



Trans/Form/Ação

ISSN: 0101-3173

ISSN: 1980-539X

Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia

Dahbar, María Victoria

La temporalidad de la imagen y su función crítica

Trans/Form/Ação, vol. 46, núm. 3, 2023, Julio-Septiembre, pp. 157-176

Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia

DOI: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2023.v46n3.p157>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384275391011>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA TEMPORALIDAD DE LA IMAGEN Y SU FUNCIÓN CRÍTICA

*María Victoria Dabbar*¹


Resumen: Imagen se dice de muchas maneras. Ante la equivocidad podríamos desbrozar su camino analítico, reponer su tránsito histórico, claudicar. Este texto encuentra alternativa en cambio en una reflexión sobre la imagen atenta a su dimensión temporal. Por eso echa mano de dos aportes nodales: la noción benjaminiana de imagen dialéctica, y el vínculo entre imagen y emociones trabajado contemporáneamente por la teoría queer. La noción de imagen dialéctica habilita, incluso más allá de su autor, otro vínculo entre imagen e historia, que permite entenderla no sólo como fenómeno lingüístico, sino en su dimensión visual y audiovisual. La teoría queer en su giro afectivo ha presentado una posible vinculación entre imágenes y afectos que permite la composición de un archivo efímero que desclasifica nuestras categorías temporales (CVETKOVICH, 2018) y la pregunta ética sobre nuestras respuestas primarias ante la imagen (BUTLER, 2010). El recorrido por ambas nociones aborda, en definitiva, la temporalidad de las imágenes en su potencia crítica, aquella vieja insistencia por pensar en imágenes que contengan su propia destrucción.

Palabras clave: Temporalidad. Imagen Dialéctica. Walter Benjamin. Historia. Giro Afectivo.

INTRODUCCIÓN

Imagen se dice de muchas maneras, y una cosa es probable: que el referente que cada tradición, comunidad o trayecto individual actualice cuando lee o pronuncia la palabra, sea fugaz, frágil, opaco. No obstante, insistimos, porque quizás en un pensamiento de la imagen, junto a la imagen, desde la imagen, que la desplace de su función con frecuencia instrumental, aparezca una necesaria vinculación crítica, un lazo más exploratorio con aquello que nombra. Ese lazo exploratorio entre la imagen, su referente, y

¹ Instituto de Humanidades (IDH-CONICET), Facultad de Filosofía y Humanidades, y Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba – Argentina.

 <http://orcid.org/0000-0001-7995-0030>. E-mail: victoriadahbar@unc.edu.ar

<https://doi.org/10.1590/0101-3173.2023.v46n3.p157>



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.

su materialidad, ha sido ensayado por diversas tradiciones, de las cuales nos interesa presentar aquí un recorrido singular. En primer lugar, aquello que aporta Walter Benjamin a un pensamiento de la imagen que desajusta su temporalidad, desclasifica sus marcos temporales a la vez que revincula lo que ha sido y el ahora. Allí adquiere centralidad la noción de *imagen dialéctica*, cuyo alcance se busca extender. Subsidiariamente, aquel lazo exploratorio es trabajado por la teoría queer en su giro afectivo, de la mano de autoras como Judith Butler y Ann Cvetkovich, quienes vieron en la imagen la oportunidad de una tarea crítica preocupada por un archivo de sentimientos inactuales, así como por las respuestas éticas posibles ante la circulación de imágenes, en función de sus marcos interpretativos.

Walter Benjamin es uno de esos pensadores que concurren de manera abierta a la hora de pensar el problema, anticipando ya en sus textos tempranos (1921-1922) aquella facultad crítica de las imágenes. Si bien ese tono puede reconocerse a lo largo de su obra, hay una potencia en su reflexión sobre la *imagen dialéctica*, que aparece hacia 1935, y es percibida por el filósofo como su genuina contribución a una teoría del conocimiento (HILLACH, 2014, p. 644). Recordemos que en el *Libro de los pasajes*, Benjamin definía a la imagen dialéctica como el objeto de la historia o su fenómeno originario (BENJAMIN, 2005, p. 476), como un relámpago (BENJAMIN, 2005, p. 475), como una cesura en el movimiento del pensar (BENJAMIN, 2005, p. 478). “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.” (BENJAMIN, 2005, p. 464). Definía esas imágenes como “[...] constelaciones entre las cosas alienadas² y su significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación.” (BENJAMIN, 2005, p. 468). La noción, polémica en su génesis, sigue siendo un lugar al que acudir toda vez que se ensaya un pensamiento sobre la imagen atento a su potencia crítica, a su desajuste temporal. Es por ello que, fuera de toda pretensión exegética, este

