

## Imágenes que narran: Fisuras en el paradigma de la temporalidad historicista.

Silvia S. Anderlini\*

### I

Concebir la historia y la narración en términos de imágenes conlleva un potencial emancipatorio tendiente a resignificar, a partir del presente, ausencias y “derrotas” pasadas. Esto sucede, por ejemplo, con las fotografías de desaparecidos, que poseen una fuerte impronta narrativa, que remiten a subjetividades y relatos, en algunos casos ya recuperados, y en otros, aún por recuperar.

Para ello analizaremos la operatividad de algunos conceptos derivados del pensamiento de Walter Benjamin, reconfigurándolos a modo de *cita* con el actual contexto socio-histórico y político, que rememora aspectos del pasado vinculados a la memoria reciente. En el marco de una hermenéutica de la discontinuidad histórica, Walter Benjamin reformuló la cita y la alegoría como instrumentos hermenéuticos. La alegoría como instrumento interpretativo de la memoria supone que cualquier acontecimiento, y cualquier circunstancia pasada –cualquier recuerdo-, pueden aparecer como un signo, pero cuyo significado se encuentra en otro lugar, en la alteridad, en lo impensado, en lo arbitrario incluso, puesto que se rompe la correspondencia “natural” del significante con el significado, más propia del símbolo. Y si además se le otorga al recuerdo un valor ficcional, ese significado alegórico se densifica aún más<sup>1</sup>. Además, su procedimiento del montaje constituye “un principio de interrupción”, que evita que los hechos narrados sean valorados como herencia. En tal sentido la memoria (alegórica) es un montaje de significados cronológicamente diversos, que supone la interrupción de los significados hegemónicamente transmitidos.

En el Libro de los Pasajes Benjamin lleva a cabo “el intento de retener la imagen de la Historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desperdicios, por así decirlo”. (Benjamin y Scholem, 1987: 184) El proyecto era que tal Libro estuviera compuesto en su mayor parte de citas y fragmentos discursivos, procedentes de las más dispares fuentes del siglo XIX y XX, contruidos con el método del “montaje literario”:

“Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No robaré nada valioso ni me apropiaré de ninguna formulación ingeniosa. Pero los harapos, los desperdicios: no quiero inventarlos sino dejarlos venir de la única manera posible en que hallan justicia: usándolos”. (Benjamin, 2005: 574)

El procedimiento del montaje constituye “un principio de interrupción (...): lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta” (Benjamin, 1975: 131). La interrupción es “la base de la cita (...) Citar un texto implica interrumpir su contexto.” (p. 37) La

---

\* Doctora en Letras Modernas (UNC). Investigadora de planta del Area Letras del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon (UNC). Profesora Titular de Hermenéutica y Crítica Literarias (UCC).

<sup>1</sup> “La alegoría depende del régimen inaccesible de la verdad, supone un contenido de verdad al que se le agrega inexorablemente su ausencia. La significación alegórica carecería de forma si la verdad fuera accesible al conocimiento, de modo que su naturaleza habla de una caída en la representación, en la escritura; la alegoría es testimonio del exilio y de la fragmentación de la lengua como totalidad.” (Cristóbal, 2013: 96)

interrupción constituye un modo de presentación alegórica, más que de representación simbólica<sup>2</sup>, sobre todo a partir de sus observaciones sobre el teatro brechtiano:

“El teatro épico no reproduce situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento se realiza por medio de la interrupción del curso de los acontecimientos. Sólo que la interrupción no tiene aquí carácter estimulante, sino que posee una función organizativa. Detiene la acción en su curso y fuerza así al espectador a tomar una postura ante el suceso”. (Benjamin, 1975: 131)

La técnica del montaje aplicada al Libro de los Pasajes pretende posibilitar una experiencia crítica del mundo de los objetos del siglo XIX que disuelva la ilusión generada por la visión de la historia como continuidad definida por el progreso. También esta “presentación” alegórica de la historia -y aún del relato (auto) biográfico en cuanto género convencional- requiere alguna forma de transmisión, como ocurre con cualquier tradición. Sin embargo hay una forma de transmisión que resulta en catástrofe, que es cuando predomina la continuidad homogénea de la corriente de acontecimientos y la transmisión consecuente de esa continuidad en forma de tradición de los grupos dominantes. Dice Benjamin (2005):

