



## Medios de la memoria y legibilidad de la historia

---

**Juan Antonio Ennis**

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)  
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

### Resumen

A partir de un examen detenido de ciertas zonas de la obra de Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman, se propone aquí un aporte a la discusión en torno a la elaboración (sobre todo en la literatura) de la memoria traumática del siglo XX en el presente, con especial atención al estado de la cuestión en este ámbito en España. En este marco, los ejes del debate se plantean en torno a la noción de “medio” (del rol de los medios de comunicación en el siglo XXI y de la memoria como medio) y a la de montaje.

**Palabras clave:** *Walter Benjamin – Georges Didi-Huberman – medios – memoria – montaje*

### Abstract

Through the examination of certain areas in the work of Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman, this paper aims to contribute to the discussion on the contemporary ways of working-through the traumatic memory of the twentieth century in literature, specially focusing the state of the art in this field in Spain. Given this framework, the discussion

*Olivar* N° 16 (2011), 19-50, CETCL, IdIHCS, FaHCE, UNLP - CONICET.



shall be centered on the concepts of "medium" (the role of media in the twenty-first century, so as memory as medium and means) and montage.

**Keywords:** *Walter Benjamin – Georges Didi-Huberman – media – memory – montage*

Hay un breve fragmento publicado en el volumen IV de la obra reunida de Walter Benjamin, entre aquellos que llevan el rótulo de *Denkbilder*, que a partir de una comparación usual, incluso desgastada, ofrece una imagen del todo ajena al lugar común, que permite –como muchos otros textos de azarosa suerte en el legado benjaminiano– abrir vías de indagación fecundas en la investigación sobre literatura, historia y memoria. El pasaje lleva el título "Ausgraben und Erinnern" ("Exhumar y recordar"), data de alrededor de 1932, y remite visiblemente a la recurrente deriva proustiana del pensamiento de su autor, aquella que lo lleva a decirle alguna vez a Adorno que no quería leer una palabra más del autor de *À la recherche du temps perdu*, ante el riesgo de caer en una "dependencia enfermiza" que embotaría su propia labor<sup>1</sup>. La definición de la memoria que provee desde el comienzo es familiar al entramado de la memoria autobiográfica que tanto lo fascinaba de Proust, que permite avistar, palpar su materialidad y textura<sup>2</sup>. La misma parte de una distinción si bien aparentemente sencilla en absoluto fútil: "La lengua ha dado a entender de manera inequívoca, que la memoria no es un instrumento (*Instrument*) para la indagación de lo pasado, sino más bien el medio (*Medium*) para ello". La comparación entre memoria y arqueología, entre la exhumación y la rememoración, adquiere un matiz diverso al del lugar común al poner

<sup>1</sup> El comentario de Adorno se encuentra en el tomo 11 de sus *Gesammelte Schriften*, y es citado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser en las notas al artículo de Benjamin sobre la imagen de Proust (Benjamin 1991g: 1047). En todos los casos en los que se cita la edición en idioma original sin indicar versión española, la traducción es mía.

<sup>2</sup> Me refiero aquí al comentario de la *Recherche*, en el que pondera la factura del texto como meticuloso tejido que al mismo tiempo enseña su entramado: "La unidad del texto, pues, es solamente el *actus purus* del recordar mismo. No la persona del autor, menos aún la acción. Puede decirse que sus intermitencias son sólo el reverso del *continuum* del recordar, el modelo invertido de la alfombra. Así lo quería Proust, y así hay que entenderlo, cuando decía que preferiría ver la totalidad de su obra impresa en un volumen a dos columnas y sin ninguna separación entre párrafos" (Benjamin, 1991a [1929]: 312).

el foco sobre el proceso del trabajo arqueológico y no en sus resultados expuestos y ordenados orgánica y jerárquicamente en el museo. Este contraste entre el proceso de la rememoración y la forma de lo rememorado como posible ilusión de sentido cerrado constituía para Benjamin el rasgo distintivo y radicalmente novedoso de la escritura de Proust. Como lo manifiesta en “Zum Bilde Prousts”, el ensayo aparecido en 1929 en el *Literarische Welt*, no es en su escritura el autor rememorante quien desempeña el rol protagónico, sino “el tejido de su memoria, el trabajo de Penélope del recuerdo” (Benjamin 1991a [1929]: 311). “Se sabe que Proust no ha descrito en su obra una vida tal como ha sido, sino una vida tal como aquel que la ha vivido la recuerda” (*ibíd.*). Esta oposición entre medio e instrumento contribuye a deslindar uno de los sentidos posibles de lo enunciado en el título de este trabajo, sin abandonar la riqueza de su polisemia. “Medios de la memoria” refiere, en primer lugar, a la memoria como medio y no como instrumento (medio para un fin, *Mittel*, podría haber dicho Benjamin, en lugar de *Instrument*). La memoria que nos ocupa, en este caso, es la memoria histórica, más precisamente la memoria traumática, en las últimas décadas vuelta medio, atmósfera común para diversos discursos, referencia omnipresente, hipermediatizada, hecha en la era de los medios digitales de la comunicación instrumento para diversos fines, o mero telón de fondo (que no es lo mismo que el humus mentado por Benjamin).

Sigrid Weigel (1999:186s.) encuentra en “Ausgraben und Erinnern” un punto de partida para reconstruir una teoría de la memoria y el lenguaje en Benjamin, que la conduce al modo de observación dialéctica en el trabajo temprano sobre el *Passagenwerk*, que él mismo había descrito como un “giro copernicano en la investigación histórica” (en Weigel, 1999:189) y a la relación de sus trabajos subsiguientes sobre la memoria y la historia a partir de la dialéctica del sueño y la vigilia con el psicoanálisis freudiano. Georges Didi-Huberman (1997:117), en su trabajo sobre la “imagen crítica” identifica en el mismo texto una alegoría del quehacer del historiador y el anacronismo de su disciplina: “estamos condenados a los recuerdos encubridores, o bien a sostener una mirada crítica sobre nuestros propios hallazgos conmemorativos, nuestros propios ‘objetos encontrados’”. Este mismo autor transita también, explorando las relaciones entre memoria, historia e imagen en Benjamin, un camino similar al de Weigel:

La “revolución copernicana” de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como hecho objetivo al del pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción –y de esta práctica– de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador (Didi-Huberman, 2008 [2000]: 154-155).

Así, para poder trabajar sobre un objeto sometido a los accidentes y trampas de la memoria presente, para poder acercarse al funcionamiento del “inconsciente del tiempo”, “el historiador debe renunciar a algunas jerarquías seculares [...] y adoptar la mirada meticulosa del antropólogo atento a los detalles” (id.: 155). Atención y cuidado emparentados, desde luego, con el temple del arqueólogo que evoca Benjamin en el fragmento de marras<sup>3</sup>:

Quien procure aproximarse al propio pasado sepultado, debe comportarse como un hombre que excava. Sobre todo, le está vedado intimidarse ante el retorno, una y otra vez, sobre una y la misma circunstancia –debe esparcirla como se hace con la tierra, removerla como se remueve la tierra. Puesto que las “circunstancias” no son más que estratos, que sólo tras la más cuidadosa indagación arrojan aquello que hace que la excavación valga la pena. Y eso son las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos previos, se yerguen en los sobrios gabinetes de nuestro entendimiento postrero –como *torsi* en la galería del coleccionista (Benjamin, 1991g: 400).

<sup>3</sup>Un tercer oficio análogo que no deba pasar sin mención, es el que Hannah Arendt atribuye a Benjamin en sus conferencias, al llamarlo “pescador de perlas” (*Perlentaucher*): “Este pensamiento, alimentado desde el hoy, trabaja con los “retazos de pensamiento” que puede arrancar al pasado y reunir alrededor suyo. Al igual que el pescador de perlas, que se interna en el fondo del mar, no para llevar a la luz el suelo marino, sino para arrancar en la profundidad lo rico y singular, perlas y corales, rescatándolos a la luz del día en forma de fragmentos, se sumerge en las profundidades del pasado, pero no para revivirlo tal como fue, o para contribuir a la renovación de tiempos fenecidos. Lo que guía a este pensamiento es la convicción de que incluso lo viviente sucumbe a la ruina del tiempo, de que no obstante el proceso de descomposición es almismo tiempo un proceso de cristalización; la convicción de que en la misma “custodia del mar” (“Meereshut”) –el elemento no histórico mismo, ante el cual sucumbiría todo lo devenido histórico– surgen nuevas formas y figuras cristalizadas que, inmunizadas contra los elementos, perduran y esperan sólo al pescador de perlas, que las traerá al día: como “retazos de pensamiento”, como fragmentos, o también como los siempre perdurables “fenómenos originarios” (“Urphänomene”) (Arendt, 2006 [1968/7]: 97).

