

DOSIER

Anacronismo,
dialéctica y sublevación.
O de cómo pensar
la imagen a contrapelo

Anachronism,
Dialectics, and Revolt.
Or How to think
Image against the Grain

Natalia Taccetta*

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES GINO GERMANI, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

/ CONICET-UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTES, ARGENTINA

ntaccetta@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2063-1419

Resumen

Georges Didi-Huberman piensa la historia en articulación con su conceptualización de la imagen desde diversas perspectivas (Warburg, Freud, Bataille, entre otros). En las páginas que siguen, se recogerán algunos aspectos del pensamiento de Walter Benjamin como matriz indispensable para muchas ideas de Didi-Huberman, condensadas en un primado de la imagen, en la confianza en el montaje como destrucción radical y que, en los últimos años, ha incluido una exploración de la noción de sublevación y los gestos que la caracterizan. Al rebelarse incansablemente contra los abordajes tradicionales de la historia y la imagen, y con confianza en el anacronismo, Didi-Huberman exploró la inquietud del contacto entre la historia y la imagen y, de modo más general, la relación entre la imagen y la acción, asumiendo la racionalidad aún poco explorada del vínculo entre emoción y política.

Palabras clave: imagen dialéctica, anacronismo, sublevación, Walter Benjamin, emoción.

Abstract

Georges Didi-Huberman thinks about history in conjunction with his conceptualization of the image from different perspectives (Warburg, Freud, Bataille, among others). In the following pages, we will explore some aspects of Walter Benjamin's thought as an indispensable matrix for many of Didi-Huberman's ideas that condense a primacy of the image, the confidence in a montage as radical destruction, and, in recent years, an exploration of the notion of revolt and the gestures that characterize it. Relentlessly rebelling against traditional approaches to history and image and relying on anachronism, Didi-Huber-

Recepción 06-01-21 / Aceptación 22-02-21

* Natalia Taccetta es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), doctora en Filosofía por la Universidad de París 8 y doctora en Historia por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (IDAES-UNSAM). Es magister en Sociología de la Cultura por el IDAES-UNSAM y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es investigadora adjunta de CONICET y se desempeña como docente e investigadora en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes. Ha publicado artículos sobre estética y filosofía de la historia y, recientemente, los libros: *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin* (2017) y *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indiscriminada* (2019).

man explored the concern of the contact between history and image and, more generally, the relationship between image and action, assuming the still little explored rationality of the link between emotion and politics.

KEYWORDS: dialectical image, anachronism, sublevation, Walter Benjamin, emotion.

Desde *Quelle émotion! Quelle émotion?*, publicado en 2013, Georges Didi-Huberman se preocupó por la relación entre imágenes y emociones, que más tarde plasmaría en *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas* de 2016, la sexta parte de su serie “El ojo de la historia”, donde despliega una contundente hipótesis sobre la relación entre emociones e (im) potencia de rebelión. En este marco, en los últimos años, la noción de sublevación aparece de modo destacado en su concepto de historia, tanto en su producción teórica como en su labor como curador artístico.

Como es sabido, el modo en que Didi-Huberman concibe la historia nunca se separa de la articulación con su conceptualización de la imagen, sólo comprendida si se tienen en mente nombres como los de Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein, Georges Bataille, lectores modernos de Nietzsche, Hegel y Freud, para quienes una imagen (mental, literaria o artística) es la manifestación del deseo. En este texto, se recogerán algunos aspectos del pensamiento benjaminiano como matriz indispensable para muchas ideas de Didi-Huberman, condensadas en un primado de la imagen y en la confianza en el montaje como destrucción radical, imperativo inexorable para organizar el pesimismo, es decir, para “descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes de pura cepa”.¹ Se partirá de una reflexión alrededor del anacronismo en

¹ Walter Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Jesús Aguirre, trad. (Madrid: Taurus, 1999), 60.

la historia para posicionar —vía la imagen dialéctica benjaminiana— el tiempo de la imagen en el centro de la argumentación de Didi-Huberman. Asimismo, aludiremos a la consideración del pasado como truncao y sufriente, a ser redimido para problematizar la temporalidad, que articula lo que podrían denominarse las “imágenes operantes” como en la cinematografía de Pier Paolo Pasolini, entre otros ejemplos. Finalmente, se remitirá el problema de la imagen en Didi-Huberman a la relación entre montaje y emoción como racionalidad que escapa a las dicotomías tradicionales que separan de modo radical conocer y sentir.

De la emoción al movimiento

En el referido trabajo de 2013 sobre la emoción, Didi-Huberman aborda la exposición de lo que denomina im-poder o im-potencia a partir del análisis de diversas imágenes y referencias a la historia de la cultura. Asocia la exhibición de las emociones con un gesto de coraje en el que no se dice simplemente “yo” (como en “yo siento”) porque “*alrededor de mí*, la sociedad, la comunidad de los hombres, es ella [la emoción] también más grande, más profunda y más transversal que cada pequeño ‘yo’ individual”.² Este abandono de la primera persona del singular, este desplazamiento al “nosotros”, se replica en el vínculo entre emoción y “moción” (émotion/motion) establecido para abordar las conmociones en un *film* fundamental de Sergei Eisenstein: *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925). Este análisis filmico se complejizará en su posterior libro sobre el pasaje a las armas de un pueblo oprimido y en lágrimas, Didi-Huberman registra que las emociones producen transformaciones

² Georges Didi-Huberman, *Quelle émotion! Quelle émotion?* (París: Bayard Éditions, 2013), 37. Traducción de la autora

evidentes corporal y socialmente, y que es “a través de las emociones que se puede, eventualmente, cambiar nuestro mundo, a condición de que se transformen ellas mismas en pensamientos y en acciones”.³ Allí el autor verá transformarse la tristeza del duelo en la cólera sorda que sostiene nuevos discursos políticos y cantos revolucionarios.

A partir del gesto de sublevación, Didi-Huberman configura una teoría sobre la historia y el tiempo de la política motivada, de algún modo, por lo que en otra época llamó “tomar posición” y que aplicó sin cansancio al pensamiento sobre la imagen. Ese “tomar posición” —relacionado al acercamiento y la distancia relativos, y a situarse dos veces frente a los sucesos— en *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas* es el desplazamiento del yo al nosotros, camino que sigue la humillación padecida y la desesperanza del deseo, hasta dar lugar a la desobediencia. Entonces, un gesto (en el rostro, el puño, en una torsión del cuerpo) se transforma en lamento y se subleva, haciendo que Didi-Huberman piense las lágrimas y las armas de modo casi superpuesto. Precisamente, él ha rastreado ese gesto que exige, en clave benjaminiana, ir a recoger los escombros; es decir, atender a los muertos que, como Vakulinchuk en *El acorazado Potemkin*, reclaman justicia.

En *Sublevaciones*,⁴ una muestra curada por primera vez en 2016, logró dar forma a la noción a través de gestos, palabras, elementos y figuras.

³ Didi-Huberman, *Quelle émotion! Quelle émotion?*, 49.

⁴ *Sublevaciones* fue curada por Didi-Huberman originalmente en París en 2016 e itineró por diversas ciudades (en Buenos Aires, por ejemplo, estuvo en 2017). El curador entiende las imágenes como acciones, morfemas que habilitan modelos de temporalidad alternativos a la cronología y la linealidad, idea deudora con Warburg y Benjamin. *Sublevaciones* parece seguir el gesto warburgiano de la iconología política con la confianza en el montaje. Sabe bien que las imágenes se resemantizan en su relación con otras, formando constelaciones que confirman que no hay imagen sin imaginación y su textura se consolida en entramados complejos. Ver Natalia Taccetta, “El curador-titán”, *Estudios curatoriales* (abril 2017). Disponible en: http://untref.edu.ar/rec/resena_natalia_taccetta.php.

En las obras recogidas aparecen los cuerpos y también los fantasmas que guían la revuelta, como si Didi-Huberman persiguiera siempre el mismo recorrido: de la pasividad al movimiento, del sufrimiento a la insurrección. La figura del espectro guía su tránsito por el pensamiento de Freud, entre otros autores que le permiten explorar desde lo siniestro y la indestructibilidad del deseo, hasta la fascinación que ejercieron sobre su pensamiento y su ontología de la imagen los epigramas de Bertolt Brecht o los grabados y dibujos de Francisco Goya. En efecto, hay un “Capricho”, el número 59, que lleva la inscripción “¡Y aún no se van!”, que podría dar cuenta del movimiento de la resistencia. La insumisión sostiene con determinación la losa de la propia lápida, todavía con un pie adentro de la sepultura. En un gesto similar, rebelándose incansablemente contra los abordajes tradicionales de la imagen, Didi-Huberman exploró la inquietud del contacto entre la historia y la imagen y, de modo más general, la relación entre la imagen y lo real, asumiendo la racionalidad poco explorada del vínculo entre emoción y política.

