imagen en el pensamiento de Benjamin atraviesa gran parte de sus escritos. Esto no significa que busquemos homogeneizar tal noción en la totalidad de su proyecto, más bien sostenemos que ha sido un motivo insistente en su escritura, versátil y contradictorio, como su pensamiento. Ciertamente, el concepto de imagen dialéctica se desarrolla en la etapa tardía de la producción benjaminiana y al mismo tiempo condensa el núcleo de su planteo teórico y epistemológico. La imagen, como ha expresado Didi-Huberman (2011: 166) ocupa el centro de la problemática de la historia, y partiendo de allí logramos advertir, en la inquietante pregunta por la concepción del mundo moderno, las transformaciones y virajes que ha conllevado. En *El origen del Trauerspiel alemán*, precisamente en “Palabras preliminares sobre crítica del conocimiento”, comienza a desarrollarse este aspecto en un intento por establecer una distinción entre la idea –próxima a

la tradición platónica– y el concepto. En una discusión sobre la tradición de la escritura filosófica, Benjamin revierte el panorama y plantea la proximidad entre el filósofo y el artista: “el filósofo obtiene la encumbrada posición intermedia entre el investigador y el artista. Este último esboza una pequeña imagen del mundo de las ideas y, precisamente porque la esboza como símil, se trata en cada presente de una imagen definitiva” (Benjamin, 2012b: 66). Tal posición termina por conformar una constelación de relaciones entre idea, verdad, conocimiento y forma, debido a que un pensamiento signado por ideas y no por conceptos habilita poner en el centro de la problemática la tarea de la exposición. El aspecto fragmentario en la escritura de Benjamin confluye con el carácter visual de la idea: “La idea es mónada; dicho brevemente, cada idea contiene la imagen del mundo. Y a su exposición se le plantea como tarea nada menos que trazar esta imagen del mundo en su perspectiva” (Benjamin, 2012b: 82). Expone un pequeño trozo del mundo que no renuncia, en su misma fragmentariedad, a una cierta totalidad. La idea, en este sentido, reúne los elementos dispersos del pensamiento, y en ese movimiento su proceder se corresponde y aproxima a una filosofía del arte. Comenzamos aquí a advertir la presencia de la imagen del pensamiento benjaminiano: “Las ideas se relacionan a las cosas como las constelaciones con las estrellas” (Benjamin, 2012b: 68).

En *Dirección única* encontramos otra posición donde la confluencia entre imagen y forma alcanza en Benjamin su expresión más acabada. Este singular escrito expone el despliegue de imágenes que irrumpen en una escritura eminentemente literaria. Gerhard Richter repara en la visualidad de la imagen benjaminiana en términos de *Denkbilder*, en muchas ocasiones traducido como “imagen-pensamiento”: “breves instantáneas lírico-filosóficas que conforman una constelación reunida en base a la técnica de montaje (...) una serie de piezas en prosa” (Richter, 2010: 252). *Dirección única* ofrece la figura de Benjamin como escritor, dando a conocer una particular articulación entre filosofía y literatura en la que conviven la expresión poética y un entramado conceptual<sup>42</sup>. El conjunto de *Denkbilder* que allí se presentan forman una constelación de relaciones conceptualizadas, como afirma

---

<sup>42</sup> En este ensayo, Richter comienza explicitando el particular vínculo que une a la filosofía y la literatura, más precisamente, que toda operación de pensamiento busca conexiones con otras formas de pensamiento: “Pensar es una búsqueda de hermanos. No puede haber pensamiento, al menos no el tipo de pensamiento que se desarrolla en la escritura filosófica y literaria, que no termine por hallar un hermano (...) Busca un hermano para sostenerse, un otro con quien leer conjuntamente incluso en la ausencia de las garantías del padre, en un gesto que también sirve para mantener la distancia entre los hermanos. Este tipo de pensamiento busca borrar la diferencia para unirse a su hermano completamente en un abrazo fraternal mientras que, al mismo tiempo, perpetúa la diferencia que lo separa de su hermano para establecerse como aquel que difiere. No hay literatura sin hermanos, no hay filosofía sin hermanos, no hay pensamiento sin hermanos” (Richter, 2010: 237-238). En esta idea se sostiene Richter para visualizar la “hermandad” que tiene lugar en el pensamiento de Benjamin, precisamente en *Dirección única* y en *Libro de los pasajes*.

Richter, “en términos visuales-espaciales” (Richter, 2010: 241) y nos señala el pronunciado interés de Benjamin por el mundo visual. Una fuerte apuesta estética que no desatiende el rigor filosófico. Así, los *Denkbilder* constituyen formas breves de narración que intentan alcanzar una determinada visualidad por medio de la palabra. Escribe Michael Jennings al respecto:

*Dirección única* está construida sobre la base de una forma temprana de *Denkbild* concebida como forma textual que une elementos de las prácticas y formas de las vanguardias históricas –dadaísmo, constructivismo y un incipiente surrealismo– con la tradición del aforismo y los recursos y el ingenio del folletín (Jennings, 2013: 51).

El carácter plástico y figural de *Dirección única* se encuentra determinado por su apariencia y proximidad al registro urbano, por un creciente interés por emular la óptica, la mirada, la espacialidad de la ciudad y la cultura moderna. Sus imágenes se encuentran atravesadas por este aspecto y quizás lo más significativo sea que a partir de allí logran articular una inquietud filosófica: “¿Qué es lo que, al final, hace a la publicidad tan superior a la crítica? No es lo que el cartel rojo de neón en movimiento dice –sino el ardiente charco que lo refleja en el asfalto” (Benjamin, 1987a: 77). Posando la mirada en los objetos marginales, Benjamin logra expresar, a partir de imágenes, el rigor filosófico a través de un singular estilo que convoca el montaje y la literatura.

### **Visualidad, distancia y conocimiento**

De *Denkbilder* a la *imagen dialéctica* percibimos un pasaje entre dos modos de aproximación visual a la idea. Cada una configura una particular intersección en la que pensamiento e imagen se encuentran ligados por un movimiento oscilante de reenvíos mutuos. Sin embargo, podríamos también hablar de una distancia como el reverso de esa proximidad. La distancia como espacio afín en Benjamin puede leerse en su reflexión sobre la crítica: “La crítica es una cuestión de justa distancia” (Benjamin, 1987a: 76). Del siguiente modo lo expresa Richter: “el lenguaje de la proximidad y la distancia, suspensión y movimiento, del acercarse y el dejar atrás, que los párrafos y los pasajes, paradas y continuaciones, fosas y lugares oscuros de *Calle de dirección única* y de *Libro de los pasajes* conjuran” (Richter, 2010: 237). Este abordaje nos sugiere pensar en términos espaciales aquel despliegue visual. Y no porque *Dirección única* y *Libro de los pasajes* sean los únicos lugares donde advertir la manifestación de este pensamiento por imágenes, sino porque a partir de esa copertenencia se hace posible leer la constante reescritura, en la obra benjaminiana, de ciertas ideas que se exponen en tal registro.



La experiencia de lo figural se sostiene, entonces, en esa distancia que se abre. La oscilación entre distancia y cercanía –propia del terreno de la imagen pero que, como ya veremos, se extiende hacia el dominio del lenguaje– indica que la emergencia de la imagen, y por tanto su capacidad de construir sentidos, comprende necesariamente la interrupción de una continuidad. En palabras de Eduardo Cadava, que se expresa a propósito de la relación entre tiempo, imagen y técnica,

el acontecimiento se separa del contexto del cual toma su sentido y lo que se nos acerca es sólo su reproducción. Lo que nos resulta más cercano no es el acontecimiento, sino otra cosa (...) la distancia sin la cual un acontecimiento nunca podría aparecer: una distancia que toma la forma de una imagen (Cadava, 2014: 35).

Una continuidad, tanto espacial como temporal, se interrumpe y la imagen, en tanto punto de cristalización de las modalidades del tiempo y de lo visible, manifiesta el conflicto de esa relación. Entre emergencia y reproducción, o entre el índice histórico propio de cada imagen y su ocasión de lectura, es decir, entre estas distancias a la vez espaciales y temporales, se organizan las condiciones o posibilidades de una legibilidad. Cabría entonces preguntarnos cómo es posible *leer* una imagen o de qué modo es posible acceder al conocimiento que allí se manifiesta. Porque indudablemente las imágenes proponen una vía cognoscitiva que se revela opuesta a aquellos modos del saber que intentan apropiarse del pensamiento. En tanto estos se conforman por suma de elementos positivos, de afirmaciones e inquietudes dirigidas a una organización sólida, la fractura que la imagen expone resulta siempre problemática. Al permanecer en la imagen la impresión de algo que siempre se escapa, el plano de lo visual se enfrenta a la pretensión de conocimiento en términos de totalidad.

Podemos vincular, junto al pensamiento de Agamben, esta vía del conocimiento con una “vida de las imágenes” (Agamben, 2010: 11) que nos permite pensar la potencia de crecimiento que las habita y su relación con la capacidad de ajustarse al devenir del tiempo. Así, el punto crítico en el que pueden ser leídas se corresponde con ese movimiento en el que la imagen se expande y amplía sus alcances, es decir, el movimiento por el cual éstas acceden al tiempo de su legibilidad al articularse con la instancia presente. Dice Cadava (2014: 146) de la mano de Benjamin: “[las imágenes] sólo se vuelven legibles en un momento específico. El «volverse legible» constituye «un punto crítico específico en su movimiento»”. Cada imagen, de este modo, se encuentra tendida hacia un *ahora*. Es por eso que cuando “relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 2009b: 41) deja ver la distancia y la proximidad con ese mundo que ha sido y con el mundo que es. Una “experiencia de distancia”

como lo expresa Richter (2010: 256) que es, asimismo, una toma de posición que la imagen asume en la encrucijada temporal en la que se encuentra; un continuo alejarse que permite percibir su movimiento, aún incluso a riesgo de desvanecerse en la lejanía. En esa retirada de la imagen, el movimiento dialéctico se prolonga para abrir nuevos interrogantes sobre su hacerse en el lenguaje. Leer una imagen es acceder a un espacio de conocimiento en el que forma y contenido no se encuentran separados. Los trayectos que describen convocan a reflexionar sobre la copertenencia entre historia, lenguaje y visualidad. En la imagen se hace posible que el pensamiento se manifieste, en un instante, en su punto de máxima concreción; de allí su exigencia de reescritura, de allí también la imposibilidad de su aprehensión definitiva.

### **La imagen, forma del pensamiento**

Como decíamos anteriormente, la imagen no sólo comprende una reflexión teórica en los textos de Benjamin, sino que a través de imágenes es que su pensamiento ha cobrado forma. Nos interesa problematizar el vínculo que se tiende entre la imagen y la escritura, o más bien, el modo en que la imagen deviene escritura. Eduardo Cadava en *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia* establece un recorrido por las principales nociones de Benjamin que se encuentran atravesadas por esta singular relación. Partiendo de la “tesis” como “modo privilegiado de representación en Benjamin” (Cadava, 2014: 24), sostiene que el pensamiento benjaminiano –principalmente el modo de concebir la historia, signado por un estado de detención– se encuentra acompañado por una escritura entendida como modo de inscripción de ese paradójico movimiento. De allí deriva el carácter plástico y figurativo de sus escritos.

