

## Una constelación posible: reenvíos entre imagen, crítica y montaje

Paula La Rocca y Ana Neuburger

### En el fichero del crítico

La crítica es una cuestión de justa distancia

Walter Benjamin, *Calle de dirección única*

Detrás de toda lectura habría algo del orden de lo involuntario. Ciertas persistencias desatan en nosotros imágenes discontinuas que no se corresponden con el sentido de la obra, sino más bien con sentidos suplementarios. Restos del lenguaje que pueden alcanzar la forma de un deseo y logran afectarnos de tal modo que producen en nosotros la pulsión de escribir. La lectura sería, así, el principal motor de la escritura. Este deseo vive en la imagen que tenemos del deseo del escritor; no deseamos *su* escritura, sino más bien el deseo que la condujo. Precisamente esto es lo nos convoca: el paso de la lectura a la escritura. Más aún, ¿qué sería aquello que en la figura del lector hace *levantar la cabeza*<sup>1</sup> quedando aún prendido del texto? ¿Qué es eso que logra tocarnos en una lectura y luego se disemina en una nueva escritura? Hay en la lectura una singularidad que en su paso a la escritura traza un camino posible, un modo de escribir. La pregunta podría ser otra entonces: ¿qué resto de nuestras lecturas subyace en la escritura?

En el camino que va de la lectura a la escritura transita un deseo. Leer es acercarnos íntimamente al lenguaje hasta dejarnos llevar por él hacia una experiencia del tocar ¿y de qué otro modo tocar el texto si no es por la escritura? La crítica, en este sentido, comporta un umbral en el cual ambos términos se encuentran. A ella no le corresponde dirigirse a un objeto determinado sino que su sustento es la imposibilidad de acceder a él; siendo afirmativa, vale por su relación con el lenguaje<sup>2</sup>. La escritura crítica es fundamentalmente deseo de escribir. Cada lectura funciona como disparador de múltiples asociaciones y la puesta en escena de ideas propias, de singulares fantasmas. El crítico, el comentador, anota continuamente en los márgenes de su lectura las mutaciones que su pensamiento

---

<sup>1</sup> Véase Roland Barthes, "Escribir la lectura", en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994.

<sup>2</sup> Véase Giorgio Agamben, "Prefacio" en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, España, Pre-textos, 1998.

sufre a causa del lenguaje y disfraza de ajenas sus más preciadas afirmaciones. La descripción formal de un objeto encubre en su decir los intereses propios de quien escribe. Cada comentario es una pieza arquitectónica de su propia construcción formal, la materialización de su percepción del mundo. Por ello, lectura y escritura se remiten en un proceso infinito que desencadena nuevas formas a partir de estas imágenes. El comentador opera una transformación por la que el lenguaje abandona su dimensión referencial para tornarse puro significante, puro despliegue de sí. Aquí el sujeto que escribe se desdibuja y lo que permanece es sólo su escritura. La crítica es el juego dramático de la puesta en acto del lenguaje en su capacidad creadora.

Hay algo de anacrónico en la crítica que queda expuesto en el acto presente de la escritura. Este horizonte de temporalidad se abre en la práctica de la escritura, cada vez que ella acontece. La crítica, tanto como la imagen, no cesa de pensarse en su relación con el tiempo y esto se debe a la potencia de la escritura de reunir en ella formas disímiles. El comentador es aquel que desarrolla la capacidad de concentrar en el propio presente de la escritura formas de tiempos múltiples. Desde aquí, regresemos a la idea del comienzo: eso que sucede en la lectura cuando una imagen irrumpe en el curso de nuestro pensamiento y nos hace levantar la mirada. La imagen que acontece, a pesar nuestro, comporta una insistencia que deviene necesidad de comentario, de anotación, permanece como resto y se materializa en el paso a la escritura. Esta imagen es dialéctica -en el sentido benjaminiano- ya que oscila entre la presencia y la representación, nos desplaza del lugar propio de la certidumbre y en su carácter disruptivo produce una fractura en lo real:

La inmovilización de los pensamientos es tan efectiva para el pensamiento como su movilidad. Cuando el pensamiento se inmoviliza, en una constelación saturada de tensiones, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensamiento.<sup>3</sup>

Así, el anacronismo de la crítica y de la imagen asume al menos dos sentidos. Por un lado, la escritura crítica en tanto acto del presente expone en su forma la irrupción de otras duraciones, pasado y presente se entrecruzan y forman una única temporalidad, la del tiempo de la escritura. Por otro lado, en su aparición presente, la imagen da muestra de la relación posible entre el ahora, el tiempo pasado y su inevitable reconfiguración del porvenir. La imagen es entonces la forma