Anacronismo y crítica

“Sólo hay historia anacrónica”⁵ afirma Didi-Huberman en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), esto funciona como el principio de construcción de la historia cuya operación es, bajo la perspectiva benjaminiana, el montaje. Su objetivo no es rastrear el tiempo del pasado, como quien sabe qué encontrará, sino de la memoria frente a un tiempo que cambia de acuerdo a las disputas políticas del presente. En este sentido, no se podría aceptar tampoco la dimensión re-

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Oscar Antonio Oviedo Funes, trad. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006), 37.

presentativa de la imagen sin reconocer, a la vez, ese juego entre tiempos y con ello asumir que todos los tiempos se encuentran en cada objeto histórico-artístico.

Hacer del anacronismo el paradigma para encontrar nuevas fuentes de la historia es el objetivo heterodoxo de la historia contemporánea, como la que representa Didi-Huberman. Sin embargo, el punto de vista anacrónico está ya en el anuncio benjaminiano de la “imagen dialéctica”, una concepción política del pasado que no pretende un monopolio de la verdad histórica ni una imposición, sino que se apoya en imágenes fugaces, frágiles, visibles como relámpagos, en consonancia con las cuales el historiador, en tanto su función es “dar su fisonomía a las cifras de los años”,⁶ corre el riesgo de no ser comprendido por su época.

La noción de imagen adquiere absoluta preponderancia en la producción tardía de Benjamin. Se ha citado incansablemente el fragmento del *Konvolut N*, “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”: “método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar” [N1, a 8].⁷ Pero no siempre se analiza la determinación dialéctica en su producción tardía, ni la complejidad que implica el “pensamiento en imágenes” relacionado con lo que se considera usualmente “pensamiento” en términos de la tradición conceptual. “Imagen dialéctica” aparece en el gran proyecto filosófico de Benjamin, el *Das Passagen-Werk*, al que dedicó, en dos etapas, los últimos trece años de su vida —en efecto, el concepto aparece en el segundo periodo, que abarca de 1934 a 1940—, así como en el marco de las tesis de *Sobre el concepto de historia*. Las imágenes dialécticas se definen como imágenes oníricas o de deseo en el inconsciente colectivo, remiten también a la “fantasía icónica” que

⁶ Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX” en *Libro de los pasajes*, Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, trads. (Madrid: Akal, 2007), 478.

⁷ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 462.

recibe impulso de lo nuevo hacia un pasado lejano (*Urvergangenheit*), en donde se produce una suerte de fusión entre un pasado prehistórico y su activación en el presente.

A la luz de estas consideraciones, pensar la historia desde un punto de vista anacrónico es ubicarse en el sinuoso suelo de la no-coincidencia del tiempo, y comprender que no se rechaza la historia, sino todo lo contrario. En la imagen dialéctica benjaminiana —en definitiva una hipótesis sobre el anacronismo en la escritura de la historia, no atada a la legibilidad en términos convencionales, sino en forma de una vibración— hay una correspondencia de pasado y presente, se transforman recíprocamente para configurar lo que Benjamin denomina “constelación”, esto es, una configuración dialéctica de tiempos heterogéneos que el historiador benjaminiano debería poder leer, el filósofo deconstruir en sus estratos significantes y el artista transformar en imágenes-historia,⁸ como las que Didi-Huberman analiza en gran parte de su producción.

Tal como propone Didi-Huberman, el anacronismo obliga a repensar el modelo del tiempo porque impone una reflexión sobre la teoría de la historia, pero también cuestiona la propia verdad de la continuidad histórica. El elemento nuevo y siempre renovado representa la dialéctica

⁸ Esta estrategia de lectura y escritura de la historia se puede seguir en las motivaciones de la obra del historiador del arte Aby Warburg. Exige leer el anacronismo en la historia, la superposición de tiempos heterogéneos que lo articulan, cristalizados de diversas formas en las imágenes de la historia del arte. Construye un nuevo modelo de temporalidad a partir de las supervivencias, es decir, los tiempos se contradicen como síntomas y las imágenes desvelan más allá de los relatos convencionales de la historia. Didi-Huberman lo explicita claramente: “El punto de vista anacrónico —más allá del historicismo tradicional— debería tener la potencia para descubrir esta complejidad: comprender la dinámica de supervivencias en juego; describir cómo [...] lo inmemorial de una experiencia responde a una práctica *actual* para formar un relámpago, una constelación, la ‘imagen dialéctica’ de un objeto anacrónico o, para decirlo de una forma más nietzscheana, de un objeto inactual”. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* (París: Les éditions de Minuit, 2008), 14. La traducción es de la autora.

de la historia: la ambigüedad no introduce la imagen en la dialéctica, sino la huella de su anacronismo. En el juego y en el acuerdo de las imágenes del pensamiento es donde se reencuentra la riqueza de la reflexión sobre el concepto de historia. En términos benjaminianos, el anacronismo arranca la época del curso homogéneo de la historia y la hace convivir en la constelación que su propio momento histórico forma con la época anterior, produciendo un solapamiento.

La imagen se lee como la formación entre una constelación y la imaginación del historiador, deviene un lugar de síntesis donde el materialista puede articular su herencia socio-histórica, pues el imaginario estructura y coordina las imágenes del pensamiento y los anacronismos. Con este movimiento, Benjamin contrasta su modo de concebir la historia con los modelos positivistas heredados del siglo XIX: “El historicismo levanta una imagen ‘eterna’ del pasado, el materialista histórico, una experiencia única del mismo, que se mantiene en su singularidad”.⁹ El anacronismo, en cambio, acentúa la importancia de una ubicación adecuada para la síntesis de las imágenes del pensamiento en una constelación. El rol de la imaginación es ejercer una fuerza unificante y uniformante, figura de síntesis que permite entrar en una historicidad, en función de una red de relaciones entre cada imagen del pensamiento. De esta manera, hace pensar en el poder figurante de la historia y la imagen anacrónica deviene históricamente independiente, dado que lleva al presente las condiciones del contexto favorecido de su aparición.

Los anacronismos se conciben en tanto productos de *découpages* temporales y tienen como implicación cristalizar el tiempo en el presente. Como bien sabe Didi-Huberman, el historiador materialista benjaminiano no puede contentarse con enumerar las imágenes del pensamiento,

⁹ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia” en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Pablo Oyarzún Robles, trad. (Santiago de Chile: Arcis LOM, 2009), 63.

sino que debe “entrar” en su lógica y encontrar, a través de un complejo trabajo de elaboración, la intención que las guía. En este sentido, identifica en el pensamiento benjaminiano el anacronismo propio de la puesta en evidencia de una falta, una falla manifiesta del presente. Demuestra que existe un elemento no revelado en la realidad inmanente, y que el *continuum* histórico consiste, precisamente, en la superposición de un número infinito de constelaciones, elaboradas según la existencia de interrelaciones entre las imágenes del pensamiento.

Por eso, el anacronismo, para Didi-Huberman, lleva al historiador a concebir la constelación presentada por su propia imaginación. Ésta es evocadora y creativa de una relectura continua del tiempo. En otras palabras, el anacronismo no viene al historiador para incluirlo en otro modo temporal de historia; el historiador se apropia del anacronismo a fin de obtener un fundamento para su comprensión del presente y, con ello, transfigurar y modificar las relaciones de causalidad preexistentes entre las diversas imágenes del pensamiento y en la legibilidad de los acontecimientos. De este modo, la actividad de la imaginación provoca la asociación definitiva de la imagen anacrónica a la formación de una constelación preexistente. Cada anacronismo, al salir de su contexto histórico para insertarse en otro sistema, no se percibe más que en el instante presente. Es decir, se ofrece a la mirada de manera furtiva y transitoria. La constelación histórica no cesa jamás de transformarse y evolucionar en función de las interrelaciones existentes entre las imágenes del pensamiento de cada presente.

La especificidad del anacronismo se entiende en el contexto de su aparición, pero se explica también por las implicaciones relativas a las formas alternativas de pensar la historia. Extraño a la transformación del tiempo en imágenes sucesivas, el anacronismo rechaza toda concepción de una dialéctica de la historia en la cual coexista una cronología de la imagen. De esta forma, es posible dar contexto a la lectura benjaminiana que hace

al objeto “saltar del *continuum* de la historia”.¹⁰ El conocimiento de la historia deviene inseparable de la inserción de un fragmento del pasado en el presente. Esta dislocación de la cronología temporal, podría decirse, implica que la comprensión de la historia es su propia crítica.