Como las fotografías aéreas de Nadar, la escritura de Benjamin pretende capturar el mundo que se agita bajo su mirada, utilizando un campo de imágenes huidizas cuyas ruinas nombran la relación esencial que la fotografía entabla con la muerte. En lo que sigue, sugiero que el carácter visual que late en el corazón del estilo de la escritura y del pensamiento benjaminiano –este *Bildlichkeit* fotográfico– está vinculado a su esfuerzo por postular la cuestión de la imagen como centro problemático de la modernidad (Cadava, 2014: 27).

En Benjamin, la imagen se cristaliza en la escritura al menos en dos sentidos. Por un lado, en su carácter fragmentario, próximo al aforismo en algunas ocasiones, marcado principalmente por la interrupción y la discontinuidad. La capacidad de contraer el movimiento de la historia se despliega en una escritura que se detiene, interrumpe y reescribe. En tal sentido, la suspensión de la continuidad temporal que logra condensar *lo que ha sido* y el *ahora*, provee a la historia de una figuración espacial que Benjamin nombra como

constelación. Por otro lado, la afinidad entre imagen y escritura se asocia en Benjamin al uso de un lenguaje notoriamente visual. Una serie de figuras inscriben este pensamiento en la escritura. En Cadava este gesto se afirma y funda a partir de un abordaje sobre la técnica fotográfica y su relación con la luz. A través de las imágenes del relámpago, el centelleo, el torbellino, Benjamin ensaya una y otra vez los modos de desmontar la barrera establecida entre escritura e imagen. A propósito del relámpago, escribe Cadava:

Vinculado a los flashes de la memoria, a lo intempestivo de la percepción de semejanzas, a la irrupción de acontecimientos o imágenes, incluso al pasaje de la noche, el vocabulario de Benjamin sobre los relámpagos ayuda a registrar lo que finalmente pasa en el abrir y cerrar de la visión. Nos dice aquello que le otorga a la escritura un carácter visual. (...) El relámpago señala la fuerza y la experiencia de una interrupción que da lugar a un momento súbito de claridad o iluminación. Aquello que se ilumina o resplandece gracias a la intensidad puntual de cualquier relámpago –la emergencia de una imagen, por ejemplo– puede, al mismo tiempo, quemarse, incinerarse, consumirse en el fuego (Cadava, 2014: 76).

La escritura se configura como espacio propicio del despliegue de imágenes, como punto de partida para generar una alternativa, un desvío, de la tradicional contraposición entre forma y contenido, y así dar lugar a una escritura que convoca un pensamiento de la imagen. Si nos detenemos en las figuras que insistentemente aparecen en los escritos de Benjamin, logramos advertir la manera en la que se vuelven indisociables los modos de escribir y los modos de pensar. Ya lo advertimos en el notable fragmento sobre la imagen dialéctica y del cual Didi-Huberman acierta al reparar en su visualidad: “texto-cristal, compacto, enigmático y luminoso” (Didi-Huberman, 2015: 19). De esta forma, la imagen se torna legible en la escritura.

De este modo, el pensamiento de Benjamin se encuentra marcado por un gesto, por un movimiento que Cadava concibe como “la apertura de una cámara que entrega sus imágenes” (Cadava, 2014: 19). Así, la escritura conforma una superficie de inscripción capaz de fijar el movimiento de las imágenes. Cada uno de sus escritos puede ser visto como una serie de “instantáneas en prosa” (Cadava: 2014, 22), sostenidas en el marco de una concepción materialista de la historia<sup>43</sup> y una particular mirada del mundo contemporáneo. Ya sean las tesis sobre la historia, los textos sobre política o sobre la literatura y el arte, asistimos al uso específico de un lenguaje *plástico*, de clara impronta visual. La imagen benjaminiana se ubica en el centro de este pensamiento filosófico. Podemos decir que un *pensar en imágenes* es lo

---

<sup>43</sup> “No se trata, en rigor, de un materialismo *avant la lettre*, sino de una relectura literal de lo material –es decir, de las cosas, de la escritura, de los gestos–, que ha atravesado la escuela tanto del materialismo político como antropológico, para introducir en el espacio de lo político su materia primera –el cuerpo– y, viceversa, para hacer hincapié en la constitución y estructuración en tanto imagen de esa materia” (Weigel: 1999, 30).

que define primeramente a esta reflexión. “Lo específico de la configuración benjaminiana se halla, más bien, justamente en este pensar en imágenes, en la referencia a esas figuras en la que se presenta la realidad y se forja una tradición de imágenes de la historia” (Weigel, 1999: 12). Este aspecto, como antes mencionamos, puede expresarse de modo más acabado quizás en *Dirección única* o en el inconcluso *Libro de los pasajes*, donde las figuras cobran más presencia en la singularidad de esos fragmentos, pero creemos también que atraviesa y conforma un modo de leer gran parte de su obra<sup>44</sup>. Afirma Sigrid Weigel (1999: 12) a propósito del vínculo entre imagen y escritura: “Sus imágenes de pensamiento son como imágenes dialécticas pero escritas; más precisamente: constelaciones que literalmente han devenido escritura, en las que se desarrolla y se hace visible la dialéctica de imagen y pensamiento”. El carácter figurativo de la escritura benjaminiana, constituido sobre el pensar en imágenes al que refiere Weigel, conforma un sólido territorio en el pensamiento del autor que muchas veces es olvidado. En este sentido, la imagen que convoca esta escritura se manifiesta como una referencia solapada, indirecta por momentos, y sin embargo su presencia es ineludible.

Si decíamos que el pensamiento por imágenes en Benjamin significaba una variante en la reflexión sobre las oposiciones y dicotomías tradicionales, su salida se expresa en un habitar la dialéctica propia de las cosas. No obstante, esta dialéctica no permanece abstracta e irresuelta sino que contiene aquel instante de apertura a la legibilidad. En este sentido, Galende vuelve explícito el hecho de que la constelación benjaminiana exige para sí otra lectura que las acompañe:

(...) esta lectura se ha propagado ya en todas direcciones y en todas las épocas y tiene en la discontinuidad el signo que la vuelve impronunciable para la historia. Pues lo suyo es un titilar o una oscilación, no la totalidad. Es decir que en el seno de la representación histórica, esta legibilidad titila y es, como cada estrella, la ruina en que lo efímero y lo eterno se entrecruzan (Galende, 2009: 63).

El instante de legibilidad nos remite nuevamente al sentido que Benjamin le otorga al presente en términos de tiempo-ahora. Las imágenes pueden alcanzar el punto de lectura fuera del tiempo que les da lugar. Es decir, logran manifestarse en la actualidad y adquirir una cognoscibilidad no totalmente nueva pero sí diferente en aquel instante en que las cosas

---

<sup>44</sup> Dejaremos de lado la posición que delimita y diferencia los escritos del autor en etapas. Ya sea para referirse a los textos tempranos o de madurez, a los textos marxistas o teológicos, a los textos filosóficos o literarios. Lo que tampoco significa comprender su obra en términos de una unidad homogénea. Escribe Michael Löwy al respecto: “Para comprender el curso de su pensamiento es preciso, por tanto, considerar de manera simultánea la continuidad de ciertos temas esenciales y los diversos virajes y rupturas que jalonan su trayectoria intelectual y política” (Löwy, 2012: 17). Nos interesa, más bien, suspender esta distinción de la obra de Benjamin para poner un mayor énfasis en una reflexión sobre el *pensar en imágenes*.

abandonan su curso. Ésta, quizás, sea la apuesta del pensamiento de Sigrid Weigel: los textos de Benjamin pueden adquirir una nueva legibilidad en el movimiento propio de las imágenes<sup>45</sup>.

A partir de aquí, entonces, la especificidad de este *pensar en imágenes*, como aspecto diferenciado de la configuración teórica de Benjamin, radica en un modo de pensamiento que primeramente no es metafórico o poético, tampoco un compendio de recursos retóricos. “Para Benjamin, en efecto, las imágenes no son objeto, sino medio y matriz de su concepción teórica” (Weigel: 1999, 14). Más bien, dice Sigrid Weigel (1999: 38) es “un modo de llevar adelante una reflexión filosófica que coloca fuera de juego al propio discurso filosófico considerado como metadiscurso”. No es que la imagen ocupe el lugar del concepto de modo que finalmente podría también ser expresada por cualquier categoría. La imagen no es un suplemento que acompaña a la reflexión. Tampoco copia capaz de ser traducible a través de conceptos filosóficos.

Estamos ante una imagen que en su obra no adquiere, sin embargo, el *status* de una copia, de una “imagen mental” [*geistiges Bild*], sino de una constelación poseedora de una similitud heterónoma y heterogénea en las que las figuras del pensamiento se amalgaman con las de la historia (Weigel: 1999, 11-12).

Las figuras del pensamiento de Benjamin se manifiestan de este modo ya que tiempo (movimiento de la historia) y acción<sup>46</sup> se reúnen y articulan en la imagen. En definitiva, el pensamiento toma forma en la imagen, por la imagen. Es decir, asume el *desarrollo* de un pensamiento –reflexión teórica en Benjamin– pero además adquiere *manifestación* en la escritura (el caso de las “imágenes-pensamiento” o “figuras del pensamiento” en Weigel), conformando así un movimiento dialéctico que hace de la imagen un término indisociable entre el pensar y el escribir. Lo que predomina en la escritura benjaminiana es el trazado de

---

<sup>45</sup> Sigrid Weigel emprende un desarrollo teórico en el que recupera el pensamiento de Benjamin a partir de una serie de discusiones en torno a la noción de actualidad del autor. En el capítulo I hemos trabajado este concepto fundamental para comprender los escritos de Benjamin hoy. Sin embargo, consideramos pertinente en este punto situar la reflexión de Weigel. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin* (1999) establece una fuerte crítica a un conocido texto de Jürgen Habermas en el que arremete contra la “actualidad” de Benjamin a propósito de la conmemoración de su obra. Lo significativo del punto de vista de Weigel es el modo en que evidencia un malentendido en la noción por parte de Habermas, que no hace más que delimitar “la utilidad de su pensamiento para la problemática contemporánea” (Weigel, 1999: 31), o cuestionar en vano qué es lo que permanece “vivo” del pensamiento benjaminiano en nuestro tiempo. Weigel no sólo enfatiza en lo desacertado de esta lectura, más aún desde la matriz de los escritos de Benjamin, sino que además afirma que la actualidad del autor se encuentra sobre la base “de un pensar y obrar en imágenes” (Weigel, 1999: 30).