Es la constelación presente la que ofrece la superficie de lectura para los objetos del pasado. La legibilidad de la historia como hecho de memoria dependerá entonces de los azares del archivo (cuya materialidad se revela especialmente vulnerable a la violencia de la historia) y de los dispositivos de visibilidad que pongan en juego sus imágenes, y sobre la conciencia este doble carácter fragmentario y manipulable de los datos del pasado se apoya tanto la imagen del arqueólogo de la memoria como la del historiador materialista de las *Tesis*. Este último aparecerá en la obra posterior de Benjamin como figura análoga a la del coleccionista, en una equiparación que encontrará su desarrollo pleno en el artículo sobre Eduard Fuchs aparecido en 1937 en Nueva York, en el *Zeitschrift für Sozialforschung* de Adorno y Horkheimer. Allí se anticipan las líneas fundamentales de las *Tesis* póstumas, y se traza el vínculo entre historia, memoria, técnica y medios, introduciendo el problema de la legibilidad de la historia. En su segundo apartado, donde Benjamin bosqueja el contexto en el que Eduard Fuchs se habría formado, ingresa la cuestión de la técnica de la mano de la jerarquía y distribución de los saberes. Así, localiza en el siglo XIX la división tajante entre las ciencias naturales como las ciencias sin más, consideradas fundamento de la técnica, aunando así evolución y progreso. Precisamente allí habría fracasado el positivismo, al perder de vista que la técnica tiene que ver tanto con la naturaleza como con la historia: “Las preguntas que la humanidad plantea a la naturaleza se ven condicionadas por el estado de su producción. Este es el punto donde el positivismo fracasa. Podía reconocer en el desarrollo de la técnica sólo el progreso de las ciencias de la naturaleza, no los retrocesos de la sociedad” (Benjamin, 1991f [1937]: 474). El desarrollo del capitalismo moderno y la fe burguesa en el progreso habrían dejado sólo al siglo siguiente la posibilidad de experimentar críticamente el desarrollo ulterior de las fuerzas productivas en las que veían el instrumento de un progreso ilimitado. El siglo XX “experimenta cómo la velocidad de los medios de transporte, como la capacidad de los aparatos con los que se multiplica la palabra y la escritura, exceden las necesidades reales. Las energías que desarrolla la técnica más allá de este umbral, son destructivas. Promueven en primera línea la técnica de la guerra y la de su preparación publicística” (id.: 475).

La página siguiente contiene nada menos que el repetido enunciado de que no hay un documento de cultura que no sea a la vez docu-

mento de barbarie, síntesis del giro copernicano dado en la disciplina historiográfica por Walter Benjamin y explotado, entre otros, por Didi-Huberman. Esta conjunción en la crítica del progreso de las técnicas de la guerra y la reproducción técnica del texto impreso, más precisamente de la prensa de la época, se encuentra bastante extendida entre los autores cercanos a Benjamin entre fines de los años veinte y a lo largo de la siguiente década. Así, puede perseguirse en la época toda una tradición de la crítica de la producción de la realidad en la prensa, que conduce inevitablemente a la reflexión sobre los medios de comunicación como instrumentos para la falsificación del presente y de la historia. Tanto los dadaístas y surrealistas como también Karl Kraus, Ernst Bloch o Bert Brecht, por dar unos pocos ejemplos, harán de la prensa burguesa el blanco de sus ataques<sup>4</sup>. En este sentido, el periódico no aparece en Benjamin *per se* como una institución perniciosa –como podría hacer pensar el juicio enunciado posteriormente en el ensayo sobre Lesskow, según el cual la prensa constituye uno de los instrumentos más importantes del capitalismo avanzado (Benjamin, 1991e [1936]: 444)<sup>5</sup>– sino un *medio* de producción que debe ser expropiado por el escritor para volverlo arma revolucionaria: es en la prensa donde Benjamin –en su discurso pronunciado en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París el 27 de abril de 1934, bajo el título “El autor como productor”– ve desarrollarse un radical proceso de refundición de las formas literarias (*Umschmelzungsprozess literarischer Formen*), que no sólo va más allá de “las separaciones convencionales entre los géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y divulgador, sino que también somete a revisión a la misma separación entre autor y lector”, y es por ello que para pensar en “el autor como productor” debía empezarse por ella (Benjamin, 1991d [1934]:689)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup>“Contra la “moral servil del periódico” y su infinita capacidad de falsificación –que Ernst Bloch inscribió en 1935 en su inventario *Herencia de esta época*–, algunos artistas se aplicaron a *descomponer* ese “dar forma” falsificado de los periódicos y a recomponer o *remontar* por su propia cuenta los elementos fácticos ofrecidos por la prensa ilustrada o las actualidades cinematográficas” (Didi-Huberman, 2008:21-22).

<sup>5</sup>Ver, a este propósito, Macciuci (2011:286-287).

<sup>6</sup>Sin embargo, en el párrafo siguiente del mismo ensayo, Benjamin introduce una importante salvedad, que habla de la complejidad de la posición del escritor ante la técnica y las formas y medios de producción: “Pero no puede demorarse aquí. Puesto que el periódico no representa aún un instrumento de producción viable en las manos

La pregunta por la técnica y los medios como instrumento o atmósfera de la memoria conduce, del mismo modo que en el artículo sobre Fuchs se vinculaba a la puesta en cuestión de los límites discretos entre ciencias y disciplinas, a la puesta en cuestión de un artículo privilegiado de la modernidad burguesa: la autonomía del arte y su relación con la praxis vital.

El ataque a la autonomía de la institución arte, de acuerdo con la ya canónica lectura de Peter Bürger (1987), es uno de los afanes más notorios y constantes de las vanguardias históricas en las primeras décadas del siglo XX, así como el más visible de sus fracasos. Si bien la institución arte y la obra orgánica sobrevivirían los embates vanguardistas, los mismos tendrían como consecuencia una sensible ampliación de sus límites. Esta ampliación, como el cuestionamiento que le dio origen, encuentran entre sus *causae* tanto la alienación propia de la urbe moderna y la sociedad de masas como la revolución tecnológica que la hace posible. Una superación –decididamente política– de la separación del arte de la praxis vital, que pone en foco el principio constructivo que rige a una obra antes que el sentido que la misma pueda construir como totalidad orgánica. En “El autor como productor”, Benjamin vinculará la pregunta por la autonomía de la literatura (que formula inicialmente como pregunta por “el derecho a la existencia del poeta”) con el concepto de la técnica. Allí Benjamin, al modificar una sola preposición en la pregunta por la relación entre el arte y su tiempo produce un desplazamiento radical en el modo de concebirla: “antes de preguntar cómo se posiciona una poética *con respecto a* las relaciones de producción de la época preferiría preguntar cómo se sitúa *en [in]* ellas” (Benjamin, 1991d [1934]:686). La técnica hacia la que dirigirá Benjamin su interés en el proceso de refundición de las formas literarias en medio del cual dice encontrar su época, es la del montaje: de John Heartfield a Aragon y Brecht, Benjamin persigue los modos de ampliar el arsenal técnico del artista en lo que cifra la superación de la institución arte y la categoría

---

del escritor en Europa Occidental. Aún pertenece al capital. Ahora bien, puesto que, por un lado el periódico, hablando técnicamente, representa la posición de escritor más importante, y esa posición sin embargo, por el otro lado, se encuentra en manos del enemigo, no puede asombrar que la inteligencia del escritor deba combatir con las más monstruosas dificultades tanto en cuanto en su situación socialmente condicionada como en sus medios técnicos y en su tarea política” (1991b: 689).

de obra en nombre de una revolución que aún mantiene el optimismo surrealista: el escritor no trabajará más para el “producto”, sino sobre los medios de producción (id.: 696). La diferencia entre el arte burgués y el revolucionario residiría así en el uso que hace de las técnicas y medios de producción artística: el montaje fotográfico de Heartfield es el ejemplo de cómo devolver el “valor de uso revolucionario” a la imagen y la letra impresa<sup>7</sup>. Como en los personajes de Scheerbart introducidos en “Experiencia y pobreza”, se trata de una lengua que ya no pretende describir la realidad, sino modificarla (Benjamin, 1991c [1933]: 216).

Desmontar-remontar: Esta misma lógica es la que dominará en la cita como recurso ejemplar en Karl Kraus: (Benjamin, 1991b [1931]: 365): “no conservar, sino depurar, arrancar del contexto, destruir; la única manera en la que hay esperanzas de que algo de este período perdure –precisamente por habérselo arrebatado”. Como se ha ocupado de desarrollar en detalle más recientemente Sigrid Weigel (2008:297 sig.), Benjamin logra una teoría e historia de la modernidad indisociable (y no divorciada) de la de los dispositivos técnicos que la hacen posible. Así, el cierre de la versión alemana del *Exposé* para el *Passagen-Werk* desarrolla una concisa historia de la Modernidad como proceso de autonomización de la técnica

<sup>7</sup> “Lo que tenemos que exigir del fotógrafo es la capacidad de dar a su toma la inscripción que la arranque al desgaste de la moda y le devuelva su valor de uso revolucionario [*die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht*]. Plantaremos esta exigencia de la manera más enfática cuando nosotros –los escritores– nos ocupemos de la fotografía. Así también aquí el progreso técnico es para el autor el fundamento de su progreso político” (Benjamin, 1991d [1934]: 693). Didi-Huberman (2010:123-124) resume la propuesta de Benjamin en este texto (“Uno de los más bellos artículos de Benjamin sobre Bertolt Brecht, uno de los análisis más bellos producidos en general sobre los artistas de ese periodo”) en tres puntos, tres modos de superar falsas dicotomías fuertemente arraigadas: en primer lugar presentando el materialismo como superación de la separación entre el contenido (artístico) y la forma (política); en segundo lugar la superación de la oposición de la oposición entre el arte como terreno del *delectare* y la ciencia como aquel del *docere*, placer y saber, y es allí exactamente donde Benjamin habría señalado la necesidad de desmontar “la barrera entre escritura e imagen”; en tercer lugar, la solidaridad entre las formas y los contenidos, las imágenes y la escritura, las obras de arte y las circunstancias históricas, contribuyen a superar la separación entre autor y receptor: “*abrir los ojos* al hacer “del lector un escritor (un scripteur), a saber un descriptor, y aún más un prescriptor” y del espectador un montador en potencia, capaz de desarrollar, sobre las imágenes que contempla, su propia “lectura personal”.



en dirección al utilitarismo: las técnicas figurativas se emancipan del arte en el siglo XIX del mismo modo que en el XVI las ciencias se habían emancipado de la filosofía:

El comienzo lo hace la arquitectura como ingeniería de la construcción. La sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para hacerse práctica en tanto gráfica publicitaria. La poesía se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están dispuestos para presentarse como mercancía en el mercado (Benjamin, 1983:59).

