

Imágenes del tiempo: montaje y supervivencia y escrituras contemporáneas

Paula La Rocca

paularock24@gmail.com

Ana Neuburger

ana.neuburger@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas Directora de TFL: Dra. Gabriela Milone

Co-director de TFL: Dr. Luis Ignacio García

Recibido: 31/05/17 / Aceptado: 24/07/17

Resumen

La presente investigación analiza, desde una perspectiva teórica y filosófica, las nociones de imagen y tiempo en relación a dos obras literarias argentinas contemporáneas: *Bellas artes* de Luis Sagasti e *Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy y Diego Ontivero. Ambas producciones fueron publicadas recientemente, en 2011 y 2014 respectivamente. Nos interesa reflexionar sobre el modo en que estas categorías, que cuentan con una larga tradición filosófica y estética, logran articularse en la actualidad. De allí se desprende el estudio de un procedimiento particular en la escritura que definimos como montaje, desde el pensamiento de Walter Benjamin, y de la noción de supervivencia, en tanto punto de convergencia de la dimensión temporal y visual, siguiendo la propuesta de Georges Didi-Huberman.

Palabras clave: Imagen – temporalidad - estética contemporánea

Introducción

La presente investigación surge de la pregunta por las posibilidades de pensar el presente como modo de configuración de nuestro tiempo, inquietud sumamente presente en los debates filosóficos y estéticos actuales, la cual a su vez cuenta con una extensa tradición. Nos interesa reflexionar aquí sobre estas cuestiones en relación a ciertas producciones literarias actuales, específicamente *Bellas artes* (2011) de Luis Sagasti e *Informe sobre ectoplasma animal* (2014) de Roque Larraquy y Diego Ontivero,

corpus

en que abordamos una serie de discusiones contemporáneas en torno a la imagen, la historia, el montaje y la supervivencia.

En este sentido, para situar la problemática del tiempo, con la dimensión y complejidad teórica que supone, y su estrecho vínculo con la noción de imagen, el trabajo con los escritos de Walter Benjamin se vuelve ineludible. Esto significa que dada la amplitud de la obra benjaminiana y más aún, dada la gran producción teórica y crítica en torno a su obra, nos interesa recuperar aquellos

escritos que problematicen el nudo conceptual que se establece entre las nociones de imagen y tiempo. Para ello, resulta de crucial importancia el estudio de la producción teórica de Georges Didi-Huberman, dada la insistente pregunta que en su teoría hallamos en torno al estatus de las imágenes en nuestro tiempo. Tiempo e imagen han sido las nociones rectoras de su producción intelectual, abordando el discurso de la historia del arte en el marco del surgimiento del psicoanálisis y la irrupción de las vanguardias.

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

tensiones que conforman nuestra actualidad. De este modo, en esta investigación estudiamos, desde una perspectiva analítica actualizada, las posibles relaciones que se establecen entre los debates estéticos-filosóficos, provenientes del pensamiento contemporáneo, y las producciones literarias argentinas recientes. Más precisamente, abordamos la problemática que tiene lugar en la relación entre imagen y tiempo, la cual atraviesa gran parte de la producción artística contemporánea, y que se hace presente en nuestro abordaje literario. Ante el vínculo que se establece entre teoría y corpus, se presenta el interrogante sobre cómo leer ese cruce, de qué modo abordarlo. De este modo buscamos leer cada obra como ejemplo, en el sentido que le otorga Giorgio Agamben (2009) al término: como casos que vuelven inteligibles ciertas problemáticas actuales que refieren tanto a la filosofía y a la estética cuanto a la literatura. “Un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir” (Agamben, 2010: 23). No buscamos establecer relaciones de semejanza o diferencia entre ambos textos literarios, sino que en la singularidad de cada caso creemos se expone una preocupación más amplia por un determinado pensamiento

histórico y de las imágenes de la literatura. Es decir, tanto *Bellas artes* como *Informe sobre ectoplasma animal* exhiben, en su singularidad, un contexto problemático más vasto atravesado por las nociones que nos convocan en la presente investigación. Y estas nociones, a su vez, logran conformarse y articularse en cada uno de los textos. El desarrollo de esta investigación se organizó en cuatro capítulos, en función de las nociones teóricas que trabajamos, historia, supervivencia, montaje e imagen, y en función de las lecturas que realizamos de *Bellas artes* e *Informe sobre ectoplasma animal*.