<sup>46</sup> Weigel hace referencia, en los textos de Benjamin –precisamente en “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”–, al concepto de acción propia de las ideas representadas *in actu* que aparecen permeadas en la imagen, conformando así una confluencia entre el actuar y el pensar como base del concepto de actualidad. Mencionamos además que el presente estudio de Weigel articula las nociones de imagen y cuerpo, a partir de una perspectiva de género, donde la acción cobra otros sentidos que exceden la perspectiva de la presente investigación.

una serie de imágenes como modo de expresión del pensamiento, como forma de plasmar una determinada concepción del mundo.

## Escritura y luminosidad

En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba

Walter Benjamin

En las imágenes que presentan los escritos de Benjamin emerge un gesto que insistentemente aparece en la configuración de sus principales conceptos. Quisiéramos detenernos un momento en el carácter *luminoso* de las figuras de la escritura benjaminiana. No sólo el relámpago, el centelleo o la fulguración asumen claramente la luminosidad como forma de modelar una serie de ideas propias de este pensamiento. Además, estas imágenes logran conectar los principales puntos teóricos en Benjamin. Su teoría del conocimiento, desarrollada con mayor detalle en el prólogo de *El origen del Trauerspiel alemán* y en el *Konvolut N* de *Libro de los pasajes*, comporta un tipo de experiencia cognoscitiva atravesada por la fuerza de la luz. Bajo el nombre de *iluminación profana*<sup>47</sup> Benjamin despliega lo paradójico de su pensamiento: la confluencia de elementos tan distantes reunidos en una teología materialista. Iluminación profana refiere principalmente a una visión que va más allá de toda pretensión iluminista del conocimiento. A partir de la experiencia surrealista, Benjamin incorpora la dimensión del sueño y la ebriedad como modo de acceso a lo real.

La iluminación conforma una verdadera posición epistémico-crítica que no podría manifestarse en su escritura sin la visualidad de sus imágenes. “Esta experiencia podría llamarse una iluminación. Algo, que viene de casi nada –un simple estremecimiento en la piel, una sensación pasajera–, se convierte en la señal de casi todo” (Didi-Huberman, 2008: 283). Un conocimiento por iluminaciones que no descuida el rigor filosófico, sino que logra constituir una “cualidad objetiva de la que cada flujo y reflujo de imágenes está investida” (Didi-Huberman, 2008: 289). Este punto no refiere sólo a un aspecto estético en su obra, a un

---

<sup>47</sup> A propósito de la iluminación profana, el conocimiento y la experiencia: “Este difícil equilibrio se expresa en la fórmula misma de una iluminación –que como tal alude a un modo de saber inmediato que se exime de los protocolos de control epistémico– que es, sin embargo, profana –es decir, que se expresa como experiencia mundana y no como acceso a un más allá, como ahondamiento en capas inaparentes en la inmanencia de lo real mismo y no como identificación mística con una trascendencia. En términos de teoría del conocimiento, se abre un espacio intersticial, un tercero excluido en la dicotomía entre el racionalismo abstracto y el irracionalismo intuicionista: la ampliación de la experiencia busca en Benjamin la senda de un anti-iluminismo no irracionalista” (García, 2015: 115).

particular modo de la expresión artística, sino que alcanza la forma de un conocimiento histórico y filosófico forjado por un pensamiento en imágenes.

La escritura de Benjamin está llena de luz. Eduardo Cadava, atendiendo minuciosamente a este rasgo de la escritura benjaminiana, sostiene que el vínculo entre historia e imagen se encuentra determinado por la técnica fotográfica, por el movimiento y la apertura de la luz en la escritura. Se abre un lazo irreductible entre el lenguaje y la luminosidad a partir del cual se forja cada imagen. Este vínculo señala también la forma en que la fotografía deviene no sólo un modo de escritura, sino también la posibilidad misma del pensamiento. El carácter figural, óptico, luminoso, penetra cada uno de los motivos y temas de Benjamin. La luz viene a mostrar aquello que permanecía oculto, y sin embargo su aparecer no es total, apenas un centelleo. Otras veces su fuerza se muestra avasallante, como en la imagen del relámpago que ilumina la intensidad de un instante.

La luz de la fotografía nunca llega sola. Siempre está asistida por la oscuridad. Incluso podemos afirmar que el pasaje entre luz y tinieblas, que nombra a la fotografía, también le da nacimiento (...) Benjamin nos dice que sólo cuando la luz ya no es luz, es que puede volverse luz (Cadava, 2014: 149-150).

En la escritura de Benjamin conviven distintas formaciones estelares que arrojan luz a esas zonas difusas del pensamiento. En las estrellas y la lectura de los astros, Benjamin reflexiona la posibilidad de la mimesis en general. Dichas referencias se encuentran en “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética”, dos versiones de un mismo texto escrito aproximadamente en 1933<sup>48</sup>. Allí sostiene que en los tiempos más arcaicos, el carácter mimético de las constelaciones anunciaba una relación con la producción misma de sentido, de la cual prácticamente ya no conservamos rastros, producto de la decrepitud de dicha experiencia en la modernidad. “La estrellas son los modelos sobre los cuales Benjamin basa la teoría de la semejanza que subyace a su reflexión sobre el lenguaje” (Cadava, 2014: 84-85). Sin embargo, todavía podemos reconocer la facultad mimética en el lenguaje y la escritura. La lectura de los astros, es decir, la percepción de semejanzas que allí tiene lugar, constituye –al igual que el movimiento del lenguaje– un instante, un destello. La percepción de esos puntos suspendidos en el cielo termina conformando una constelación. Cadava afirma que la lectura de esa constelación “exige un modo de leer” (Cadava, 2014: 87). Este aspecto podemos leerlo también en *El origen del Trauerspiel alemán*, cuando Benjamin denomina “constelaciones” a aquellas ideas heterogéneas que se reúnen en el pensamiento.

---

<sup>48</sup> Benjamin no llegó a publicar estos textos. En las Obras completas en español se considera que “Doctrina de lo semejante” fue redactado aparentemente en febrero del 1933, y “Sobre la facultad mimética”, en el verano de ese mismo año.

De este modo, la emergencia de la constelación presenta un escenario de conexiones y correspondencias específicas e independientes entre puntos luminosos suspendidos en el cielo: “(...) estos trazos de luz nombran una forma de luz-escritura, cuyas inscripciones figurativas se trazan e iluminan eternamente en los cielos” (Cadava, 2014: 103). Tal imagen permite a Benjamin crear un singular modo de pensamiento a partir del cual se conforma el movimiento de sus ideas: historia e imagen, pasado y presente, lectura y escritura, vida y muerte, conocimiento y representación. Vínculos en tensión reunidos bajo esa mirada que ofrece, fugaz y pasajera, cada imagen. Una “grafía producida por la luz” dice Cadava (2014: 20), una constelación abierta a su lectura.

### **De las imágenes y la literatura**

Partiremos ahora, en vistas del desarrollo teórico llevado hasta aquí, de una mirada benjaminiana centrada en la imagen para dirigirnos a la reflexión de las escrituras literarias que nos convocan. Nos proponemos pensar qué sentidos se inauguran a través del pasaje que se abre en la imagen. Con este propósito, entonces, intentaremos reparar en los movimientos singulares que allí se alojan para establecer sus condiciones de legibilidad. El pensamiento por imágenes será el horizonte desde el cual abordar las constelaciones imaginarias que se dan lugar en la literatura.

### **Topología del umbral**

Desde el inicio, el *Informe sobre ectoplasma animal* es una exploración en el ámbito de la imagen. Un ensayo constante que trabaja en la intersección entre diversos modos visuales que se encuentran tensionados. Si rápidamente señaláramos sus rasgos principales, nuestra atención se centraría en las posibilidades de aparición de esas imágenes –de los espectros que se vuelven imagen a causa de su pervivencia matérica– y el despliegue de los aparatos ópticos que allí se presentan. Imágenes en la escritura, imágenes de recuerdos, fotografía ectoplasmática, dibujo digital. Nuestro interrogante se dirige a esa intersección, ¿Cómo se acomodan los materiales a cada registro visual, qué hay en ese camino de supervivencias materiales que nos conduce una y otra vez a la pregunta por el lugar de la imagen? Para abordar estas cuestiones acercamos el fragmento final del apartado I que lleva por nombre “Saki. Buenos Aires, 1953”.

Libre del cielo un gato castrado se vuelve ocioso y aprende a pensar. La puja territorial de los reproductores le provoca indiferencia. También lo que ocurre fuera de los límites de su departamento. Mientras vive, Saki prefiere tirarse sobre el escritorio, mirar a su dueño que



escribe y mantenerse cerca de la música. Intercambia sonidos con una gata que duerme en el jardín del edificio, pero no sale a su encuentro. Envejece y muere sin verla. Por la noche el espectro de Saki mira sin nostalgia la ventana de su hogar perdido. La mira desde el jardín subido a un árbol del cual ya no baja, titilando entre los 2 y 6 watts. El brillo encandila a la gata, la estimula a seducirlo; él la ignora. Quiere sentir el frío de estar muerto al aire libre. Podría proyectarse en otro sitio en cualquier momento pero el mundo es demasiado grande para su curiosidad (Larraquy y Ontivero, 2015: 29).

Cada fragmento despliega una escena. En este caso, el espacio en el que Saki se desplaza en el transcurso de los días. Lo más llamativo es la percepción de detenimiento, de tiempo suspendido que domina la circunstancia. Manifestada desde el inicio en la inacción del animal cuando aún permanece con vida, parece exasperarse en su devenir espectral. Del desplazamiento debemos considerar inicialmente la posición del gato que maúlla, “tirado” sobre un escritorio sin levantarse y luego, el gato trepado al árbol sintiendo “el frío de estar muerto”. Ese es todo el movimiento que se produce y, sin embargo, obliga al lector a reconocer imaginariamente ambos espacios conectados, adoptando la fisonomía de un “hogar”. En la posibilidad de imaginar los recorridos visuales está dada la pauta de la correspondencia entre espacialidad e imagen. En este sentido, tal como adelantamos a propósito de *Denkbild* en Benjamin, este vínculo resulta central. Del mismo modo que considerábamos la visualidad de *Dirección única* en relación al movimiento y la espacialidad urbana podremos pensar la espacialidad cotidiana de la que se vale el IEA (casas de familia, confiterías, edificios de oficinas, y un largo etcétera) desde la cual se da lugar al surgimiento de lo extraño.