El método de Benjamin, según Bloch, es un “montaje surrealista aplicado a la filosofía”: en este sentido, Benjamin reúne a Marx, Eisenstein y Freud y hace del inconsciente un objeto para la historia, trabajando sobre “el desmontaje de la historia y el montaje de la historicidad” (Didi-Huberman 2008 [2000:178])<sup>8</sup>. El montaje aparece como respuesta a ese “fin de la experiencia” que Benjamin diagnosticaba en las primeras líneas de su ensayo sobre Lesskow (Benjamin 1991e [1936]:439) y en ese brillante párrafo de “Experiencia y pobreza” en el que sitúa históricamente la devaluación de la experiencia en el shock producida por la intervención

<sup>8</sup> Warburg, a quien atribuía un “espíritu de historiador y de antropólogo nietzscheano” (Didi-Huberman, 1998:37), proporciona a Didi-Huberman con su atlas *Mnemosyne* un ejemplo prístino del “conocimiento por el montaje” (Didi-Huberman, 2002:483) que lo acerca a Eisenstein, Benjamin, Bataille, y con ellos a las vanguardias, a la vez que ilumina el hilo rojo común entre ellos: “Le *montage* sera précisément l'une des réponses fondamentales à ce problème de *construction de l'historicité*. Parce qu'il n'est pas orienté simplement, le montage échappe aux téléologies, rend visibles les survivances, les anachronismes, les rencontres de temporalités contradictoires qui affectent chaque objet, chaque événement, chaque personne, chaque geste” (Didi-Huberman, 2006:26-27). Esta articulación entre arte e historia a través del montaje está presente ya en Benjamin, en la postulación de un modo de lectura que rompe con los modelos totalizantes heredados. En este punto, la coincidencia entre Benjamin y el surrealismo es sobre todo formal, procedimental: fragmentación y montaje: “Mientras la mitología surrealista pone las cosas a cierta distancia, las transporta a la esfera de los sueños, dejándolas allí, Benjamin ilumina la esfera de los sueños –la colectiva *Bildphantasie*, como precisa Menninghaus– para conducir las hasta el umbral del despertar. Identificando este momento con el “ahora de la cognoscibilidad” [*Jetzt der Erkennbarkeit*] en el que las cosas “muestran su verdadero rostro surrealista”, el arte del montaje estará al servicio del historiador que en adelante ya no buscará interpretar, sino “tan sólo mostrar”, “disolver la mitología” en el espacio de la historia” (Ibarlucía, 1998:110, cf. Ennis, 2008/09:46-48).

masiva de la técnica para la destrucción y la muerte en la guerra del 14 (Benjamin, 1991c [1933]:214). La posibilidad de la reproducción técnica podría así devolver a la humanidad el acceso a la experiencia que la producción tecnológica amenaza con quitarle, tal la lectura de Benjamin que hace Susan Buck-Morss (1989:268): el cine enseña un potencial curativo para la fragmentación del espacio y la aceleración del tiempo traídas por la modernidad, cuyos emblemas se encuentran en “la línea de montaje y la masa humana”. Ya Ernst Bloch en su *Erbschaft dieser Zeit* (Herencia de esta época, 1935) pondría en la base de una teoría generalizada del montaje la diferenciación entre el montaje mediato e inmediato (*Montage mittelbar/Montage unmittelbar*), siendo el inmediato (asociado al valor de cambio) el propio de la lógica del capitalismo, mientras el montaje mediato sería aquel aún “utilizable”, es decir, que conservaría aún su valor de uso: en términos de Agamben (2005) podría pensarse en un montaje como dispositivo de la profanación. El montaje inmediato sería para Bloch la producción cultural afirmativa, la línea de montaje de la industria cultural capitalista, mientras el montaje mediato sería “constitutivo”: “toma para sí las mejores piezas y construye a partir de ellas nuevos conjuntos” (Bloch, 1977 [1935]:225; cf. Möbius, 2000:20). Esta distinción, que puede pensarse emparentada con la que establece en términos más técnicos Bazin entre “montaje invisible” y “montaje abstracto”, encuentra una inflexión particular en la enfática diferenciación entre la asimilación y el montaje postulada por Didi-Huberman.

Montar no es asimilar. Sólo un pensamiento trivial nos sugiere que, si está al lado, debe ser igual. Sólo una propaganda publicitaria puede tratar de hacernos creer que un coche y una chica son de la misma naturaleza por la simple razón de que los vemos juntos. Sólo una imagen de propaganda puede tratar de hacernos creer que una población muy minoritaria puede significar para toda Europa lo que un pulpo gigante es a su presa. En sus reflexiones críticas sobre la imagen,

<sup>9</sup> Bazin propondrá la invisibilidad a través del montaje como una superación del montaje abstracto practicado por determinados autores, sobre todo soviéticos. El autor sostenía que el montaje, al respetar la lógica material y dramática de la escena se vuelve invisible, pasa desapercibido para el espectador que se centra en las acciones y no en su construcción. El montaje abstracto, por el contrario, pretende crear sentido a partir de la superposición de imágenes disímiles, centrándose en las mutuas relaciones entre ellas (Zunzunegui, 2007:164).

los maestros del montaje –Warburg, Eisenstein, Benjamin, Bataille– han concedido un lugar primordial al poder político y a la imaginería de la propaganda. Pero al rechazar la imaginería en la imagen, han hecho que se propagaran los *parecidos* volviendo imposibles las *asimilaciones*: han “desgarrado” los parecidos al producirlos; han planteado las *diferencias* al crear unas relaciones entre las cosas (Didi-Huberman, 2004:223)<sup>10</sup>.

Es precisamente como explosión del espacio libresco de la novela como género de la modernidad burguesa que Benjamin lee el montaje en *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. “El montaje auténtico se apoya en el documento”, dice allí el escritor alemán (Benjamin, 2007 [1930]:57)<sup>11</sup>.

De acuerdo con Didi-Huberman (2008:97-98), constituye “el método moderno por excelencia”, es “un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”<sup>12</sup>.

<sup>10</sup>En un trabajo más reciente, este mismo autor observa cómo puede apreciarse la consideración del montaje en la obra de Bloch como “el síntoma histórico de una ‘coherencia derrumbada’ del mundo burgués librado al ‘procedimiento de interrupción’ característico de las vanguardias revolucionarias” (Didi-Huberman 2008:157).

<sup>11</sup>“El montaje hace estallar la novela, la hace estallar tanto en su construcción como también estilísticamente, e inaugura nuevas posibilidades, muy épicas. Sobre todo en lo formal. El material del montaje, desde luego, no es en absoluto arbitrario. El montaje auténtico descansa sobre el documento [Echte Montage beruht auf dem Dokument]” (Benjamin 2007 [1930]: 57).

<sup>12</sup>Así, Hans Emmons comienza su estudio sobre el montaje en la música y la literatura estableciendo que el mismo, como categoría estética que encuentra su fundamento ya no en la naturaleza sino en la técnica, define prácticamente el comienzo de la modernidad estética (Emmons, 2009:7). Este mismo autor, retomando las tesis de Möbius (2000), observa cómo el desarrollo de técnicas de montaje en el arte y la literatura de las primeras vanguardias históricas antecede a cualquier teoría del montaje desde el cine. Más aún, el cine piensa el montaje inicialmente desde la literatura: Griffith con Dickens (cf. Eisenstein, 1983:181ss.), Eisenstein con Joyce (cf. Emmons, 2009:12). Sin embargo, como bien apunta Gubern (1996:114), a esta primera influencia sucede con mayor fuerza y perdurabilidad la inversa: “Pero si el cine aprendió a contar sus historias gracias a la tradición narrativa novelesca, los escritores que frecuentaron las salas oscuras no fueron capaces de sustraerse a la influencia del dinamismo cinematográfico, de su visualismo, de su imaginería urbana y eléctrica, de sus rápidas elipsis o de sus diálogos coloquiales o entrecortados”. Relación estructural diversa (y hasta inversa) entre el cine y la novela a la propuesta por Deleuze, y sin embargo pensada en términos similares, puesto que en ambos casos la eventual destrucción o emergencia de lo novelesco tiene que ver con la ruptura con la totalidad: “El cine deja de ser narrativo, pero con Godard se hace más “novelesco” que nunca”. Deleuze (1996 [1985]) piensa la novela en términos de la polifonía bajtiniana, y en ese sentido el cine moderno se

La discusión sobre la relación entre la letra, la imagen y el montaje se actualiza en el presente principalmente en el marco de las discusiones en torno a las formas y políticas de la memoria traumática del pasado reciente, poniendo al mismo tiempo al día el debate acerca de la relación ente arte y política (o la posibilidad de un arte político) a partir de la indagación de los dispositivos de legibilidad (Didi-Huberman) o visibilidad (Rancière) de la imagen en la historia.