“¿De qué son salvados los fenómenos? No sólo y no tanto del descrédito y del menosprecio al que han ido a parar como de la catástrofe en tanto que una determinada manera de su tradición, que muy frecuentemente expone su ‘valoración como herencia’. Son salvados mediante la exhibición de un salto en ellos. –Hay una transmisión que es la catástrofe”. (p. 591)

La *revolución* de Benjamin consiste en trasponer la experiencia del tiempo vivido desde la esfera personal a la esfera histórica, sustituyendo la idea de un tiempo objetivo y lineal por la experiencia subjetiva de un tiempo cualitativo, en el que cada instante se vive en su singularidad incomparable. La memoria histórica a la que apunta Benjamin no tiene nada de acumulativo, como suma de acontecimientos a conservar. Todo lo contrario, “es como si la conciencia política del presente saltara por encima de los siglos para captar un momento del pasado en el que se reconoce; no para conmemorarlo sino para reanimarlo, darle una vida nueva, y tratar de realizar hoy lo que faltó ayer”. (Mosès, 1997: 127)

La experiencia proustiana de recuperar el pasado en la iluminación del recuerdo se eleva aquí a la dignidad de categoría histórica. Como en Proust, no se trata tanto de recuperar el pasado como de “salvarlo” (del olvido). Porque si el recuerdo se contentara con devolver los acontecimientos del pasado al patrimonio colectivo y celebrar su culto, éstos quedarían para siempre presos del conformismo de la tradición. No se trata de *conmemorar*, sino de *rememorar*. “Salvar el pasado” significa, sobre todo, para Benjamin:

“Arrancarlo al conformismo que, en cada instante, amenaza con violentarlo, para darle en el corazón de nuestro presente, una nueva actualidad. Porque la forma en

---

<sup>2</sup> “Así como en el símbolo lo inexpresable es traído al lenguaje, de manera similar la tradición intenta transmitir o vehiculizar una verdad coherente. La tradición busca así comunicar y representar esa verdad. Sin embargo, la alegoría, al igual que la cita, más que comunicar, *transmite*. Se comporta como un *vehículo de transmisión*. No *representa* un sentido previo, sino que lo *expone* en una nueva o diferente *presentación*, tras su previa descontextualización. Y de esa manera lo *transmite*.” (Anderlini, 2012: 177)

que honramos al pasado convirtiéndolo en una <pequeña herencia> es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición (...) A la experiencia proustiana individual de la resurrección del pasado en el presente, aquí sustituye la conciencia histórica de un hoy en el que confluye la memoria de las generaciones pasadas y que, al mismo tiempo, aparece ya como una novedad radical, como manifestación de lo que nunca antes había acontecido”. (Mosès, 1997: 129)

La tradición de los oprimidos, desvinculada del acceso a los medios de transmisión, está caracterizada por la discontinuidad, y para Benjamin es la representación de lo discontinuo el fundamento de la auténtica tradición. Esto sucede porque la tradición de la clase oprimida sólo puede transmitir acontecimientos de poco valor paradigmático, es decir, derrotas. Esta tradición no es, como la de la clase dominante, un legado, un patrimonio; está constituida por fragmentos, restos de un naufragio, escombros de una sucesión histórica: “La tradición de los oprimidos consiste en la serie discontinua de los pocos momentos en los que la cadena de la dominación ha sido provisionalmente rota”. (Löwy, 2005: 124)

En la más extrema discontinuidad de los horizontes históricos, las esperanzas del colectivo oprimido del pasado sólo pueden ser objeto de rememoración y redención, no a través de la comprensión o fusión de horizontes, como pretendía la hermenéutica de la tradición de Gadamer, sino mediante la praxis política emancipadora que hace saltar el continuum catastrófico de la historia.

