

Hacia una política de la memoria. Perspectivas de Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman en torno a la imagen

Towards a politics of memory. Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman's perspectives on the image

J. Camilo Valdés Castillo^{1,2} <https://orcid.org/0000-0003-1158-2635>

1. Universidad de Barcelona, España
2. Departamento de Geografía, Universidad Alberto Hurtado

**Autor correspondiente /
Correspondence:**

J. Camilo Valdés Castillo
camilovaldes.11@gmail.com

Recibido: 8 de Noviembre 2021

Aceptado: 2 de Junio de 2023

Publicado: 3 de Julio 2023

Received: November 8, 2021

Accepted: June 02, 2023

Published: July 3, 2023

This work is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0
International License

El siguiente artículo tiene como objetivo analizar la propuesta de una política de la memoria en el pensamiento de Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman. Por ello, se intenta pensar cómo las imágenes cumplen un rol de rememoración de las luchas pasadas por medio del dispositivo de montaje. Una matriz de legibilidad de la historia que opera a contrapelo de la idea de progreso fundamentada en el historicismo, y una posición sobre la tarea del historiador que interpreta la historia a través de los márgenes, fuera de los marcos regulatorios habituales. El historiador debe ser consciente de que no hay conocimiento total de las imágenes, sino que, más bien, son las imágenes las que interpelan y enseñan a ver. Las imágenes tienen una notabilidad teórica e histórica, pues, en tanto fragmentarias, parciales, instantáneas, no pueden captar la totalidad. Por un lado, se analiza la imagen dialéctica que Benjamin utiliza como eje de trabajo, para ampliar la significación del pasado y la memoria en la interpretación del historiador, y por otro, se procura articular las diversas temporalidades que Didi-Huberman trabaja a partir del anacronismo de las imágenes para pensar una política de la memoria.

Palabras clave: Benjamin, Didi-Huberman, imagen, memoria, política

The following article aims to analyze the proposal of a politics of memory around the thought of Walter Benjamin and George Didi-Huberman. For this reason, we try to think about how the images fulfill a role of remembrance of past struggles through the montage device. A history readability matrix that operates against the grain of the fundamental idea of progress in historicism and a position about the task of the historian who interprets history by the margins, outside the usual regulatory frameworks. The historian must be aware that there is no total knowledge of the images, but instead, it is the images that question and teach to see. The images have a theoretical and historical notability since, being fragmentary, partial, and instantaneous, they cannot capture totality. On the one hand, by analyzing the dialectical image that Benjamin uses as an axis of work, the significance of the past and memory in the historian's interpretation is broadened, and on the other, it makes it possible to articulate the various temporalities that Didi-Huberman works from anachronism of images to think about a politics of memory.

Keywords: Benjamin, Didi-Huberman, image, memory, politics



UNIVERSIDAD DE TARAPACÁ
Universidad del Estado

1. INTRODUCCIÓN

En su conocido texto “El artículo de las luciérnagas” (1975), Pier Paolo Pasolini escribe sobre la desaparición de las luciérnagas en Roma a partir de la contaminación del agua y del aire, tanto en el campo como en la ciudad. Se trata, por cierto, de una alegoría del desmoronamiento, una pérdida irreparable –tanto en la historia como en la política–, de esos pequeños gestos de luz que iluminan y que siempre son el resultado de una experiencia con el mundo. Asumía Pasolini, entonces, con acento poético un inexorable diagnóstico respecto a su presente: “las luciérnagas estaban desapareciendo”, dice, y junto con ellas también desaparecen las culturas populares, los pueblos profundos, los “cuerpos hablantes”, cuya disposición de resistencia había sido defendida en toda su obra y su actividad política. Con el resurgimiento del fascismo de posguerra, las veía desaparecer en lo que divisaba como un verdadero “genocidio cultural”.

Georges Didi-Huberman adoptará luego la metáfora de las luciérnagas como una imagen para pensar la política, pero se alejará de la concepción pesimista, casi sin esperanza, de Pasolini, transformando tal extinción en una declinación transitoria. Y es que Didi-Huberman insiste en la persistencia de contrapoderes, espacios de sublevación, levantamientos inesperados: “La cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica” (2012, p. 17), señala. Indudablemente, encontramos en Pasolini una reflexión centrada en una dialéctica que entrelaza una visión documental y lírica, política y poética a la vez. “La cuestión de los pueblos –en plural– está, en consecuencia, inscrita a las claras en el más antiguo proyecto poético de Pasolini” (2014a, p. 172), apuntará Didi-Huberman en otra ocasión. El trabajo de Pasolini sería de este modo un esfuerzo por devolver a los pueblos su palabra, vale decir, la multiplicidad y complejidad de sus sintaxis, sus sentidos, sus lenguas.

Walter Benjamin había propuesto, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que la crítica política versa sobre la aparición y exposición de los pueblos y sus poderes (2008). Didi-Huberman enfatiza que Benjamin delimitó la tarea del historiador y también la del artista a través de su voluntad de “hacer figurar los pueblos”, es decir, de dar una representación digna a los ‘sin nombre’ de la historia: “Es más difícil honrar la memoria de los sin nombre que la de la gente reconocida” (2014b, p. 80). Y la delimitó aludiendo a una percepción histórica y transhistórica que otorga un lugar decisivo a la polirritmia de tiempos y a los retornos de lo reprimido, como ejes que no son independientes de la división en la cual se sostiene toda representación de los pueblos. Por ello, junto a Benjamin asumimos que la obra histórica está dedicada a la memoria de los sin nombre. Didi-Huberman sostiene que Benjamin argüía que esta tarea era a la vez filológica y filosófica y, por tanto, exige que se exploren archivos, documentos, ruinas y escombros, “don-

de los ‘conformistas’ de la historia nunca asoman la nariz (o los ojos) [...] exige al mismo tiempo una ‘armazón teórica’ (*theoretische Armut*) y un ‘principio constructivo’ (*konstruktiv Prinzip*) de la que la historia positivista está completamente desprovista” (2014b, pp. 80-81). Tanto la exploración teórica benjaminiana como hubermaniana dejan así una puerta abierta, abren interrogantes que proponen una lectura a contracorriente del presente, apelando al inmemorial lenguaje de luces y sombras, revisitado en los tiempos modernos, y sus categorías políticas tradicionales.

2. LA DISPOSICIÓN TENSIONAL DEL MONTAJE: UNA APERTURA A LO INCONCLUSO

En Benjamin es el dispositivo del montaje el que abre una multiplicidad de problemas y debates inherentes a la historia de los pueblos respecto a las relaciones y quiebres históricos, que dan cabida a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos, pero que se conectan y se interpelan. Esto se vislumbra en lo que Walter Benjamin presenta como método y forma de conocimiento en el *Libro de los pasajes*. En ese sentido, Rolf Tiedemman sugiere:

en la imagen dialéctica las experiencias mítico-prehistóricas del inconsciente colectivo “producen, al entre mezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz”. Para hacer visibles tales huellas, reuniendo los ‘desechos de la historia’ y ‘rescatándolos’ para su final, concibió Benjamin la dialéctica en reposo: emprendió la tarea, tan paradójica como asombrosa, de exponer la historia en el espíritu de una comprensión antievolucionista de la historia (Benjamin, 2005, p. 30).

La potencialidad de su método no requiere de un proceso de validación, sino más bien de un síntoma que muestra una posibilidad. En tanto que apelamos a una trama de textos, imágenes y voces cuando interrumpe un acontecimiento político, “La historia construye *intrigas*, la historia es una forma *poética*, incluso una *retórica* del tiempo explorado” (2005: 41), como señala Georges Didi-Huberman a partir del pensamiento de Paul Ricœur. Desde esta reflexión, creemos que podemos acentuar ciertos vínculos entre relatos y teorías, tiempos e imágenes, sobre la memoria.