Temporalidad e historia. Dialéctica del tiempo interrumpido

Abordamos el problema del tiempo histórico recuperando los aportes teóricos de Walter Benjamin. Partiendo del concepto de actualidad (Benjamin, 2009a, 2009b), nos situamos en un contexto en el que se cuestionan fuertemente los modos de enunciación del presente. Bajo los distintos anuncios del fin de la historia, es decir, una época que no ha dejado de proclamarse como el final de todos aquellos sentidos que hace un siglo atrás se imponían, es posible avizorar una nueva potencia: un escenario que hace de los restos de sentido de ese mundo en crisis, la posibilidad mismo de

interrogación por el presente. Desde aquí se posible retomar del pensamiento de Walter Benjamin, otros modos de reflexionar sobre la temporalidad.

Desde las tesis *Sobre el concepto de historia*¹, acompañada de las lecturas imprescindibles que realizaron Michael Löwy (2012) y Reyes Mate (2009), es posible abordar una crítica a una de las piezas claves del panorama del siglo XIX: la concepción de historia entendida en términos de progreso. Esta crítica significa abandonar la mirada del pasado como hecho consumado, un sentido histórico con una finalidad determinada bajo la lógica de la causalidad. Tal concepción del tiempo amenaza con configurar una temporalidad homogénea que ve en los hechos históricos una continuidad. Benjamin sostiene que la historia es la emergencia y el despliegue de conexiones de temporalidad singulares, marcadas principalmente por la interrupción del continuum histórico.

La noción de interrupción y dialéctica se tornan centrales para abordar la concepción del tiempo benjaminiano. Cabe destacar que aquí la dialéctica no recupera el sentido hegeliano de síntesis de los elementos organizados, sino que conviven allí tanto el movimiento como la detención. Por tanto, la cesura del movimiento histórico no es un detenimiento que expresa sólo la interrupción del continuum sino que hace

emerger también un contratiempo, un ritmo de tiempos heterogéneos, una superposición, un choque de temporalidades. Desde esta perspectiva, el tiempo histórico es principalmente un tiempo discontinuo, y la interrupción que allí tiene lugar es comprendida como oscilación, como umbral entre lo inmóvil y el movimiento: “una pausa cargada de las tensiones que resultan entre ambos términos” (Agamben, 2010: 30).

Recuperamos también, desde los postulados de Giorgio Agamben, las nociones de contemporaneidad y presente para reflexionar sobre la actualidad como la ocasión de apertura de la historia, como la posibilidad de un recomienzo en lo ya dado. Esta perspectiva habilita una lectura del tiempo presente que puede ver, más allá de las ruinas de un tiempo clausurado, la potencia misma de un hacer. Este desplazamiento en la noción de tiempo histórico supone la emergencia de una singular noción de temporalidad, cuestión central en nuestra lectura de las obras de Sagasti y Larraguy y Ontivero.

En *Bellas artes* trabajamos el lugar que ocupa la historia y la pregunta por los comienzos, problemáticas centrales en torno a la temporalidad. Advertimos allí una apuesta por recomenzar la historia, como toma de posición ante un diagnóstico de agotamiento del relato, y un singular trabajo con los

materiales de la historia a partir de una escritura fragmentaria marcada por la interrupción. Una historia que no adopta la forma de una línea recta sino que se constituye desde la discontinuidad. Consideramos también las relaciones que se establecían entre la historia y el archivo, principalmente desde los aportes de Derrida (1997) y Didi-Huberman (2009). Exploramos los alcances de la temporalidad a partir de las figuras del haiku, el grito y la caída, destacando en esas figuras el instante en que el curso del tiempo tiene la posibilidad de detenerse y expresar un tiempo presente. Estas figuras cristalizan la reflexión benjaminiana sobre la suspensión del tiempo histórico. En *Informe sobre ectoplasma animal* (IEA), la discontinuidad temporal tiene lugar a partir de las marcas textuales que señalan la colección de documentos que componen el “informe”, que desde el presente interrogan hechos pasados en torno a la ciencia ectográfica. Tal interrupción reabre la historia a partir de las presencias espectrales de un tiempo al borde del olvido. La presencia de ectoplasmas irrumpe en el curso histórico y manifiestan un anudamiento de diferentes temporalidades que intervienen en la linealidad histórica. La lectura de la figura del espectro se vuelve así latencia de tiempos pasados al borde de la desaparición. Nos detuvimos también en el carácter

fragmentario de la escritura, interrumpida no sólo por trazos de escritura que manifiestan temporalidades heterogéneas, sino también por imágenes que componen el libro (imágenes plásticas, noción que desarrollamos más adelante).