Distinto es lo que sucede en las imágenes plásticas. Su principal característica, y una de las pocas que se mantiene constante al pasar las páginas, es la ausencia de una marca de distribución espacial que permita reconocer el plano en el que se instalan los objetos. No hay visión panorámica. Los objetos se presentan resistiendo su singularidad en un espacio que evade las señas temporales, conservando únicamente la impronta de su construcción sobre el soporte digital. Por caso pondremos el viraje temático y visual que propone el apartado IV, en el que advertimos la modificación de las pautas de construcción de las imágenes. Su principal diferencia, como adelantábamos en el capítulo I, radica en el paso de una paleta de colores pasteles al blanco y negro, la escala de grises y el juego de los contrastes. Del mismo modo la disposición de los elementos y las referencias espaciales cambian, al punto de construir una intuición de continuidad entre las imágenes del mismo apartado que, sin embargo, no está asegurada. Por momentos, alguna de ellas parece ofrecer una visión de *zoom*, en relación a otras del mismo bloque (por ejemplo, la relación entre *fig.4* y *fig.5*), otras veces parecen mostrar una transformación o una evolución del mismo elemento, complejizando su estructura

(como ejemplos, *fig.6* y *fig. 4*) pero, pese a estas determinaciones, permanece la sensación de autonomía, por la que este grupo forma más una extensión –o diremos también una *constelación* de imágenes huidizas– que una superficie de continuidad arquitectónica. Así como en el *click* de una cámara fotográfica el tiempo se suspende, en el trazo digital de las imágenes plásticas se abre el espacio en donde habita una ausencia. Un espacio repleto de espectros en donde el silencio contrasta con el bullicio de las muchedumbres que desfilan por las calles de Buenos Aires en el ‘30.

Sostenida por la construcción fragmentaria, la estructura del IEA hace de la discontinuidad y de la interrupción su modo de exploración narrativa. Se vale de este carácter no lineal para construir tanto la historia cuanto los alcances de una pseudo-ciencia nacida del azar y del fraude<sup>49</sup>. La aparición de los espectros se acopla a este contra-ritmo histórico dejando ver, dada la interrupción, capas de tiempos superpuestos, experiencias individuales incorporadas a experiencias colectivas entre otros escenarios que de allí se desprenden. Apariciones que están ligadas a ciertos aparatos ópticos (la fotografía ectoplasmática en cuanto técnica, el giroscopio en cuanto instrumento de reproducción) que son los que hacen posible la presentación de imágenes capaces de franquear el umbral del mundo de los vivos. Como señala Giorgi (2015b: 15), “la ectografía es antes que nada una máquina de hacer ver”, es decir, una suma de mecanismos dirigidos a inscribir materialmente aquella sustancia “invisible pero positiva” (Giorgi, 2015b: 16) que denominamos espectro. La fotografía ectoplasmática conserva la lógica de la ilusión cinematográfica, su capacidad de producir impresión de movimiento. Sin embargo, el mecanismo básico es el fotográfico, la inscripción material de una señal lumínica en un soporte sensible.

(...) la Colección Solpe conserva en un cubo de cesio el cuerpo en formol de una cobra con dos perforaciones de bala que cada ocho días proyecta su ectoplasma entre los 4 y los 9 watts, huyendo de las balas. Rubens cree que las percibe y muere con ellas cada vez, y que la ansiedad y el dolor de la cobra al morir inscribieron en su espectro el gesto constante de la huida; sin embargo no hay registro ectográfico de las balas (...) Heiss sugiere que las balas reales perforaron este y otros sectores de éter en torno al cuerpo, provocando filtraciones luminosas similares a una cobra que huye (Larraquy y Ontivero, 2014: 41).

---

<sup>49</sup> Recordemos, del fragmento “Parque Centenario. Buenos Aires, 1911”, en el tercer apartado: “La técnica de la fotografía ectoplasmática o ectografía animal nace en 1911 (...) con la foto de un simio espectral que flota en un quirófano abandonado (...) Es apócrifa: se obtiene colgando del techo un mono sedado (...) El éxito del engaño multiplica los encargos y el estudio de Solpe se enriquece colgando conejos, perros, ranas, cabras y más monos, en escenas de interior o exterior. Previsiblemente, Solpe no tarda en registrar un verdadero espectro” (Larraquy y Ontivero, 2014: 45).

Así, el carácter iterativo de las apariciones reúne diversas modalidades del tiempo y ensaya un vínculo con el futuro<sup>50</sup>. Propone una visión del umbral entre vida y muerte, una lectura del presente y una perspectiva para aquello que retorna. Allí se organiza un saber cuyo acceso solamente es posible a través de la imagen –de la imagen fija o de aquella en serie cuya duración permite observar, además, el esbozo de un trayecto. El IEA es una historia compuesta de imágenes. De la intervención fotográfica al recuerdo y de la imagen plástica a la visualidad textual, las “técnicas de inscripción material” (Cadava, 2014: 21) narran la distancia entre *lo que ha sido* y el *ahora* en un tiempo propio que es sin dudas el de la detención. Un instante de luminosidad que cristaliza como acceso cognoscitivo. Del mismo modo en el que la fotografía inscribe con su *click* una pérdida, anuncia la muerte inevitable de lo que convoca, algo siempre se pierde en la escritura, pero en ese juego dialéctico se construye un conocimiento que tiene como condición la atención al detalle. En el transcurso de las páginas, las imágenes se acumulan, se nutren unas a las otras, unas en otras, crecen. Si como dice Giorgi (2015b: 14) la premisa que sostiene su recorrido es que “ningún cuerpo, nunca, desaparece del todo”, los cuerpos que reaparecen y se transforman transitando entre las distintas visualidades tensan sus límites comunes. Vuelven permeables las fronteras que separan cada registro visual para citarse mutuamente, para mantener un diálogo que fluye en los pasajes propuestos por la imagen. Son latencias cuya errancia se materializa en la figura del espectro. “Cuerpos” invisibles pero con capacidad de acción, con una potencia excepcional para el desarreglo de los tiempos o para atravesar las fronteras de lo vivo y lo muerto.

Todo espectro adviene como imagen. Su mayor destreza es la capacidad incansable de retorno al presente. De las particularidades de su inscripción señalamos que la posibilidad de ver los espectros animales sólo se produce mediada por la técnica. Aunque hay también otros fantasmas que aparecen arrastrados por la memoria o ausencias que se manifiestan y transitan en los pliegues de lo visible, la fotografía se propone como el mecanismo que presenta materialmente lo que ya no está pero que aún insiste como residuo, como obstáculo. Fotografía e historia se acercan, el presente se pone en foco e inscribe sus sentidos concediendo un lugar visible a las formas que se obstinan en su pervivencia. Inscripción en tanto grafía, lenguaje que conecta imagen e historia y en donde se descubre que la técnica trae aparejados ciertos modos de pensar. Un saber sobre el presente, en donde cita e inscripción

---

<sup>50</sup> De este modo lo expresa Paola Cortés Rocca a propósito de la *Spirit Photography* “Desde que hay fantasmas o promesas de fantasmas, todo presente o toda presencia, están signados por la repetición. La novedad y el futuro – con su utopía reparadora– no serán otra cosa que un pliegue en el juego entre la imposibilidad de una ausencia y una presencia plena. Es decir: un modo de la reaparición, un regreso fantasmático” (Cortés Rocca, 2004: 127).

son los mecanismos por los cuales, tanto en la fotografía como en la escritura de la imagen, se manifiestan aquellas correspondencias subrepticias. La relación con la técnica –con la reproducción, la repetición, lo que es idéntico pero singular cada vez– se revela central para comprender las operaciones de conocimiento que se traman en el desarrollo de la escritura.

Toda imagen, así como toda palabra, puede analizarse bajo las señas de su índice histórico, es decir, a la luz de los hechos de la historia. Ésta atraviesa cada manifestación del lenguaje y desde allí articula un modo de acceso o de legibilidad. Pero ¿qué vienen a decir estos cuerpos que retornan como imagen? ¿qué traen al presente? Así como la ectografía *hace ver* cuerpos que ya no existen pero que reaparecen, la memoria es también lugar donde cristalizan imágenes del tiempo que ya no es. Su visión conjura el desajuste del presente. La imagen es el medio por el cual se vuelve pensable la infiltración de las modalidades del tiempo. El futuro se convoca desde los confines de la memoria.

[Solpe] Da vuelta el cuarto misterioso buscando unos folios que su padre le escribió como legado antes de morir, un mapa moral de consignas criteriosas, instrucciones para la educación de sus nietos y sugerencias de vestuario. Los leyó una vez hace unos sesenta años (Larraquy y Ontivero, 2014: 81).

A este fragmento sigue la escena a la que dábamos cita en el capítulo I, aquella que presenta una imagen de la infancia en la que un niño en penitencia visualiza en la pared, por pérdida de foco en la visión y por reducción de sus funciones cognitivas, “las imágenes de la buena conducta” (Larraquy y Ontivero, 2014: 82). Esta escena, última imagen del libro, traba aquellas relaciones que se construyen a lo largo del texto. Es decir, aquel vínculo entre irrupción de la imagen y sus modos de inscripción. Lo que aquí se produce es una clausura que cierra la visión al fundirse en un punto ciego, infantil pero a la vez anacrónico. Una infancia que perdura en la inscripción de la palabra y en la escritura como imagen. Esta actúa sobre el presente en su post-vida. Una multiplicidad de espectros que avanzan franqueando los límites de lo visual en una acción que más se parece al instante de petrificación que nos muestra una fotografía.

### **El cielo lleno de lenguaje**

Como mencionamos en los capítulos anteriores, *Bellas artes* insiste en problematizar los alcances de una nueva configuración de la historia a partir de la manifestación de temporalidades discontinuas, de los restos supervivientes al borde del olvido y de la fragmentación como modo de expresar paradójicamente el lazo y la hendidura de sus relaciones. Además, sostenemos que cada uno de estos aspectos se encuentra determinado por

una particular visualidad que expresan las imágenes presentes en la escritura. *Bellas artes* hace del cielo su principal figura para desplegar los relatos allí reunidos y además, las imágenes que recorren el libro se configuran alrededor de una determinada *luminosidad* como modo de manifestación. De este modo, asistimos a un juego de relaciones entre la claridad y la oscuridad que tiene lugar en las imágenes del cielo, las luciérnagas, el fuego, hasta el frío emite luz en esta escritura.

Al comienzo de *Bellas artes* encontramos en la imagen del cielo la expresión de un modo de concebir la historia. Como ya señalamos, el ovillo de lana de las primeras páginas inaugura la pregunta por los comienzos de la historia. Sin embargo, el cielo parece constituir ese trasfondo de matices ancestrales donde, a partir de los trayectos que dibujan las estrellas, se torna posible la conexión de un relato con otro, es decir, la composición de la historia. Ante el problema que presenta el “por dónde comenzar” la mirada siempre se dirige al cielo nocturno: “De lo que estamos seguros es que desde hace cientos de miles de años la madeja da vueltas sin descanso. Eso es algo que ya sabían los primeros chamanes con solo mirar las estrellas” (Sagasti, 2011: 13). El cielo señala la emergencia de una imagen que alcanzamos a ver a partir de las luces que emiten las estrellas, a partir de sus distancias y proximidades. En la imagen del cielo, *Bellas artes* descubre la espacialidad de la historia y por ende, de la escritura. ¿Por qué, entonces, el cielo se vuelve imagen de la historia? Quizás porque desde épocas inmemoriales estuvo allí, porque es posible *leer* la historia en el cielo desde los tiempos más remotos, desde la propia infancia –no en vano *Bellas artes* y *Maelstrom* insisten en la imagen del niño y el cielo<sup>51</sup>– hasta en las culturas más ancestrales, presentes en las figuras de los tártaros y chamanes. Como postulaba Benjamin en sus textos sobre la percepción de semejanzas, en sus orígenes, la lectura fue lectura de los astros: “(...) lectura –y por lo tanto, la posibilidad del conocimiento en general– comienza con la lectura de estrellas” (Cadava, 2014: 87). La noción de semejanza inmaterial abre la relación entre imagen y magia del lenguaje. En *Bellas artes* solo bastó una primera vez para levantar la mirada al cielo y a partir de allí comenzar a unir esos relatos dispersos en el espacio:

---

<sup>51</sup> “Cuando era chico quería ser astrónomo porque creía que los astrónomos hacían con un telescopio lo que yo a simple vista: mirar estrellas y tratar de descubrir cometas. No me interesaban los platos voladores. Yo me subía al techo del galpón de la casa de mi abuela con un cuaderno donde en casi total oscuridad vaya a saber qué anotaba, si es que alguna vez anoté algo allí. Creo que bajaba y dibujaba de memoria lo que ya sabía antes de subir.