¿La memoria permite volver a imaginar una historia política del presente? ¿Acaso posibilita retomar las luchas de los vencidos y el sufrimiento de generaciones pasadas, y con ello pensar en un futuro distinto? ¿Podemos pensar una temporalidad más allá de las etapas lineales del progresismo? Benjamin da luces para atisbar aquello a través de la noción de “rememoración” [*Eingedenken*]. En este sentido, Reyes Mate señala que Benjamin ilumina una memoria que no ha sido contemplada, sugiere que el análisis sobre la redención se remite a “la

idea de que lo olvidado por la razón ilustrada no es solo la actualidad de los derechos de los muertos, sino que ese olvido/muerte es un componente de la política de los vivos contra los oprimidos” (2006, p. 54). La rememoración posibilita inscribir una narrativa fuera de las historias universales de los vencedores, y darles voz a los cuerpos oprimidos y silenciados. El filósofo berlinés señala en los apuntes del *Libro de los pasajes*:

El correctivo a este planteamiento se encuentra en aquella consideración según la cual la historia no es solo una ciencia, sino no menos una forma de rememoración. Lo que la ciencia ha “establecido”, puede modificarlo la rememoración. La rememoración puede hacer de lo inconcluso (la dicha) algo concluso, y de lo concluso (el dolor) algo inconcluso. Esto es teología; pero en la rememoración hallamos una experiencia que nos impide comprender la historia de un modo fundamentalmente ateológico, por mucho que no debamos intentar escribirla con conceptos directamente teológicos. (Benjamin, 2005, pp. 473-474)

Tanto el concepto de rememoración como el de redención son centrales para comprender su conceptualización de la historia. En Benjamin, la acción de recordar tiene un vínculo con el judaísmo, pero el berlinés se encarga de traducir en términos políticos el desarrollo del acto político revolucionario, entrelazado con la rememoración, lo que posibilita llevar a cabo una redención [*Erlösung*] del dolor del pasado¹. Para avanzar en ese horizonte, el historiador tiene que enfrentarse al pasado, vale decir: “tiene que elaborar una teoría de la memoria capaz de mantener vivo todo lo que hay de reivindicación en las generaciones pasadas” (Reyes Mate, 2006, p. 54).

De este modo, Benjamin intenta rescatar los objetos históricos arrancándolos de las historias secuenciales –la religión, el arte, el derecho, etc.–, pues estas narrativas imponen una verdad que se inserta en un proceso de transmisión. Benjamin no concibe la historia como algo lineal. En este sentido, seguimos la filosofía de Benjamin como un puntapié inicial:

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial [ser histórico]. El modo en que se organiza la percepción humana – el medio en que ella tiene lugar– está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica (2003, p. 46).

Citamos este pasaje de Benjamin porque allí se sugiere cómo abordaremos, en cierta medida, el dispositivo de montaje a lo largo del ensayo. Andrés Claro también nos proporciona algunas claves para comprender esto: “el dispositivo del montaje responde a la exigencia de una configuración simultánea e interruptiva del sentido histórico, sustentada en un esfuerzo mayor y activo del artista por discernir y yuxtaponer fragmentos vitales de distintos

tiempos y lugares que generen una síntesis explosiva” (2018, p. 123), una discriminación de hechos que agruparemos en torno a la memoria, es decir: “se trata de aislar fragmentos espacio-temporales discretos y yuxtaponerlos paratácticamente para generar un campo de fuerzas activas, de relaciones a la vez discontinuas y dinámicas” (2018, p. 126). Ahora bien, Claro se refiere a la capacidad del montaje en un horizonte polivalente y no intencional de la revolución contemporánea del montaje a nivel poético. Y, por otro lado, respecto a la figura del historiador, en *Las vasijas quebradas* encontramos una manera de construir historias a partir del pensamiento benjaminiano: “La tarea del historiador aparece como la de un montaje literario, donde la discontinuidad de la estrategia textual responde precisamente al rendimiento discontinuo de lo histórico” (2012, p. 824), y por último, “el montaje de citas es propuesto como un rescate ‘performativo’ de lo fragmentario del pasado: se trata de usarlas, de dejarlas operativas a través de la yuxtaposición de unas con otras” (2012, p. 825), señala Claro.

En un sentido similar, Susan Buck-Morss sostiene, en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (1995), que Benjamin permite analizar cómo la rememoración posibilita narrar la historia desde la interrupción, construyendo una nueva temporalidad:

Benjamin nos vuelve conscientes de que la transmisión cultural (alta y baja), central a su operación de rescate, es un acto político de la mayor importancia. Y ello es así no porque la cultura en sí tenga el poder de cambiar lo dado, sino porque la memoria histórica afecta de manera decisiva a la voluntad colectiva y política de cambio. En realidad, es su único nutriente (Buck-Morss, 1995, p. 14).

Susan Buck-Morss define su concepción más como en una lógica visual: “los conceptos debían ser construidos en imágenes, según los principios cognoscitivos del montaje [...] simultáneamente todo supuesto acerca del progreso debía ser escrupulosamente rechazado”. (1995, p. 244). En este sentido, la historia previa que llega es reconocida como precursora del presente, sin importar la extrañeza o distancia que tengamos con esa historia. Siguiendo a Buck-Morss, Benjamin pensaría que:

si la historia previa de un objeto revela su posibilidad (incluido su potencial utópico)[,] su historia posterior es aquella en la que se muestra lo que ha devenido, en tanto objeto de la historia natural. Ambas son legibles en la “estructura monádica” del objeto histórico “arrancado” del *continuum* de la historia (Buck-Morss, 1995, p. 244).

El verdadero historiador –dice Benjamin– es aquél que “capta más bien la constelación en la que se encuentra su época con otra muy determinada del pasado”, oponiendo a un tiempo vacío y homogéneo un tiempo pleno e instantáneo, que se fundamenta en un concepto de presente como ahora (*Jetztzeit*), en el que se han alojado astillas del tiempo mesiánico. En el “Fragmento ‘A’ de las

Tesis, la memoria viene a cuestionar la temporalidad moderna como un progresismo lineal cuantitativo, como *continuum* que consagra el olvido del dolor del pasado, pues permite hacer reconocible lo histórico-social que pide una redención. Es decir, Benjamin reclama una responsabilidad del presente hacia el pasado, una rabia contenida que infunde las injusticias del pasado. Esto lo distancia radicalmente de las posturas ontologizantes de la *Ilustración* acerca de la temporalidad, donde ese *continuum* de la historia representa el relato de los opresores². Frente al relato acumulativo y autocomplaciente del historicismo, frente a la falsa totalidad (ilusión mítica del historicismo), se insta a ir más allá del relato de los vencedores que se impone y, con ello, a la necesidad de otra escritura de la historia, de otra historia: “El desafío –señala Didi-Huberman– para Benjamin era actualizar los modelos de temporalidad menos idealistas y a la vez menos triviales que los usados por el historicismo heredado del siglo XIX” (2011, p. 138).

Todo aquello posibilita un horizonte epistemológico diferente, pero no tan solo para la historia, sino también para el arte y la filosofía, uno alejado de cualquier sistematización del conocimiento totalizante y coherente en sí mismo, con lo que se alude al cariz fragmentario, rizomático, donde surgen rupturas y escombros que no pueden ser encasillados por medio de un sistema filosófico de la historia como el de Kant o Hegel.