Supervivencias de la historia.

Materialidad y virtualidad del tiempo

En la urgencia de modificar la visión de un diagnóstico epocal definido bajo la forma de la clausura proponemos abordar la compleja noción de supervivencia. Nos distanciamos de aquella comprensión de la historia que piensa en términos de períodos de grandeza y períodos de decadencia para pensar, junto a Didi- Huberman (2009), el pasado no como hecho consumado sino cada tiempo histórico como portador de fuerzas positivas y latentes. Retomando la figura de Aby Warburg recuperamos el *modelo fantasmal* que considera la potencia de la vida histórica. Este modelo nos permite abordar las impurezas del tiempo, tanto los síntomas como los retornos. La noción de supervivencia posibilita complejizar el tiempo histórico reflexionando sobre los entramados temporales que dan cuenta de un movimiento propio de la historia.

Habita allí una doble valencia. Por un lado, el aspecto temporal de las supervivencias y, por el otro, sus manifestaciones concretas o

materiales. En esa dinámica, los desplazamientos de ciertos elementos de la historia se reinscriben en nuevos planos temporales, en los que observamos la capacidad de ciertos elementos de resistir al olvido y a la destrucción. Las supervivencias manifiestan, entonces, lo que se encuentra en el filo de la desaparición de la historia pero sin desaparecer por completo, aquello que carga con las huellas de los tiempos que la habitan. En este movimiento advertimos un modo de recuperar los acontecimientos pasados y las potencias que en ellos se inscriben. Estos materiales no escapan a la muerte sino que dan testimonio de una lucha por la existencia. La noción de *síntoma* - asociada en Didi-Huberman (2009, 2011, 2012) a la de *desvío-*, nos permite pensar estas transformaciones, las variaciones materiales que se producen en los pasajes temporales. El carácter relacional de la organización sintomática depende de esa asociación. La noción de síntoma tensiona con las de *huella* y *espectro*, ubicando su dinámica en medio de ese equilibrio de fuerzas. Supervivencia es, entonces, un modo de enfrentar la lógica de los grandes relatos, una lógica de lo menor que se detiene en la mirada del detalle. Es por eso que incorporamos la lectura benjaminiana de los despojos de la historia y la figura del *trapero* (Benjamin, 2009b). Ambas como

posibilidades concomitantes de vislumbrar la dimensión política en una lectura del presente. El carácter espectral de las supervivencias, como indicábamos anteriormente, establece una dialéctica entre potencias manifiestas y potencias latentes. Movimiento que insiste en dejar en evidencia los restos o los despojos del tiempo. Proponemos, entonces, una cristalización del pensamiento superviviente en la figura de la *luciérnaga* como modo de pensar las resistencias de la historia. Para “los tiempos demasiado oscuros o demasiado iluminados” (Didi- Huberman, 2012:14) de la actualidad, la luciérnaga abre un espacio errante de intermitencias luminosas ofrecidas como *contrapoder*.

Consideramos la supervivencia de huellas que se inscriben en la escritura de *Informe sobre ectoplasma animal* (IEA) y de *Bellas artes*. En el primer caso, reparamos en un doble sentido que juega ya con el título: *informe* en tanto modo de exposición pero también *informe* como lo sin-forma, donde la materia se vuelve material plástico (Giorgi, 2015: 15). En IEA el entramado de temporalidades se manifiesta en la aparición de espectros de las fotografías ectoplasmáticas. La fotografía es el lugar donde tiempo anterior y tiempo presente se tocan, donde aquello que permanece en potencia se manifiesta e interviene en una

nueva dimensión temporal. En la estructura narrativa las supervivencias logran articularse como imágenes únicas: es el caso de la “Señora Daumes” (Larraquy y Ontivero, 2014: 18) y el pico etérico del pollo que termina por atravesar su ojo e impacta en el presente desde un tiempo virtual. El juego que propone IEA en cuanto artificio literario es el de la acción de las supervivencias que se sostiene ingresando referencias extratextuales de la historia política argentina del siglo XX al discurso de la ficción. Desestabiliza la densidad del *continuum* histórico y propone una vitalidad en los modos de reacomodar los materiales a una nueva instancia temporal.