Ahora bien, ¿es posible expresar significados capaces de interrumpir el continuum de la memoria histórica, mediante el montaje/desmontaje de las imágenes? La imagen es un instrumento clave para construir otro tipo de relato, capaz de romper con la idea de tiempo cronológico y lineal. Benjamin plantea la historia en términos de imágenes, y en ello reside su carácter crítico, pues aspira a una subversión de la forma de experiencia cotidiana vigente, dominada por las fantasmagorías modernas, a través de un *shock*, similar al cultivado por los surrealistas, provocado por la irrupción de la historia (la fuerza mesiánica incrustada en los objetos del siglo XIX) en nuestra experiencia del presente, presa del continuum temporal caracterizado por la reiteración de lo igual y la abolición de toda novedad histórica cualitativa emergente. Mediante las imágenes dialécticas Benjamin aspiraba a detener en el producto concreto tal decurso temporal vacío que consagra el olvido de las expectativas y esperanzas de las generaciones pasadas. (Romero, 2005)

Las fisuras en el paradigma de la temporalidad historicista tienen que ver con esta capacidad humana para interrumpir los procesos, iniciar nuevas líneas de actuación e inaugurar temporalidades propias (Cruz, 2014). Los fragmentos, ruinas y escombros de una sucesión histórica (y/o biográfica/autobiográfica) se caracterizan por esta discontinuidad. De ahí que el retrato (y el autorretrato) sea de algún modo la imagen que mejor manifiesta este sentido de interrupción, ya que nunca es idéntico al “modelo”, expresando en cada versión una faceta nueva o diferente, jamás vista o tenida en cuenta antes, que de algún modo genera o “produce” al sujeto mismo:

“El develamiento de un yo no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Pro-ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera”. (Jean Luc Nancy, 2006: 16)

Las imágenes son factibles de ser montadas y desmontadas, del mismo modo que los deshechos tienen la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos. Pero a los “harapos” de la historia -y de la subjetividad (auto)biográfica o (auto)retratada- hay que darles un nuevo “uso”, afín a los contextos sociales y políticos emergentes, y en eso consiste la tendencia “constructiva” del montaje.

## II

Teniendo en cuenta la larga “tradición” de gobiernos de facto de las décadas anteriores en Argentina, la recuperación democrática a partir de 1983 significó un principio de *interrupción* histórica, a partir de la cual fueron emergiendo en forma de *montaje*, por ejemplo, las identidades recuperadas de los Nietos. Estas ya no responden únicamente a las narrativas impuestas por los apropiadores, sino a sus historias ilegítimamente ocultadas (otrora “derrotadas”) pero restituidas en tantos casos, y aún por restituir, en tantos otros. La condición de víctima es siempre interna a un relato. Esta consideración introduce un elemento de *interrupción* en lo que ciertos discursos querrían plantear en términos de absoluta continuidad.

El Archivo Biográfico Familiar de las Abuelas de Plaza de Mayo, conformado por objetos, discursos, fotografías e imágenes de diverso tipo, constituye un aspecto fundamental de este *montaje narrativo*:

“Con la tarea del Archivo aparece la idea de una composición polifónica conformada por muchos actores sociales que aportan sus voces y sus propios archivos de imágenes. (...) De este modo, dicha reconstrucción retrata al familiar desaparecido, y en la medida en que se configura con relatos de otros que están enmarcados en determinados contextos de enunciación, lo que se obtiene es una heterobiografía. Esta biografía implica una construcción narrativa que recoge las voces de familiares, amigos y personas significativas que hayan conocido al padre y/o madre detenido-desaparecido. Estos relatos conforman una trama donde la historia familiar del “nieto”, previa a su apropiación, es narrada para una posible donación de los relatos donde el “nieto” pueda ubicarse en el discurso de esos “otros” en función de construir el sentido de una porción histórica cercenada por las prácticas de la dictadura”. (Medina, 2012: 173)