### **Los medios de la memoria en el siglo XXI: tropoi del trauma, saturación y montaje<sup>13</sup>**

Si la vanguardia fracasa en su ataque a la autonomía de la institución arte (cuyo carácter históricamente situado, de acuerdo con Bürger (1987:99), se encarga sin embargo de revelar), será en el siglo XXI que pueda ya plantearse la existencia de unas “literaturas postautónomas” cuya novedad no tiene tanto que ver con la reconducción del arte a una praxis vital adversa a la racionalidad utilitaria del capitalismo, sino con la omnipresencia de un mercado triunfante (cf. Ludmer, 2010:149-156: “una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias”)<sup>14</sup>. El arte ya no viene a reconducir la praxis vital al romper con su esfera autónoma, sino que se ve englobado en la omnipresencia (nueva sacralidad, con Agamben) del consumo. Huyssen expresaba con claridad lo que, visto desde el presente, hace más de dos décadas aún estaba en ciernes: “Fue la industria cultural y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana durante el siglo veinte. Y sin embargo las utopías de la vanguardia histórica aparecen preservadas, aunque bajo una forma distorsionada, en este sistema de explotación

---

plantea como una serie de borramientos y rupturas con la posibilidad de la totalidad. En el caso de la generación española del 27, Gubern (1999:121) constatará que los escritores enfilados en la misma encontrarían dificultades en leer el cine desde la literatura (desde lo que habían heredado como “punto de vista literario”), mientras “el punto de vista cinematográfico es considerado [por los poetas cinéfilos] buen punto de vista para la literatura moderna. Como afirma poco antes a este propósito, para estos poetas había que “escribir literatura para el cine si se quiere salvar al cine de la literatura” (id.: 120).

<sup>13</sup> Algunos de los aspectos trabajados en este apartado encontraron una primera formulación en un trabajo presentado en el II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”, realizado en la Universidad Nacional de Rosario en noviembre de 2009 (Ennis, 2010).

<sup>14</sup> Para una discusión crítica, v. Antelo (2009); Pas (2010).

llamado eufemísticamente cultura de masas” (Huyssen, 2006 [1986]:39). Son precisamente “los nuevos medios tecnológicos de reproducción y diseminación” los que habrían logrado la sujeción de los últimos reducidos de la cultura popular a la lógica de la mercancía, y con ello (en clara alusión al Benjamin de “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”) “la mercantilización del arte concluye con la estetización de la mercancía” (id.: 49-50). En este punto, en un momento en el cual los límites que se creían más o menos nítidamente trazados entre el “gran arte” autónomo y la industria cultural se ven no sólo franqueados, sino sobre todo difuminados, inútiles<sup>15</sup>, no es de desestimar el rol preponderante que los agentes de las zonas del mercado que más comprometen a la escritura literaria tienen en la reconfiguración del campo literario y en la expansión y modificación del hecho literario en sí<sup>16</sup>. Entre las variables a considerar en este sentido, se encuentra la de una suerte de agenda temática que encuentra entre sus puntos centrales la memoria traumática del pasado reciente –en el caso español, del que aquí nos

<sup>15</sup> Didi-Huberman (2010:170) comenta este aspecto al discutir algunos aspectos del legado adorniano en la actualidad: “Adorno n’a pas “tort” à proprement parler, bien sûr. Ce qu’il dit de Beckett, par exemple, garde à nos yeux toute sa force et sa pertinence. Mais les conditions historiques ont changé, notamment sur le plan même des relations institutionnelles entre l’art et la société. Il n’y a plus lieu, dans notre monde contemporain, d’opposer, aussi simplement que le faisait Adorno, le “grand art autonome et les “industries culturelles”. Le grand art est lui même devenu une grande industrie culturelle, jusqu’au “dégoût” que cela peut, ici ou là, finir par inspirer”.

<sup>16</sup> La ampliación de los límites del hecho literario tiene que ver asimismo con los alcances aún inconmensurables de la revolución tecnológica que ha abierto en la infinidad de pantallas que rodean al habitante del siglo XXI y en el espacio virtual de la *worldwideweb* superficies novedosas de lectura y modos renovados de la circulación de la letra escrita y los bienes culturales, así como de la comunicación entre autor y lector. No se trata sólo de la proliferación de blogs de escritores, páginas web de editoriales con acceso parcial a los textos, charlas virtuales del escritor con su público como las organizadas por el diario *El país*, sino también de una modificación de los diversos “pactos de lectura”: “Numerosas novelas que incorporan discursos factuales se adivinan concebidas por un escritor que tiene un buscador de Internet a su disposición con sólo dar a una tecla y presupone un lector con similar competencia y equipamiento. La interacción del hombre letrado del siglo XXI con la tecnología digital ha cambiado sustancialmente el mundo del libro” (Oleza 2010); “la literatura de la memoria con vocación historiográfica se ha servido de los avances en la comunicación para tender múltiples puentes que crean un entorno virtual anexo al relato y la legitiman en el plano de lo acontecido narrado” (Macciuci, 2010b: 35).

ocuparemos sumariamente, más precisamente la memoria de la guerra civil y el franquismo.

Al dar cuenta de los rasgos característicos de la posmoderna existencia póstuma de la guerra civil española, Fabrizio Cossalter (2007:359) describe el panorama de su asimilación massmediática como un cúmulo de “culebrones sobre la posguerra emitidos por la televisión pública”, donde abundan “los productos más estafadores del revisionismo en los escaparates de los centros comerciales”, que provee asimismo en la prensa diaria “críticas y reseñas sobre novelas, ensayos, películas que pretenden haber restaurado algún pedazo imprescindible de la memoria histórica de la guerra civil”. Lo que Antonio Gómez López-Quiñones (2006) ha descrito como un devenir *commodity* de la memoria de la guerra civil, mercancía redituable y por eso privilegiada en una industria cultural pujante como la española, puede leerse desde el *dictum* contenido en el estudio de Kirby Farrell (1998:33) sobre la cultura norteamericana de los 90 como una “cultura postraumática”: “[t]oday’s horror is tomorrow’s cliché –in life as well as in art”. Allí, el trauma funciona como un tropo, “a kind of history” que permite religar el presente con sus pasados, personales, colectivos, recientes o remotos. Así como el Barroco podía pensar el mundo a través del tropo del *Theatrum Mundi*, el trauma “resuena” de un modo similar en su pontencial crítico frente al presente (Farrell, 1998:14). El trauma aparece como un tropo que proporciona un marco a las experiencias de los individuos y las naciones, y así Farrell señala que si bien algún día la neurología podrá esclarecer los procesos que gobiernan las expresiones particulares del trauma, “because neurological events do not take place in a vacuum, we would still need criticism to evaluate the stories that shape us” (1998:349).

Por su parte, Andreas Huyssen (2001:17) refiere “los usos del Holocausto como *tropos* universal del trauma histórico” en el marco de sus reflexiones acerca de la “globalización de la memoria”, señalando lo paradójico de la simultánea consideración totalizadora del Holocausto como expresión de la debacle de la civilización occidental, por un lado, y por el otro la de la dimensión local, particular y diversa de cada una de los usos de ese *tropos* universal. De acuerdo con Huyssen (2003:147-148), no se trata del surgimiento de “una memoria global”, sino de un fenómeno de “globalización de los discursos de la memoria traumática”, en el cual

“los tropos y la retórica del Holocausto han desempeñado un papel cada vez más prominente en diversos contextos nacionales y políticos”.

En el caso de la memoria de la guerra civil y el franquismo, de acuerdo con las observaciones de la historiografía y la crítica españolas contemporáneas, ha sido la llamada “generación de los nietos” la que ha hecho del pasado traumático del siglo XX uno de sus intereses más recurrentes. Así, para la historiografía literaria reciente, el “meridiano del siglo XXI” lo constituye la memoria de la guerra civil y sus consecuencias, “el espacio mítico del presente: el pozo profundo y estéril del que sin embargo nació una democracia sin la menor inquietud por sus esencias hispánicas ni por su especificidad, anuladas por el propio sistema cultural democrático y arrumbadas definitivamente por los nuevos sistemas de comunicación tecnológica” (Ródenas y Gracia, 2011:8). Esta generación, desplazando una memoria de reconciliación por una de restitución o reparación de los vencidos (Aróstegui, 2006:79), ha comenzado a hablar de un “genocidio franquista” (id.: 90). En este sentido, Mercedes Yusta (2007:57-58) se refiere al proceso de la llamada “recuperación de la memoria histórica” como una nueva “mis en récit”, que debe situarse en el marco más amplio de la elaboración crítica de la memoria de los crímenes del fascismo europeo<sup>17</sup>.

En el nuevo discurso sobre la guerra civil, que está en tren de construirse, se ha comenzado a calificar la represión contra los vencidos de “holocausto de los republicanos”, un desplazamiento que tiene su origen en el discurso de los historiadores –concretamente en el del muy conocido y mediático hispanista inglés Paul Preston. Sin embargo, la expresión está conociendo un éxito mediático innegable y comienza a pasarse al lenguaje corriente (Yusta, 2007:65-66).

Como señala la autora, recuperando una observación de Annette Wieviorka en *L'Ère du témoin* (1998), así como Auschwitz se convirtiera en la metonimia universal del mal absoluto, la Shoah, para bien o para mal, se convirtió a su vez en el modelo global de construcción de la memoria. La participación española en el devenir *tropos* universal del Holocausto encuentra visibles ejemplos en los trabajos de Armengou y Belis (2004), así como en el aludido libro de Paul Preston, *The Spanish Holocaust* (2008). Yusta (2007:66-67) percibe “una cierta lógica” en la

<sup>17</sup> Cfr. al respecto, Reulecke (2005), Ennis (2006).

comparación, en un discurso que, consolidando la percepción de los vencidos como víctimas, procura alcanzar un juzgamiento para los crímenes de lesa humanidad del franquismo, un largamente demorado “Nürenberg español”. El peligro, de acuerdo con la autora, residiría nuevamente en la potencial negación de la singularidad del Holocausto (y también del exterminio republicano). El cierre del artículo vuelve sobre la dificultad de dar forma verbal a ese archivo, que se revela una vez más como falta, reconstrucción desde el presente de lo que los jirones del pasado dejan entrever:

Es posible que este problema semántico, al menos en lo que concierne al uso que hacen los testigos, revele que la memoria de la represión franquista no ha encontrado aún las palabras para contarse, y se apoya entonces en categorías que tienen ya una credibilidad y una historia tras de sí. Finalmente, el “pacto de silencio” habría funcionado en el sentido en el cual, para explicar lo acaecido a los republicanos españoles, hace falta emplear imágenes que reenvían a otras realidades mucho más familiares para el público. (Yusta 2007:67)

Nuevamente, se pone en juego la dialéctica de la abundancia y la escasez, de la saturación de la memoria y la falta constitutiva del archivo. Una memoria que no ha encontrado sus palabras: no se trata sólo del tropos traumático como las historias que nos (con) forman (“the stories that shape us”), sino también de las historias que contribuyen a dar forma a otras historias. Las palabras de una historia otra se resignifican en el montaje que los retazos de la propia demandan. En este sentido, la incorporación de la figura del “desaparecido”, con toda la carga histórica que trae desde el contexto de las dictaduras latinoamericanas, resignifica y actualiza con especial fuerza los crímenes del franquismo (v. Espinosa Maestre, 2010).