En el caso de *Bellas artes* comenzamos por señalar la efectiva presencia de luciérnagas como figuras de lo intermitente donde se reúnen tiempo y materia. En el libro “Luciérnaga” es tanto el nombre del primer como del último capítulo, sugiriendo una voluntad de no clausura de la historia. Desde allí, el carácter visual de esta figura y su capacidad de atravesar temporalidades permitieron armar una constelación alrededor de las nociones de *reaparición*, *irrupción* y *persistencia*. Reparomos en la luminosidad de la escritura de *Bellas artes* y en el gesto de recuperación de la historia. La recuperación de detalles mínimos, frágiles, pero significantes, como la del personaje de

Matadero 5 de Kurt Vonnegut, la carta que se come Jünger Habermas, Wittgenstein en las trincheras de la II Guerra Mundial o la publicación de *El Principito* traducido al tártaro. En esta preocupación por lo menor buscamos dar cuenta de las operaciones que, en *Bellas artes*, articulan episodios o muestran que en cada reaparición las materialidades que insisten son *a la vez las mismas pero volviéndose totalmente otras*. Es decir, se transforman cada vez que tienen lugar. La intermitencia es, entonces, el modo de oposición a los pronósticos de agotamiento de la historia. Hay en el movimiento de las supervivencias una urgencia por recuperar lo que estaba perdido. En el juego errático de las luciérnagas entre *iluminación y desaparición* insiste un modo de inscripción material donde los restos proponen reconfigurar aquellas historias ya contadas.

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

Para reflexionar sobre la materialidad de las formas estéticas partimos del panorama de las vanguardias históricas del siglo XX (Bürger, 2010). Desde esta perspectiva, el procedimiento del montaje se vuelve central para pensar la interacción dialéctica -en el sentido no hegeliano con el que aquí trabajamos- que funciona entre

temporalidades discontinuas y despliegue visual. Pensamos el montaje en cuanto procedimiento estético-político situándonos en la problemática que abrió el pasado siglo sobre medios técnicos, estilo de época y la discusión sobre el concepto de obra como totalidad acabada. Estos gestos centrales se encuentran ligados a la expansión de los modos de producción, recepción y distribución de los objetos estéticos y al quiebre que producen dichos movimientos artísticos en el tratamiento plástico de las materialidades. En esta línea de pensamiento, que contempla, además, las discusiones sobre la politización del arte surgidas por esos años, abrimos una serie de interrogantes que insistimos en repensar a lo largo de la investigación. Podríamos comenzar por preguntarnos: ¿qué muestra el montaje? ¿cómo? Pero, también, ¿qué condiciones de visibilidad/legibilidad trae aparejadas? En estas preguntas habitan ciertas zonas fundamentales para la comprensión de los procedimientos compositivos y su relación con los modos de conocimiento. La técnica de montaje ensambla fragmentos sin descuidar sus discontinuidades constitutivas. Este es el movimiento fundamental del montaje literario, la articulación de fragmentos discontinuos en una misma extensión material. Para pensar estos procesos partimos particularmente de las

relaciones que explora Benjamin en *Dirección única* (1987) y en el proyecto de los pasajes, acercándonos a esas lecturas desde la posición crítica de Didi-Huberman. Desde allí afirmamos que el conocimiento por montaje es el resultado de un despliegue de fuerzas materiales puestas en tensión. En la relevancia del trabajo con los materiales de la historia, cabe destacar que los principios constructivos del montaje articulan puntos de contacto con el procedimiento de representación de la alegoría estudiada por Benjamin en su célebre libro *Origen del Trauerspiel alemán* (2012). En el montaje podemos distinguir, sin embargo, dos movimientos consecutivos: primero, el de desmontaje de antiguas imágenes desmembradas en sus partes elementales, y luego, un posterior remontaje que abre nuevas significaciones. El procedimiento del montaje habilita también una serie de afecciones entre los elementos superpuestos. La articulación de los elementos, en sus diferentes modos de ensamblaje, permite nuevas zonas de visibilidad. Es decir que, en tanto mecanismo de exposición, el montaje permite vislumbrar diversas temporalidades en conflicto conviviendo en un espacio de representación. En este sentido es central el trabajo con el fragmento y la recuperación de los tiempos simultáneos que conviven en las materialidades históricas.