² Las cosas alienadas según se indica en el mismo pasaje [N5, 2], son aquellas que han perdido su valor de uso “[...] adquiriendo significaciones como claves ocultas.” De una parte las cosas alienadas (*entfremdeten Dingen*), de la otra su significación exhaustiva (*eingehender Bedeutung*). La traducción usualmente citada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid añade un mínimo haz de luz en su variación. Allí se define a las imágenes dialécticas como “[...] constelaciones que se forman entre aquellas cosas alienadas y los nuevos significados asumidos, interrumpidas de pronto en el instante de la indiferencia entre su muerte y su significación.” La variación importa en dos niveles: porque parece volver históricamente más concretos a esos significados asumidos, y porque, en este contexto, difícilmente una significación pueda ser exhaustiva. Cf. BENJAMIN, Walter, **Obra de los pasajes**, N. 5, 2. Disponible en: <https://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=157>. Acceso en: 10 feb. 2022.

artículo intenta un acercamiento a la noción en la medida en que nos devuelva a otra posible relación entre imagen e historia e imagen y tiempo.

Judith Butler en su prolífica obra, se ocupó hacia 2010 de la circulación de las imágenes de la guerra de Estados Unidos contra Irak y de las posibles o ausentes respuestas éticas que esas imágenes provocaban en la población, como fue el caso de la filtración de las fotografías de torturas a personas detenidas en la prisión de la ciudad irakí de Abu Grhaib, para entonces bajo el control del gobierno estadounidense. En *Marcos de Guerra*, Butler pensó a la imagen junto a sus encuadres o marcos, estructuras normativas que ya estaban delimitando aquello que vemos, así como nuestras posibles respuestas afectivas ante el horror. La actividad crítica que propuso para entonces fue, siguiendo a la cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha, la de enmarcar el marco o encuadrar el encuadre (*frame the frame*), es decir, señalar la falla en la reproducción de esas normas violentas que, entendía, formaban parte de la propia maquinaria de la guerra. La reflexión de Butler se ve enriquecida con el giro afectivo de la teoría queer, corriente a la que señala expresamente como la que es capaz de pensar en los afectos no sólo como la base sino también como la materia de la crítica (BUTLER, 2010, p. 58). En esa dirección, es Ann Cvetkovich quien en *Un archivo de sentimientos* (2018), ensaya una reflexión sobre el afecto “al margen de matrices progresivas”, una tarea que redundará nada menos que en “[...] el despliegue de modos alternativos de pensar la imaginación histórica y la agencia” (CVETKOVICH, 2018, p. 25). Aparece una crucial pregunta epistémica a la pulsión por “contar la historia” cuando se trata de tramitar un pasado traumático, y una insistencia en revisar los modos en que algunas culturas públicas lesbianas tramitaron un pasado traumático de violencia sexual o física, en determinadas producciones estéticas que construyen a la vez que analizan ese archivo de sentimientos.

En ese afán, este texto traza una hoja de ruta que transita la dimensión temporal de la imagen, un camino en el que pueden reconocerse los siguientes momentos: a) un primer momento donde aproximarse a la dialéctica de la imagen y a su temporalidad, donde indicamos primero la aparente paradoja implicada en el sintagma *imagen dialéctica* y seguidamente una pregunta sobre la imagen como intervalo o línea de fractura entre las cosas, donde se tematiza la radical apertura que significa para la historia que el conocimiento opere mediante imágenes dialécticas, en una relación crítica entre lo que ha sido y el ahora; b) un ejercicio en el que, extendiendo el alcance de la noción, se ensaya un pensamiento sobre la imagen cinematográfica en tanto imagen dialéctica

según sus posibilidades de desterritorialización y, subsidiariamente, d) una consideración de la reflexión sobre la imagen presente en el giro afectivo de la teoría queer, donde vuelven a discutirse el valor de las matrices progresivas a la hora de contar la historia, así como la verdad ubicada en la positividad de los hechos.