El Archivo Biográfico Familiar está destinado al joven restituido, o al familiar del que aún no se ha logrado restituir: “También el archivo está destinado a una <espectralidad> que circunscribe a la <desaparición> como figura del que todavía no está porque no se lo encontró o aún no está restituido.” (Medina: 176) Es decir que estos Archivos están plasmados también desde la ausencia. Lo presente (un nombre propio, una historia, imágenes) se monta con lo ausente (el nieto aún desaparecido, pero que se sabe vivo)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Para Derrida el nombre propio patentiza una alteridad que está indicando una presencia fantasmática: “En ese sentido, la cuestión del nombre propio, la del epitafio y la de la firma, nos remiten siempre al tema de la alteridad en el modo de la cripta. El nombre propio sería una suerte de cripta en mi mismidad, que está manteniendo como vivo a un muerto, o a una cadena de muertos, entre ellos, a mí mismo, en tanto porvenir. Toda la temática del nombre propio (que pareciera hacer referencia a una subjetividad centrada en sí misma) muestra que la subjetividad se constituye a partir de la alteridad. Y no se constituye desde una suerte de relación donde el otro es alguien que está frente a mí, y con quien puedo entrar en contacto a partir de metáforas de identificaciones o de metáforas de espejos, sino que el otro está presente con su alteridad en mi propia mismidad, en este modo de la cripta”. (Cragolini, 2002)

El objeto de estos archivos no pertenece a un pasado caduco y desaparecido. Se trata de algo pasado, pero que sin embargo no ha terminado de pasar. Por lo tanto requiere también del “desmontaje” de lo que sí ha pasado, y que se ha difundido como historia, biografía, archivo o imágenes irreversibles.

La misma noción de Archivo, en la mirada derrideana, lleva implícita esta idea de “montaje”:

“No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra «archivo» -y por el archivo de una palabra tan familiar. *Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: 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. *Allí donde*, hemos dicho, y *en ese lugar*. ¿Cómo pensar *allí*? ¿Y cómo pensar ese *tener lugar* o ese *ocupar sitio* del *arkhé*? Habría *allí*, por tanto, dos órdenes de orden: *secuencial* y *de Mandato*”. (Derrida, 1997: 9)

El Archivo es un montaje entre el origen y el mandato, y algo más que una mera escritura del recuerdo vinculada con la experiencia de una memoria lineal o episódica, propia del pasado, sino que está a la espera de su montaje con la memoria semántica actual, que emerge del presente. Por eso, paradójicamente, el Archivo no es tan fácil de archivar...

“El concepto de archivo abriga en sí, por supuesto, esta memoria del nombre *arkhé*. Más también se mantiene *al abrigo* de esta memoria que él abriga: o, lo que es igual, que él olvida. No hay nada de accidental o de sorprendente en ello. En efecto, contrariamente a la impresión que con frecuencia se tiene, un concepto así no es fácil de archivar. Nos cuesta, y por razones esenciales, establecerlo e interpretarlo en el documento que nos entrega, aquí en la palabra que lo nombra, a saber, el «archivo»”. (Derrida, 1997: 10)

Es decir, que en la noción de archivo hay un punto de fuga. No es algo fijado de una vez y para siempre. Es una cita con el presente. Algo ha de faltarle al pasado para que el presente pueda citarlo, y la cita sólo es posible si el presente es el tiempo de advenimiento de un pasado que reclama su consumación, es decir, su *redención*. Eso que el pasado ha descartado como inútil, como inservible, es lo que el presente puede y debe rescatar; y la descontextualización, la cita (el montaje narrativo del Archivo Biográfico) es el “método” de este rescate.

Derrida planteaba que la democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación. Por el contrario, las infracciones de la democracia se miden por los llamados *Archivos prohibidos*. El retorno de la democracia en la Argentina constituyó un punto de inflexión para que se comenzaran a constituir estos Archivos Biográficos. El encuentro de los Nietos restituidos con dichos Archivos implica la actualización de esos datos, su reconocimiento, su compleción corporal: el reencuentro del *corpus* con el *cuerpo* (otra forma de montaje, casi inseparables en Derrida: vida y obra, *corpus* y cuerpo). La vida está coimplicada en la obra, y viceversa. Pero como sucede con la autobiografía, ambas

no son idénticas, en el sentido de que el recuento de una vida no coincide sin más con la elaboración de la obra<sup>4</sup>.