Estos montajes y operaciones ponen en crisis los modos de concebir y tramar la historia. Si la historia no toma forma más que en la conciencia de sus anacronismos, esto es, al imaginar su acaecer a partir de las ruinas, es ineludible la exigencia de nuevas formas de abordar la relación entre imagen e historia. Didi-Huberman deja en claro que Benjamin no piensa la historia como un encadenamiento regular de causas y efectos, un proceso lineal continuo, como el progreso. Al contrario, el anacronismo posee un valor mesiánico que permite reinventar la historia en función de las imágenes elaboradas por el historiador y el artista. Didi-Huberman propone posarse frente a las imágenes sin ingenuidad, pero con cierta perplejidad, pues estar frente a la imagen es cuestionar los fundamentos del propio conocimiento: “sin temor ni a no saber más (al momento en que la imagen nos despoja de nuestras certezas) ni a saber más (desde el momento en que hace falta comprender este despojamiento en sí, comprenderlo a la luz de algo mucho más vasto que concierne a la dimensión antropológica, histórica o política de las imágenes)”.¹¹

En cada ocasión en que se enfrenta a una imagen, se pone en cuestión todo el saber: este hecho es capaz de modificar una visión de mundo a la par de renovar el lenguaje y el modo de enfrentarlo.

A partir de esta preeminencia de la imagen, ¿qué significa orientarse en el pensamiento histórico? Didi-Huberman recuerda dos expresiones

¹⁰ Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, 61.

¹¹ Georges Didi-Huberman, “Das Archiv brennt”, en *Das Archiv brennt*, Georges Didi Huberman- y Knut Ebeling, eds. (Berlín: Kadmos, 2007), 9. Traducción de Juan Ennis para la cátedra de Filología Hispánica. Disponible en: <http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia>.

benjaminianas: “La historia del arte es una historia de las profecías” y la transitada exigencia de “peinar la historia a contrapelo”. La operación para poner en práctica estas dos premisas es el montaje.

El montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia”, pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino.¹²

El montaje es el método que Benjamin utiliza en el *Libro de los pasajes*, donde se pone en evidencia que romper con la cronología y la linealidad se trata de una operación histórico-política, para interrumpir el curso de la dominación, y una herramienta que apunta a la memoria, “de la que sólo el montaje podía evocar la profundidad, la sobredeterminación”.¹³

Las imágenes anacrónicas son las que permiten que la historia y sus imágenes sean interrogadas. A los efectos de esta elaboración crítica, se vuelve ineludible en Didi-Huberman recoger la noción de síntoma que conlleva una interrupción en el saber y, justamente por ello, una limitación al caos. Así como Benjamin exige al artista lo mismo que al historiador y al hombre político —en este sentido, el arte también podría “peinar” la historia a contrapelo—, para Didi-Huberman lo anárquico, lo inquietante, lo sintomático aparecen en la operación filosófica-historiadora de ver en las imágenes los síntomas de la cultura y los trazos de

¹² Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Inés Bértolo, trad. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013), 20.

¹³ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 22.

ésta que se hallan en la barbarie. Implica, de algún modo, “arrancarle” a la tradición los fragmentos de historia que están a punto de volverse conformistas. De ahí la dimensión política del montaje, esto es, la exposición del conflicto y el choque:

El montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición: en él las cosas, más que al tomar posición, se muestran sólo al *desmontarse* primero, como se habla en francés de la violencia de una tempestad “desmontada” (embravecida), como se habla de un reloj “desmontado”, es decir, analizado, explorado, por lo tanto esparcido por el furor de saber aplicado por un filósofo o un niño baudelaireano.¹⁴

El montaje crea continuidades a partir de las rupturas, de modo que el conocimiento histórico se convierte en un verdadero *montaje temporal*. La lógica benjaminiana atiende a las singularidades de los acontecimientos y a lo que Didi-Huberman llama las *heterocronías* o *anacronías* de los elementos que componen la historia. Entre el umbral del presente que se encuentra en todas las obras benjaminianas, el trabajo de la memoria y la reconfiguración del pasado para el futuro, el montaje conlleva la fuerza revolucionaria de la crítica y la vocación del desmontaje de los escombros; es decir, conecta objetos habitualmente separados y “crea, por lo tanto una sacudida y un movimiento”¹⁵ que caracteriza al tiempo de la historia y la política.

Imágenes de una dialéctica en suspenso

Benjamin conceptualiza la historia a partir de un origen que no es fuente primordial, sino novedad. Confronta la historia como disciplina por

¹⁴ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Inés Bértolo, trad. (Madrid: Antonio Machado Libros, 2008), 153.

¹⁵ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 159.

medio de la idea de un *torbellino dinámico* que acaece con cada objeto histórico. Al respecto, es interesante recuperar este pasaje del *Origen del Trauerspiel alemán*:

[E]l origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. [...] El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria.¹⁶

Esta consideración del origen como torbellino a la luz de las connotaciones de fractura y discontinuidad permite asumir la historia de modo alternativo, pues su representación ya no constituye un todo cerrado, sino que implica una apertura imposible de suturar. “Liberada por la ‘doble óptica’ de la cual habla Benjamin, ella [la historia] se abre al riesgo —al hermoso riesgo— de un torbellino, de una fractura o de un desgarramiento en el mismo saber histórico”.¹⁷ Al asumir esta posibilidad, el origen y la historia cristalizan, se superponen. Sólo así parece posible desentrañar la historicidad y evaluar hasta qué punto las formas artísticas conllevan modelos de temporalidad no idealistas, sostenidas por la cita y el juego. Así lo expresa Benjamin en *Parque central*:

¹⁶ Walter Benjamin, El origen del *Trauerspiel* alemán en *Obras*, Libro I, vol. I, Alfredo Brotons Muñoz, trad. (Madrid: Abada editores, 2007), 243.

¹⁷ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 110.

El transcurso histórico tal como se presenta bajo el concepto de catástrofe, realmente no debería retener la atención del pensador más que el caleidoscopio en la mano de un niño a quien en cada vuelta se le derrumba todo lo ordenado con un nuevo orden. La imagen tiene su justificada buena razón. Los conceptos de los que detentan el poder han sido en todo tiempo los espejos gracias a los cuales ha llegado a establecerse la imagen de un “orden”. —Hay que hacer añicos el caleidoscopio.¹⁸

Para Benjamin, las obras de arte tienen una historicidad específica que establece relaciones intempestivas no sólo al interior de la obra, sino con otras formas de temporalidad. Al colocar la imagen en el centro de la vida histórica, necesita nuevos modelos de tiempo, pues la imagen no está en la historia como en una línea recta, ni es un acontecimiento en un devenir más o menos inteligible, sino que posee una temporalidad que se capta en las “imágenes dialécticas”.¹⁹

La noción de dialéctica remite a la dinámica de las dimensiones temporales que se superponen en las imágenes, y a la relación entre lo onírico-inconsciente y el ámbito de lo consciente. En *Sobre el concepto de historia*, Benjamin señala que el pasado se hace actual a través de la imagen del recuerdo. Recuerdo, rememoración (*Eingedenken*)²⁰ refiere no sim-

¹⁸ Walter Benjamin, *Parque central*, Ronald Kay, trad. (Santiago de Chile: Metales pesados, 2014), 10.

¹⁹ En Benjamin el pensamiento en imágenes —como estilo, pero fundamentalmente como modo de conocimiento— se apoya en las nociones de “imagen dialéctica” y “dialéctica en reposo” o “dialéctica en suspenso” que son, además de los principios rectores del *Libro de los pasajes*, los dos conceptos más enigmáticos del corpus teórico de Benjamin. Indagar estas dos expresiones es ineludible para comprender el potencial revolucionario que el autor atribuía a la imagen y es posible hacerlo en un diálogo permanente entre las tesis de *Sobre el concepto de historia* y el inmenso archivo de citas y referencias que es el *Libro de los pasajes*.

²⁰ El concepto benjaminiano de historia se compone fundamentalmente de rememoración (*Eingedenken*) y redención mesiánica (*Erlösung*), complementadas con el materialismo histórico en la medida en que, alegóricamente, podrían ser el amo y el siervo que se necesitan equilibrada y mutua-

plemente a una representación fija del pasado, sino a un pasado definido como trunco. Al adquirir sentido a partir del presente que lo interpela, el pasado penetra en el ahora para conducir hacia la realización de un deseo que ha sido mutilado. Esto plantea una concepción de la historia “en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia” y el modo en que se expresa es “lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende”.²¹ Aquí aparece la lógica de la cita, es decir, el mecanismo por el cual el recuerdo opera citando el pasado, presentificándolo a través de la descontextualización que lo hace saltar de la historia continua. Así, el pasado se pone en movimiento. La historia disruptiva, consolidada y fundada por el recuerdo, no es teleológica, sino todo lo contrario, pues la revolución resulta constitutiva no al final de un largo proceso, sino siempre irrumpiendo.