Este esquema es una constelación monádica, provisional y desmontable, que puede ser montado un sinnúmero de veces: bifurcaciones rizomáticas del devenir. Aquella idea se puede rastrear en *El origen de Trauerspiel alemán* (1925). Allí Benjamin expone que las constelaciones epistemológicas son un conocimiento mosaico, ideas que entrelazan tanto los extremos como los opuestos. La historia no es un progreso desde un origen hasta un fin, sino un flujo del devenir, una tempestad que perturba toda continuidad y todo principio. Aquí el origen viene a ser un momento incomprensible del devenir, al que se accede desde una herramienta visual o histórica de doble faz:

La estructura de esta, tal como plasma la totalidad en el contraste con su inalienable aislamiento, es monadológica. Pues la idea es mónada. El ser ingresa en ella, con la prehistoria y la posthistoria, oculta en la propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas, del mismo modo que en las mónadas del *Discurso de metafísica* de Leibniz de 1686 también se dan en una cada vez todas las demás indistintamente. La idea es mónada, y en ella estriba preestablecida la representación de los fenómenos como en su objetiva interpretación. [...] La idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición tiene como tarea nada menos que trazar en su abreviación esta imagen de mundo. (Benjamin, 2006, p. 245).

El historiador materialista hace una lectura de la

memoria adoptando un punto de vista con otros lentes, rescata lo que está oculto en la historia, fuera de los relatos grandilocuentes de los hechos monumentales, pues en su labor radica dar voz a los vencidos, escabullirse en los pequeños detalles que siguen silenciados. De cierta manera, en *Marcos de guerra* Butler se refiere a ello cuando sostiene que un cuadro al ser enmarcado puede ofrecer juego a un sinnúmero de formas de comentar o ampliar su imagen, donde enmarcar el cuadro pareciera implicar una yuxtaposición altamente reflexiva del campo visual. El marco nunca está determinado del todo; en lo que pensamos, reconocemos y aprehendemos siempre hay algo que lo desborda, que lo excede, algo que turba nuestro sentido de realidad: “La argumentación de Benjamin sobre la obra de arte en la reproducción mecánica puede adaptarse al momento actual. Las condiciones de reproducción y reproductibilidad producen de por sí un desplazamiento crítico” (2017a, p. 24). Al cuestionar los marcos hegemónicos es posible desplazar aquellos discursos dominantes, algo que ocurre con nuestra manera de establecer la comprensión de las cosas en la imagen. Además, Butler señala que, en las notas preparatorias *Sobre un concepto de historia*, Benjamin hace referencia a un pasaje de Marx en *La lucha de clases en Francia* y, respecto a él, hace una certera observación: “tal vez las revoluciones no son nada más que seres humanos en el tren del progreso con la mano puesta en el freno de emergencia” (Benjamin, GS, I, 3, p. 1232, citado en Butler, 2017, p. 251)³.

Esto remite a la insistencia de Benjamin en leer el presente desde el pasado como montaje de imágenes y temporalidades bifurcadas, siempre desbordantes de memoria, de escombros y de ruinas que no logran ser aprendidos por la lógica económica del progreso. En este sentido, la colisión entre estos fragmentos y escombros provoca imágenes dialécticas que ofrecen un saber histórico y dialéctico. Tenemos que aclarar que la memoria histórica no es un saber o conocimiento acumulativo. Benjamin se aleja de un saber que amontona acontecimientos asentados en una noción de progreso. El concepto de memoria de Benjamin es inexplicable sin la carga de futuro que contiene el concepto de pasado. En su Tesis XV de *Sobre un concepto de historia* dice: “La conciencia de hacer saltar por los aires la continuidad histórica es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo” (2019, p. 136). El propio objeto histórico se constituye al hacer estallar la continuidad histórica, una continuidad temporal configurada a través del poder de los grupos dominantes e incapaz de responder a nuevas imaginaciones históricas. ¿Podemos pensar que las clases oprimidas hacen estallar el tiempo lineal y progresivo del capitalismo en su faceta neoliberal? ¿Son los levantamientos una forma de recordar las luchas del pasado con miras hacia el futuro? Los destellos benjaminianos sugieren pensar la historia como una construcción teórica “discontinua”, un tiem-

po-ahora donde lo acaecido está colmado de material explosivo y donde la discontinuidad se devela en forma de imagen. Encuentros y desencuentros entre pasado y presente que no tienen una relación causal, sino una colisión de presente activo con su pasado reminiscente: un “salto”. Por tanto, hay que buscar en los despojos de la historia. Se trata de una búsqueda (no evolucionista) de los tiempos perdidos y las voces silenciadas que, inclusive en nuestros tiempos, parecen irrumpir en la memoria, la cultura y la sociedad.

3. IMÁGENES DIALÉCTICAS PARA PENSAR UNA MEMORIA DE LA POLÍTICA

Nuestro texto interroga el lugar y el sentido del concepto de imagen en el pensamiento de Benjamin para pensar una política de la memoria. Ahora bien, es necesario decir que la noción de imagen en la obra benjaminiana es vastísima y que no tiene una definición única, única e inmóvil. Por consiguiente, para analizar una política de la memoria abordaremos la imagen dialéctica —diario, despertar, alegoría, cita, etc.— como eje de trabajo, pues se postula que la imagen es el punto en que se articulan acción y memoria en el pensamiento benjaminiano y en su teoría política: “Solo las imágenes dialécticas son imágenes genuinas (es decir, no arcaicas); y el lugar en que se las encuentra es el lenguaje” (N, 2 a 3, 2005, p. 464).

La imagen se encuentra en proceso, expuesta, sin poseer un lugar fijo asignado en la historia, sino como puro movimiento. De este modo, la imagen contiene en sí misma una temporalidad singular del pasado que se reconfigura constantemente. La exposición permite su apertura a la superposición de tiempos heterogéneos dentro de la historia. Así, la imagen demuestra la tensión, la interrupción, un disenso que problematiza al lenguaje, pues el lenguaje media, en tanto que la imagen prescinde de toda mediación. Irrumpe como un destello fugaz:

La imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es, en una aproximación más precisa, una imagen de la memoria. Se parece a las imágenes del propio pasado que le vienen al hombre en un momento de peligro. Esas imágenes se hacen presentes, como sabemos, sin quererlo. De ahí que la historia sea en sentido estricto una imagen proveniente de la recordación involuntaria, una imagen que se presenta súbitamente al sujeto de la historia en un momento de peligro. La legitimación del historiador depende de la agudeza de su conciencia a la hora de captar la crisis en la que se encuentra, en un momento dado, el sujeto de la historia. Ese sujeto no es en modo alguno un sujeto trascendental, sino la clase oprimida que lucha en situación de máximo peligro. Solo ella tiene conocimiento histórico y eso solo en un instante histórico. Con esta precisión se confirma la liquidación del momento épico en la exposición de la historia. A la memoria involuntaria no se le hace presente nunca —y en eso se distingue de la voluntaria— una sucesión de acontecimientos, sino solo una imagen. (De ahí el

“desorden” como espacio imaginario de la recordación involuntaria) (Benjamin, [Benjamin-Archiv, Ms 474], en Reyes Mate, 2006, p. 317).

La noción de imagen dialéctica brinda una sofisticada teoría de la imagen y también una compleja concepción de la memoria como relación política con la historia. Al enfatizar el método de las imágenes dialécticas como saber histórico, Benjamin ofrece un instante de conocimiento, una fulguración que relampaguea; “La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Solo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (Benjamin, 1971: 79). Sin embargo, la imagen dialéctica no muestra, sino que más bien fulmina el velo, lo consume como un relámpago violento, un choque que suspende el flujo cotidiano y continuo del tiempo. La imagen dialéctica no es inmóvil ni fija, sino que es una construcción, pues la lectura del presente determinará la lectura del pasado. Por ende, en Benjamin la categoría imagen tiene un trasfondo estético y, asimismo, político e histórico.