1 LA DIALÉCTICA DE LA IMAGEN Y SU TEMPORALIDAD

Comencemos por señalar una suerte de paradoja, una tensión inmediata entre el *carácter detenido de la imagen* y el *carácter fluctuante de la dialéctica*, tensión mediada por la particular acepción que tiene para Benjamin lo dialéctico, en discusión con la tradición crítica en la que se inscribe. Si bien Benjamin desplaza el interés acerca del hecho histórico hacia las imágenes dialécticas³, el objeto de esta teoría del conocimiento es el presente. Benjamin, como crítico de la modernidad que es, oscila en ese llamarse dialéctico entre las lógicas del fragmento y las lógicas totalizantes del capital, puesto que finalmente le interesa una comprensión del ahora, y el estudio de la imagen dialéctica colabora con ese propósito. El término puede encontrarse en una primera anotación de 1929, allí donde Benjamin se proponía demostrar —a través de esos testimonios visuales del siglo XIX que eran los pasajes de París— “[...] que el conocimiento de la historia es, de manera concluyente, un conocimiento del presente.” (HILLACH, 2014, p. 649). Durante la inauguración de un pasaje parisino en 1927, Benjamin tiene el recuerdo de otro pasaje, derribado tiempo atrás, el *Passage de l’Opera*, y esa superposición⁴

³ Aparecen dos términos en el sintagma: *dialektische bild*. El vocablo alemán *bild*, entre sus numerosos usos, puede hacer referencia a una imagen (figurativa), a una ilustración, una pintura, un cuadro, una figura, una escena, un aspecto. Pero también hace referencia a una fotografía, a una filmación, a una idea, o a una metáfora. Con el término *bild* se compone también la palabra *Denkbild*, es decir, imágenes de pensamiento. Otro de los términos alemanes al uso para decir imagen es *vorstellung*, que puede hacer referencia a imagen, idea, presentación, representación, imaginación, y, entre otras, concepto. Pero Benjamin utiliza *bild*, a distancia de Adorno, que se vale del vocablo latino *imago* quizás en un intento por despegar el concepto de sus significados usuales.

⁴ Superposición que recuerda a la «simultaneidad de lo no contemporáneo» tematizada por Reinhart Koselleck. La idea de «simultaneidad de lo no contemporáneo» o «simultaneidad de lo anacrónico», es postulada en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (1993). Koselleck piensa esta simultaneidad, “[...] que no puede reducirse a una pura serie temporal de la historia.” (KOSELLECK, 1993, p. 151), para clarificar la historia conceptual. En la idea de «simultaneidad de lo anacrónico», dice, “[...] están contenidas distintas extensiones de tiempo” (KOSELLECK, 1993, p. 129) y su mayor ventaja radica quizás en que “[...] va más allá de la alternativa estricta entre sincronía y diacronía, remitiendo más bien a la simultaneidad de lo anacrónico, que puede estar contenida en un concepto.” (KOSELLECK, 1993, p. 123).

es la que origina la reflexión. Señala Hillach que allí aparece “[...] una visión onírica de los quiebres del espacio, en la cual el tiempo se ha detenido; aparece aquí con pleno derecho la sorpresa de lo simultáneo.” En uno de los pasajes que recorre Benjamin, observa un juego de espejos en el cual, reflexiona, podría haber tenido lugar la coronación imperial de Carlos V, el asesinato de Enrique IV o la muerte de los hijos de Ricardo (HILLACH, 2014, p. 655). La imagen dialéctica como unidad mínima del conocimiento histórico implica, centralmente, una subversión. Una de las señales que indican para Benjamin esta subversión es el desplazamiento que aquí se produce: el hecho de que “[...] justo también los pasajes, las grandes tiendas lujosas de la burguesía, al envejecer sean asimilados, desencantados y usados por la masa.” (HILLACH, 2014, p. 657). Ejemplo de este desplazamiento es la prostitución callejera que se establece en esos pasajes, otra suerte de encantamiento. Otra de las señales es el carácter colectivo de esa subversión. Dice Benjamin

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, y se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. (BENJAMIN *apud* HILLACH, 2014, p. 663-664).

Sin embargo, la dialéctica de aquellas imágenes no resultó evidente. Susan Buck-Morss ilumina el método benjaminiano en su *Origen de la dialéctica negativa* (2011), aunque también reconoce sus problemas. El método consistía en “[...] la construcción de una serie de imágenes dialécticas dirigidas a ‘iluminar’ aquello que llamaba los pasajes ‘nubosos’ de los textos de Kafka [...] Este procedimiento tomó la forma de la yuxtaposición de los elementos arcaicos con los más modernos.” (BUCK-MORSS, 2011, p. 340). Adorno tenía sus reservas, señala la autora, no porque estuviera en desacuerdo per se con la adyacencia, sino porque faltaban mediaciones entre esos dos polos, que “[...] la simple yuxtaposición de elementos contradictorios hacía que la imagen dialéctica solamente reflejara las contradicciones en lugar de desarrollarlas a través de la argumentación crítica.” (BUCK-MORSS, 2011, p. 343).