---

<sup>3</sup> Benjamin, Walter; *El libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 491

resultante del choque de todos estos tiempos. En relación íntima con el texto, el lector que alza la mirada es afectado por esa imagen que trastoca el curso de su lectura. A través de él, de manera fulgurante las imágenes nacientes toman forma y producen nuevos ritmos que transforman el cauce de la comprensión. En este sentido es que afirmamos la dimensión crítica de la imagen en tanto, en su acontecer, exige replantearnos nuestra relación con ella y desencadena el conflicto del *cómo decir en el lenguaje lo que ella ha traído hasta nosotros*. La imagen se sitúa como condición de posibilidad del conocimiento ya que produce un quiebre que nos permite entrar en relación con la emergencia de una novedad. De modo simultáneo, pone de manifiesto las estructuras que subyacen en nosotros, lectores, y en el texto mismo. Quiebra la unidad de la experiencia de la lectura para abrir paso al fragmento y a los restos de la totalidad fracturada. Crítica e imagen comparten el movimiento fundamental del anacronismo, el de la superposición de tiempos heterogéneos. Lo anacrónico plantea en el interior de los objetos mismos una restitución de aquello que se devuelve al presente y, a su vez, una mostración de algo que todavía no ha sido dicho y que, por su carácter inagotable, está siempre abierto al porvenir.

En la figura de Walter Benjamin -el crítico, el filósofo- encontramos una clave para comprender el trabajo de la crítica como productora de nuevas formas a partir de imágenes emergentes. La propuesta teórica que expresa fuertemente *Calle de dirección única* y que luego retomará el complejo e inconcluso *Libro de los pasajes*, responde a un posicionamiento estético-político respecto de una necesidad de redistribución de los saberes. Tanto los procedimientos constructivos que sustentan su trabajo como los materiales de los que dispone demuestran una clara intención por subvertir las prescripciones que rigen el orden de los discursos. El torcer la mirada hacia los márgenes, hacia los desechos de las grandes construcciones teóricas implica una reivindicación de la potencia del vestigio. Estos exponen ante nosotros la multiplicidad desenfrenada de la imagen. El crítico, que al alzar la mirada se detiene en la imagen que sobreviene, produce una nueva relación con el texto y, además, una nueva relación con el pasado y el presente que, al mismo tiempo, conforma y conoce.

## **En el umbral de la imagen**

Vivimos en un mundo de imágenes. Somos, ante todo, creadores de imágenes: constantemente las producimos y constantemente somos afectados por ellas. Durante largo tiempo, la racionalidad se situó en el centro de los debates que definieron lo humano, desplazando toda facultad perceptiva del hombre. Sin embargo, nuestra experiencia del mundo es sobre todo sensible. El curso de nuestro pensamiento se detiene frente a los colores, los sonidos, la textura de las cosas, el recuerdo y el sueño. La imagen sería entonces el umbral entre la percepción y el conocimiento. La condición que define lo humano está dada por la intensidad con la que vive en lo sensible, es decir, su experiencia con las imágenes. Pero esta particular vivencia del hombre no refiere sólo a la posibilidad de conocimiento, al uso instrumental de la imagen en tanto vehículo de comprensión. Lo sensible no se da al mundo para conocerlo, ni el hombre percibe en la imagen sólo sus posibilidades cognitivas. Estar en el mundo es estar ya dado a lo sensible. Somos en el mundo a través de las imágenes y, a la vez, éstas son el medio por el cual lo real se vuelve perceptible.

Esta perspectiva -esbozada principalmente a partir de los estudios de Emanuele Coccia- que trabaja la vida sensible a partir de una filosofía de la imagen nos permite trazar enlaces entre imagen y tiempo, como así también multiplicar las posibles relaciones de creación, exposición y afectación en el lenguaje. Antes de explicitar estas correspondencias debemos considerar ciertos aspectos de la imagen, o más precisamente, el modo en que éstas acontecen en el mundo. Primero, dado que las cosas no son de por sí perceptibles, debemos interrogarnos acerca del vínculo que se establece entre lo real y la percepción. Lo real, para *devenir perceptible*, tiene que abrirse a un espacio de mediación en tanto que el mundo no es de por sí algo evidente. De igual modo, lo real *deviene sensible* en ese espacio intermediario para así articularse con la percepción de lo existente. No podríamos hablar de una relación de inmediatez entre un objeto y un sujeto: siempre hay un lugar de mediación. Así, las cosas del mundo toman cuerpo para tener contacto con nuestros sentidos. Lo que acontece en este lugar de mediación es un proceso de transformación, tanto de las cosas como de los sujetos que como tal siempre es externo a éstos. Objeto y sujeto fuera de sí dan lugar a la imagen, a lo sensible. La imagen no tendría, así, una naturaleza propia sino que su ser estaría alojado en un espacio suplementario que le da existencia. Este espacio se expone al afuera, comprende la mostración de su propia exterioridad y allí mismo radica su