La emoción más grande era encontrar un planeta. Venus era inevitable y no contaba como proeza.

Había que dar con Marte.

Júpiter era la figurita difícil.

Saturno, literatura” (Sagasti, 2015: 36).

“Dibujar con estrellas es volver a ser niño. Y todo niño quiere ser astrónomo” (Sagasti, 2015: 55).

Y desde que los hombres levantaron por primera vez la cabeza y observaron las estrellas y las comenzaron a distinguir solo por los hilos invisibles de plata helada que las unen, comenzaron también a contar la historia. De por qué el ovillo da vueltas para regresar al mismo lugar cada año; quién es el gran costurero, el gran animal, el gran reno, el gran oso, la gran liebre que teje su pulóver con esas agujas de hielo para abrigar a quienes vayan allí una vez que su piel sea tan blanca como sus propios huesos. Y duerman el sueño sin imágenes y se conviertan, claro, en el sueño de otros. O den material para su insomnio.

Allá arriba hace mucho frío. Por eso la historia del gran pulóver se narra junto al fuego. Una y otra vez. Y desde ahí arriba, sentado en el borde de las agujas de hielo que separan las estrellas, ¿se ve el fuego crepitar?, ¿se puede ver la luz de las cavernas?

Hombres insectos, hechos un ovillo, reunidos en torno a la luciérnaga, que con su relato enciende la noche (Sagasti, 2011: 14).

Si hacíamos referencia al carácter escriturario de la historia y también al carácter visual de la escritura, la imagen del cielo atraviesa ambas modalidades y nos conduce a reflexionar sobre los alcances de pensar la historia a partir de ahí. Porque *Bellas artes* insiste en la pregunta por los comienzos y acaso el fondo de este interrogante se halle en la extensión oscura de la noche. La noche se muestra como condición necesaria para que puedan emerger esos puntos luminosos, titilantes. El movimiento oscilante de las estrellas, que en su aparecer no se muestra total sino que reclama desaparecer para luego volver, da lugar a una luz tenue, apenas perceptible pero visible a la vez. Ese pequeño matiz de luminosidad forja las imágenes de *Bellas artes*: “Revelarlo todo de golpe no es revelar nada. La oscuridad más pura y la luz más blanca enciegan por igual” (Sagasti, 2011: 12). Hay un imaginario de la luz en esta escritura, una cierta tonalidad que marca cada relato: el calor del fuego, las luciérnagas, las constelaciones en el cielo, los rayos, el brillo de las heridas, los cristales de la nieve y el frío. Estas “figuras luminosas” conforman un singular modo de leer los distintos motivos que persigue *Bellas artes*, sean las relaciones temporales de pasado y presente, la vida de los restos supervivientes, el conocimiento a partir de imágenes, la totalidad fragmentada de la historia, la escritura y su visualidad. Las estrellas arrojan luz, aunque sea sólo un destello. Quizás esa sea su condición: la mostración de una luz débil. Y también abren la paradójica relación visual entre lo inalcanzable y lejano al mismo tiempo que presente y luminoso:

Después de todo, si nos detenemos a pensar, las estrellas huyen de nosotros desde un principio. Y cada noche se encuentran más lejos aunque den la impresión de estar siempre en el mismo sitio.

Pero no deberíamos sentirnos solos por eso.

No. En absoluto.

Mientras haya un fuego habrá una historia que aguarda ser contada. Entonces abriremos bien grande la boca y nos tragaremos todo lo que podamos de la noche.

Y comenzará por primera vez la misma canción (Sagasti, 2011: 101).

En este sentido, la imagen se ofrece tan fugaz y pasajera y aun así su emergencia es ineludible, impostergable. El lenguaje deviene imagen cuando recuerda que es el archivo de “correspondencias” del que disponemos en este tiempo magro en experiencias. Por más débil que sea, su movimiento da lugar al momento de legibilidad, al “instante crítico” que posibilita que en ese punto luminoso en el cielo, una estrella, advirtamos la conformación de una constelación. La imagen nunca se muestra sola, antes bien reclama esa mirada, esa legibilidad que da lugar al desplazamiento que va de la estrella aislada a la constelación de sentidos. Los relatos de *Bellas artes*, las imágenes que de ahí se desprenden, se asocian a esta misma operación. Del fuego como imagen que reúne a los hombres en la historia, a los chamanes como “haces de luz” (Sagasti, 2011: 18), a Beuys y su “cabeza iluminada, como si de las heridas de guerra brotara una luz dulce y mansa” (Sagasti, 2011: 24) se tensa un hilo que conecta estos relatos, estos “puntos luminosos de la noche”. Así también con las constelaciones de Vonnegut (Sagasti, 2011: 46), con Adelir da Carli, el “cura brillante”<sup>52</sup> (Sagasti, 2011: 68) que se pierde en el cielo, con Barón Biza que se tira del balcón buscando “llegar al suelo antes de que aparezca el primer punto dorado sobre el horizonte” (Sagasti, 2011: 71).

El cielo es una imagen en la que se encuentran la captación plástica de la escritura y la figuración espacial de la historia. Por tal motivo resulta tan pregnante la imagen de las constelaciones, porque logramos ver en la escritura un lenguaje visual y en la historia una captación plástica del tiempo. *Bellas artes* presenta una serie de imágenes luminosas que, sin embargo, van mutando a partir de ciertos desplazamientos. Es decir, no nos encontramos ante una misma imagen que se repite a lo largo del libro, sino que, partiendo de la luz como imagen de la escritura, se abre un espectro de distintas tonalidades. Como desarrollamos en el capítulo I, en el que comenzamos a distinguir ciertas figuras como manifestación del detenimiento temporal (la caída, el grito y el haiku), estas imágenes se encuentran dotadas de cierta plasticidad. Es decir, son imágenes que no adquieren una forma invariable y repetible, sino que logran configurarse en cada una de sus expresiones, definirse cada vez. Por tal motivo aludimos a sus desplazamientos y desfiguraciones, lo que no significa que no veamos en ellas motivos que las aproximan. A partir del matiz que se juega en cada una de las imágenes, *Bellas artes* nos indica que no sólo expone sus imágenes, sino que también se

---

<sup>52</sup> “Cuando se hizo de noche, de nuevo las estrellas fugaces y luego cientos de estrellas, de esas que las luces de una ciudad ahogan ni bien nacen. Imposible ver al cura. Se observan satélites, alguna nave circulando por el planeta. ¿Y no será el cura una de esas luces? La santidad llena de lumbre los cuerpos y así se deben impregnar los globos también. Faro para las aves nocturnas, Adelir da Carli, señor de los camioneros, amo de las aves migratorias, niño eterno con globos multicolores, te alejas cada vez más del planeta, ya sin aire, rumbo quién sabe adónde” (Sagasti, 2011: 70).

detiene en ciertos momentos de reflexión sobre la misma condición de sus imágenes. Así leemos en el siguiente fragmento:

En la batalla, la adrenalina muchas veces hace ver las cosas en cámara lenta, y entre esas cosas que se mueven en cámara lenta hay otras que lo hacen a una velocidad pasmosa pero sin embargo visible. Son frenéticos haces de luz que van de un lado a otro, como en línea recta, como lluvia de meteoritos; a veces esas luces se las ingenian para conformar alguna figura que se deshace en un santiamén (Sagasti, 2011: 46).

En este pasaje logramos leer el carácter que asumen estas imágenes en la escritura. Quizás recordemos a Benjamin y su relación con la luminosidad, en donde las imágenes se desplazan, mutan y van del centelleo o la luz apenas perceptible a la fuerza y potencia del relámpago. *Bellas artes* parece sugerirnos algo similar: los “frenéticos haces de luz”, el impulso y resplandor del meteorito nos señalan esa fuerza luminosa que logra abrir la oscuridad por instante. Pero al mismo tiempo nombra la fragilidad de la imagen que apenas se deja ver, que toma forma para luego desvanecerse: “conforman alguna figura que se deshace en un santiamén”. Sin embargo, no deberíamos leer en la fragilidad de la imagen algo así como cierta debilidad o inconsistencia que produce. Más bien, buscamos recuperar en *Bellas artes* un constante trabajo en los matices, vale decir, no en la total oscuridad ni en la luz enceguedora, sino en el detenerse justamente allí, en las luces más pequeñas. Como la imagen de la luciérnaga que habita en estos relatos, su luz tenue no deja de pronunciar una resistencia que precisamente sólo tiene lugar en la oscuridad de la noche. Como detallamos en el capítulo II, la luciérnaga es una imagen que al mismo tiempo que desaparece, ilumina. Y *Bellas artes* vuelve insistentemente sobre estos pequeños destellos de luz.

Lo mismo sucede en relato de Joseph Beuys, donde asistimos a una escala de luces, desde las más tenues hacia la velocidad de los “haces de luz”. Nuevamente, la mirada se dirige hacia arriba, y aunque a veces no veamos el cielo, siempre habrá lugar para distinguir “una serie de estrellas amarillas y blancas”:

El cerebro es una marmita encendida. Las neuronas como miles de espejos quietos que reflejan sin juzgar –en eso consiste su fidelidad. Los tártaros pasan delante de él: son haces de luz. Las caras llegan desde arriba, como si cayeran ante sus ojos. Algunos sonríen, otros los observan con asombro. El chamán aparece por las noches y Beuys ve que su cabeza está encendida. Años más tarde, Beuys recordará haber estado dentro de una carpa muy grande. El techo era azul desteñido y en él se distinguían, ¿pintadas?, ¿cocidas?, una serie de estrellas amarillas y blancas (Sagasti, 2011: 18).