Los textos del corpus propuesto conectan de modo singular diversas materialidades, fragmentos, partes. En el caso de *Bellas artes* observamos una historia compuesta por fragmentos ligados entre sí. Entre unos y otros se abre una marcada interrupción que intensifica su carácter fragmentario. Sin embargo, este modo de narrar dota de una cercanía a elementos bien distantes, es decir, los relatos tienden unos a otros sin vincularse por completo. Este carácter discontinuo genera sentidos en un mundo ficcional cuya unidad está basada en la experiencia del fragmento. *Bellas artes* se configura a partir del trabajo con los materiales ya dados de la historia y propone, entre ellos, un montaje que expresa un modo de concebir el pensamiento histórico. Desde el inicio, la narración interroga sobre cómo comenzar a contar, cómo hacerlo y cómo deshilar el ovillo de lana de la historia. La noción de *unidad relacional* (Benjamin, 2009b) nos permite pensar allí los modos de afección entre los materiales y una cierta posibilidad de manifestación de los elementos dispares conviviendo en el espacio. Tal es el caso del apartado "Corderos" (Sagasti, 2011: 82), en el que conviven el cura Adelir de Carli, el chanco de Pink Floyd y Marina Abramovic en un mismo relato. En este mismo sentido podemos reflexionar sobre la copertenencia entre cita e inscripción como movimiento que

hace legible, por montaje, el modo como se reconfigura la historia.

En *Informe sobre ectoplasma animal* (IEA) analizamos la interrupción entre texto e imagen plástica y el singular montaje compositivo que el libro despliega. Nos interrogamos etnidamente por ese pasaje.

Pensando la yuxtaposición podemos dar cuenta del pliegue entre imagen y texto para lo cual proponemos como operador de lectura la noción de *materia fluida* acuñada por el escritor Mario Ortiz (2015)². La insistencia visual que propone IEA implica también un modo singular de articular los materiales de la historia en el recorrido del libro, las referencias históricas, por caso, corresponden a fechas claves de la historia argentina reciente que, al remontarse en la ficción plantean una nueva visibilidad a esa historia política. El caso más significativo es el de los *enjambres*, figura que construye el libro y que trabajamos en relación al montaje como procedimiento. En IEA convergen, además, distintos registros textuales que el artificio textual mantiene en tensión: cartas, noticias y confesiones son reunidas en la sucesión narrativa. El montaje opera construyendo diferentes niveles de sentido y singulares recorridos de la mirada son construidos en una transformación progresiva de las relaciones entre texto e imagen plástica.

El pensamiento en imágenes. Historia, visualidad y escritura

Comprender el nudo conceptual que se establece entre imagen y tiempo, supone detenerse en la noción de *imagen dialéctica* que desarrolla Benjamin (2009b) en íntima relación con las de índice histórico y legibilidad. El desplazamiento de las categorías de pasado y presente se hace visible en la imagen dialéctica, en el punto de encuentro de tiempos disímiles que irrumpen en el "ahora de la cognoscibilidad". Tal desplazamiento insiste en reconfigurar las nociones temporales de pasado y presente por *lo que ha sido y ahora* y en ese movimiento la relación adquiere un carácter figurativo. Recuperamos los aportes de Richter para indagar en la imagen la manifestación de una captación plástica del tiempo. La imagen reabre el pasado, condensa multiplicidad de tiempos, y al mismo tiempo, expresa un problema de orden epistemológico en la teoría de Benjamin, es decir, la pregunta por el conocimiento histórico.

Partiendo del lugar que ocupa la imagen en la problemática de la historia, iniciamos un recorrido, marcando tres momentos significativos en la obra de Benjamin: *El origen del Trauerspiel alemán* (2012), *Dirección única* (1987) y *Libro de los pasajes* (2009b). Abordamos la relación que se

establece entre la exposición, es decir, la escritura fragmentaria, y el carácter visual de la imagen. La noción de *Denkbilder* se vuelve central para reparar en ese aspecto, en el lazo entre imagen y escritura. Desde la pregunta por cómo “leer” imágenes, Eduardo Cadava (2014) recupera de Benjamin la noción de legibilidad para abreviar, al menos, la distancia que históricamente tuvo lugar entre la imagen y el texto. En tal sentido, la imagen no sólo comprende una reflexión teórica en el pensamiento de Benjamin, sino que además se desplegaba en su escritura. Desde la propuesta de Cadava, el pensamiento histórico en Benjamin, signado principalmente por un estado de detención, se aproximaba a una escritura que acompañaba tal movimiento (la tesis y el fragmento como modo predilecto de la escritura benjaminiana)