El conocimiento como fulguración mantiene un carácter paradójico y ambiguo; el carácter ambiguo será propio de la dialéctica suspendida. En efecto, la imagen, al detenerse, fulgura, pues no admite ser detenida en su totalidad, sino que es más bien un relámpago, donde la mirada es paralizada, y nuestro saber es golpeado y queda en *shock*:

Al pensamiento no pertenece solo el movimiento de las ideas, sino también la detención de estas. Cuando el pensamiento se detiene de golpe en una constelación cargada de tensiones, le imparte un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada. El materialista histórico afronta un objeto histórico única y solamente cuando este se le presenta como entidad. En dicha estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra forma, de una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido (Benjamin, 1971, p. 88).

En este sentido, la colisión entre estos fragmentos y escombros provoca imágenes dialécticas que ofrecen un saber histórico. La memoria introduce la discontinuidad en la historia, pero no entrega datos de hechos o archivos documentales, sino que lo hace a través de un ejercicio, un proceso que permite observar entre los escombros, y a partir de la yuxtaposición de fragmentos, las ruinas que se resisten a desaparecer.

Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este “alcanzar legibilidad” constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la

muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad). No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura (Benjamin, 2005, p. 465).

El presente mismo que se observa, como tránsito, está determinado por lo que ocurrió y, en cierto modo, es una carga de otros momentos. Didi-Huberman señala que “cada presente es determinado por las imágenes que son sincrónicas con él” (1997, p. 122). Así, el ahora es un ahora de una cognoscibilidad específica. Allí, la imaginación opera como una fuerza unificadora y uniforme, una figura de síntesis que permite entrar en una historicidad, en función de una red de relaciones entre cada imagen del pensamiento, pero que también es efímera. Así, la imagen suspendida permite pensar que el poder figurante de la historia y la imagen discontinua deviene históricamente independiente, pues trae al presente las condiciones del contexto favorecido de su aparición. La constelación histórica no termina jamás de transformarse y expandirse en función de las interrelaciones existentes entre las imágenes del pensamiento de cada presente. Para Benjamin, la relación del presente con el pasado es una relación temporal, dialéctica y figurativa. Por ello, la imagen dialéctica se remite a la relación de los momentos no como una relación causal de una temporalidad lineal entre el pasado y el presente, sino más bien como una que “no es de naturaleza temporal, sino figurativa” (ídem). El recuerdo se nutre de su forma para interrumpir como parte de un proceso dialéctico. La lectura de la imagen de los objetos en su interpretación produce un conocimiento histórico en el presente, siempre múltiple, siempre abierto; son movimientos capaces de provocar la crisis, vale decir, la crítica. Didi-Huberman da señas para pensar que la imagen dialéctica de Benjamin es una “imagen auténtica” en tanto que rearticula fragmentos desparramados en el devenir mismo de la historia.

Ahora bien, la historia no debe pensar al pasado como algo fijo y este tampoco puede ser examinado como un proceso continuo; lo que surge son, más bien, tiempos heterogéneos, donde el pasado choca con el presente y estalla violentamente, provocando una crisis, una catástrofe (*Shoá*) por medio de la interrupción, como un relámpago que asiste a la presencia de un nuevo pasado y posibilita nuevos horizontes de futuro.

La catástrofe permite rumiar que la historia no es ni un pasado fijo ni uno continuo, pues la irrupción revela

que no existe un relato causal ni inmóvil. Al desmontar y escapar de la arcaica visión del pasado, la imagen dialéctica se muestra contradictoria y perturba el sentido común, abriendo espacio a montajes de temporalidades heterogéneas. Benjamin, al tomar la noción del montaje, ensambla los “desechos”, las “ruinas” y los “escombros” para relatar nuevas significaciones de la historia. Didi-Huberman revisa cómo la obra benjaminiana interroga y reinventa la historia del arte y de la filosofía por medio de la imagen dialéctica, fuera de toda concepción positivista (causa-efecto) de la historia del arte y de la ideología del progreso legada del siglo XIX.

Para Benjamin la tarea del historiador no es establecer relaciones causales entre los diversos acontecimientos de la historia. La causa del objeto histórico no se puede encontrar en su particularidad, sino que es el resultado de milenios compuestos por múltiples hechos. Didi-Huberman toma la imagen dialéctica para exponer montajes de tiempos heterogéneos. Un ejemplo de ello sería el caleidoscopio, un aparato o soporte que toma diversos desechos (piedras de colores, vidrios pulidos, baratijas, etc.) y los reúne en un tubo. Con ello, la óptica de una imagen se transfigura; es una imagen apropiada, dada la misma conformación del aparato. Al ser un objeto montado con fragmentos de desechos, genera configuraciones visuales, una “polirritmia del tiempo”, una “fecundidad dialéctica” (1997, p. 172).

Los “desechos” dan vida, permiten la articulación de un nuevo montaje, donde las figuras cambian con cada movimiento del caleidoscopio. “El valor teórico de esta primera particularidad del caleidoscopio debe ser comprendido en relación a la concepción benjaminiana del historiador como trapero (*Lumpensammler*): ‘Crear la historia con los mismos detritus de la historia’” (2011, p. 189). Si llegamos a captar las imágenes, su capacidad de convertirse en fragmentos puede contribuir a (re)construir la memoria de un pasado y a proponer los esbozos de un futuro. En este sentido, Athanasiou, en sus diálogos con Butler, plantea que Benjamin abre una puerta radical para imaginar otro futuro: “la perspectiva del materialismo histórico de Benjamin, herético y no teológico, un materialismo histórico profundamente inscripto por su mesianismo judío en una insistencia inflexible en la apertura impredecible de la historia” (2017: 160).

La concepción benjaminiana de la historia en la Tesis IX de *Sobre un concepto de historia*, es alegorizada en la imagen del ángel (del cuadro de Paul Klee) de la historia. Esta imagen muestra un ángel elevado por la tempestad del progreso histórico, de espaldas al futuro, mientras observa las ruinas y escombros de la catástrofe que se amontonan frente a él hasta llegar al cielo. El ángel está suspendido en un presente que se mantiene en tensión con un pasado al que no deja de mirar y un futuro hacia el que es arrastrado violentamente por la tempestad del progreso:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo en lo que fija su mirada. Los ojos como platos, la boca, muy abierta, las alas, totalmente extendidas. Este debe ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Allí donde nosotros vemos un encadenamiento de hechos, él ve una única catástrofe que acumula incesantemente una ruina tras otra, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer tanta destrucción. Pero desde el paraíso sopla una tempestad que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja hacia el futuro, al que él da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta llegar al cielo. Esta tempestad es lo que nosotros llamamos “progreso” (Benjamin, 2019, pp. 311-312).

A partir de esto, se vislumbra cómo una acción política de la clase oprimida puede generar una interrupción, una tensión del ahora con el pasado, una posibilidad revolucionaria. Cuando la imagen se transforma en cuerpo-político, hay un salto a una determinada imagen dialéctica. Entonces, puede haber remembranza y salvación de la tradición de los oprimidos. En dicho momento, no solo se actualiza un determinado tiempo, sino que se extrae su continuidad temporal cronológica, emerge como un hecho genuino, flameante, un tiempo-ahora que tiene en sus despliegues otra apertura para pensar la historia: el ahora de su cognoscibilidad y legibilidad.