Entonces, ¿cómo figurar la espacialidad de la historia? *Bellas artes* nos señala que a partir de imágenes quizás podamos visualizar tal relación. El interrogante que nos planteamos en el capítulo I sobre los comienzos de la historia en la imagen del ovillo de lana, nos



conducía hacia un terreno donde la temporalidad se tornaba central para pensar la interrupción y discontinuidad de la historia. Lo que aquí advertimos, a partir de un trabajo en la escritura con imágenes, es el desplazamiento de esa relación puramente temporal hacia una espacialización plástica, visual de la historia. Precisamente, es lo que indicamos junto a Benjamin y su noción de imagen dialéctica: se alteran las relaciones de pasado y presente por *lo que ha sido* y el *ahora*, y en ese movimiento no sólo la imagen expresa la paradójica *dialéctica en suspenso* –logra plasmar al mismo tiempo el movimiento y su detención– sino que ingresa a una dimensión figurativa, imaginal (de allí *bildlich* al que alude Benjamin). De tal modo, la imagen de la historia logra distanciarse de su determinación temporal y se aproxima hacia una captación plástica del tiempo. Esto no significa que se vea anulado su carácter temporal, ya que ciertamente permanecemos en un campo de problematización sobre la historia. Pero lo que inaugura un pensamiento por imágenes es una nueva articulación entre la historia, la visualidad y la escritura. En última instancia, la historia en imágenes nos aproxima, desde la lectura benjaminiana, a una cuestión de escritura, puesto que precisamente allí logra manifestarse tal anudamiento. Por tal motivo, en *Bellas artes* leemos la apertura de la historia en la imagen del cielo. Porque nos permite visualizar la legibilidad de una dimensión plástica y figurativa del tiempo.

La constelación emerge a partir de la reunión de estrellas en el espacio de la noche. Desde tiempos arcaicos los hombres buscaron vincular esas estrellas a partir de trazos que finalmente conformaban una figura en el cielo. Esas imágenes terminaron por configurar un mapa del cielo en donde es posible reformular el pensamiento histórico, advertir la emergencia y el despliegue de temporalidades singulares, interrumpidas, discontinuas. Y precisamente ese es el punto de emergencia de la imagen, en la detención del devenir histórico. Como el espacio vacío que se abre entre dos estrellas, en el relato de Beuys y el chamán. Ese señalamiento nos indica una vez más la interrupción de una historia *luminosa* leída en el cielo.

## Consideraciones finales

En esta investigación nos propusimos abordar teórica y analíticamente una problemática estético-filosófica que, sostenemos, atraviesa gran parte de las producciones artísticas contemporáneas y surge de la tensión que tiene lugar entre las nociones de tiempo, supervivencia, montaje e imagen. Consideramos que esta problemática tiene gran relevancia en la actualidad por varios motivos. Por un lado, en el marco de una serie de debates que insisten en anunciar una crisis generalizada –un agotamiento del sentido, de la historia y del arte– la pregunta por cómo concebir la historia y por los modos de enunciación del presente se volvió la exigencia misma de nuestro tiempo. Por otro, el ingreso de la problemática de la imagen en diversas áreas del conocimiento en tanto motivo que excedía ampliamente los estudios en torno al arte y la estética, requirió pensar sus implicancias para la filosofía, la historia, la literatura. Benjamin lo expresó como una necesidad de derribar “la barrera entre escritura e imagen” (Benjamin, 1999, 126). En el mismo contexto, surge la preocupación sobre la relación del arte y la técnica que condujo a una indagación sobre los procedimientos compositivos. De allí que adquiriera gran relevancia el montaje para ya no sólo pensar sus relaciones circunscritas a la esfera de lo cinematográfico, sino en distintas producciones artísticas.

Decidimos explorar la tensión que se produce entre estas nociones leyendo *Bellas artes* de Luis Sagasti e *Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy y Diego Ontivero. Retomamos la noción de paradigma de Agamben como modo de abordar cada libro, como forma de conservar su singularidad al mismo tiempo que acentuamos su ejemplaridad. No buscamos aquí contrastar ambos textos, sino más bien observar la manera en que expresan una problemática de la literatura contemporánea.

A lo largo de los cuatro capítulos que componen este trabajo de investigación hemos pensado y modulado el modo según el cual las relaciones entre historia y supervivencia, montaje e imagen, acontecían en los escritos literarios que nos convocaron. En el capítulo I comenzamos explorando la noción de *actualidad* en la teoría de Walter Benjamin desde los aportes de Sigrid Weigel. Una revisión de dicho concepto nos condujo a problematizar la noción de historia y temporalidad. En tal sentido, sostuvimos allí que el historiador se encuentra atravesado por su propio tiempo y sólo de este modo tiende su lazo hacia el pasado. La historia, en estos términos, compone un movimiento complejo atravesado por la experiencia del presente. Tal posición significó una discusión en torno a la concepción de la historia cronológica y lineal. Las tesis *Sobre el concepto de historia*, y la lectura del texto que

llevaron a cabo Reyes-Mate y Löwy fueron de suma importancia para abordar esta noción de temporalidad. Al mismo tiempo, recuperamos los aportes de Agamben a fin de efectuar una crítica al concepto tradicional del tiempo, es decir, de la historia en tanto *continuum*. Si afirmamos junto a Agamben que cada pensamiento de la historia se encuentra atravesado por una determinada experiencia de tiempo, en la modificación de esta experiencia encontramos la posibilidad de abordar otra concepción de la historia, vinculada a una crítica del progreso. La lectura de Benjamin, asimismo, nos permitió repensar las nociones de pasado y presente y entenderlas en términos de *lo que ha sido* y el *ahora* para reflexionar sobre el presente. Por tal motivo, junto a Didi-Huberman, advertimos en este desarrollo una apertura de la noción de historia que ya no se encuentra determinada por la continuidad y linealidad de los hechos, sino más bien expone los choques de temporalidad, sus interrupciones y discontinuidades. De este modo, disuelto el principio homogéneo de totalidad orgánica, pudimos pensar en el carácter fragmentario de la historia. Luego de analizar ciertos aspectos teóricos en torno a la historia y la temporalidad, nos propusimos leer en *Bellas artes* la pregunta por los comienzos de la historia. Noción que postulamos junto a Agamben en términos de un comienzo desfasado de su propio tiempo y que no deja de operar en el devenir histórico. Advertimos allí la posibilidad de leer la historia a partir de sus fragmentos e interrupciones y además, trazamos relaciones posibles entre historia y formas de archivo. En el caso de *Informe sobre ectoplasma animal* la ficción asumió la reconfiguración del presente en términos de lo que aún queda por decirse. Indagamos en las imágenes plásticas y el modo en que se hace presente una pregunta sobre el tiempo, no ya en términos de continuidad o linealidad sino en un tiempo propio *suspendido* al punto de girar en el vacío. Su contracara, el texto, el fragmento, respondía también a un trastorno de la temporalidad lineal de la historia.

Ante la urgencia de repensar la configuración del presente alejada de una comprensión de la historia en términos de progreso, en el capítulo II abordamos la compleja noción de supervivencia. Señalamos la necesidad de una mirada de la historia que no estuviese ya determinada por el *modelo natural* desde el cual las épocas son concebidas como períodos de significación homogéneos que transitan desde una etapa de esplendor hacia una de decadencia. Exploramos, por el contrario, las posibilidades de percibir en las supervivencias de la historia una forma de concebir la temporalidad de acuerdo a las complejidades de las que la historia está hecha. Como *potencias activas* del devenir histórico, las supervivencias se presentaban portadoras de un tiempo de retornos y síntomas, temporalidad que pensamos de acuerdo a un *modelo fantasmal* de recurrencias u obsesiones que se expresan materialmente. A lo largo del capítulo reparamos, junto a Didi-Huberman, en la figura de Aby Warburg para

poder pensar desde allí las *formas de vida históricas* que tienen lugar como reverso espectral del presente. Asistimos, de este modo, a una complejización del tiempo que permitió pensar las supervivencias como expresiones *materiales* de una fractura *temporal*; dos dimensiones que se anudan en esta noción. A partir de allí, desarrollamos una idea de *potencia* ligada a lo *manifiesto* y lo *latente* que aparece en cada gesto de lo que sobrevive. Indicamos la ubicuidad de las supervivencias en lo mínimo, en la mirada del detalle; y asociamos esa condición de legibilidad a una figura particular, la de la luciérnaga, como lugar de inscripción del movimiento superviviente. Desde allí trabajamos en *Informe sobre ectoplasma animal* y en *Bellas artes* esa dinámica sostenida por el pliegue entre las nociones de tiempo y materia. En el primer caso, las supervivencias se manifestaron como imágenes al borde de la desaparición, impactando en el presente desde lugares tangenciales de la historia. En *Bellas Artes*, apareció la idea de *luminosidad*, que señalaba ciertos modos de recuperar lo que estaba *casi* perdido para la historia. Allí, los detalles, los pequeños relatos, se configuraron de acuerdo a una singular relación entre *lo que ha sido* y el *ahora* de su legibilidad.

En el capítulo III analizamos teóricamente la noción de montaje, en principio, desde la teoría benjaminiana, y luego desde las lecturas de Peter Bürger y Didi-Huberman. Indagamos allí el creciente interés en los principios compositivos del arte de las vanguardias en los escritos de Benjamin, acompañado de una preocupación sobre las discontinuidades e interrupciones de la historia. Señalamos, entonces, un modo de abordar la historia que converge en la forma de exposición del montaje. Advertimos el carácter doble del montaje: en tanto expone los materiales de la historia, y en cuanto manifiesta una forma de visualizar discontinuidades, pausas e interrupciones. Recuperamos de Didi-Huberman la tensión que tiene lugar entre el fragmento y la totalidad, dando lugar a una *unidad relacional* entre los distintos elementos. Reflexionamos primero sobre el montaje y su relación con las vanguardias artísticas a partir del surgimiento de los nuevos desarrollos técnicos de principios de siglo XX. Destacamos su pertenencia al ámbito del cine y su cercanía con el *collage*, y señalamos también sus diferencias. En tanto no se propone como simple combinación de partes en relaciones de semejanza o de oposición el montaje procura antes bien un encuentro de *afinidades*. Consideramos su práctica como lugar central para la reconfiguración de los mecanismos de producción del arte contemporáneo. En la teoría benjaminiana, investigamos precisamente las distancias y cercanías entre los dispositivos de representación de la alegoría y el montaje. Concluimos allí que comprender el montaje en tanto despliegue de discontinuidades permitía por un lado, hacer visibles sus fracturas constitutivas y por otro, posibilitaba nuevos modos de percepción a partir de sus intervalos e interrupciones. En una

segunda instancia, nos propusimos trabajar estos aspectos del montaje en cuanto técnica en relación a las producciones literarias. En *Bellas artes* insistimos sobre el carácter fragmentario de la escritura como forma de expresar un tiempo interrumpido en la historia. Indicamos en la escritura un trabajo con los materiales de la historia, con lo ya hecho, y las posibilidades de legibilidad de esa composición. Advertimos, además, la unión de esos fragmentos como afirmación de un gesto que permite iluminar sus afinidades. En *Informe sobre ectoplasma animal* nos detuvimos en la singular relación que se establece entre texto e imagen plástica designando ese pasaje en términos de *materia fluida*. Trabajamos también el movimiento de desmontaje y remontaje que supone advertir las diferentes piezas aisladas considerando tanto las singularidades cuanto una mirada de la interacción del conjunto.