En *Sobre el concepto de historia*, el recuerdo remite a cualquier época pasada que se haga actual en un presente determinado, mientras que en el *Libro de los pasajes* hay que vincularlo a un pasado prehistórico o

mente. Benjamin lo tradujo al francés como *souvenance*, que sería remembranza o rememoración, para dar cuenta del término alemán *Eingedenken* (ni *Gedächtnis* —pensamiento— ni *Erinnerung* —recuerdo). A la luz de estas consideraciones, la idea central es la apertura del tiempo; la consideración de la historia como algo no cerrado, sino que es y está en el presente. Frente al historicismo, que cierra el tiempo en una lógica teleológica, el tiempo benjaminiano es una sucesión de horas que se entraman indefinidamente para volver al pasado material como un objeto que modifica siempre toda trayectoria. Por ello la tarea de la historia es urgente, presente y política, en tanto conocimiento práctico que requiere e insta a la acción de activar el pasado. *Eingedenken* no sólo es un recuerdo visual, sino la experiencia de un revivir lo recordado. La remembranza es un recordar que vuelve efectivo al recuerdo, lo revive, como la memoria involuntaria de Proust, que trae al presente el pasado en imágenes. El recuerdo despierta al pasado dormido en sentido real y material. La tarea del historiador es la de la recordación, efectivizar, presentizar el pasado para despertarlo.

²¹ Gershom Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati, trads. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 226.

mítico. El pasado inconcluso enciende la acción revolucionaria en el presente, mientras en el *Passagen-Werk* lo nuevo tiene un rol central como el impulso que nutre las imágenes dialécticas. Más allá de estas diferencias, que apuntan a definir la imagen onírica e imaginaria, lo importante es que Benjamin consigue descubrir en el espacio de la acción política el espacio de la imagen, y lo hace arrancando la imagen del plano de la contemplación, desactivándola como ícono y activándola como dispositivo del presente. En este sentido, tiene la esperanza puesta en las imágenes, no sólo por la esperada llegada del Mesías, la revolución o la violencia divina, sino también en la visión de un instante que irrumpa el curso de la historia, cuya relación con la imagen y el tiempo revela la imposibilidad de concebirlos como ámbitos separados y distanciados de lo político. Por ello, el encargo es no poner la energía en “articular históricamente el pasado [...] tal como verdaderamente fue”, sino “apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro”.²² A partir de las obras de arte parece posible captar ese momento en que la redención del pasado se liga a una representación en donde se configura el “estallar el continuo de la historia”. Didi-Huberman ve en esto un rasgo optimista, pues quien hace estallar el continuo *hace* la historia del pasado y en él deposita su esperanza.

Extrapolando una expresión de Didi-Huberman, podría decirse que Benjamin pone el saber histórico en movimiento con el objetivo de recuperar el pasado y recomenzar la historia, con la “esperanza de que la historia (como disciplina) [pueda] conocer su ‘revolución copernicana’ en la que la historia (como objeto de la disciplina) *no [es]* más un punto fijo, sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se [muestra] como el destinatario y el *sujeto* antes que el amo”.²³ Se

²² Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, 51.

²³ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 134.

trata de cambiar el punto de vista para concebir la historia a contrapelo. Por eso, puede afirmarse que el modelo benjaminiano es dialéctico: no plantea un historiador que desde el presente va al pasado buscando los rastros petrificados, sino que busca las huellas que no dejan de escribirse.

La concepción benjaminiana de la historia contempla discontinuidades, interrupciones y apariciones intempestivas, por lo cual el modelo del progreso no tiene cabida. Didi-Huberman lo considera en términos de la inexistencia de una “historia orientada”, pues en cada acontecimiento hay choque de las “dos caras de la historia”: la del pasado y la del futuro, la de la “historia anterior” y la “historia ulterior”: “Del mismo modo que cada objeto de cultura debe ser pensado en su bifurcación como ‘objeto de barbarie’, cada progreso histórico debe ser pensado en su bifurcación como ‘catástrofe’”.²⁴ Con esto se abjura del positivismo histórico, pues los hechos del pasado no son inertes, sino dialécticos; no están estáticos, sino en movimiento:

La “revolución copernicana” de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción —y de esta práctica— de la historia es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador.²⁵

Como no hay historia sin una teoría de la memoria, en esta búsqueda Benjamin no despreció ni el psicoanálisis, ni la literatura, ni las experiencias surrealistas: “El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus

²⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 136.

²⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 137.

huellas y en su *trabajo*. Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, ‘caídas’ o ‘irrupciones’, síntomas o malestares, síncopas o anacronismos en la continuidad de los ‘hechos del pasado’”.²⁶

Como explica Didi-Huberman, Benjamin requiere una *arqueología psíquica*, capaz de recoger la temporalidad de los sueños, los síntomas, los temores y los fantasmas. Esta arqueología se despliega en las miles de notas del *Libro de los pasajes*, donde sobreviven tiempos y espacios actuales y pasados, fijados en los detalles y no en los grandes acontecimientos.

El carácter coleccionista de Benjamin se manifiesta aquí como en ninguna otra obra. El coleccionista de pequeños hechos reconstruye la historia desde el anacronismo, porque las cosas están hechas de tiempo y la historia traduce la temporalidad en direcciones múltiples y movibles: “Lo que su arqueología material actualiza no es otra cosa que una estructura mítica y genealógica: una estructura de supervivencias y anacronismos (donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente)”.²⁷ Las cosas no transforman su tiempo en un pasado desaparecido, sino en supervivencias. Así Benjamin hace de la supervivencia —del *Nachleben*, como en Warburg— un concepto en donde se juega el fondo último de la historicidad, y sienta las bases para la comprensión histórica.

El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos. Sobre él recae esta tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía. Pero él no podría conferirles sino el valor que ellas tienen para el aficionado, en lugar del valor de uso. El coleccionista se complace en suscitar un mundo que no es sola-

²⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 137.

²⁷ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 143.

mente lejano y difunto, sino al mismo tiempo mejor; un mundo en el que el hombre está realmente tan desprovisto de lo que necesita como en el mundo real, pero donde las cosas quedan libres de la servidumbre de ser útiles.²⁸

La supervivencia es resultado del acontecer histórico, un proceso dado en la historia por la sedimentación de diversos estratos del tiempo, que no se ubican uno detrás de otro, sino uno sobre otro.²⁹

Según Didi-Huberman, lo que surge en el plegado dialéctico a partir del cual Benjamin piensa la historia es un instante, una imagen. “Cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar”, sostiene Benjamin, “porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra —pero por muy poco tiempo— el material con que está hecho”.³⁰ Habría que agregar que la imagen es dialéctica y dinámica, se mueve y se desterritorializa, se transforma en espacio, tiempo y lenguaje: “el poder de la *imagen*, con el momento del *despertar* que la caracteriza, está formalmente captado como un poder del *umbral*. Eso implica su carácter simultáneamente originario y sobredeterminado, surgido inmediatamente y complejo en grado extremo”.³¹

Benjamin considera la imagen como el lugar originario en el cual confluyen presencia (siempre cambiante) y representación (fijación de un

²⁸ Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, 55-56.

²⁹ Esta concepción se desplaza al ámbito de la memoria, pues es allí donde se pone en funcionamiento un trabajo intenso llevado a cabo por la dialéctica. Ésta excava desde lo superficial hacia lo profundo; trabajo realizado por el propio sujeto histórico y el historiador despierto frente a las pequeñas señales del tiempo. Como en esa breve *Denkbilder* que es “Desenterrar y recordar”, la memoria aparece, justamente, en los vestigios de esta excavación arqueológica porque se mueve en lo psíquico y lo material, entre los tiempos de ambas esferas. Ver: Walter Benjamin, “Desenterrar y recordar”, en *Denkbilder. Epifanías en viajes*, Susana Mayer, trad. (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011).

³⁰ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 149.