Pensar la historia a contracorriente es posible si tomamos como eje primordial los archivos de la memoria. El ángel que da la espalda al progreso y fija su vista en el pasado y sus ruinas permite entrelazar los levantamientos con la memoria, traer al presente las singularidades de las sublevaciones que permanecen ocultas, pero que han sobrevivido al *continuum* progresivo de la historia.

Ahora bien, el esquema que está a la base de todo esto es la parada o suspensión de la dialéctica en la tensión histórica, de la cual jamás se formará síntesis ni unidad, sino solo una imagen del pensar. Paula Kuffer lo define así:

La imagen dialéctica –que es una categoría estética– determina la percepción política de la historia: provocar el choque del pasado y del presente para que nazca una imagen dialéctica es precisamente descifrar el pasado a través de nuestro presente, es decir, hacer de él una lectura política. De este modo, la estética, significante privilegiado, nos ofrece el lenguaje a través del cual se revela la naturaleza política de la historia (Kuffer, 2015, p. 217).

Como tal, la imagen dialéctica es un término que permite abrir los ojos, una escucha de los sin voz, un despertar que imagina en el conocimiento del pasado al presente. Aquella constelación imaginal que se desprende desde la memoria histórica se cimenta desde su materialidad. Los fragmentos y escombros de las formas históricas no solo están compuestos por un sinfín de obras técnicas, artísti-

cas y arquitectónicas, sino también por un ensamblaje de testimonios y recuerdos en común de un pasado próximo. En efecto, la imagen no se puede reducir, limitar o aprehender totalmente, pues siempre hay un residuo que no es captado por la mirada.

En *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997), Didi-Huberman señala que esto es una condición misma del ver. Si bien un sujeto puede visualizar las imágenes, estas se escapan de ser aprehendidas completamente por quien mira; siempre hay un desbordamiento, una irreducibilidad en la imagen que nos mira sin ser vista, pero que, al mismo tiempo, cuestiona. La imagen siempre es una disputa. Como una estela fulgurante, permiten remitirnos a las luchas de las generaciones pasadas e intentar dar voz a quienes no solo quedaron relegados por la historia, sino que también sufrieron muertes que quisieron ser sepultadas en los anales de cualquier narración dominante. En otras palabras, al suspenderse el tiempo histórico, se introduce un contratiempo dialéctico y a la vez revolucionario, un choque entre el pasado y el presente cargado de esperanza y de exigencia de redención.

En el *Libro de los pasajes*, Benjamin examina la interrupción en el movimiento del pensar, donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por ello, el objeto mismo montado en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Benjamin entrega cierta clave:

El momento destructivo o crítico de la historiografía materialista cobra validez cuando hace estallar la continuidad histórica, operación en la que antes que nada se constituye un objeto histórico. [...] La historiografía materialista no escoge sus objetos a la ligera. No los entresaca del transcurso, sino que los hace saltar en él. Sus procedimientos son más complejos, sus acontecimientos mucho más esenciales (Benjamin, 2005, N 10 a, 1, pp. 477-478).

La imagen es la dialéctica suspendida de la historia, donde no hay cabida a la síntesis de las temporalidades yuxtapuestas que colisionan entre sí. Una temporalidad cargada de memoria de la barbarie, y es precisamente allí donde hay una exigencia de justicia para los que han sido sacrificados por el *continuum* progresista de la historia. En este sentido, para el historiador materialista la imagen dialéctica es una singularidad que solo se puede visualizar, leer y pensar a contrapelo desde el presente inmóvil; es la suspensión en la tensión dialéctica entre presente y pasado: “El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que lleva dentro el tiempo detenido, porque dicho concepto define precisamente *el* presente en el que este escribe la historia para sí mismo” (Benjamin, 2019, p-316). No hay un punto fijo, sino puro movimiento: “una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se mostraba como destinatario y *sujeto* antes que amo” (Didi-Huberman, 2011, p. 152). El historiador que decide abordar el pasado abre las posibilidades de renovarlo,

prefiere la tradición de los oprimidos, de sus muertes, de sus dolores y de sus fracasos. Y prefiere actualizarla en el presente. Evidentemente, toda filosofía de la historia se enfrenta a la problemática de la representación en torno a los hechos del pasado. Es por ello que la crítica benjaminiana permite cuestionar las categorías ético-políticas de la modernidad como valores universales. El análisis y la experiencia de la historia permiten ofrecer una interpretación propia del presente, no solo para imaginar un futuro emancipatorio, sino también para reflexionar acerca de nuestro pasado. La imagen dialéctica es un concepto clave para comprender cómo Benjamin despliega su construcción de temporalidad e historia, pues a través de la imagen se articula la rememoración en torno a la relación entre política e historia.

En este contexto, Benjamin, de cierta manera, abre una corriente de pensamiento crítico; es decir, una teoría que tiene la intención de politizar el arte para mostrar los engranajes del capitalismo mundial integrado en la sensibilidad de la comunidad por medio de relaciones de dominación y subordinación. Por tanto, la imagen no opera como un catalizador de una chispa revolucionaria, sino que más bien quiebra el *continuum* cronológico, genera una apertura de un ámbito cargado de subversión, primordialmente político; es decir, la posibilidad de leer en el presente los vestigios de un pasado reprimido. Ante ello, tomar la historia a contrapelo es darle una vuelta de tuerca, cambiar el punto de vista, y es necesario que en el presente se pueda comprender de qué manera el pasado llega al historiador; cómo se lo encuentra en el presente, un presente «reminiscente», y dónde posibilita pensar una política de la memoria en un horizonte dialéctico.

4. ANACRONISMOS Y SÍNTOMAS: UN HORIZONTE HUBERMANIANO

Benjamin construye un concepto de presente como *Jetztzeit* (tiempo-ahora) que estará regado por fragmentos mesiánicos, fundando una conexión entre historia y política, tal como en teología se la teje entre remembranza y redención [*Erlösung*]. Didi-Huberman sostiene que el presente se compendia en imágenes, Benjamin piensa que hay captarlo en términos de “dialéctica” y de “imagen dialéctica” (*Dialektik, dialektische Bild*):

Pues este, aunque categoría absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el 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 (Benjamin, 2005, p. 242)

Benjamin y su concepción de la “imagen dialéctica” se envuelven en una temporalidad irresoluble⁴: “el Ayer coincide con el Ahora en un relámpago [...]: no es algo

que se desarrolle en el tiempo, sino una imagen entrecortada” (Didi-Huberman, 1999, p. 28). La historia como construcción teórica tendrá su lugar no en el tiempo homogéneo y vacío, sino más bien en un “tiempo-ahora”, donde lo acaecido está colmado de material inflamable. Allí se vislumbra cómo el historiador materialista pondrá la mecha al *continuum* de la historia. La imagen no se podrá reducir a un simple archivo de la historia. Paradojalmente, Didi-Huberman sugiere una temporalidad de doble faz: “ser reconocida solo como productora de historicidad *anacrónica* y de una significación *sintomática*. Paradojas constitutivas de los ‘umbrales teóricos’” (2011, p. 143). La paradoja del anacronismo se despliega desde el objeto histórico cuando este es analizado como síntoma, poniendo en juego la temporalidad de todos los sentidos cronológicos y sus alcances: “cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y de crisis, de supervivencia y de síntomas, es necesario ‘tomar la historia a contrapelo’” (2011, p. 145). A partir de los anacronismos y de los choques entre imágenes disímiles que se ofrecen al discurso, puede haber una lectura de las paradojas y los síntomas que estas producen. La potencia de las imágenes dialécticas desborda y perturba nuestro sentido común. Sin embargo, ellas tienen una dinámica que las abre a diversas posibilidades. Didi-Huberman muestra cómo la imagen dialéctica hace de la narrativa de la historia algo desemejante, desmontando su concepción:

Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “de-cantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica (2011, p. 60).