Oprobioso neologismo en la acepción cuya especificidad cifra lo inusitado del terror ejercido por la dictadura del eufemístico PRN entre 1976 y 1983 en Argentina, tal como se registraba ya en el informe de la CONADEP (“una categoría tétrica y fantasmal: la de los Desaparecidos. Palabra –triste privilegio argentino– que hoy se escribe en castellano en toda la prensa del mundo”), el debate en torno a la memoria histórica en España expandirá su sentido y sus contextos de uso. Desde luego, no se trata de un neologismo sin más, de una acepción original de límites



precisos que va ampliando sus horizontes de uso con el tiempo. Su “importación” en el preciso contexto de las polémicas en torno a la memoria de guerra y posguerra en España, permite comenzar a pensarlo en los términos de un *tropos* globalizado del discurso de la memoria traumática. Un registro de este proceso puede perseguirse en la literatura, tanto en la narrativa de ficción<sup>18</sup> como también en distintas columnas en las que escritores como Juan Goytisolo, José Saramago, Benjamín Prado o Manuel Rivas, entre otros, intervienen desde la prensa en los debates en torno a la configuración de la memoria pública<sup>19</sup>. Este mismo recorrido revela, al mismo tiempo, que en torno a este *tropos* se van integrando otros, asociados, que refuerzan las denuncias de las atrocidades del franquismo en un movimiento de aproximación y distanciamiento simultáneos: las palabras (y las historias) asociadas a la historia reciente de las dictaduras latinoamericanas hacen más cercano el propio pasado traumático. Esta tendencia a la internacionalización de la memoria a partir de la integración de los *tropoi* propios de un discurso globalizado se percibe como “la aparición de una discursividad que rompe el aislamiento de las

<sup>18</sup> Ver, por ejemplo, a propósito de la figura del desaparecido en *El vano ayer* (2004), de Isaac Rosa, el trabajo de Raquel Maciuci (2010d).

<sup>19</sup> A título de ejemplo, puede leerse el siguiente pasaje de un artículo publicado por Juan Goytisolo (2008) en la prensa: “Las cosas están claras: mientras las víctimas de la behetría reinante en el campo republicano durante los primeros meses de la Guerra Civil reciben el tratamiento de mártires –977 de ellos disfrutaban ya de la gloria eterna de los beatos y está en marcha la ascensión a las alturas de 500 más–, los exterminados metódicamente por el entonces llamado Movimiento Salvador –los ciento catorce mil y pico de desaparecidos, ejecutados por la Falange y los militares alzados contra la legalidad constitucional desde el 17 de julio de 1936 hasta un cuarto de siglo después–, deben seguir pudriéndose en las fosas comunes esparcidas por toda la Península, según el portavoz de los obispos, so pena de “reabrir heridas”, “sembrar cizaña entre nuestros compatriotas” y “perturbar la paz social”. O el siguiente, de José Saramago (2009), donde la procedencia del término se hace explícita: “Han transcurrido más de 12 años desde que, el 28 de marzo de 1996, la Unión Progresista de Fiscales interpusiera la primera denuncia por los crímenes cometidos por los responsables de la dictadura militar argentina en los años 1976 a 1983. A partir de entonces, se han sucedido en la Audiencia Nacional española, como órgano competente para la instrucción y enjuiciamiento de los crímenes acogidos bajo la jurisdicción universal, diversas denuncias por crímenes internacionales ocurridos en diferentes países que han dado lugar a un amplio debate sobre el principio de jurisdicción universal. Sin embargo, más de 70 años después de los hechos, en España se sigue sin conocer qué pasó, quién ordenó las ejecuciones, quién practicó las detenciones, y qué sucedió con los, al menos, 114.266 desaparecidos que se han documentado judicialmente”.

aproximaciones realizadas con anterioridad y reescribe el relato existente desde una perspectiva menos local” (Macciuci, 2010b:45). En este caso se trata de un término que, arrancado de su contexto, conserva sus sentidos previos, los reubica, tanto los que hacen a la especificidad de lo que designa como al escándalo ante la barbarie del otro a que diera lugar anteriormente. El neologismo puede, por un lado, arrastrar en su impulso generalizador una globalización homogeneizante potencialmente trivializadora de lo designado en la especificidad de una historia local, aunque al mismo tiempo puede pensarse como un dispositivo de montaje, único recurso que queda al archivo como jirón de una historia dramática de la cultura. Extendiendo el planteo de Didi-Huberman, podría plantearse una hipótesis de lectura para el procedimiento mediante el cual los términos específicos de una memoria traumática local devienen *tropoi* de un discurso globalizante de la memoria, aquí al menos a partir de los vínculos históricos concretos entre España y Argentina en el trabajo sobre la memoria pública.

Esta necesidad del montaje como principio definitorio del archivo o la memoria es hecho objeto de reflexión teórica en el trabajo reciente de Georges Didi-Huberman, quien insiste en la definición del archivo como resto, astilla, contorno borroso de una ausencia, en su “naturaleza horadada” (“sa nature trouée”) (Didi-Huberman, 2006:23). El archivo no es ni reflejo del acontecimiento, ni menos aún prueba del mismo: “Una y otra vez debe ser reelaborado mediante recortes y montajes incesantes con otros archivos” (Didi-Huberman, 2007:20). Este montaje podría proponerse como una extensión de aquello que Michael Rothberg (1998), en un intento por superar la dialéctica entre la sublimación y la reducción racional o mercantilista del acontecimiento, denomina “realismo traumático”: antes que la búsqueda del reflejo mimético o la sublimación, el intento de “producir” el acontecimiento traumático como objeto de conocimiento. El realismo traumático adopta así un proceder cuyos rasgos generales confluyen con los que Georges Didi-Huberman atribuye a la “imagen dialéctica” en su lectura del fragmento benjaminiano referido al comienzo de este trabajo:

Al criticar lo que ésta tiene (el objeto memorizado como representación accesible), al apuntar al proceso mismo de la pérdida que produjo lo que no tiene (la sedimentación histórica del objeto mismo), el pensamiento

dialéctico aprehenderá en lo sucesivo el *conflicto* mismo del suelo abierto y el objeto exhumado. Ni devoción positivista por el objeto, ni nostalgia metafísica del suelo inmemorial, el pensamiento dialéctico ya no procurará *reproducir* el pasado, representarlo: lo *producirá* de una vez, emitiendo una imagen como una tirada de dados (1997:117).

La imagen dialéctica, ha aclarado poco antes Didi-Huberman (1997:115), tiene como condición previa “un trabajo crítico de la memoria, enfrentada a todo lo que queda como al indicio de todo lo que se perdió”. Este trabajo es precisamente el del historiador o el artista como arqueólogos, dado que toda tarea arqueológica entraña el riesgo de la heterogeneidad y el anacronismo en la reunión de fragmentos, de lo que resta, una memoria siempre lacunar, riesgo que lleva el nombre de *imaginación* y *montaje* (Didi-Huberman, 2006:25). En *Imágenes pese a todo*, defenderá la posibilidad de la imaginación crítica frente al acontecimiento límite del Holocausto como alternativa obcecada ante la exigencia del silencio de la sublimación o el negacionismo, o bien ante la mentada fagocitación de las imágenes del horror por parte de la industria cultural. El archivo es la respuesta de Didi-Huberman a la impugnación de la imagen por parte de sus polemistas: a la imagen total se opone la imagen-archivo, imagen-laguna: “Se trata de una singularidad, pero cuyo montaje debería permitir su articulación y elaboración” (Didi-Huberman, 2004:248).

El problema de la asimilación mercantil del horror se encuentra en el centro de las disputas entre Didi-Huberman y Gérard Wajcman: “Es cierto que *lo terrible*, hoy en día –la guerra, las masacres de civiles, los montones de cadáveres– se ha convertido en sí mismo en una mercancía, y ello a través de las imágenes” (Didi-Huberman, 2004:108). El problema, entonces, no reside tanto en las imágenes como en su disposición –y en ese punto cobra toda su pertinencia la diferenciación entre asimilación y montaje.

Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de *leerlas* es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los “clichés lingüísticos” que suscitan en tanto que “clichés visuales” (Didi-Huberman, 2008:44).