En la escritura de Benjamin es posible advertir el uso de un lenguaje notoriamente visual, condensado en una serie de figuras que insistentemente aparecen en sus escritos: el relámpago, el centelleo, la constelación. Así, la escritura se vuelve el espacio propicio del despliegue de imágenes. Llegados a este punto, los aportes de Sigrid Weigel (1999) fueron centrales para reflexionar sobre lo que la autora denomina *un pensar en imágenes*, que no refiere a un pensamiento metafórico o conceptual sino a las figuras de un

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

De las figuras que insistentemente aparecen en los escritos de Benjamin, se desprende una reflexión entre la escritura y la luminosidad. La iluminación conforma una verdadera posición epistémico-crítica en Benjamin que no podría manifestarse en su escritura sin la visualidad de sus imágenes. “Esta experiencia podría llamarse una iluminación. Algo, que viene de casi nada –un simple estremecimiento en la piel, una sensación pasajera–, se convierte en la señal de casi todo” (Didi- Huberman, 2008: 283). Un conocimiento por iluminaciones que no descuida el rigor filosófico, sino que logra constituir una “cualidad objetiva de la que cada flujo y reflujo de imágenes está investida” (Didi-Huberman, 2008: 289). Este punto no refiere sólo a un aspecto estético en su obra, a un particular modo de la expresión artística, sino que alcanza la forma de un conocimiento histórico y filosófico forjado por un pensamiento en imágenes. Eduardo

Cadava sostiene que el vínculo entre imagen e historia se encuentra determinado por la técnica fotográfica; tal aspecto nos permite reparar en el carácter figural y óptico de la escritura y sobre la posibilidad de un singular modo de leer a partir de imágenes.

En *Informe sobre ectoplasma animal*, abordamos la imagen en dos sentidos: por un lado, como imágenes plásticas presentes en el texto, por otro, como imágenes en la escritura. Nos detuvimos en las imágenes de espectros y su relación con la materialidad y el despliegue de los aparatos ópticos que tiene lugar en la fotografía ectoplasmática. Las imágenes plásticas manifiestan la ausencia de una visión panorámica, en vínculo con una imagen que ofrece una mirada parcial, troceada del mundo. Tales imágenes presentan también un viraje temático y visual, en el paso del uso de una paleta de colores pasteles al blanco y negro y juego de contrastes de las últimas imágenes. Como mencionamos, la escritura de Larraquy y Ontivero se ve detenida, discontinuada, por un procedimiento fragmentario el cual asegura la irrupción de las imágenes en el texto. Por último, la fotografía ectoplasmática y las imágenes de espectros nos permitieron problematizar la cristalización del umbral que tiene lugar entre vida y muerte, presente y pasado.

Bellas artes ofrece una imagen del cielo como

punto de partida para reflexionar sobre el despliegue de relatos allí reunidos y la luminosidad como modo de manifestación de las figuras que se desprenden de la escritura (luciérnagas, fuego, estrellas). El cielo es comprendido como modo de concebir la historia, como la posibilidad misma de leer la historia a partir de la conexión de una imagen con otra. Tal figura refiere tanto al carácter escriturario de la historia cuanto al carácter visual de la escritura. De allí, analizamos la imagen de la constelación para reflexionar sobre el modo en que se vincula un relato con otro (próximo al montaje). Finalmente, en la imagen de la luciérnaga advertíamos una preocupación por las luces menores, por una cierta resistencia en la oscuridad, como sostiene Didi-Huberman, y por componer un gesto: la apertura de la historia en la imagen del cielo.

Consideraciones finales

En esta investigación nos propusimos abordar teórica y analíticamente una problemática estético-filosófica que, sostenemos, atraviesa gran parte de las producciones artísticas contemporáneas y surge de la tensión que tiene lugar entre las nociones de tiempo, supervivencia, montaje e imagen. Consideramos que esta problemática tiene gran relevancia en la actualidad por varios motivos. Por un lado, en el marco

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

Decidimos explorar la tensión que se produce entre estas nociones leyendo *Bellas artes* de Luis Sagasti e *Informe sobre ectoplasma animal* de Roque Larraquy y Diego Ontivero. Retomamos la noción de paradigma de Agamben (2009) como modo de abordar cada libro, como forma de conservar su singularidad al mismo tiempo que acentuamos su ejemplaridad. No buscamos

aquí contrastar ambos textos, sino más bien observar la manera en que expresan una problemática más amplia de la literatura contemporánea. A lo largo de los cuatro capítulos que componen este trabajo de investigación hemos pensado y modulado el modo según el cual las relaciones entre historia y supervivencia, montaje e imagen, acontecían en los escritos literarios que nos convocaron.