A modo de ejemplo actual y entrañable para los argentinos, Guido Moyano Carlotto e Ignacio Hurban son los nombres que firman dos biografías, dos historias de vida. El *flash*, la imagen dialéctica, consiste en el montaje –a partir del mismo cuerpo– de dos narraciones que son una sola: la historia de vida de Ignacio, y el archivo biográfico familiar de Guido, construido por Abuelas. Para que ambos relatos se reunieran hizo falta una imagen que interrumpiera el decurso de las historias que venían por separado, para reunirse en un “flash luminoso de verdad”, que insta a Guido/Ignacio, a su familia, a Abuelas, y a casi toda una sociedad, a tomar una posición ante el suceso, que transforma radicalmente estas vidas en un antes y un después de la emergencia de la “verdad”<sup>5</sup>. Precisamente, la imagen dialéctica puede ser definida como “la presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un ‘flash luminoso’ de verdad” (Buck-Morss, 1995: 245)

Leonor Arfuch (2013) sostiene que la imagen y la narración están indisociablemente unidas en toda transmisión y en toda política de la memoria. Toda imagen tiene un fondo que se nos escapa, no sólo por la ausencia de lo que no está; sino por la remisión a una temporalidad que incluye la muerte. Toda imagen posee carácter narrativo. Arfuch hace referencia a una obra de Christian Boltanski, una instalación de 1989, donada al Museo de Arte Moderno de París, y que se titula *Reserva del Museo de los Niños*. Esta obra se caracteriza por la acumulación de elementos comunes, que en sí mismos no tienen ninguna connotación particular, pero cuya combinatoria resulta perturbadora: ropas, cajas de archivo, fotografías esfumadas, siluetas de madera o cartón sobre las que reposan vestiduras, que remiten a la memoria traumática de la Shoá; al mismo tiempo que a la acechanza de la muerte. No se trata de fotografías ni de objetos testimoniales, sino en muchos casos de objetos y ropas reconocidos como contemporáneos, lejos de toda pretensión historicista. Las fotografías no son obligadamente de las víctimas. De manera indirecta y alegórica, estas imágenes interpelan fuertemente a la memoria. Arfuch cita al propio Boltanski:

---

<sup>4</sup> “La *otobiographie* es la autobiografía que escucha dentro de sí la inscripción autográfica, y que concibe el desarrollo de la firma como radicalmente implicado en <el problema paradójico del borde>: borde entre corpus filosófico y cuerpo biográfico, borde entre sí y sí. Esta es la ley del borde autográfico: la vida y la obra no aparecen ya más como meras posiciones en contraste mutuo y mutua determinación. La vida no puede determinarse por referencia a la obra, igual que la obra no es la alteridad de la vida. La obra está radicalmente marcada por la autografía, incluso en los casos en que la obra se autopostula como un intento de vencimiento y derrota, de reducción de la autográfico en la escritura”. (Moreiras, 1991: 133) Además en el contexto del pensamiento de Derrida la autobiografía se define como *heterobiografía*, en función de la “estructura epistolar” de toda escritura. Desde el momento en que un texto es firmado, una *autobiografía*, deja de pertenecer a su autor y se convierte en un “envío”, es decir, en una carta, una *heterobiografía*. En la interpretación derrideana la doctrina del Eterno Retorno es principalmente una consecuencia del reconocimiento de la necesaria *inversión autobiográfica* en toda forma de escritura. La autobiografía no puede ser otra cosa que heterobiografía, dado que está escrita por el otro. El *otro* es el destinatario, ya que la firma sólo retornará a la identidad en el momento de su recepción. Pero a la vez ese otro es una *anticipación de lo mismo*. Para explicar esto Derrida utiliza una pintoresca expresión: “Dicho de otra manera, es la oreja del otro la que firma (...) Es la oreja del otro la que me dice y la que constituye el *autos* de mi autobiografía” (Derrida en Moreiras, 1991: 132).