Jacques Rancière, en un trabajo titulado “La imagen intolerable” –que repone, entre otras cosas, el debate en torno a la exposición *Mémoire des Camps* y su resolución en *Images malgré tout*– observa que no es en

estos casos el exceso de las imágenes lo que contribuye a la banalización del horror, sino los dispositivos de visibilidad a través de los cuales accedemos a estas imágenes. Y es que no es exagerado pensar, a la vista de las discusiones que han tenido lugar en los últimos años, que así como hay una memoria saturada por el exceso de imágenes y discursos, hay un discurso sobre esa saturación que comienza ya a cristalizarse en su abundancia. Es así como el ensayo inicial del último libro de Didi-Huberman, *Remontages du temps subi* (2010), da una vuelta de tuerca más a la cuestión de la saturación formulando la pregunta necesaria antes de ocuparse de un objeto complejo, novedoso y perturbador en el marco de los estudios sobre la memoria del Holocausto<sup>20</sup>: “Il est aisé de comprendre qu’une mémoire saturée soit une mémoire menacée dans son effectivité même. Il est plus difficile de savoir ce qu’il faut faire pour désaturer la mémoire par autre chose que de l’oubli” (Didi-Huberman, 2010:12). Así, a partir de las reflexiones de Annette Wieviorka acerca de la saturación de la memoria, vuelve sobre el principio benjaminiano de la sustracción de la lectura a cualquier pretensión de totalidad, a la atención del antropólogo, arqueólogo o pescador de perlas: así como Rancière planteaba la necesidad de prestar atención a los dispositivos de visibilidad puestos en juego al momento de hacer públicas las imágenes del horror, Didi-Huberman invita a recuperar su legibilidad a partir de la reconsideración de la memoria como medio, del reparo en el detalle como modo de burlar los dispositivos mediales que normalmente envuelven esos datos, escapando a los extremos del negacionismo hastiado o de la interdicción de la imagen excusada en el misticismo de lo irrepresentable:

La *legibilidad* de un acontecimiento histórico de la magnitud y la complejidad de la Shoah depende, en buena parte, de la mirada posada sobre las innumerables *singularidades* que atraviesan este acontecimiento, por

<sup>20</sup> “Ouvrir les camps, fermer les yeux” se titula el ensayo, que hace de la legibilidad de la imagen en la historia su asunto, y lo trabaja a partir de la filmación de la liberación del campo de Falkenau por parte de Samuel Fuller, es decir, a partir del material filmado, su recepción, las técnicas empleadas en él, su historia. Un trabajo sostenido en este terreno es el realizado por Christian Delage, cuyos estudios refiere abundantemente Didi-Huberman en este ensayo. Para completar el panorama ofrecido allí, es de interés sobre todo Delage (2007), donde se realia un análisis de la filmación de la apertura de los campos, con especial atención al trabajo de Fuller y a su carácter de precursor del neorrealismo italiano.

ejemplo, cuando Raul Hilberg decidiera desmenuzar la organización ferroviarias de las deportaciones y de la gran masacre. Si la memoria de los campos puede parecer “saturada”, es porque no es ya capaz de poner en relación la singularidades históricas, y porque además se fija –cuando no es sencillamente negada– sobre lo que Annette Wievioka llama un “concepto”, es decir, cuando la Shoah como acontecimiento histórico deviene “la Shoah” como abstracción y límite absoluto de lo nombrable, de lo pensable y de lo imaginable (Didi-Huberman, 2010:13).

Como aquel que revuelve cuidadosamente la tierra, se detiene en las texturas, las densidades, Didi-Huberman explora las posibilidades del montaje y la legibilidad de la historia volviendo una vez más sobre el controvertido terreno de las imágenes de los campos de la muerte, deteniéndose esta vez en el momento de la apertura, más precisamente en las tomadas por Samuel Fuller al ser liberado Falkenau, aparecidas en un film del mismo nombre recién en 1988. El análisis detenido del mismo toma en cuenta esta temporalidad estratificada al menos en tres niveles, legible desde tres contextos: 1945, 1988, el presente. En este quehacer, tampoco se deja de lado la insidiosa pregunta por la ética de la representación (“el momento ético de la mirada”, dice el autor, insistiendo luego en que “la dignidad no se construye en la imagen más que por el trabajo dialéctico del montaje”, p. 50), que incluye la del autor, la del rostro del otro como víctima y, sobre todo, el contraste con la industria cinematográfica de la guerra y el Holocausto, incluida la cinematografía del propio Fuller. Hay, insiste Didi-Huberman, en el rodaje de 1945, una aproximación cinematográfica al conjunto que no hace de los colectivos masas, sino sumas de singularidades. La filmación “deja a cada uno en su sitio, con su propio dolor, su propio destino, su propia responsabilidad, su propia vergüenza”:

Cuando Fuller dice que no hay heroísmo sino testimonio o reconocimiento, enuncia –probablemente sin darse clara cuenta de ello– que su pobre torpe film sale ileso de allí donde todos los films hollywoodenses, incluidos los suyos, fracasan. Hace desde todo punto de vista, por contraste, insoportables a aquellos films donde el dolor de los unos (los héroes, los “personajes principales”) es relatado en detrimento de aquel de los otros (los “figurantes”, y recordemos que los nazis llamaban en ocasiones *Figuren* a los detenidos de los campos), como se ve en los films de Spie-

lberg, de Benigni e incluso de Polanski, sin hablar de la serie televisiva *Holocaust*. (2010:53)

Nuevamente, el montaje como técnica narrativa se opone a la serialización tecnológica<sup>21</sup>, o para volver sobre las resonancias iniciales del concepto, la oposición se da entre la línea de montaje de la industria cultural y el montaje como operación dialéctica hacen aparecer a este último como aquella técnica que hace posible la legibilidad.

Escritura y montaje permiten ofrecer a las imágenes una legibilidad, lo que supone una actitud doble, dialéctica (bajo la condición, por supuesto, de entender con Benjamin que dialectizar no es ni sintetizar, ni resolver, ni “reglar”): no cesar de abrir de par en par nuestros ojos de niños ante la imagen (aceptar la prueba, el no-saber, el punto de vista, el acto de escritura, la reflexión ética). *Leer es ligar* estas dos cosas (*Lire, c'est lier*) –*lesen*, en alemán, quiere decir justamente: leer y ligar, recoger y descifrar–, como en la vida de nuestros rostros nuestros ojos no dejan de abrirse y cerrarse (Didi-Huberman, 2010:65).

Sin embargo, no se trata de una técnica que ordene o regule, que dé la última palabra sobre el modo de posicionarse ante la imagen, su lectura última, sujeta sobre todo al modo en el cual ese pasado interviene en este presente. “Escritura y montaje” no aparecen así como entidades disociadas, sino que el montaje viene de ser identificado con la concepción blanchotiana del “affaire d’écriture”: no se trata de una palabra de autoridad que venga a regular o reconducir la imagen, sino que está hecha “para desplegar la imagen [*déployer l’image*] como ese “medio” de aparición y desaparición al cual Blanchot no dejó de retornar” (id.: 64).

Ya en las últimas páginas del libro sobre Aby Warburg, Didi-Huberman (2002:487-494) se había ocupado de introducir una suerte de poética del montaje a partir del *Atlas Mnemosyne*. Allí, preguntando en primer lugar por los elementos que entran en juego en el montaje, aprovechaba las desventajas que la historia diera a Warburg para sostener su teoría extendida del montaje: “Warburg, que no tenía a su disposición el

<sup>21</sup> Al comentar la emisión *The year of the Holocaust*, Michael Rothberg hace mención de un proceso de “tecnologización del Holocausto”, cuyo marco viene dado por “the conjuncture of new communication technologies, conflictual contemporary politics, the mass-marketing of genocide, and the obsession with traumatic memories” (Rothberg, 2000:184).

modelo técnico del ‘fotograma’, hablaba en términos de ‘detalles’”. El detalle (“el detalle según Warburg”) se define así, como elemento último del montaje y con ello materia prima de la memoria que trabaja a partir de él, a partir de cuatro rasgos fundamentales: en primer lugar, no posee un estatuto epistemológico intrínseco, siempre depende de las expectativas que se posen sobre él, así como de la manera en que sea manipulado. En segundo lugar, se entiende siempre a partir de su singularidad histórica, visible en sus efectos permanentes de intrusión o de excepción. Esta “falla en el presente” se comprende, en tercer lugar, como una *structure de survivance* que deja ver la vida póstuma (*Nachleben*) de constelaciones culturales pasadas en la composición del presente (los elementos paganos en la pintura religiosa del Renacimiento es un ejemplo de ello, trabajado por Warburg y comentado por Didi-Huberman). Finalmente, son las reglas del inconsciente las que trabajan sobre el detalle: el detalle aparece más por desplazamiento que por focalización, tiene que ver más con la lógica del accidente que con la de la minucia.

Es en este trabajo sobre el detalle, el montaje y la memoria a partir Warburg que Didi-Huberman plantea una discusión pendiente en torno a la obsesiva disposición de las imágenes sobre el fondo negro o en el medio oscuro de la diapositiva en Warburg. Esta “oscuridad omnipresente” que ni los propios discípulos de Warburg habrían entendido (id.:495) se propone como medio (*Umwelt, Medium*, son las variantes a las que apela) para la disposición de la imagen dialéctica. Las coincidencias, que no son siempre azarosas, hacen que pocas páginas después Didi-Huberman titule el capítulo epilógico de su trabajo atribuyendo a Warburg el mismo epíteto que Arendt a Benjamin: “pêcheur de perles”. Este análisis le permite asimismo llegar a una definición de la *mémoire monteuse* que avanza sobre la extraída más arriba de *Ante el tiempo*:

Si Warburg quiso hacer grabar la palabra *Mnemosyne* en el frente de su casa –de su biblioteca–, es porque había comprendido la naturaleza esencialmente mnemónica de los hechos de cultura. La memoria es por excelencia sujeto del montaje [la *mémoire* est *monteuse* par excellence]: agencia elementos heterogéneos (“detalles”), profundiza las fallas en el continuo de las historia (“intervalos”) para crear, entre todo aquello, circunvalaciones: se juega en –y trabaja con– el *intervalo de los campos* (id.: 500).