³¹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 150.

instante), por eso la imagen dialéctica es fulgurante.³² Es decir, se trata de una imagen frágil, efímera, como un instante incalculable entre la aparición y la desaparición. Condenada a estar siempre en peligro, la imagen dialéctica es la imagen del pasado que entra en conjunción instantánea con el presente. Por eso la dialéctica está siempre en suspenso, describiendo un sentido histórico que es instante, proyección y tensión:

No es necesario decir que el pasado aclara el presente o que el presente aclara el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formando una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Tiempo Pasado con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada.³³

Benjamin concibe el suspenso como una forma de cesura, una detención ineludible para la aparición de la historia (lo que se articuló como dinámica entre discontinuidad y detención). En la imagen dialéctica están el ahora, el tiempo pasado y, continuamente deteniéndose y moviéndose, superviviendo, también el futuro y la dimensión del deseo que le es propia. Alejada de lo cronológico, la historia se disemina en imágenes donde se juegan todos los tiempos, remitiendo a una historicidad dispersa: el ahora es pasado y el pasado es deseo y decadencia.

Didi-Huberman convierte en premisa esta relación entre imágenes y temporalidad: “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”.³⁴

³² Tal identificación aparece en los textos de Benjamin sobre Charles Baudelaire.

³³ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 464. Fragmento: [N2 a, 3]

³⁴ Didi-Huberman, *Ante del tiempo*, 11.

Como el pobre ignorante del relato de Kafka, estamos ante la imagen como *Ante la ley*: como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura —y no menciono al guardia— nos detiene: mirarla es desearla, es esperar, es estar ante el tiempo.³⁵

¿Qué clase de tiempo? El tiempo de la imagen es donde presente y pasado se reúnen y cristalizan. El presente, señala Didi-Huberman, no deja de reconfigurarse; el pasado realiza lo propio al hacer de la imagen algo pensable en una “construcción de memoria, cuando no de la obsesión”.³⁶ Los señalamientos de Didi-Huberman apuntan al carácter superviviente de la imagen; ante ella el sujeto es frágil y efímero, mientras que ante el hombre, la imagen apunta al futuro, configurando una suerte de sentido temporal en el momento de su aparición. Así, “la imagen a menudo tiene más de memoria y de porvenir que el ser que la mira”.³⁷ La imagen conjuga diversos tiempos y por ello no es claro cómo pararse frente a ella, cómo interrogarla y comprender la historicidad que encierra.

En *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), Didi-Huberman aborda aquello que denomina la “ineluctable escisión del ver”. El hiato que separa en el espectador lo que ve de lo que mira es inexorable. La visión se topa con un volumen que le es extraño y cuya tautología es el asedio de la mirada. En este sentido, propondrá “no rechazar la materialidad del espacio real que se ofrece a su visión: no querrá ver otra cosa más allá de lo que ve en el presente”.³⁸

³⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 11.

³⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 12.

³⁷ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 12.

³⁸ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Horacio Pons, trad. (Buenos Aires: Manantial, 2010), 27.

Comprendemos entonces que la más simple imagen nunca es simple ni sabia como se dice atolondradamente de las imágenes. [...] no ofrece a la captación algo que se agotaría en lo que se ve y ni siquiera en lo que dijese que se ve. Tal vez la imagen no deba pensarse radicalmente, sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible.³⁹

Didi-Huberman propone leer la dialéctica visual en términos de una desaparición, de un vaciamiento de lugares. Dialéctica aquí significa lo mismo que en Benjamin, para quien la imagen dialéctica exige pensar la simultaneidad del presente y el pasado, es una imagen capaz de “recordarse sin imitar, capaz de volver a poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego”.⁴⁰ La imagen dialéctica para Benjamin se adueña de quien la mira, en la aparición de una distancia que sólo se puede comprender como choque: “la distancia como capacidad de alcanzarnos, de tocarnos”.⁴¹ Es a esta dimensión de la sensibilidad a la que Didi-Huberman ha acercado su exploración de la imagen.

La imagen operante

Didi-Huberman propone la desafiante tarea de tirar abajo el principio fundamental del historiador ingenuo, es decir, no “proyectar” realidades de un tiempo actual sobre realidades pasadas cuando se intenta comprender las imágenes en una concordancia eucrónica. En este sentido, habrá de explorar la imagen con herramientas pensadas para cada estudio particular, es decir, aquellas que se consideren objeto y método al mismo tiempo, como parte de un mismo proceso de inteligibilidad:

³⁹ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 61.

⁴⁰ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 74.

⁴¹ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 104.

La imagen está, pues, abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo. Eso implica reconocer el principio funcional de esta sobredeterminación dentro de una cierta *dinámica de la memoria*. Mucho antes de que el arte tuviera una historia —que comenzó o recomenzó, se dice, con Vasari—, las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria.⁴²

Didi-Huberman llama “soberanía del anacronismo” al intento de atravesar las imágenes con herramientas que no concuerdan con el momento de producción de la obra. Es decir, se atraviesa la obra reubicándola en una temporalidad que no rehúye nuevas asociaciones y contextos. El anacronismo es deseable cuando la “ida al pasado” es insuficiente y constituye un obstáculo para la comprensión de la imagen. Para el historiador francés, examinar la imagen en una perspectiva anacrónica permite trazar constelaciones temporales que escapan a la linealidad y la homogeneidad y se apoyan en ahora persistentes:

Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo, aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de “memoria involuntaria”.⁴³

Al pretender una reescritura de la historia y una lectura a contrapelo, Benjamin desanda o desmonta el carácter constitutivo de la historia de los vencedores para rastrear “el reclamo de los despojados de poder”.⁴⁴

⁴² Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 22.

⁴³ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 23-24.

⁴⁴ Alex Betancourt Serrano, “Pensando el presente y soñando el pasado: la política y la historia en el proyecto de los pasajes de Walter Benjamin”, *Tabula rasa*, núm. 8 (enero-junio de 2008), 69-96.

Ésta es la obligación política (y moral) del historiador que Benjamin imagina para devolver a la historia su función primordial, la de ser, como quería Friedrich Nietzsche, útil para la vida.⁴⁵

Contra la figura del intelectual como alguien que “abastece” de temas a la crítica, en abril de 1934, Benjamin leyó una conferencia en el Instituto para el Estudio del Fascismo llamada “El autor como productor”, en la cual invoca al intelectual (y eventualmente al artista) a problematizar sus medios de producción. Lo hace al prescribir una actitud hacia la dominación y la transformación de los medios técnicos, los cuales deben tender a la metamorfosis intelectual de los lectores. Intenta responder a cómo una obra está en las condiciones de producción de su época, “pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo”, es decir, “apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras”.⁴⁶ Esto Benjamin lo encuentra en el teatro épico de Brecht, que impide la penetración afectiva y deconstruye los modos de expectación hegemonizados, realizando una revolución técnica en sus propias herramientas, procurando una “transformación funcional”⁴⁷ del gesto.

Pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable, si los ma-

⁴⁵ Nietzsche escribió en 1874 una de las fundamentales “consideraciones intempestivas”: *Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida*. Los escritos “intempestivos” comienzan 1873 y tienen la pretensión de estar “fuera del tiempo y de la ocasión”; están escritos “contra el tiempo”, “contra su contemporaneidad” y tratan de comprender algo que en ese presente se da por sentado. En la segunda intempestiva, Nietzsche desafía ciertas nociones hegemónicas de su tiempo sobre la disciplina histórica, apuntando a un modelo crítico que sea “útil para la vida”, es decir, que no genere sólo parálisis y admiración por los grandes acontecimientos y héroes, sino acciones con vocación por la transformación.

⁴⁶ Walter Benjamin, “El autor como productor”, en *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Jesús Aguirre, trad. (Madrid: Taurus, 1999), 119.

⁴⁷ Benjamin, “El autor como productor”, 125.

teriales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho —del que el pasado decenio ha proporcionado en Alemania una plétora de pruebas— de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner por ello propiamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee.⁴⁸

A partir de aquí, Benjamin tematiza la figura del “escritor operante”, aquel que, como Sergei Tretyakov, a diferencia del “escritor informativo” —pues su misión no es informar, sino luchar—, es ejemplo de la “dependencia funcional en la que, siempre y en todas las situaciones, están la tendencia política correcta y la técnica literaria progresiva”.⁴⁹

Benjamin valoró la producción de Brecht a la luz de su crítica al progreso y su diagnóstico sobre la modernidad como mundo onírico y fetichizador de la mercancía, productor de fantasmagorías generadoras de identificaciones peligrosas. De algún modo, Brecht lograba, desde la perspectiva de Benjamin, revolver el pasado para hacerse cargo de él —intentando evitar su retorno— a partir de sus propias herramientas de producción. Lograba lo que podría denominarse una imagen operante, que conseguía una transformación e imponía una nueva temporalidad. Esto implica volver la imagen irreductible a un sistema —como inapropiable por parte del fascismo, tal como se espera de la obra comunista en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*— por su doble carácter de acción y distancia, de cobijo y miedo.

Didi-Huberman lo exploró exhaustivamente en *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I* (2008) al pensar la extrañeza que

⁴⁸ Benjamin, “El autor como productor”, 125.