En el capítulo IV exploramos la noción de imagen. Indagamos, desde el enfoque de Didi-Huberman, el encuentro entre las categorías de imagen y tiempo. Advertimos en la noción benjaminiana de *imagen dialéctica* una articulación fundamental de dichas categorías y consideramos los modos *plásticos* de su manifestación para comprender el movimiento que allí tiene lugar. Desde la lectura de Benjamin, afirmamos que la imagen invita a una apertura de los tiempos pasados, expresando allí su potencia de reconfiguración de la historia. En este punto, las nociones de *suspensión* y de *detención* se volvieron centrales. Subrayamos, entonces, el lugar ineludible de la imagen a la hora de indagar el presente. Asociamos la noción de imagen con la de fragmento y reflexionamos sobre los modos de emergencia de aquella en relación a sus formas de exposición en el lenguaje. Para ello, consideramos las formas breves de la escritura benjaminiana, los denominados *Denkbild* y sus modos de darse a ver, fundamentalmente en *Dirección única*. A partir de allí y a lo largo del capítulo, propusimos un modo de lectura que encuentra, en este pensar y escribir por imágenes, una vía de conocimiento desvinculada del dominio de lo conceptual y de la aprehensión totalizadora. En este sentido, retomamos la propuesta de Cadava y observamos allí la copertenencia entre escritura e imagen. Comprendimos cómo, a partir de Benjamin, era posible advertir un modo de inscripción de la imagen que se dirigía a *desmontar* la barrera que la separa de la palabra, principalmente a través de las figuras del *relámpago*, el *centelleo* y el *torbellino*. Así, concluimos que en esta forma de trabajo con la escritura, a partir de una concepción *materialista de la historia* se condensa una particular visión del mundo que la circunda. El gesto benjaminiano que recupera Cadava es el de un movimiento dialéctico que habita en las imágenes y por el cual no hay ya una *totalidad* que comprender sino una legibilidad que aguarda su lugar en la historia. Vislumbramos un modo de ser de la imagen alejado de la idea de *suplemento* que acompaña una interpretación y, por el contrario, afirmamos aquella

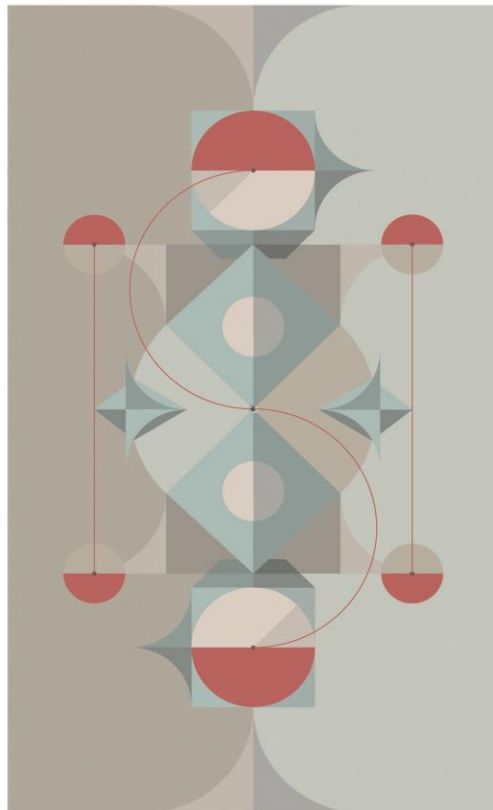
expresión del pensamiento en donde forma y conocimiento se anudan. A partir de estas consideraciones teóricas, exploramos las maneras en que podíamos leer imágenes en los textos literarios. En *Informe sobre ectoplasma animal*, señalamos la intersección que se plantea entre los dos modos de aparecer de la imagen. Las *imágenes plásticas* y las *imágenes en la escritura* se encuentran en constante tensión. A continuación pusimos de manifiesto el encuentro entre imagen y técnica a partir de la relación entre la “fotografía ectoplasmática” con la lógica de ilusión cinematográfica y, por supuesto, con el mecanismo fotográfico. Por su parte, en *Bellas Artes* leímos *la historia en el cielo*, comprendiendo la *espacialidad* que se despliega en la escritura, escritura de la historia vinculada al carácter plástico de la imagen. Recuperamos, además, una serie de *figuras luminosas* ligadas a las nociones de suspensión e interrupción para finalmente aludir al carácter plástico de la escritura y su capacidad de sostenerse en una constelación infinita de correspondencias.

Con lo dicho, concluimos que la investigación realizada procuró detallar el modo en que una serie de preocupaciones propias del campo de la filosofía y la estética podían ser leídas y problematizadas en un corpus literario de la actualidad. La línea teórica que desarrollamos aquí se encuentra organizada principalmente por la lectura de Georges Didi-Huberman. Tiempo e imagen fueron las nociones rectoras de su producción intelectual a partir de las cuales abordó el discurso de la historia del arte en el marco del surgimiento del psicoanálisis y la irrupción de las vanguardias. Bajo la premisa de que no hay teoría crítica sin una crítica de las imágenes, Didi-Huberman recupera a Benjamin para agudizar la dialéctica entre tiempo e imagen. En este sentido, consideramos que, en relación a nuestra investigación, las nociones que trabajamos aquí, historia y supervivencia, montaje e imagen, se encuentran en Didi-Huberman enlazadas de modo tal que por momentos se hace difícil separarlas. Por ejemplo, si nos referimos al montaje leemos que significa “desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo” (Didi-Huberman, 2009: 430). Los conceptos que aquí nos convocan se encuentran anudados en la lectura de Didi-Huberman. Por tal motivo, nuestro propósito consistió en detenernos en cada uno de ellos, en ampliarlos y desarrollarlos y hacer surgir de allí un espectro de nociones. Significó abrir un mapa donde dichas nociones se articulan y, al mismo tiempo, como lo indica la lectura de cada capítulo, donde se configuran constelaciones de sentidos propias, recorridos teóricos particulares. Y ese trabajo abrió la posibilidad para que entraran en relación otros pensadores como Giorgio Agamben, Aby Warburg, Peter Burger, Michael Löwy, Gerard Richter, Sigrid Weigel, entre otros. Por tal motivo, destacamos, en la lectura generalizada del pensamiento de Didi-Huberman, un trabajo

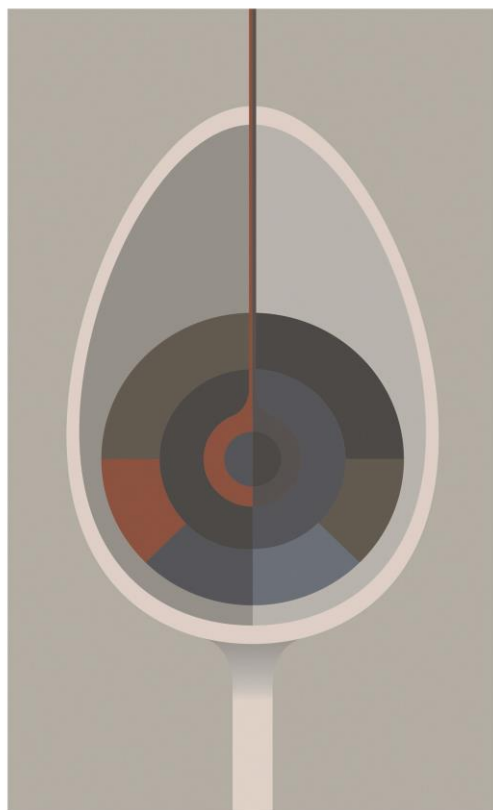
suplementario al interior de cada concepto en donde pudimos estudiar el trazado de nuevas relaciones.

De este modo, en nuestra investigación, estudiamos la imagen como objeto dislocado que se anuda a un tiempo que conserva las latencias de su pasado aún sin redimir. Así, pudimos observar que la supervivencia sintomática de objetos comprendidos en el marco de una historicidad anacrónica nos permitió repensar tanto la noción misma de temporalidad cuanto la de imagen en relación con las posibilidades de construcción de sentidos que de ella se desprenden.