Es en la dedicación al detalle, en la observación de la significación de lo insignificante (*Bedeutung des Unbedeutenden*), así como en la

observación los “casos límite” (*Grenzfall*), aquellos que hacen saltar las divisorias entre géneros y disciplinas, que los proyectos de Walter Benjamin y Aby Warburg encuentran su terreno común, en el “espíritu de la verdadera filología”<sup>22</sup> que Benjamin entendiera como labor de arqueólogo y coleccionista, en la determinación de una práctica que excede y hace estallar los límites preestablecidos al saber<sup>23</sup>.

Rancière, que reformula el planteo del problema de la saturación de las imágenes, al subrayar que no es la cantidad de imágenes del horror lo que conduce a su banalización, sino el medio y la forma de la puesta en juego de estas imágenes: “Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra” (Rancière, 2010:97). El contraejemplo de Rancière se encuentra en el tratamiento de las masacres de Ruanda en las instalaciones del artista chileno Alfredo Jaar, donde haya una respuesta efectiva a la “falsa querrela de las imágenes”, respuesta que a su vez es retomada por Didi-Huberman en el ensayo más extenso que compone el segundo cuerpo del volumen *Remontages du temps subi*, dedicado bajo el título “Ouvrir le temps, fermer les yeux” al cine de Harun Farocki. Allí, Didi-Huberman encuentra en el posicionamiento del arte de Jaar un movimiento análogo al de Farocki, y en la resolución de la querrela de las imágenes una afirmación de su propio enfoque:

La imagen pensada según la emancipación sería entonces una imagen que trabaja en nuestra liberación –la de nosotros, los espectadores– de la alternativa entre el “esto está todo visto” y el “no hay nada para ver”. Para decirlo rápidamente, sería: *ni la imagen imperativa* asociada a un

<sup>22</sup> En un trabajo titulado precisamente “Bildwissenschaft aus de Geiste wahrer Philologie. Zur Odysee des Trauerspielbuchs in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg” [“Ciencia de las imágenes desde el espíritu de la verdadera filología. Acerca de la odisea del libro sobre el drama barroco en la Biblioteca Warburg de las Ciencias de la Cultura”], Sigrid Weigel se ha ocupado de investigar y documentar en detalle la historia de los (frustrados) intercambios entre Benjamin y el círculo de Aby Warburg (Weigel 2008:228-264).

<sup>23</sup> Como observa Giorgio Agamben (2007a: 162), la investigación de Warburg encuentra su objeto en la imagen, no en la obra de arte, “y eso la pone resueltamente fuera de los límites de la estética”.



mensaje, inmediatamente legible, producida o produciendo una toma de partido unilateral; *ni la imagen-silencio mágica* asociada a una ensaje de ilegibilidad fundamental, reactualizando en consecuencia, de Jean-François Lyotard a Giorgio Agamben, algo así como una metafísica de lo sublime (2010:128-129).

En ambos casos se trata de la visibilidad o la legibilidad *malgré tout*, más allá de la sujeción del sentido por parte de una voz autoritativa o de su clausura en la mistificación de lo indecible: oponer la singularidad del rostro (en ambos casos dejando oír un eco de la ética de Lévinas) a su serialización. Esta interrogación de la mirada que expande el cruce entre técnica y estética a la dimensión política y ética del trabajo sobre la imagen y la palabra encuentra un terreno propicio para ejercitarse en la colección de fotografías del campo de concentración francés de Bram, realizadas por el fotógrafo catalán Agustí Centelles, internado en el mismo en 1939 tras la huida masiva de los republicanos españoles. La imagen con la que se presenta al fotógrafo repite una vez más el *memento* acerca de la fragilidad del archivo, ofreciendo al mismo tiempo una imagen que bien puede evocar en el lector la recibida de la historia de la huida frustrada de Walter Benjamin, un año después y en la dirección contraria: Centelles, puesto en 1938 a cargo del Gabinete Fotográfico del Servicio de Investigación Militar del ejército de la República, “no tenía por todo equipaje más que una valija que contenía sus aparatos de fotografía y la masa de sus negativos. Sabía cuán frágil era toda esta memoria, toda esta *duración de la mirada* que llevaba bajo el brazo por los caminos del exilio, susceptible en cualquier momento de ser destruida o de serle confiscada” (Didi-Huberman, 2010:198).

El diario y las imágenes de Centelles, su esforzada obtención y conservación, la “mirada implicada” que ponen en escena a partir de la doble distancia de la empatía y la mirada del humillado que, más acá de la alambrada, observa al humillado, son comparados desde el comienzo con la dignidad y la reivindicación genealógica con que la Roma republicana había investido el concepto de *imago* (id.: 199). Este concepto había sido trabajado ya en uno de los estudios incluidos en *Ante el tiempo*, “La imagen-matriz”, en el cual se lo describía en el contraste con la imitación artística en el sentido clásico, asociada a la *idea* o al talento: “es una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo

de la materia (el yeso) con la materia (del rostro)” (Didi-Huberman, 2008 [2000]: 112). Del mismo modo, la mirada del humillado sobre el humillado “*abre el campo* a pesar de todo –si no los campos– [*ouvre le champ* malgré tout –si ce n’est le camp–] al liberar la posibilidad de una puesta en distancia, por corta que sea, incluso de una explicación o, más aún, de un *despliegue de la experiencia sufrida* [un *dépli de l’expérience* subiel)” (Didi-Huberman, 2010:203-204). El trabajo incorpora motivos y temáticas recurrentes en la reflexión del autor sobre la imagen, la escritura, la memoria, el archivo y el montaje, y culmina el juego de las relaciones (objeto de la historia del arte, más que los objetos mismos)<sup>24</sup> con una cita del *Diario de Djelfa* de Max Aub, maestro del montaje y el cruce de registros en el entramado de la memoria de la experiencia concentracionaria republicana en el *Campo francés*.

El medio para la exploración de la memoria y los modos de su supervivencia es aquí, nuevamente, el de un aspecto de la guerra civil y sus consecuencias que comenzó a ser explorado en profundidad en los últimos años: el trabajo de Didi-Huberman sobre Centelles no sólo teoriza y ejemplifica, sino que también pone en escena el trabajo de exhumación y montaje de la memoria, activando, una vez más, una constelación crítica que pone en crisis el orden de la representación dado: la apertura del campo es también una apertura de la mirada que introduce el universo concentracionario dispuesto por la III República francesa para los exiliados españoles en una misma constelación con la apertura de los campos de concentración nazis seis años después. La tematización del dispositivo de visibilidad/legibilidad que hace posible el acceso a las imágenes de Centelles como *formes survivantes* (id.: 213) lo introduce también en el dispositivo de montaje de una memoria visual-textual cuyo escenario viene dispuesto por la proliferación y globalización de los discursos sobre la memoria traumática del pasado reciente.

<sup>24</sup> Tal como se expresa al comienzo del texto mencionado acerca de la *imago* romana: “El historiador del arte cree a menudo que el único asunto que le atañe es el de los objetos. En realidad, las *relaciones* organizan esos objetos, les dan vida y significación [...] Antes, entonces, de hablar de “imagen” o de “retrato”, por ejemplo, es imprescindible plantear la cuestión, histórica y crítica, de las relaciones que conforman su misma existencia” (Didi-Huberman, 2008 [2000]: 101).

## Cierre

El de Walter Benjamin es un nombre de referencia obligada en la actualidad a la hora de abordar la discusión teórica tanto en lo que se refiere a la historia de los medios y su relación con el arte y la política como, con mayor frecuencia aún, en lo relativo a los modos de ocuparse el arte, los medios o la política de la elaboración de la memoria traumática del pasado reciente. Tanto la estetización de la política como el Ángel de la Historia se han convertido en muletillas recurrentes, citas cristalizadas en iconos muchas veces despegados ya definitivamente de su contexto.

Aunque, desde luego, el problema de la fidelidad a cualquier forma pensable de “contexto original” nos devuelve, una vez más, al problema de la arqueología presentado al comienzo. Situados una vez más en un momento de tránsito en la historia de las técnicas de la información que más de un comentarista benjaminiano propone como correspondencia fecunda para visitar sus textos (cf. Isenberg, 2001; Weigel, 2008:302), la misma obra de Benjamin es también objeto de debates dominados por la idea de saturación, desgaste, serialización de los conceptos asociados a su nombre tendientes a desactivar su potencial crítico –la creación, como asevera Isenberg (2001), de una verdadera “Benjamin industry”, sobre todo, aunque no solamente, en el ámbito universitario norteamericano<sup>25</sup>. Los mismos mecanismos en conflicto que permite analizar una matriz teórica basada en la (re) lectura de Benjamin, se encuentran operando en su propia recepción<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Sigrid Weigel (2008:20sigs.) ha vuelto recientemente a abrir el debate sobre el manejo del legado benjaminiano, en las antípodas del cuidado arqueológico mentado más arriba. De acuerdo con Weigel, hay una “doble asimilación” de Benjamin en el discurso crítico contemporáneo, en primer lugar a través de su lectura en traducciones al inglés relativamente “simplificantes”, y luego en su asimilación a la jerga teórica contemporánea. Interesa también, en el ámbito de recepción objeto de la crítica de Weigel, prestar atención a observaciones como las de Isenberg (2001:148) con respecto a la recepción actual de Benjamin, según la cual tanto el carácter difuso de su obra, su “vasta citabilidad” y su capacidad de trascender fronteras disciplinares, así como su biografía trágica y posición marginal habrían hecho posible que haya “un Benjamin para cada necesidad”. Este tipo de debates tiene asimismo una vertiente en el ámbito de habla hispana, que transita, con algún meandro más, similares caminos, y ha sido abordada en trabajos anteriores (Ennis, 2007; 2008/09).