carácter de extrañeza. No se corresponde con la materialidad de las cosas ni con el intelecto del hombre, sino más bien este lugar de lo sensible se define como un tercer término que escapa a la naturaleza de las cosas. El medio es el lugar en el que habitan las formas despojadas de su materialidad. La imagen sería entonces la posibilidad de que algo alcance a existir fuera de sí mismo, logre separarse de su propio lugar para habitar uno extraño, uno impropio.

Consideremos que todo este movimiento del cual resulta el surgimiento de la imagen no depende exclusivamente de la presencia de un sujeto cognoscente. O sí, en la misma medida que el objeto corpóreo que está dado en el mundo. Sin embargo estos no alcanzan a ser los motivos que da lugar al origen de la imagen. El verdadero centro recae en lo sensible mismo, no en el sujeto, ni en la cosa. Lo que sucede toda vez que la imagen ha llegado a nosotros es aceptación, recibimiento de aquello que precisamente ha ocurrido fuera de nosotros. Es este el motivo por el cual no podemos situar en el centro al hombre como potenciador de imágenes. No es a causa de nuestra facultad perceptiva que el mundo se nos presenta como algo experimentable, vivible. Sí lo es en tanto exista la potencia inmaterial del medio, capaz de producir una fractura en lo real. Toda forma de vida quedaría delineada en ese contacto con el espacio medial, eso es lo sensible. Y esto sólo es posible en tanto se produzca un trastorno en las cosas, es decir, la capacidad de salir de sí. Si no fuera de este modo, no se produciría ese efecto propio del contacto con el mundo: la capacidad de afectar y ser afectados. Lo particular de este movimiento de afectación es que no presupone la transformación del sujeto que percibe ni del objeto que se da a ver. Somos afectados por una visibilidad que está separada de la cosa y del sujeto. Esto es precisamente lo que sucede en la imagen que nos devuelve un espejo:

En el espejo, el sujeto no deviene objeto para sí mismo, sino que se transforma en algo puramente sensible, algo cuya única propiedad es el ser sensible, una imagen pura sin cuerpo ni conciencia. En el espejo devenimos algo que no conoce y no vive, pero que es perfectamente cognoscible, sensible, mejor aún, lo sensible por excelencia (...) Por una parte está el sujeto que ve y es visto (que es cuerpo y alma) y, por otra, estamos aún nosotros, pero en tanto mera visibilidad en acto, como ser puro de lo sensible.<sup>4</sup>

La imagen es la mostración de sí en toda su extensión, nada subyace a ella. Cada vez que la imagen se da al mundo lo hace sin resto, se da a la vista en toda su posibilidad de ser. Lo sensible se define de este modo como lo infinitamente

---

<sup>4</sup>Coccia, Emanuele; *La vida sensible*, Buenos Aires, Marea, 2011, pp. 27-28.

apropiable: el espacio medial se configura en el doble movimiento de *recibir* ese objeto inmaterial sin transformar su forma y también de *transmitir* imágenes posibles de ser apropiadas. La imagen entonces, lo *infinitamente apropiable*, se da al mundo de tal modo que ningún sentido permanece oculto en ella, su condición es su grado de exposición. Bajo esta consideración podemos pensar, así, la imagen como posibilidad de toda forma de conocimiento. Si ésta es siempre su pura mostración, todo nuestro mundo creado no es más que la multiplicidad reunida de aquello que podemos imaginar. Sin imágenes no habría posibilidad de afectación de ningún tipo: no podríamos generar influencia en algo o no sucedería que una cosa llegue a *tocarnos*. Por el contrario, la imagen vive intensamente en nosotros y su movimiento sucede constantemente como el flujo incesante de la vida sensible.