## Imágenes

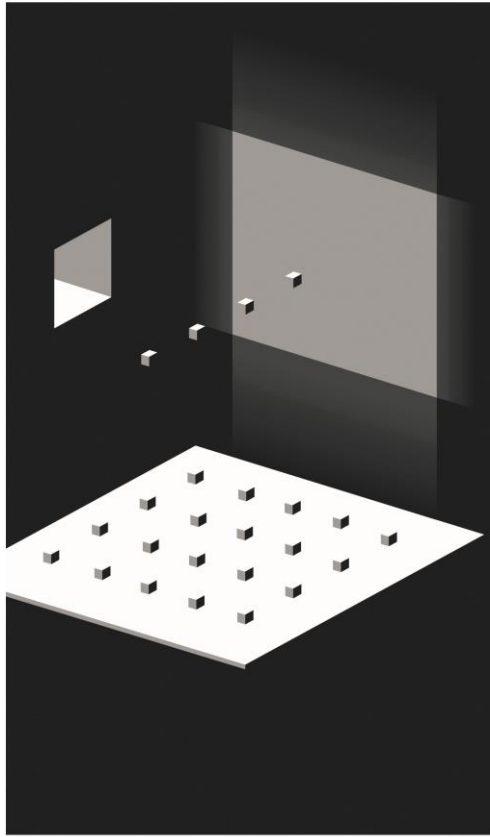


*fig. 1*

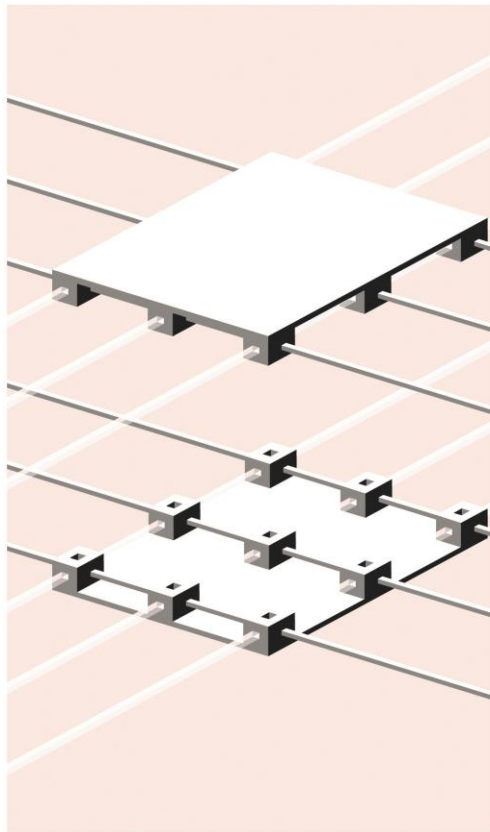


*fig. 2*

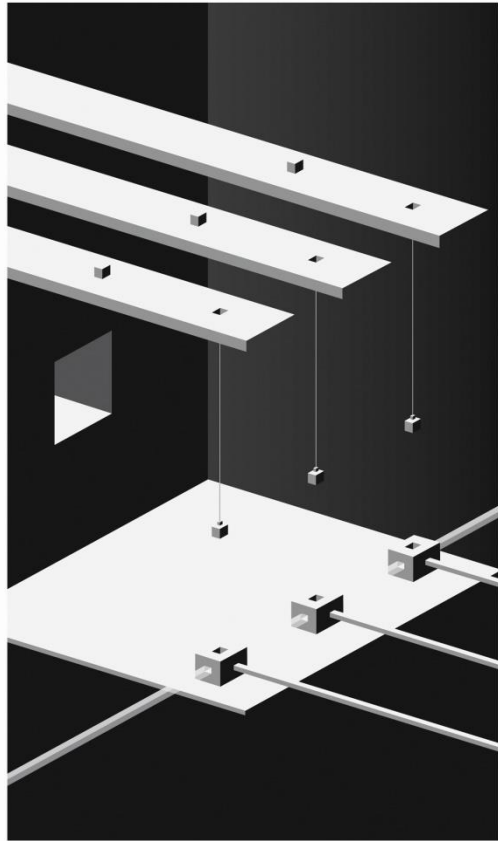




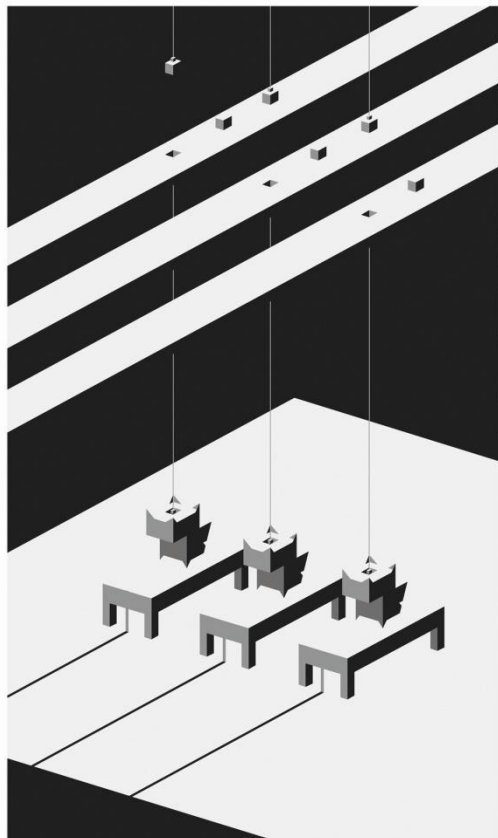
*fig. 3*



*fig. 4*



*fig. 5*



*fig. 6*

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.** 2003. *Notas sobre literatura*. Obra completa, tomo 11. Akal, Madrid.
- AGAMBEN, Giorgio.** 1989. *Idea de la prosa*. Península, Barcelona.
- 2007a. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- 2007b. *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- 2009. *Signatura rerum. Sobre el método*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires
- 2010. *Ninfas*. Pre-Textos, Valencia.
- 2014. *Desnudez*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland.** 2015. *La preparación de la novela*. Siglo XXI Editores, México.
- BENJAMIN, Walter.** 1972. *Baudelaire. Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus, Madrid.
- 1987a. *Dirección única*. Alfaguara, Madrid.
- 1987b. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Madrid.
- 1998. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus.
- 1999. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Taurus, España.
- 2007. “Doctrina de lo semejante” en *Obras, libro II/vol. 1*. Abada, Madrid.
- 2007. “Sobre la facultad mimética” en *Obras, libro II/vol. 1*. Abada, Madrid.
- 2009a. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. LOM Ediciones, Santiago de Chile.
- 2009b. *Libro de los pasajes*. Akal, Madrid.
- 2011. *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- 2012a. *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- 2012b. *Origen del Trauerspiel alemán*. Gorla, Buenos Aires
- BUCK-MORSS, Susan.** 2001. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Antonio Machado, Madrid.
- 2005. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, Buenos Aires.
- BUDASSI, Sonia.** 2011. “La celebración de la literatura en haikus sucesivos” en *Revista Bazar americano*. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=60&tabla=resenas&que=sonia%20budassi>
- BÜRGER, Peter.** 2010. *Teoría de la vanguardia*. Las cuarenta, Córdoba.
- CADAVA, Eduardo.** 2014. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Palinodia, Santiago de Chile.

- CONSIGLIO, Jorge.** 2011 “El espacio efímero por el que se cuele la clave del universo”. Disponible en: <http://www.etercadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/el-espacio-efimero-por-el-que-se-cuela-la-clave-del-universo.html>
- CORTÉS ROCCA, Paola.** 2014. *Fantasmas en la máquina. Fotografías de espectros en el siglo XIX* en Si(s)tu . Ed. Asociacao Cultural Insisto Referencias, Porto, p. 115 - 115 ISSN: 0027-1276.
- DERRIDA, Jacques** 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, Madrid.
- 1985 *Desvíos de babel*. Trad. Jorge Panesi, “Des tours de babel” in *Difference in traslation*, Ithaca and London Cornell University Press. MIMEO.
- DE MAURO RUCOVSKY, Martín.** 2015. “Informe sobre ectoplasma humano. Biopolítica y ficción” en *Badebec*. Vol. 5. N° 9. ISSN 1853-9580. Disponible en [http://www.badebec.org/badebec\\_9/sitio/pdf/articulo\\_rucovsky\\_9.pdf](http://www.badebec.org/badebec_9/sitio/pdf/articulo_rucovsky_9.pdf)
- DELEUZE, Gilles.** 1971. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama
- DIDI-HUBERMAN, Georges.** 1997. *Lo que vemos. Lo que nos mira*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- 2008. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. A. Machado, Madrid.
- 2009. *La imagen superviviente*. Abada, Madrid.
- 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- 2012a. *Arde la imagen*. Ediciones Ve, México.
- 2012b. *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada. Madrid.
- 2015. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Biblos, Buenos Aires.
- FORSTER, Ricardo.** 2012. *Benjamin. Una introducción*. Quadrata
- GALENDE, Federico.** 2009. *Walter Benjamin y la destrucción*. Metales pesados, Santiago de Chile
- 2011. *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Palinodia, Santiago de Chile.
- GARCÍA, Luis.** 2010 “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” en *Constelaciones. Revista de teoría y crítica*. N° 2, p. 158- 185. Disponible en <http://constelaciones-rtc.net/article/view/718>
- 2011 *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte. Departamento de Teoría de las Artes. Facultad de Arte. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- 2013. “La actualidad de Walter Benjamin. Giorgio Agamben, George Didi-Huberman y el problema de la temporalidad” ponencia presentada en *Jornadas Internacionales “Actualidad de la teoría crítica”*. Rosario.
- 2015. “Una política de las imágenes: Walter Benjamin, organizador del pesimismo” en *Escritura e imagen*. Vol. 11. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/50968>
- GIORGI, Gabriel.** 2015a. “El animal, el espectro. Notas sobre las imágenes” en *Revista La Fuga*, 17. Disponible en <http://www.lafuga.cl/el-animalel-espectro/747>

- 2015b. “Lo real contiene todos sus pasados. Informe sobre espectros” en *Estudios de Teoría Literaria*. Año 4. N° 8 ISSN 2313-9676. Disponible en <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1311>
- GOLDCHULCK, Graciela y PENÉ, Mónica (comp.)** 2013. *Palabras de archivo*. Editorial UNL-CRLA, Santa Fe.
- GODARD, Jean-Luc**. 2009. *JLG/JLG: autorretrato de diciembre*. Caja Negra, Buenos Aires.
- GRAVES, Robert**. 1994. *Los mitos griegos*. 2 tomos. Alianza, Buenos Aires.
- GUASCH, Anna María**. 2011. *Arte y archivo. 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, Madrid.
- JENNINGS, Michael**. 2010. “Walter Benjamin y la vanguardia europea” en USLENGHI, Alejandra (comp.) 2010. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- 2013. “Doble exposición. Escritura palimpséstica y textura de imagen en la prosa tardía de Benjamin” en *Boletín de Estética*, Año 8, N° 25 - ISSN 1668-7132. Disponible en <http://www.boletindeestetica.com.ar/uncategorized/boletin-de-estetica-n%C2%B0-25/>
- KOHAN, Martín**. 2011. “Los hilos de un haiku” disponible en <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/los-hilos-de-un-haiku.html>
- LARRAQUY, Roque y ONTIVERO, Diego**. 2014. *Informe sobre ectoplasma animal*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- LÓPEZ, Nicolás**. 2014. *Montaje e historia. La redención estética del materialismo en Walter Benjamin*. Trabajo Final de Licenciatura en Filosofía, Escuela de Filosofía, FFyH, UNC. MIMEO.
- LÖWY, Michael**. 2012. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Fondo de Cultura Económico, Buenos Aires.
- MACCIONI, Franca y MARTÍNEZ RAMACCIOTTI, Javier (comp.)**. 2015. *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar*. Teseo, Buenos Aires.
- MENNINGHAUS, Winfried**. 2013. *Saber de los umbrales: Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Biblios, Buenos Aires.
- MILONE, Gabriela (comp.)**. 2014. *Violencia y método. De lecturas y críticas*. Letranómada, Buenos Aires.
- NANCY, Jean-Luc**. 2000. *La comunidad inoperante*. Escuela de la Universidad ARCIS, Santiago de Chile. Disponible en: [www.philosophi.cl](http://www.philosophi.cl).
- OYARZÚN, Pablo**. 2015. *Arte, visualidad e historia*. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- RANCIERE, Jacques**. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones, Santiago de Chile.
- 2010. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones, España.
- REYES MATE, Manuel**. 2009. *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Trotta, Madrid.

- RICHTER, Gerhard.** 2010. “Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes” en USLENGHI, Alejandra (comp.) 2010. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- SAGASTI, Luis.** 2011. *Bellas artes*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.  
————— 2015. *Maelstrom*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- TIEDEMANN, Rolf.** 2010. “Dialéctica en reposo. Una introducción al *Libro de los pasajes*” en USLENGHI, Alejandra (comp.) 2010. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- THAYER, Willy.** 2010. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Metales pesados, Santiago de Chile.
- VALDERRAMA, Miguel.** 2015. *Traiciones de Walter Benjamin*. La Cebra  
————— 2009. *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Palinodia, Santiago de Chile.
- VARGAS, Mariela.** 2012. *El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin*. Revista latinoamericana de filosofía. Vol. 38 N° 1 Buenos Aires. Disponible en [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-73532012000100004](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532012000100004)  
————— 2014. *La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben” en Benjamin y Warburg*. Thémata. Revista de filosofía. N° 49. Disponible en <https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/themata/article/view/312>
- WEIGEL, Sigrid.** 1999. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Paidós, Buenos Aires.  
————— 2012. “El detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas. Sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin” en *Boletín de Estética*. Año 8. N° 19. ISSN 1668-7132. Disponible en <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-19.pdf>