Con lo dicho, concluimos que la investigación realizada procuró detallar el modo en que una serie de preocupaciones propias del campo de la filosofía y la estética podían ser leídas y problematizadas en un corpus literario de la actualidad. La línea teórica que desarrollamos aquí se encuentra organizada principalmente por la lectura de Georges Didi-Huberman. Tiempo e imagen fueron las nociones rectoras de su producción intelectual a partir de las cuales abordó el discurso de la historia del arte en el marco del surgimiento del psicoanálisis y la irrupción de las vanguardias. Bajo la premisa de que no hay teoría crítica sin una crítica de las imágenes, Didi-Huberman recupera a Benjamin para agudizar la dialéctica entre tiempo e imagen. En este sentido, consideramos que, en relación a nuestra investigación, las nociones que trabajamos aquí, historia y supervivencia, montaje e imagen, se encuentran en Didi- Huberman



enlazadas de modo tal que por momentos se hace difícil separarlas. Por ejemplo, si nos referimos al montaje leemos que significa “desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo” (Didi-Huberman, 2009: 430). Los conceptos que aquí nos convocan se encuentran fuertemente anudados en la lectura de Didi-Huberman. Por tal motivo, nuestro propósito consistió en detenernos en cada uno de ellos, en ampliarlos y desarrollarlos y hacer surgir de allí un espectro de nociones. Significó abrir un mapa donde dichas nociones se articulan y, al mismo tiempo, donde se configuran constelaciones de sentidos propias, recorridos teóricos particulares. Y ese trabajo abrió la posibilidad para que entraran en relación otros pensadores como Giorgio Agamben, Aby Warburg, Peter Bürger, Michael Löwy, Gerard Richter, Sigrid Weigel, entre otros. Por tal motivo, destacamos, en la lectura generalizada del pensamiento de Didi-Huberman, un trabajo adicional al interior de cada concepto en donde pudimos estudiar el trazado de nuevas relaciones.

Notas

1. Trabajamos con la traducción del filósofo chileno Pablo Oyarzún, cuyo libro reúne una serie de importantes ensayos de Benjamin, bajo el título *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (2009a).
2. Esta noción fue desarrollada por Mario Ortiz en conferencia abierta para el Ciclo Cantos de experiencia vol. II (CCEC, Córdoba, 2015).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2009) *Signatura rerum. Sobre el método*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2010) *Ninfas*, Valencia: Pre-Textos. (2014) *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (1987) *Dirección única*, Madrid: Alfaguara.
- (2009a) *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- (2009b) *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- (2012) *Origen del Trauerspiel alemán*, Buenos Aires: Gorla.
- Bürger, Peter (2010) *Teoría de la vanguardia*, Córdoba: Las cuarenta.
- Cadava, Eduardo (2014) *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Santiago de Chile: Palinodia.
- Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta. Didi-Huberman, Georges (2009) *La imagen superviviente*, Madrid: Abada. (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2012a) *Arde la imagen*, México: Ediciones Ve.
- (2012b) *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada.
- Giorgi, Gabriel (2015) “Lo real contiene todos sus pasados. Informe sobre espectros”, *Estudios de Teoría Literaria* Año 4, N° 8. Disponible en <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1311>
- Larraquy, Roque y Ontivero, Diego (2014) *Informe sobre ectoplasma animal*, Eterna Cadencia: Buenos Aires.
- Löwy, Michael (2012) *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Reyes Mate, Manuel (2009) *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid: Trotta.
- Richter, Gerhard (2010) “Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes” en Uslenghi, Alejandra comp. (2010) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia: Buenos Aires.
- Sagasti, Luis (2011) *Bellas artes*, Buenos Aires: Eterna

Cadencia.

Weigel, Sigrid (1999) *Cuerpo, imagen y espacio en
Walter Benjamin*, Buenos Aires: Paidós.