<sup>26</sup> Así, Giorgio Agamben ha señalado el modo en el cual cierta extendida práctica académica tiende a neutralizar las categorías benjaminianas al incorporarlas al mismo

Nuevamente, un camino fecundo para escapar a las trampas de la saturación (de Benjamin, de la memoria) se encuentra en el mismo Benjamin, y sobre todo en la noción de medio y técnica que puede leerse en algunos de sus trabajos, así como en la concepción del tiempo y de la propia práctica que pueden asociarse a ellos. En un momento de revolución tecnológica que afecta radicalmente la percepción, las formas del saber y la posibilidad de la experiencia, el carácter eminentemente anacrónico del “espíritu de verdadera filología” mentado por Benjamin puede contribuir a pensar una respuesta que vaya más allá del silencio. No es, así, una disciplina en particular lo que Benjamin está reivindicando, al menos no una disciplina en tanto casillero académico, sino el rigor de un método, la paciencia de una exhumación constante que encuentra su expresión más efectiva y perdurable en las *Tesis* de 1940, pero que va al mismo tiempo más allá de su programa. Didi-Huberman sintetiza esto a través de su(s) uso(s) de la noción de (re) montaje y archivo, en un constante retorno a Benjamin y Warburg que no apunta tanto al establecimiento de una exégesis autorizada como a su actualización, una re-lectura que es al mismo tiempo reescritura, puesta en vigencia que no olvida que, también en la teoría, es este presente el responsable por la imagen de ese pasado, el encargado de exhumar y (re) montar su legado.

## Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO, 2005. “Elogio de la profanación”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo; 95-119.
- , 2007a. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo; 157-187.
- , 2007b. “Walter Benjamin y lo demoníaco. Felicidad y redención histórica en el pensamiento de Benjamin”, op. cit.; 267-306.

---

horizonte que éstas pretendían fracturar: “Fue demasiado fuerte, de hecho, la tentación de plegar las categorías benjaminianas en el horizonte de una práctica historiográfica, ya desde hace tiempo dominante, que concibe su propia tarea como la recuperación de herencias alternativas para entregarlas simplemente a la tradición cultural. La idea que subyace a esta práctica es que la tradición de las clases oprimidas es en todo análoga, tanto en sus objetivos como en sus estructuras, a la tradición de la clase dominante (según ellos, ella sería incluso su heredera), pero que tuvo solamente contenidos diferentes” (Agamben, 2007b: 294).

- ANTELO, RAÚL, 2009. "Postautonomía: pasajes". *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo* 28; 11-20.
- ARENDT, HANNAH, 2006 [1968/71]. "Walter Benjamin". Detlev Schöttker y Erdmut Wizisla eds.). *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*. Frankfurt: Suhrkamp; 45-97.
- ARÓSTEGUI, JULIO, 2006. "Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil". Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.). *Guerra Civil. Mito y memoria*. Madrid, Marcial Pons: 57-92.
- BENJAMIN, WALTER, 1991a [1929]. "Zum Bilde Prousts". *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, tomo II: Aufsätze, Essays, Vorträge; 310-324.
- , 2007 [1930]. "Krisis des Romans". *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp; 55-60.
- , 1991b [1931]. "Karl Kraus". *Gesammelte Schriften*, II; 334-367.
- , 1991c [1933]. "Erfahrung und Armut". *Gesammelte Schriften*, II; 213-219.
- , 1991d [1934]. "Der Autor als Produzent". *Gesammelte Schriften*, II; 683-701.
- , 1991e [1936]. "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows". *Gesammelte Schriften*, II; 438-465.
- , 1991f [1937]. "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker". *Gesammelte Schriften*, II; 465-505.
- , 1991g. "Ausgraben und Erinnern". *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, tomo IV: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen; 400.
- , 1983. "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts". *Das Passagen-Werk*. Frankfurt: Suhrkamp; 45-59.
- BUCK-MORSS, SUSAN, 1989. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press.
- BÜRGER, PETER, 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- COSSALTER, FABRIZIO, 2007. "A propósito de la escritura del pasado. Notas sobre la representación de la guerra civil". *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28:359-367.
- DELAGE, CHRISTIAN, 2007. "L'ouverture des camps et les gestes d'attestation cinématographique des Alliés 1944-1945)". *Cinémas: revue d'études*

- cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 18,1; 13-27.  
<http://id.erudit.org/iderudit/0178444ar>
- DELEUZE, GILLES, 1996 [1985]. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- , 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit.
- , 2006 [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- , 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit.
- , 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- , 2006. "L'image brûle". Laurent Zimmermann (ed.). *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Éditions Cécile Defaut; 11-52.
- , 2007. "Das Archiv brennt". Georges Didi-Huberman; Knut Ebeling (Eds.). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kulturverlag Kadmos; 7-32.
- , 2008. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- , 2010. *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire II*. Paris: Gallimard.
- EISENSTEIN, SERGEI, 1983. *La forma del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- EMMONS, HANS, 2009. *Montage – Collage – Musik*. Berlin: Frank & Timme.
- ENNIS, JUAN ANTONIO, 2006. "Historia, memoria y mito. Lecturas de la guerra civil española". *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas* 8,2006; 301-315.
- , 2007. "La mala lectura. Algunas notas para no olvidar a Benjamin". *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, N1 7; 51-55.
- , 2008/09. "Excesos, censuras, saltos y explosiones. Lecturas y fracasos de Walter Benjamin". *El hilo de la fábula* 8; 39-58.
- , 2010. "Tropoi transatlánticos de la memoria: los cuerpos, los nombres, los libros". *Actas II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: UNR. <http://www.celarg.org/int/arch-publi/ennis-acta.pdf>
- ESPINOSA MAESTRE, FRANCISCO, 2010. "Sobre el concepto de desaparecido". Raquel Macciuci y Ma. Teresa Pochat (dirs.), Juan Ennis (coord.).

- Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la literatura española actual.* La Plata: Del lado de acá; 305-310.
- FARRELL, KIRBY, 1998. *Post-traumatic Culture. Injury and Interpretation in the nineties.* Baltimore & London, The John Hopkins University Press.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, ANTONIO, 2006. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española,* Madrid/Frankfurt (M.), Iberoamericana/Vervuert.
- GOYTISOLO, JUAN, 2008. "De vuelta y media". *El país digital*, 23/11/2008.
- GUBERN, ROMÁN, 1999. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine.* Barcelona: Anagrama.
- HUYSEN, ANDREAS, 2006 [1986]. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- , 2001. *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización,* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; 41-73.
- , 2003. "Diaspora and Nation. Migration into other pasts". *New German Critique* 88, Contemporary German Literature: 147-164.
- IBARLUCÍA, RICARDO, 1998. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el Surrealismo.* Buenos Aires: Manantial.
- ISENBERG, NOAH, 2001. "The work of Walter Benjamin in the age of information". *New German Critique*, No. 83, Special Issue on Walter Benjamin (Spring – Summer, 2001), 119-150.
- LUDMER, JOSEFINA, 2010. *Aquí América Latina. Una especulación.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MACCIUCI, RAQUEL, 2010a. "Introducción. Literatura, Cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXVI anexo 2; 7-39.
- , 2010b. "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". Macciuci y Pochat (dirs.), op. cit.; 17-50.
- , 2011. "Imágenes del Mediterráneo: Manuel Vicent y Joaquín Sorolla. Aproximaciones a un discurso transartístico". Facundo Tomás, Isabel Justo y Sofía Barón (eds.). *Miradas sobre España.* Barcelona: Anthropos; 271-290.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS, 2005. *Tramas, libros, nombres para entender la literatura española, 1944-2000.* Barcelona: Anagrama.
- MÖBIUS, HANNO, 2000. *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933.* München: Fink.

- OLEZA, JOAN, 2010. "De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: posiciones de autor en la sociedad globalizada". Raquel Macciuci (ed.). *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Del lado de acá; 15-47.
- PAS, HERNÁN, 2010. "El riesgo bromista. Entre territorios, deícticos y valores "post". A propósito del último libro de Josefina Ludmer", *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* 8; 142-147.
- PRESTON, PAUL, 2008. *The Spanish Holocaust*. London, Harper Collins.
- RANCIÈRE, JACQUES, 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- REULECKE, JÜRGEN, 2005. "Kriegserfahrung, Erinnerung und Generationalität". Bannasch, Bettina & Holm, Christiane (eds.). *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen: Narr.; 25-34.
- RÓDENAS, DOMINGO y JORDI GRACIA, 2011. *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2009*. Mainer, José-Carlos (dir.). Historia de la Literatura Española, tomo 7. Barcelona: Crítica.
- ROTHBERG, MICHAEL, 2000. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis y London, University of Minnesota Press.
- SARAMAGO, JOSÉ, 2009. "La impunidad del franquismo". *El país digital*, 16/09/2009.
- YUSTA, MERCEDES, 2007. "Témoins, historiens et mouvement pour la "recuperación de la memoria histórica": une nouvelle mis en récit de la guerre d'Espagne". *La guerre d'Espagne en héritage: entre mémoire et oubli, de 1975 à nos jours*, eds. Danielle Corrado y Vivianne Alary. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 57-68.
- WEIGEL, SIGRID, 1999. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Buenos Aires: Paidós.
- , 2008. *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt: Fischer.
- WIEVIORKA, ANNETTE, 1998. *L'Ère du témoin*. París: Hachette.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS, 2007. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.