<sup>5</sup> “Verdades verdaderas” (2011) se llama la película acerca de la vida de Estela Carlotto, de Nicolás Gil Lavedra. Esta imagen dialéctica cinematográfica ha de montarse ahora con el “final feliz” de la aparición de Guido, el nieto otrora “desaparecido”.

“La ropa apareció en mi trabajo como algo evidente, establecí una relación entre vestimenta, fotografía y cuerpo muerto. En mi trabajo siempre hay una relación entre el número y el individuo: cada uno es único, y, al mismo tiempo, el número es gigantesco. La ropa es para mí una manera de representar a mucha, mucha gente. Como las fotografías. Cuando hice la primera pieza en mi taller, honestamente, no creo que haya pensado en la ropa de la Shoá. Sin embargo es algo totalmente evidente aunque no creo haber tenido esa idea al comienzo. No obstante lo pensé pronto”. (Boltanski y Grenier en Arfuch, 2013: 41)

Imágenes que narran, historias como imágenes, todas ellas expresan las fisuras en el paradigma de una temporalidad historicista y lineal, que solicitan para su interpretación una hermenéutica de la discontinuidad. La reformulación de la cita, la alegoría y el montaje por parte de Benjamin, las nociones de montaje y desmontaje de Didi-Huberman, y las de Derrida acerca del archivo, el nombre, la firma y los espectros, pueden resultar operativamente válidos para echar las bases de esta hermenéutica, en aras de la interpretación restitutiva de numerosos aspectos de la historia y el pasado recientes, vinculados a la memoria.

## **Bibliografía**

- Anderlini, Silvia (2012) “Alegorías de la Redención. Una aproximación a la reinterpretación benjaminiana del mesianismo” en Casetta, G.; Ibarra, A. (Comps.) *Representación en Ciencia y Arte Vol. 4*, (Córdoba: Brujas).
- Arfuch, Leonor (2013) *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. (Buenos Aires: FCE).
- Benjamin, Walter (1975). *Tentativas sobre Brecht*. (Madrid: Taurus).
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. (Madrid: Akal).
- Benjamin, W. y Scholem, G. (1987) *Correspondencia 1933-1940*. (Madrid: Taurus).
- Buck-Morss, Susan (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. (Madrid: Visor).
- Cragolini, Mónica (2002) “Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida” en *Escritos de filosofía*, Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias, N° 41-42. Edición digital en [Derrida en castellano](#).
- Cristófolo, Américo (2013) “Walter Benjamin: alegorías del exilio” en Jozami, Kaufman y Vedda (Comps.) *Walter Benjamin en la ex ESMA*. Ed. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Buenos Aires: Prometeo).
- Cruz, Manuel (2014) *Adiós, historia, adiós: el abandono del pasado en el mundo actual*. (Buenos Aires: FCE).
- Derrida, Jacques (1997) *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. (Madrid: Trotta).
- Didi-Huberman (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. (Rosario: Adriana Hidalgo).
- Löwy, Michael (2002) *Walter Benjamin. Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. (Buenos Aires: FCE).
- Mate, Reyes (2009) *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. (Madrid: Trotta).
- Medina, Horacio (2012) “El Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo: restituir como práctica de la memoria y la transmisión” en Villa, A. & Korinfeld, D. (Comps.) *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*. (Buenos Aires: Noveduc).

Moreiras, Alberto (1991) "Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)" en Loureiro et al. *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento N° 29. (Barcelona: Anthropos).

Mosès, Stéphane 1997 (1992) *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Cátedra. Madrid.

Nancy, Jean-Luc (2006) *La mirada del retrato*. (Buenos Aires: Amorrortu).

Romero, José Manuel (2005) *Hacia una hermenéutica dialéctica. W. Benjamin, Th. W. Adorno y F. Jameson*. (Síntesis: Madrid).