⁴⁹ Benjamin, “El autor como productor”, 120.

generaban los fotoepigramas de Brecht como potencia de conocimiento, de igual modo que puede concebirse el “efecto de extrañamiento” (*Verfremdungseffekt*) en la puesta teatral. A partir de la polaridad y el conflicto, Didi-Huberman volvió a Benjamin para analizar la potencia política de un montaje épico que procede por discontinuidad como el distanciamiento, que “sería la *toma de posición* por excelencia”.⁵⁰

Didi-Huberman persiguió con éxito estas imágenes-operantes, las colocó también en el centro de una propedéutica del horror contemporáneo confiando, precisamente, en la imagen como espacio de redención. Es en este sentido que podría decirse que gran parte de su producción puede ponderarse a partir de la búsqueda de la imagen que logre “tocar lo real” y por eso “arder”, una imagen que “se inflama, nos consume a su vez”⁵¹ y que modifica la técnica para transformar al espectador en un actor que interviene.

Pensar el contacto de la imagen y lo real es para Didi-Huberman una suerte de incendio. En este gesto siempre aparece el pensamiento de Benjamin: tocar lo real implica comprender la relación entre imagen e imaginación, y asumir que la verdad aparece en un proceso “que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo [...], un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz [*eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt*]”.⁵² En *Cuando las imágenes tocan lo real*, Didi-Huberman se pregunta por el tipo de conocimiento al que da lugar una imagen, cómo puede contribuir a pensar la historia, su vínculo con el pasado, para afirmar en un sentido epistemológicamente fuerte que hay “conocimiento por la imagen”.⁵³

⁵⁰ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 75.

⁵¹ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 11.

⁵² Citado en Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 10.

⁵³ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 13.

En *Arde la imagen* (2012), Didi-Huberman deja claro que la imagen nos consume y en este ardor está la disyunción que constituye el malestar en la cultura visual. Allí inquiere cómo orientarse en la imagen y responde que mediante el trabajo sobre los tránsitos o, como diría Benjamin, sobre los pasajes y las ruinas. Sobre las cenizas que registran y van constituyendo el archivo, como el que Benjamin produce en “París, capital del siglo XIX”.⁵⁴ De algún modo, se trata de una arqueología material que asume el riesgo de poner juntos fragmentos heterogéneos, imágenes cuya temporalidad marca distintos ritmos, donde Didi-Huberman ve nuevamente la operación de la imaginación y el montaje como escansión de la historia y la visibilidad. Del mismo modo que en las “imágenes-contacto” de *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I* (1998), que lograron el tocar y afectar que Didi-Huberman cree esenciales para conocer, es decir, para que “nuestra mano se conmueva”⁵⁵ y el ojo toque una apertura dialéctica.

En la tensión entre la destrucción y la inmovilidad del cuadro cinematográfico, el aleteo de las mariposas o el brillo de las luciérnagas, la imagen de Didi-Huberman replica la centralidad que tenía en Benjamin: “una colisión entre el Antaño y el Ahora, sin mitificar el Antaño ni tranquilizarse en el Ahora”.⁵⁶ Didi-Huberman confía en el resplandor que produce conocimiento, el destello que aparece en esa *Ur-Historie* que es el *Libro de los pasajes*, pues 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 cultura”,⁵⁷ como se consigna en

⁵⁴ Se trató de una exposición sintética del *Libro de los pasajes* de 1935, para la cual Benjamin redactó una segunda versión en 1939 en francés.

⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*, Julián Mateo Ballorca, trad. (Santander: Shangrila Ediciones, 2015), 30.

⁵⁶ Didi-Huberman, *Fasmas*, 245.

⁵⁷ Benjamin, *Libro de los pasajes*, 465. Fragmento [N 3, 2].

uno de los pasajes. Ésta es la verdadera imagen operante, tanto para Benjamin como para Didi-Huberman, quienes aguardan que la distancia y el juego entre acercamiento y alejamiento devuelva la clarividencia que ofrece el par destello/detención.

La alternancia entre movimiento y reposo que caracteriza a la dialéctica en suspenso benjaminiana aparece en *La imagen mariposa* como emblema de la relación entre el movimiento de la imagen y los contornos de la realidad. Instantáneo, persistente y sin fin, el aleteo da cuenta del desposeimiento y la desaparición, tanto como de la posesión y la emergencia del ritmo suave y severo. Como la alternancia de cerramiento y apertura, el vuelo de la falena imita la textura de la rama en la que se posa. “Toda aparición podría ser vista como baile o como música, como ritmo en cualquier caso, un ritmo que vive de la agitación, del batido, del palpito, y que muere más o menos de lo mismo. Quienes agonizan se baten con sí mismos como una mariposa que agita sus alas hasta el final”.⁵⁸

La falena contiene, etimológicamente, la aparición: por un lado el *phaos*, *phos*, la luz diurna que la hace visible; por el otro, el *phalos*, la luz nocturna que las vuelve imposibles de ver. Misma raíz que en *phainesthai*, fenómeno; *phasma*, *phantasia* tal como imaginación y fantasma, aquella espectralidad que, como en la persistencia retiniana, juega entre la presencia y el desvanecimiento. Este juego de aparición/desaparición emerge en un sintagma expresado en diversos lugares de la obra de Didi-Huberman: “no hay imagen sin imaginación”. Implica que la imagen es un acto, una *performance*, que aparece y desaparece como la imagen de un fotograma que se transforma lentamente en su aparición proyectada. Quizá, como el conocimiento que resulta de un movimiento exploratorio entre *mimesis* y *phantasie*. Para Didi-Huberman, ambas nociones dan

⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, Juan José Lahuerta, trad. (Barcelona: Muditto, 2007), 10.

cuenta del proceso de la imaginación, que por un lado hace aparecer y por otro figura lo que no se ve. Sin embargo, la imagen tal como él la piensa exige ser vista, tanto como hay imágenes que impiden ver. En esa tensión, se cifra la dialéctica en reposo benjaminiana, que habita en imágenes críticas como las que Didi-Huberman analiza, como las mencionadas de Brecht o Goya, como las de Claude Lanzmann que aparecen, por ejemplo, en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* para justificar la necesidad de la representación de la historia,⁵⁹ o las de Jean-Luc Godard y sus *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinema*, 1988-1998),

⁵⁹ En la primera parte de *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Didi-Huberman alude a las conocidas cuatro fotografías de las fosas de cremación tomadas en 1944 por Alex, un miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz. Las denomina “imágenes pese a todo” dado que, por estar dirigidas a lo inimaginable, lo refutan en su propio fundamento y, por eso, inhabilitan todo discurso absoluto sobre lo inimaginable. A partir de aquí discute los argumentos en torno a la irrepresentabilidad del horror. En la segunda parte del libro, recoge diversas posiciones sobre el *film* de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), especialmente los dichos del director que, si bien considera que nutrieron el discurso de lo “irrepresentable”, es imposible no advertir cómo se entranan mecanismos de representación y ficción a través de imágenes visuales y auditivas, y un entrelazamiento complejo de espacios, tiempos y testigos, que articulan una sofisticada trama que difícilmente escapa a alguna idea de representación. El *film* se presenta como lo opuesto a las obras ficcionales, por su temor a la fetichización de la imagen y a los esquemas axiológicos reductivos del espectáculo. A partir de su rechazo del material de archivo, la narración cronológica, la documentación convencional, los narradores externos y la recreación con profesionales, Lanzmann pretende inscribirse en una línea de antirrepresentación —cuando, más precisamente, debería autoafirmarse como antiespectáculo— y rescata la inmediatez de la oralidad y la esencia testimonial de los gestos, los silencios y los rostros, tanto de las víctimas como de los testigos y ejecutores. Lanzmann acusa a las imágenes de archivo de inducir al espectador “al engaño, al error, al fantasma, a la ilusión, a la creencia, al voyeurismo, al fetichismo”. Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Mariana Miracle, trad. (Buenos Aires: Paidós, 2004), 91. Es a raíz de este tipo de asunción que se inaugura la idea de que “no hay imágenes de la *Shoá*” (discusión que se sostiene con Gérard Wajcman), contra la que Didi-Huberman apunta: si la afirmación de la irrepresentabilidad se vincula con mantener el horror distinto de cualquier otro acontecimiento, entonces, de alguna manera, es lícito mantenerlo en la semejanza —pero cuidando que esta “irrepresentabilidad” no lo convierta en una esencia absoluta.

convertidas en el eje de investigación de *Pasados citados por Jean-Luc Godard. El ojo de la historia*, 5.⁶⁰

Finalmente, el aleteo de la falena implica la doble condición de la mirada enfrentada a la imagen: la de mirar y ser mirado, pues la mariposa no es una metáfora, sino “una matriz estructural destinada a dar cuenta de un cierto retorno de la realidad histórica bajo la forma de sus posibles apariciones reminiscentes”.⁶¹ En efecto, en *Survivance des lucioles* (2009), Didi-Huberman se refiere a esta intermitencia y, con ella, a un conocimiento proveniente de la imagen, que no es totalizador sino contingente; que no es uniforme, sino dialéctico.