Por su parte, Didi-Huberman insta a pensar en la historia del arte desde una perspectiva anacrónica⁵. Siguiendo a Benjamin propone una dialéctica a contrapelo, pero anacrónica. Al igual que el berlinés, su perspectiva requiere entrelazar diferentes temporalidades de la historia. Desde luego, allí no hay un reduccionismo en torno a conocer hechos positivos sobre un pasado objetivo, ni tampoco a designios universales:

Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. [...] Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”. No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica: decir esto es decir una evidencia (Didi-Huberman, 2011, p. 60).

Didi-Huberman señala que el anacronismo surge cuando los modelos diacrónico y sincrónico se entrelazan para formular un momento crítico. Un momento que posibilita el encuentro entre diversas épocas: “en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros,

se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros” (2011, p. 46). Luego examina las primeras formulaciones del anacronismo en las nociones de supervivencia (*Nachleben*) y de fórmula patética o enfática (*Pathosformel*) de Aby Warburg. El historiador alemán observaba en el Renacimiento una “supervivencia” de fuentes contradictorias, una relación entre las antiguas imágenes paganas y las imágenes medievales cristianas en torno a objetos históricos que se expresaba en formas significativas que asomaban de manera constante, mostrando nuevos significados, propios de las relaciones que surgían en las sociedades urbanas y mercantilizadas.

Este *pathos* no solo traslada el pensar a una antropología de las imágenes, pues las relaciones que establecía Warburg pretendían entender que la cultura respondía a esas imágenes; no solo analiza los aspectos fundamentales y los caracteres generales de una cultura, sino también algunos de los caracteres específicos – como los formales– en la historia: “procura hacer justicia a la compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones y ‘grietas en el tiempo’, latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos” (Didi-Huberman, 2011, p. 73).

El pensador francés sostiene que la imagen dialéctica se remite a una historia, un “salto originario”, una historia que es la historia de los síntomas, de un testimonio: “es un *tiempo de la alteración*, de la perturbación: el movimiento turbulento que producen en el tejido continuo de los aspectos naturales es el mismo movimiento del *síntoma*. Es decir, que arroja todas las cosas hacia lo bajo” (2011, p. 203). Cuando nos alejamos de un modelo histórico de continuidad y progreso, la historia deja de ser un relato inmóvil y causal. El pasado irrumpe en el presente, estallan colisiones. El síntoma trastoca el ritmo cotidiano de las cosas, emergiendo en los momentos más inesperados: “Esta noción denota por los menos una doble paradoja, visual y temporal” (2011, p. 63). El síntoma es una “supervivencia” que interrumpe el curso normal del campo visual y temporal. Por ello, la representación que se presente frente a nosotros se interrumpe, al estar entrecortada se manifiesta la “imagen-síntoma”⁶.

Didi-Huberman señala que esta supervivencia se puede pensar en torno al inconsciente de la representación. Aquella se comporta de manera semejante al inconsciente, puesto que aparece y desaparece, sin que sus movimientos sean regidos por una voluntad clara o precisa, o que persiga una intención en un momento determinado. Didi-Huberman construye una analogía para explicar este comportamiento. Sugiere que en ello hay un proceso psíquico que se asemeja al comportamiento que exhiben ciertas enfermedades y en las que “un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo” (ídem). Así, el síntoma interrumpe y resiste al continuo en el cual intentamos llevar nuestra existencia, interrumpe el curso de la historia cronológica; constituye un «inconsciente de la historia». Allí surgen

tiempos heterogéneos, duraciones múltiples y memorias entrelazadas. A Didi-Huberman la noción de síntoma le permite quebrar con la historia lineal, apelando a una historia en torno a una temporalidad anacrónica. Así, se concede que el tiempo lineal pueda ser desplazado por una nueva temporalidad, una que emerja del recuerdo; un panorama recompuesto que ha reemplazado lo que fuera la realidad. Por ello, debemos asumir la dimensión memorativa de la historia y, simultáneamente, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica. Imaginar un «inconsciente del tiempo» es pensar en la memoria “de la cual el historiador debe hacerse a la vez el receptor-el soñador-el intérprete” (2011, p. 137).

Benjamin señala que se trata de una “arqueología material”, donde el historiador tiene que adoptar una postura humilde frente a las huellas, convertirse en un “trape-ro” (*Lumpensammler*) de las memorias de las cosas. El inconsciente del tiempo que el historiador encuentra en los vestigios y despojos son huellas, materiales de trabajo, y debe renunciar a algunas jerarquías seculares (hechos objetivos contra hechos subjetivos) y “adoptar la escucha flotante del psicoanalista atento a las redes de detalles, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas” (Didi-Huberman, 2011, p. 156). La imagen no está en la historia como un punto sobre la línea, no es insensible a las condiciones del devenir. Lo radical de esta lectura remite a cuando el historiador se da cuenta de que, para examinar la complejidad de latencias y crisis, supervivencias y síntomas, es necesario tomar la historia a contrapelo. Es allí donde la paradoja del anacronismo pone en juego la temporalidad en todos los sentidos, permitiendo disputar los relatos cronológicos que han alcanzado un estatus lógico y narrativo del saber histórico.

Alterar el movimiento progresivo de la historia remite a un cambio en la perspectiva del quehacer histórico, una variación del “punto de vista”⁷. Didi-Huberman señala que Benjamin plantea un “giro copernicano” en el saber histórico:

El giro copernicano en la visión histórica es este: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta este punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo. Y en efecto, el despertar es la instancia ejemplar del recordar: [...] hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar (Benjamin, 2005, K 1, 2, p. 394).

Este giro supone que el pasado es móvil y arriba en la búsqueda del historiador, quien se sitúa en un presente preciso a partir del punto de vista desde donde puede examinar las condiciones de legibilidad del pasado.

Aquello cuestiona radicalmente los discursos historicistas que toman los acontecimientos de la historia como puntos cronológicos y lineales para obtener una “pureza” de los tiempos, donde se evitan elementos subjetivos o relativos al presente desde el que se observa, puesto que ello alteraría la objetividad y linealidad del saber histórico. Como señala, el esteta francés:

Partamos, justamente, de lo que parece constituir la evidencia de las evidencias: el rechazo del anacronismo para el historiador. Esta es la regla de oro: sobre todo no “proyectar”, como suele decirse, nuestras propias realidades –nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores– sobre las realidades del pasado, objeto de nuestra investigación histórica. [...] Definamos esta actitud canónica del historiador: no es otra cosa que una búsqueda de la concordancia de tiempos, una búsqueda de la concordancia eucrónica (Didi-Huberman, 2011, p. 36).

Didi-Huberman señala que todo objeto histórico “canónico” buscó coherencia entre las causas y consecuencias dentro de los acontecimientos históricos, pretendiendo generar un relato histórico que funcionara como evidencia de la validación de la disciplina que lo producía. Desde este horizonte, el pasado es transmitido como un punto fijo o un acontecimiento determinado en el *continuum* del progreso, apelando a un examen desde el presente sin turbar la objetividad del hecho histórico. Por ello, dicho método expone el presente desde un pasado que se da indiferente; se trata de una mirada lineal de la historia del pasado.