Hay otro aspecto de la vida sensible que incide enteramente en nosotros: si bien recibimos las imágenes del mundo, no lo hacemos de manera indiferente. Y esto refiere a una facultad particular del hombre: la capacidad de habla. Ésta es claramente un modo de producir formas sensibles en tanto no habría lenguaje sin imágenes. Más aún, Coccia sostiene que el lenguaje es el espacio de medialidad absoluta. Si comprendemos la imagen como la mostración de algo que no está ahí dado, de una ausencia, es porque su visibilidad permanece exenta tanto de la presencia del sujeto como del objeto al que hace referencia. Imagen y lenguaje se corresponden en este movimiento. Cada vez que hay lenguaje, las palabras actúan en el espacio medial. Este desplazamiento es el que habilita el salir de sí del hombre, que no todo permanezca en su interior y le alcance con cerrar los ojos para comprender el mundo. Entonces, en tanto hay lenguaje hay imagen ya que ambos comparten el movimiento de ser a partir de la pérdida de una referencia de lo real. Del mismo modo en que la imagen llega a *tocarnos*, el lenguaje como creación muestra también su capacidad de afectación tanto en nosotros como del resto de las cosas. No sólo en la realización del lenguaje como habla, sino también en la lectura y escritura producimos imágenes, formas de lo sensible.

En la medida en que comprendemos que la imagen sólo es posible a partir del espacio medial podemos afirmar que eso que vemos está sostenido por una ausencia. Lo real, que deviene sensible y perceptible ante nosotros, se advierte como pérdida en tanto condición de posibilidad de la imagen. Esta, en su darse a ver, nos mira siempre desde una lejanía aunque se aproxime al punto de *tocarnos*. En ella la ausencia tiene lugar, allí permanece alojado el vacío que la constituye.

En el fondo de la imagen está la pérdida como su condición originaria. Cuando una imagen se da a la vista y se propone como punto de anclaje del movimiento de la historia, nace ante nosotros. Distinto e inaccesible es el momento de su génesis. Las imágenes nacen como torbellinos de restauración temporal que arrebatan al presente de su letargo y lo devuelven a la relación con su pre y su post-historia. La imagen es siempre crítica en tanto a partir de ella y en ella el tiempo se articula dotando de visibilidad ciertos lugares de la existencia. Su origen es siempre un movimiento distante de apertura y articulación que no es derivado ni secundario de ningún otro fenómeno. La imagen es siempre originaria y por su naturaleza suplementaria, es movimiento y continua reconfiguración temporal. Así, el carácter anacrónico de la imagen permite pensar en su capacidad de actualizar al presente ciertos vínculos del pasado que hacen a la configuración de la historia.

A partir de aquí, podemos pensar junto con Benjamin una complejización del tiempo a partir de la *imagen dialéctica*<sup>5</sup>. Lo singular de esta idea es la posibilidad de pensar al pasado no como un tiempo estático sino como un desplazamiento que no parte de los hechos pasados sino del movimiento que los recuerda. Así, aquello que designa la imagen no es una imitación de las cosas sino su capacidad de trastocar y generar una ruptura en ellas. Precisamente, es dialéctica porque vacila entre aquello que se da como presencia y su representación. Esta coexistencia de tiempos, propia de la imagen, está comprendida en la noción de fulguración: la imagen dialéctica comprende el choque de los tiempos de los que está hecha la historia, en ese contacto irrumpe un destello que ilumina y transforma la percepción de la imagen histórica de las cosas. La anacronía de la imagen remite a una dimensión de la memoria que se produce por la reconfiguración del pasado en nuevas imágenes que sólo de este modo devienen pensables:

Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante

---

<sup>5</sup> Son varios los textos que desarrollan la noción de *imagen dialéctica*. De Georges Didi Huberman, puede mencionarse: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008. Así como también: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997. Y de Walter Benjamin consignamos: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1988; “El origen del ‘Trauespiel’ alemán” en *Walter Benjamin Obras Libro I Vol. I*, Madrid, Abada, 2006; “Calle de dirección única” en *Walter Benjamin Obras Libro IV Vol. I*, Madrid, Abada, 2006

nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.<sup>6</sup>

## **Un procedimiento general: el recorte y la composición**

Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar.  
Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Siendo la imagen el lugar de una apertura a la superposición de tiempos heterogéneos nos preguntamos en qué medida el montaje como procedimiento estético conservaría este movimiento de yuxtaposición pero no ya para referirse a tiempos, duraciones y ritmos, sino más bien como método/metodología para trabajar con fragmentos de diferentes materiales. La producción de un texto nuevo a partir de una lectura puede ser puro montaje: recorte y yuxtaposición de fragmentos preexistentes que se articulan en una escritura nueva. El recurso de la cita y del recorte ya por sí mismos generan profundas transformaciones que dan lugar a efectos imprevisibles. El trabajo del crítico es, en cuanto al montaje, el trabajo de un compilador y este, a partir de allí, pone de manifiesto sus particulares formas de leer que dejan entrever un modo de ver el mundo. El montaje como método da cuenta de eso que sucede cuando leemos: un proceso de materialización de las imágenes recurrentes que asaltan al lector. En este sentido podemos decir que el crítico es por una parte un compilador que hace uso de lo ya escrito y por otro un operador de montajes que redistribuye el material del que dispone para darle una nueva forma y producir nuevos efectos. Este método ampliaría el campo de aquello que puede ser escrito. Si pensamos en Benjamin, en la figura del trapero que recoge los desechos de la historia, ponemos en juego detalles y aspectos tomados de cada nivel del mundo. Ya la crítica no asumiría el rol de abarcar temas específicos por una necesidad de legitimación, sino que, a partir de la posibilidad que abre Benjamin en su uso del montaje, lo residual se vuelve significativo. Estos materiales que se encuentran en los márgenes, reunidos conformarían no un sistema sino una *constelación* que abre a la posibilidad de una visión revolucionaria:

---

<sup>6</sup> Didi-Huberman, George; *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008. pp. 32.



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.<sup>7</sup>

Claramente este pensamiento emerge en el contexto de la caótica experiencia de la vida urbana, cuyo correlato es el montaje como técnica de experimentación. Su capacidad de mostrar, de ser pura exposición hace visible el cambio en la relación entre el sujeto y su realidad circundante. Es el momento en el que el espacio público deviene pensable e interpela a los sujetos.

En el montaje estalla la idea de totalidad en tanto el fragmento es el núcleo metódico de su producción. Siendo que no puede abarcar la totalidad de la vida cotidiana, su trabajo consiste en tomar trozos de lo real que permanecen como imágenes. Estos fragmentos comportan una insistencia que da contorno a aquello en lo que el sujeto posa su mirada, es decir, delimitan un ámbito de intereses que incide en su modo de ver el mundo.

Las imágenes sobredeterminan los materiales que están disponibles para hacer uso de ellos y para luego tomar forma en la escritura. Esta escritura, construida a partir de trozos, segmentos y recortes no podría contener una idea de unidad cerrada, lo que no significa que las partes entre sí no guarden ciertos reenvíos y articulaciones en el conjunto que conforma el texto. El resultado de esta pieza arquitectónica, creada a partir de restos ya escritos, asume un carácter que se dirige a desdibujar la larga trayectoria de la figura del autor. Asistimos a una despersonalización de quien escribe en tanto el texto montado ya no necesita asentarse en un “yo” que respalde aquello que se expone. Cada elemento del montaje vale por sí mismo, de manera autónoma y en relación con el conjunto. Lo que se sitúa en el centro de la escena es la operación de montaje que construye a partir de materiales ignorados, marginados o bien materiales conocidos resignificados en un nuevo uso. En este sentido, ya no resulta pertinente frente a esta operación preguntar por *quién* escribe. El montaje como nueva forma expositiva propone un alejamiento de la convencional figura del autor así como también presenta un nuevo lector que reconfigure su relación con el texto. Una nueva forma de construcción exige una nueva forma de lectura que continúe con el

---

<sup>7</sup> RITCHTER, Gerard: “Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes”, Alejandra Uslenghi (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 243

movimiento allí presentado. Y, simultáneamente, abre una nueva percepción del espacio marcada por la distancia y la proximidad dada entre los fragmentos que la componen. La disposición espacial que se da como resultado modifica sustancialmente los modos de la percepción del texto como consecuencia de la redistribución de sus relaciones internas.

¿Cómo escribir *sobre* lo que leemos? ¿Por qué intentar construir con materiales ya fabricados? Como ya dijimos, la lectura produce irremediabilmente una afectación en nosotros, su paso no nos es indiferente. Esto que alcanza a tocarnos es el acontecer de un deseo, y eso que deseamos es precisamente el lenguaje. El acto de leer es siempre y cada vez un acto singular. Es por esto que también las imágenes que la lectura suscita conservan este rasgo. Así, el ensayar una segunda escritura a partir del cruce entre lenguaje e imagen produce una escritura crítica como superposición de formas disímiles. Esta convivencia de distintos materiales encuentra en el montaje un método posible, un procedimiento que asegura su propia legibilidad. La distancia que éste propone respecto de los materiales que emplea determina la justeza con la que el comentario se adecua a la lectura. La escritura crítica se vuelve, así, la materialización de una singular percepción del mundo.