En ese texto, el francés hace aparecer la imagen de la supervivencia. No como en su gran obra *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas* (2002) en donde aborda la teoría de Aby Warburg para deconstruir la historiografía del arte hegemónica, sino que se inscribe en un registro poético que entrelaza la literatura, el cine y la filosofía. Así repara especialmente en Pier Paolo Pasolini, quien había pensado la relación entre las luces potentes del poder y la fuerza siempre debilitada de los contrapoderes.

Poco antes de su muerte en 1975, Pasolini denunció la muerte de las luciérnagas, esos insectos minúsculos que, en sus nupcias, emiten una luz

⁶⁰ En referencia a las estrategias godardianas, Didi-Huberman sugiere que los “pasados citados” por el cineasta dan cuenta a la vez de un gesto respetuoso y uno irrespetuoso, “constituyen al mismo tiempo un acto de referencia y un acto de irreverencia”. Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG. L’œil de l’histoire*, 5 (París: Les éditions de Minuit, 2015), 15. Se trata de una cita “porque no se inventa nada”, pero una que se transforma. Esta transformación implica tanto una apelación a la autoridad como un rechazo de ella y ambas conforman una coherencia estética que parece apoyada sobre la potencia de la “libre circulación de las imágenes y las palabras que las *Histoire(s) du cinéma* llevarán hasta la incandescencia”. Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, 19. Se trata de una transformación de la imagen en afecto, en intensidad que (des)configura la idea misma de autoridad, posibilitando una exención sistemática del significado, pues hace de la pausa y la repetición la estructura permanente del significante.

⁶¹ Didi-Huberman, *La imagen mariposa*, 85.

amarillenta que se puede ver en la noche. Pasolini asociaba las luciérnagas al cuerpo deseante, al placer y la transgresión. Para él, su desaparición no fue sólo causada por la polución y la expansión urbana, sino por la nueva embriaguez inducida por la industria cultural y la televisión. Los proyectores que apuntan al pueblo han devenido tan poderosos que éste ha perdido toda diferenciación (“ya no hay hombre”, dice Pasolini) o, con el Benjamin de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “la humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma”.⁶²

Didi-Huberman recupera la imagen de la luciérnaga a partir del motivo de la intermitencia y la asocia al carácter discontinuo de la imagen dialéctica benjaminiana, esa noción destinada a comprender de qué manera el tiempo se hace visible y la historia aparece en un destello. La intermitencia de la imagen-discontinua recuerda a las luciérnagas por su carácter de “luz pulsativa, pasajera, frágil”.⁶³

La desesperanza de Pasolini frente a las sociedades contemporáneas se homologa con el modo en que las luciérnagas han sido “vencidas, destruidas, prendidas o desechadas bajo la luz artificial de los proyectores bajo el ojo panóptico de las cámaras de vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión”.⁶⁴ Las luces han desaparecido junto con la inocencia condenada a muerte, por eso hay que imaginar una salida posible, un modo de refrendar cierto agenciamiento histórico para dar cuenta de algún sentido —discontinuo y contingente— en el

⁶² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética de la imagen*, Tomás Vera Barros, comp., Andrés E. Weikert, trad. (Buenos Aires: la marca editora, 2015), 67.

⁶³ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (París: Les éditions de Minuit, 2009), 38. La traducción es de la autora.

⁶⁴ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, 49.

cual apoyar la acción histórica. Intentar esto es, para Didi-Huberman, la manera de pensar una condición imaginaria para el obrar político.

Esto refleja la mirada de Benjamin sobre el tiempo histórico y exige volver a Aby Warburg, no sólo por el rol constitutivo de las supervivencias en la dinámica misma de la imaginación occidental en su *Kulturwissenschaft*, sino por su función política, de cuya memoria esas supervivencias se revelan portadoras. Así Didi-Huberman se permite el objetivo de una epistemología de la imagen que interroga las supervivencias; identifica la superposición de pasado, presente y futuro, a fin de idear modos nuevos de pensar la historia y la acción, el arte y el sujeto. De este modo, recoge la crítica política de Benjamin a partir del argumento de la aparición y la exposición recíproca de los pueblos y los poderes.

La tesis histórica de Pasolini sobre la desaparición de las luciérnagas se vincula con lo que llama “vacío de poder” en Italia, un poder expuesto de la vida, en donde el espíritu popular ha desaparecido. Con esta hipótesis, Didi-Huberman traza las líneas de un diagnóstico sobre las crisis de las democracias contemporáneas, crisis de las condiciones de exposición del hombre político y para las luciérnagas y su débil fuerza mesiánica.

Pero las luciérnagas han desaparecido en esta época de dictadura industrial y consumista donde todo termina por *exhibirse* del mismo modo que una mercancía en su vitrina, de modo de *no aparecer* justamente. De modo de cambiar la dignidad civil contra un espectáculo indefinidamente amoldable. Los proyectores han invertido todo el espacio social, nadie escapa ya a sus “feroces ojos mecánicos”.⁶⁵

El cine de Pasolini aparece inscrito en prácticas de resistencia que se caracterizan por la intermitencia, por el perfil “espasmódico”, que define a

⁶⁵ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, 32.

la imagen dialéctica según Benjamin, “noción precisamente destinada a comprender de qué forma *los tiempos se hacen visibles*”.⁶⁶ La intermitencia de la imagen dialéctica nos recuerda a las luciérnagas que, como las imágenes de resistencia de Pasolini, representan la desesperanza política de los años setenta. Como el rostro de Anna Magnani en *Mamá Roma* (*Mamma Roma*, 1962), los cuerpos abusados de *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), el cuerpo hambriento de Stracci en *La ricota* (1963) o el deseante de Ninetto Davoli en *Amor y rabia* (*Amore e rabbia*, 1969), entre tantos otros.

En términos de Didi-Huberman, podría decirse que estos cuerpos interpelan la historia tomando posición. Así concibe la relación entre la historia y el poder redentor de las imágenes cuando recoge de Benjamin el imperativo de pensarla “a contrapelo” de la historia-narración en la que el filósofo alemán hacía aparecer el montaje como respuesta fundamental para el “problema de la *construcción de la historicidad*”.⁶⁷

Montaje de emociones

La imagen dialéctica se acerca de algún modo al “espacio de la imagen” en el texto sobre el surrealismo de 1929, vía la noción de inervación en tanto fusión del cuerpo y la acción, al distinguir la experiencia onírica individual del sueño como fenómeno colectivo, siendo el objetivo de Benjamin penetrar todo con la dialéctica del despertar. El *Libro de los pasajes*, por su parte, busca la verdad en los escombros, en las ruinas de la producción de mercancías, como sostiene Susan Buck-Morss en su *Dialéctica de la mirada*. El objetivo es rescatar objetos sacándolos de la

⁶⁶ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, 38.

⁶⁷ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 21.

secuencialidad, constituyendo una lógica visual no lineal, donde no hay conceptos sino imágenes, instituidas según los principios cognoscitivos del montaje para un despertar político que implica salir del sueño y el anestesiamiento.

La imagen dialéctica de Benjamin ofrece, como propone Didi-Huberman, armonías temporales, síntomas que son como interrupciones en el saber y el conocimiento, la cesura en el caos. Allí son invocados el artista y el historiador como en *Sobre el concepto de historia*, con una responsabilidad común, la de volver visible la tragedia de la cultura. “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir *allí donde la imagen arde*, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un “signo secreto”, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado”.⁶⁸

Como en Benjamin, la tarea es para Didi-Huberman “organizar el pesimismo en el mundo histórico descubriendo un ‘espacio de imágenes’ en el cruce mismo de nuestra ‘conducta política’”.⁶⁹ Así, la tarea revolucionaria es confrontar lo que Benjamin llama “el predominio intelectual de la burguesía”⁷⁰ para acercarse a las masas proletarias. ¿Cómo se hace esto? En *Survivance des lucioles*, Didi-Huberman lo dice con toda claridad: con el recurso a imágenes alternativas.