En su unificación y linealidad de los relatos teológicos, en los grandes anales de la Historia que surgieron de la *Ilustración*, se percibe ese carácter progresivo desde un origen hacia una finalidad, y fueron aquellos modelos los que determinaron la temporalidad dominante en la disciplina histórica. Esto asentaba los presupuestos para encuadrar una coherencia temporal de la historia del arte, de la filosofía y de la historia sistemáticas y ordenadas de manera que ninguna contradicción pudiera darse en su recorrido. Sin embargo, para Benjamin las imágenes dialécticas no se rigen por una lógica o un conocimiento de la no contradicción, sino que en ellas se pone en juego la dialéctica entre elementos heterogéneos de un saber histórico que detiene la circularidad progresiva de la historia. Las chispas paradójales de las imágenes, escombros o fragmentos, permiten otras lecciones o miradas del pasado y de la historia. Por ello, es fundamental impugnar el modelo de temporalidad progresivo y continuo. Esto propone iniciativas metodológicas alternativas, fuera de todo canon. Didi-Huberman señala que la tarea del historiador ha implicado como regla de oro obviar a toda costa el anacronismo o analizar un objeto desde otra época histórica que no sea la propia del objeto o el acontecimiento.

5. CONSIDERACIONES FINALES: LA MEMORIA DE LAS IMÁGENES

A partir de la teoría benjaminiana sobre historia, temporalidad e imagen, revisitada por Didi-Huberman, se propuso pensar una política de la memoria como una rearticulación de fragmentos discontinuos en un movimiento sin término. Los planteamientos de ambos pensadores pareciera que le dan la espalda a la Historia del progreso. Se trata de una idea que no solo emerge en las formas de una filosofía marginal, sino también en algunas narrativas contemporáneas. Allí emergen miles de antagonismos y luchas que se despliegan en los espacios que habitan los cuerpos, pues aquellas disponen el tiempo de otra forma. La irrupción de aquel potencial crítico que permite una nueva perspectiva en torno al *statu quo* no se remite a una capacidad del sujeto, sino a la búsqueda de nuevas significaciones históricas, políticas y estéticas.

Estamos ante una mirada que permite relacionar distintas ideas o síntesis en lo fragmentario y efímero de las condiciones históricas, para dar cuenta de una crítica a la facticidad del presente. Es un panorama, por lo demás, intensamente paradójico, que perturba la rigidez y las demarcaciones taxativas en el horizonte tanto verbal como visual, en un prolífico entrevero (histórico, filosófico, político y estético) que tiene un cariz subversivo, y que torna con distintas mixturas y realces a lo largo de la historia cultural. Así, recuperamos lo que se mantiene invisible para el progreso histórico, pero, a pesar de todo, se resiste a desaparecer.

Se trata de una tarea donde el historiador que haga de la imagen un objeto de conocimiento no puede esperar una realidad totalizadora de la imagen, como hecho objetivo o reflejo de los acontecimientos: la imagen siempre desborda. Didi-Huberman señala: “a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a las imágenes. Si les pedimos demasiado –toda la verdad– sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas” (2004, p. 59). Cuando pensamos que la imagen es total y vislumbra completamente lo que ha acontecido, su carácter fragmentario devela que no se puede anhelar su totalidad u objetividad, pues son fragmentos desgarrados a la singularidad histórica, de bifurcaciones, de objetos parciales y ruinas que acarrear consigo claroscuros que escapan a la visibilidad. Aquello surge debido a que, al enfocar la imagen, se difuminan ciertos aspectos. Aquí es donde radica la importancia del montaje, pues permite visibilizar algunos de ellos, pero disipa otros. Las imágenes son fragmentarias, no son totales ni incondicionales; son imágenes dialécticas “a pesar de todo”. La imagen nunca es absoluta, sino un fragmento singular o una constelación de la historia. El historiador debe ser consciente de que no hay conocimiento total de las imágenes, sino que más bien son las imágenes las que interpelan y enseñan a ver. Las imágenes tienen una notabilidad teórica e histórica, pues en su ser fragmentarias, parciales, instantáneas, no pueden captar la totalidad.

El proceso de montaje reside en dar forma a un

conjunto heterogéneo en el cual los documentos o archivos se montan y difieren entre sí, lo que hace que las imágenes y su legibilidad emerjan acrecentadas como resultado de su correlación y encuentro recíproco; “entonces la dialéctica debe comprenderse en el sentido de una colisión desmultiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento” (Didi-Huberman, 2004, p. 205). En el *Libro de los pasajes*, Benjamin señala sobre la forma-montaje: “Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje” (Benjamin, 2005, N 1, 10, p. 460). Los diversos cruces para entender el concepto de imagen dialéctica permiten la tensión entre temporalidades heterogéneas, los relámpagos que se producen por el choque de fragmentos y escombros, donde se suspende la linealidad progresiva de la historia. Estamos ante una dialéctica en suspenso que forja montajes, repertorios de escombros, mosaicos de mónadas, colecciones de fragmentos para develar la contradicción inherente entre temporalidades. Así, es un horizonte de mixturas, suspendido y fragmentario por los destellos de las imágenes dialécticas que colisionan. La impronta a través de su concepción de la imagen dialéctica como método de pesquisa histórica, no solo permite leer la historia a contrapelo, sino también disputar los modelos de temporalidad propios del ejercicio histórico. Al intentar buscar nuevas formas de significación a partir de la imagen, se pretende romper con el tiempo cronológico impuesto por las gobernanzas de turno y los espacios del capital, lo que trae consigo cierta memoria del pasado oculto a la luz del presente.

Hay pequeñas luces que, por intermitentes y discontinuas que sean, nos permiten seguir imaginando otro futuro posible. Una política de la memoria no se puede imponer; para que pueda habitar necesariamente tendrá que tener un horizonte intempestivo. La memoria no es de nadie; por ello, debemos disputar sus formas por medio de la suspensión del tiempo histórico, de una crítica a la soberanía de las clases opresoras y fuera de cualquier orden moralista. Como hemos visto, hay que desplegar potencias sensitivas e intelectivas con miras a una memoria colectiva para recordar. Una política capaz de ser portadora de una memoria, a partir de un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos, una memoria como instancia dinámica: “La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira”, insiste Didi-Huberman (2011, p. 32). Así, pues, hay que buscar cómo entrelazar esas huellas en constelaciones supervivientes en la frágil memoria. Seguir esos rastros tanto a nivel material como en la psique es uno de los desafíos más peliagudos e implica un examen que apela a seguir las huellas en lugares inexplorado o recónditos. Para ello, necesitamos imaginar, más allá de los gestos, una apuesta sobre la potencia de la figura en la inmanencia del vínculo per-

formático entre lenguaje y realidad.

Finalmente, vemos cómo Didi-Huberman sigue con la estela benjaminiana de pensar la historia a contrapelo: “No hay historia sin teoría de la memoria: contra todo el historicismo de su tiempo”, plantea sobre el pensamiento de Benjamin. En tanto, debemos pensar aquella política como una suspensión del tiempo histórico, donde irrumpe una vastísima constelación histórica de nociones y usos en disputa, y donde surge un sinfín de vacilaciones y sesgos; un horizonte no tan atendido cuando escuchamos o leemos a la Historia de la Filosofía, o incluso a nosotros mismos cuando tratamos la cuestión de las imágenes en los despliegues de la memoria, sobre todo cuando intentamos pensar la relación entre historia, política y violencia: las luciérnagas siempre pueden hallar otra forma de habitar.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERÉS

El autor no declara conflictos de interés.

FINANCIAMIENTO

El autor no declara fuentes de financiamiento.