En 2016, Didi-Huberman publicó *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, en donde volvió sobre los gestos de sublevación de Eisenstein en *El acorazado Potemkin*. A partir del tercer acto, el funeral de Vakulinchuk, Didi-Huberman lee con categorías ligadas a la emoción la transformación de los cuerpos y los gestos de las mujeres y los hombres que se congregan para honrar al héroe asesinado. Desde allí, Didi-Huberman discute con “El tercer sentido” de Roland Barthes, más para justificar una

⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (Oaxaca: Fundación Televisa, 2012), 26.

⁶⁹ Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, 110.

⁷⁰ Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, 60.

metodología novedosa y confiar en la representación de las pasiones, que para polemizar con uno de los grandes del estructuralismo (aunque deja en claro que no distinguió entre la mostración de los afectos de la que Eisenstein era capaz y el decorativismo del que lo acusa).

Para Didi-Huberman, las imágenes de duelo en el *film* de Eisenstein no son sólo de pena, pues la emoción no dice “yo”, sino que articulan todo el lamento del pueblo donde lo colectivo es patético y viceversa. El llanto de las mujeres compungidas y de hombros caídos son imágenes precursoras del discurso político de reclamo, de cólera, la revuelta y la revolución: el *pathos* político de la operación de despedazamiento que Eisenstein produce con el montaje para conmemorar los veinte años de una revolución que en 1905 terminó en masacre. El *film* no cuenta ninguna llegada al poder, sino el nacimiento, desde el dolor en el cuerpo, de la potencia de un pueblo. El dolor deviene acto y desafío al poder, y nace la emoción como acción y no como pasividad. El pueblo en lágrimas que vela a su muerto es el pueblo en armas que habrá de hacer la Revolución de octubre años después.

Con este análisis, Didi-Huberman se inscribe en una búsqueda contemporánea dentro de la teoría que desconoce la dicotomía entre emoción y razón. Por el contrario, el esteta francés se compromete con una búsqueda que pone a la emoción en el centro de la escena y desde allí emerge una racionalidad que combate todo repliegue, un *pathos* que se sabe capaz de movimientos revolucionarios.

Tal es su confianza en las emociones que Didi-Huberman articuló toda una teoría sobre imágenes a partir de una sofisticada crítica de la imagen para llegar a la crítica de la violencia, del espectáculo, de la vida totalizadora del mundo actual. Ésta es de algún modo su lectura de la imagen dialéctica benjaminiana, donde el carácter crítico se mide por su capacidad para proponer alternativas, por el modo en que se escapa a la uniformización y el fetichismo. Podría pensarse que la imagen crítica instaura un hiato en la continuidad consumida, para hacer aparecer

un espacio de desconfianza, de diferendo, de distinción, en definitiva, de destrucción. Ésta es la fuerza crítica que tienen los *films* de Pasolini que lee Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes. El ojo de la historia* 4, pero también otras imágenes que Walter Benjamin hace aparecer, como el grabado *Melancolía I* de Albrecht Dürer (1514) o el *Angelus novus* de Paul Klee (1920), que encarnan, entre otras cosas, tensiones que no se resuelven en dicotomías como presencia/representación, movimiento/inmovilidad, sino que se inscriben en un carácter medial que responde, como sostiene Sigrid Weigel, a la “imagen contenida en la escritura y provee así una imagen de pensamiento para expresar el concepto de historia”.⁷¹ En definitiva, se trata de imágenes que obligan a “experimentar” la historia. Precisamente, en un trayecto de *Gestes d’air et de pierre. Corps, parole, soufflé, image* (2005), Didi-Huberman sostiene que Benjamin exige a la historia “sentir” el pasado como se respira un perfume; gesto que permite comprender otra dimensión del conocimiento que no se vincula con las dicotomías tradicionales (ligadas al ver y al saber).

En ese breve libro, se propone pensar cosas efímeras como el aire, pero que exigen la sofisticación de todo su pensamiento para ponerlas a funcionar filosóficamente. Como lo hace en este breve pasaje que condensa gran parte de su producción ulterior sobre la emoción y su compromiso con el pensamiento de Benjamin:

Hay sufrimiento, de donde se arranca una palabra. Esta palabra se confronta al *tiempo*, a la historia, al pasado, al deseo. El tiempo de esta palabra es el de una *reminiscencia*. Todo este proceso —y notablemente la “exhortación

⁷¹ Sigrid Weigel, “Les chefs-d’oeuvre inconnus dans la galerie d’images”, en *L’histoire de l’art depuis Walter Benjamin*, Giovanni Careri y Georges Didi-Huberman, eds. (París: Éditions Mimésis, 2015), 19. La traducción es de la autora.

a interpretar” que la justifica de un momento al otro— no toma su sentido más que de una relación con el *sueño*. Sin embargo, en este movimiento de lamento siempre relanzado, siempre en equilibrio, siempre recommenzado, la *imagen* termina por replantearnos su pregunta oscura.⁷²

Didi-Huberman está consciente de la necesidad de explorar el lazo que une la experiencia y la imagen, sea esa experiencia claramente determinada o más bien un torbellino de emociones que, por diversos motivos, quedan ligadas a una o unas imágenes, sabiendo que no hay formas de sublevación, por ejemplo, que se determinen más allá de los movimientos sociales en los que se encarnan (aunque terminen siempre en victoria). Asimismo, que no hay melancolía que no esté de algún modo fascinada con el pasado, pero, como señaló Benjamin, no se centra ahí la fuerza política de la redención; que no hay inquietud⁷³ más grande que la experimentada frente a la imagen, incluso cuando ésta se abisma sobre el terror y la violencia. En esta tensión se apoyan, posiblemente, todas las investigaciones de Didi-Huberman: sobre el desasosiego por y de la imagen. Sobre el modo en que las imágenes pueden hacer actuar o alejar de la acción; la forma en que celebran el impoder como en el del pueblo de Odesa o lamentan la crucifixión de un pobre *stracci*. Didi-Huberman coloca allí una lectura, un gesto, un cuerpo, una corteza, una posición, un real, un síntoma, la piedra y el aire, un fotograma, un intervalo, el sufrimiento y la sublevación.

⁷² Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de Pierre. Corps, parole, soufflé, image* (París: Les éditions de Minuit, 2005), 42. Los subrayados son del original. La traducción es de la autora.

⁷³ Ver “S’inquiéter devant chaque image”, entrevista a Georges Didi-Huberman realizada por Pierre Zaoui y Matthieu Potte-Bonneville, *Vaccarme* 37 (abril de 2006). Disponible en <https://www.cairn.info/revue-vaccarme-2006-4-page-4.htm#>

Referencias

- Benjamin, Walter. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.
- _____. “El autor como productor”. En *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.
- _____. “París, capital del siglo XIX”. En *Libro de los pasajes*. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2007.
- _____. El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras*, Libro I, vol. I. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada editores, 2007.
- _____. “Sobre el concepto de historia”. En *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducido por Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Arcis LOM, 2009.
- _____. “Desenterrar y recordar”. En *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Traducido por Susana Mayer. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- _____. *Parque central*. Traducido por Ronald Kay. Santiago de Chile: Metales pesados, 2014.
- _____. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Estética de la imagen*. Compilado por Tomás Vera Barros. Traducido por Andrés E. Weikert. Buenos Aires: la marca editora, 2015.
- Betancourt Serrano, Alex. “Pensando el presente y soñando el pasado: la política y la historia en el proyecto de los pasajes de Walter Benjamin”. *Tabula rasa*, núm. 8 (enero-junio de 2008): 69-96.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Traducido por Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- _____. *Gestes d'air et de Pierre. Corps, parole, soufflé, image*. París: Les éditions de Minuit, 2005.

- _____. *Ante el tiempo*. Traducido por Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- _____. “Das Archiv brennt”. En *Das Archiv brennt*. Editado por Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling. Berlin: Kadmos, 2007.
- _____. *La imagen mariposa*. Traducido por Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó, 2007.
- _____. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- _____. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* París: Les éditions de Minuit, 2008.
- _____. *Survivance des lucioles*. París: Les éditions de Minuit, 2009.
- _____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- _____. *Arde la imagen*. Oaxaca: Fundación Televisa, 2012.
- _____. *Quelle émotion! Quelle émotion?* París: Bayard Éditions, 2013.
- _____. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- _____. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Traducido por Julián Mateo Ballorca. Santander: Shangrila Ediciones, 2015.
- _____. *Passés cités par JLG. L’œil de l’histoire, 5*. París: Les éditions de Minuit, 2015.
- Scholem, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel*. Traducido por Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Weigel, Sigrid. “Les chefs-d’oeuvre inconnus dans la galerie d’images”. En *L’histoire de l’art depuis Walter Benjamin*. Editado por Giovanni Careri y Georges Didi-Huberman. París, Éditions Mimésis, 2015.