NOTAS

1. Véase Löwy (2003, pp. 106 y ss.).
2. Véase Kuffer (2015, pp. 213-221).
3. Esta referencia ha sido expuesta por otros autores, planteando distintos matices en sus interpretaciones, pero siempre fieles a la obra de Walter Benjamin. Véase Löwy (2002,3 pp. 108 y ss.) y Mate (2006, pp. 166 y ss.), entre otros.
4. Michael Löwy señala en torno a la obra benjaminiana: “Walter Benjamin no es un autor como los demás: su obra fragmentaria, inconclusa, a veces hermética, a menudo anacrónica y, no obstante, siempre actual, ocupa un lugar singular y hasta único en el panorama intelectual y político del siglo XX” (2003, p. 11).
5. Véase Fisgativa Sabogal (2013, pp. 155-180), Mora (2010, pp. 75-96), Salas Guerra (2016, pp. 42-79), Chaves (2016, pp. 45-73), Asiss (2019, pp. 81-94), Taccetta (2021, pp. 54-94), entre otros.
6. No abordaremos la noción de “supervivencia” en otros autores. Sin embargo, quisiéramos señalar que Jacques Derrida lo analiza desde la deconstrucción y crítica a la metafísica de la presencia. Se trata de un análisis a través de la cuestión de la sobrevida, a diferencia de Didi-Huberman, que lo hace desde las imágenes supervivientes. Recordemos que Derrida analiza la “survie” sobre “una dimensión del sobrevivir o de la supervivencia irreductible tanto al ser como a cualquier oposición entre el vivir y el morir”, en: Derrida (1998, p. 116). Y en otra ocasión plantea: “No hay archivos indestructibles, no existen, no pueden existir. Y, así pues, el proceso de archivo es un

trabajo hecho para organizar la supervivencia relativa, el mayor tiempo posible, en condiciones políticas o jurídicas dadas, de ciertas huellas escogidas a propósito. Siempre hay un propósito, siempre hay una valoración. Dicho de otro modo, incluso los archiveros más bienintencionados, los más liberales o los más generosos valoran lo que merece ser conservado. Se equivoquen o no, poco importa, siempre valoran. Esta valoración de las huellas, con autoridad y competencia, con la autoridad y la competencia que se les supone, es la que diferencia el archivo de la huella” (2013, p. 177) . Esta problemática ha sido abordada indistintamente por autores contemporáneos respecto a la obra de ambos filósofos. Véase Llevadot (2021, pp. 71-93), Llevadot (2018, pp. 103-121), Pávez (2021 , pp. 115-142); Pávez (2015, pp. 99-118); Villalobos-Ruminot (2021 , pp. 228-279) entre otras y otros.

7. Véase Didi-Huberman (1999, pp. 25-40). Didi-Huberman insta a interrogar el objeto de la historia del arte, la filosofía y la historia en torno a una crítica de los modelos temporales: “Tal es pues la paradoja: se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo, pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente”. Didi-Huberman (2011, p. 55).

REFERENCIAS

- Asiss, F. (2019). La historia y el anacronismo. La representación anacrónica del pasado. *AGÓN*, 2(1), 81-94.
- Badiou, A. et al. (2014). *¿Qué es un pueblo?* Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (1971). *Angelus Novus*. Edhasa.
- Benjamin, W. (1998a). *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*. Taurus.
- Benjamin, W. (1998b). *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*. Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libros de los pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2006). *Libro I/vol.1. El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, “Las afinidades electivas” de Goethe, El origen del “Trauerspiel” alemán*. Abada.
- Benjamin, W. (2008). *Libro I/vol. 2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo. Sobre el concepto de Historia*. Abada.
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. LOM.
- Benjamin, W. (2012). *Escritos políticos*. Abada.
- Benjamin, W. (2019). *Iluminaciones*. Taurus.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor.
- Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Eterna Cadencia.
- Butler, J. (2013). Walter Benjamin y la crítica de la violencia. *Papel Máquina. Revista de Cultura*, 4(8), 63-96.
- Butler, J. (2017). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Chaves, M. E. (2016). El anacronismo en la historia: ¿error o posibilidad? A propósito de las reflexiones sobre el tiempo en Carlo Ginzburg, Marc Bloch y Georges Didi-Huberman. *Historia y Sociedad*, (30), 45-73.
- Claro, A. (2018). *Tiempo sin fin*. Ediciones Bastante.
- Delle Donne, S. & Sabrina, P. (2019). Imágenes y archivos. Sublevación, rebeldía y resistencia de las formas. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (7), 131-138.
- Derrida, J. (1998). *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.
- Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. Ellago Ediciones
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (1999). El punto de vista anacrónico. *Revista Occidente*, (213), 25-40.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada.
- Didi-Huberman, G. (2013). Como abrir los ojos. En Farocki, H., *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Didi-Huberman, G. (2014a). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2014b). Volver sensible/hacer sensible. En Badiou, A. et al., *¿Qué es un pueblo?* Eterna Cadencia.
- Didi-Huberman, G. (2017a). *Insurrecciones*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Didi-Huberman, G. (2017b). *Pueblos en lágrimas. Pueblos en armas. El ojo en la historia, 6*. Shangrila.

- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Didi-Huberman, G. (2021). Gestos, fórmulas y bloques de intensidad. *Revista de Filosofía Iberoamericana*, 53(151), 280-309.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta*, 1. Abada.
- Didi-Huberman, G. (2020). Devolver una imagen. En Alloa, E. (ed), *Pensar la imagen*. Metales Pesados.
- Fisgativa Sabogal, C. (2013). Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman). *Filosofía UIS*, 12(1), 155-180.
- Galende, F. (2009). Walter Benjamin y la destrucción. Metales Pesados: Santiago de Chile.
- García, L. I. (2017). La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes. *AIST-HESIS*, (61), 93-117.
- Karmy, R. (2011). El ángel de la modernidad. La figura del ángel en el pensamiento contemporáneo. *Revista Pléyade*, (8), 103-123.
- Karmy, R. (2018b). ¿Es lícito (hacerse) matar? Sacrificio y martirio en Walter Benjamin y Furio Jesi. *Revista Diálogos Mediterráneos*, (14), 122-154.
- Kuffer, P. (2015) 'Leer lo que nunca fue escrito': hacia una hermenéutica política. *ÁGORA*, 34(1), 213-221.
- Kuffer, P. & Llevadot, L. (2017). Presentación. Walter Benjamin: las formas de la crítica. *Enrahonar*, (58), 5-10.
- Llevadot, L. (2018). Fantasmagoría y espectralidad: Benjamin y Derrida ante la imagen cinematográfica. *Escritura e Imagen*, (14), 103-121.
- Löwy, M. (2003). *Walter Benjamin. Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre un concepto de Historia"*. Fondo de Cultura Económica.
- Mate, R. (2006). *Medianoche en la historia. Comentario a las tesis "Sobre el concepto de historia" de Walter Benjamin*. Trotta.
- Mora, M. E. (2010) La mirada anacrónica. El cubo, de Alberto Giacometti. En Sanabrá, C., Mora, M. E. y Guerrero, J. C. (Eds.), *Estética: miradas contemporáneas 3. Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporánea* (pp. 75-96). Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Oyarzún, P., Pérez, C. & Rodríguez, F. (Eds.) (2017). *Le-tal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la Violencia*. LOM.
- Pavéz, J. (2021). Sobrevida y politicidad: Jacques Derrida y la promesa en el presente viviente. *Enrahonar*, (66), 115-142.
- Pavéz, J. (2015). Jacques Derrida. Un plus de vida. *Intus Legere Filosofía*, 9(1), 99-118.
- Salas Guerra, M. C. (2016). Latencias de la imagen: anacronismo y síntoma. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, (4), 42-79.
- Taccetta, N. (2021). Anacronismo, dialéctica y sublevación. O de cómo pensar la imagen a contrapelo. *Revista de Filosofía Iberoamericana*, 53(151), 54-94.
- Villalobos-Ruminott, S. (2021). Imágenes que tiemblan. Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman y la política del arte. *Revista de Filosofía Iberoamericana*, 53(151), 228-279.