La reflexión sobre la imagen a la que contribuye el pensamiento benjaminiano vincula de una manera íntima el conocimiento y la interrupción del pensar. Un intervalo, una detención, un resto que se escapa y que a la vez

hace posible el conocimiento. Ese resto que aparece tanto en la figura del despertar como en la de la tormenta, pues quizás en materia de conocimiento se trate ya siempre de una presencia diferida, espectral. En ese conjunto de citas del *Libro de los pasajes* que pretendía “[...] desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel.” (BENJAMIN, 2005, p. 460) [N1,10] aparece una indicación hoy vuelta lema: recuperar para la historia el principio del montaje. Un principio que implica a la vez una relación de montaje y desmontaje, como señala Didi-Huberman: “[...] el desmontaje de lo visible no tiene sentido más que visualmente retrabajado, reconfigurado: hay sentido en el remontaje, es decir, en el montaje del material visual obtenido.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 199). Una de las ocasiones del montaje-desmontaje lo ofrece la imaginación, que no designa para Benjamin la mera fantasía subjetiva, pegándose aquí a las palabras de Baudelaire sobre Poe [J31a, 5]: “La imaginación no es la fantasía... La imaginación es una facultad casi divina que capta... las relaciones íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías.” (POE *apud* BENJAMIN, 2005, p. 296).⁵ La imaginación entonces, como facultad de percibir vinculaciones entre las cosas no percibibles de inmediato, como una facultad de montaje. Desmonta cierta continuidad, con el objeto de hacer surgir otras afinidades y, en ese acto, remonta otras correspondencias.

Continuando con esta reflexión sobre la imagen con la que, decimos, colabora el pensamiento benjaminiano, hay una característica en esas imágenes dialécticas, y es que se trata de una dialéctica en reposo o en suspenso. ¿Qué es aquello que se suspende, o que reposa? ¿aquel ciclo de violencias míticas que convocaba Benjamin en su crítica de la violencia? ¿es la linealidad del tiempo histórico lo que se suspende? ¿En tanto qué ocurre esa suspensión? ¿en tanto mandato, en tanto experiencia, imaginario, en tanto percepción? Decía Benjamin en *Los pasajes*

⁵ Documentado también en la correspondencia entre Benjamin y Gretel Adorno – una referencia no canónica aunque fundamental –, el debate implicó pensar, además, si la imagen dialéctica era una constelación objetiva o subjetiva, esa disyunción que ha atormentado a la historia occidental de la filosofía a lo largo de los años. Decía Benjamin en una carta desde París del 16 de agosto de 1935, dirigida a Gretel y Theodor Adorno: “La imagen dialéctica no retrata el sueño – nunca fue mi intención afirmar eso –” (BENJAMIN *apud* ADORNO, 2011, p. 251). Y continuaba: “Pero me parece que contiene las instancias, los puntos de irrupción del despertar, y que establece desde estos puntos su figura [...] También aquí habrá que tensar un arco, adueñarse de una dialéctica: entre la imagen y el despertar.” (BENJAMIN *apud* ADORNO, 2011, p. 251). Esa dialéctica entre la imagen y el despertar, ese arco que Benjamin entiende habrá que tensar, tiene sentido si se considera el significado que adquiere en su obra aquella irrupción del despertar, un motivo que tomó del surrealismo y en el que encontró un momento clave del conocer.

El homenaje o la apología procuran encubrir los momentos revolucionarios del curso de la historia. Lo que de verdad les importa es establecer una continuidad. Valoran únicamente aquellos elementos de la obra que han pasado a formar parte de su influjo. Se les escapan aquellos lugares donde la tradición se interrumpe, y con ello sus peñas y acantilados, que ofrecen un asidero a quien quiera ir más allá de ella. [N 9 a, 5]. (BENJAMIN, 2005, p. 476).

Este pasaje introduce una torsión al viejo binomio sujeto-objeto hacia otra teoría del conocimiento⁶: la tradición es de hecho interrumpida, esos lugares se le escapan a quienes sólo ven continuidades, y ofrecen un apoyo [halt], en cambio, a quienes quieren ir más allá de ella. La interrupción no es, sin embargo, sólo un momento de detención. No se trata, dice Didi-Huberman, de una simple interrupción del ritmo, sino, a su vez, de la emergencia de un contrarritmo, “[...] un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 171), una cierta inclinación reparatoria en la tensión crítica. Y continúa: “De ese modo, en la imagen dialéctica se encuentran el Ahora y el Tiempo Pasado: el relámpago permite percibir supervivencias, la cesura rítmica abre el espacio de los fósiles anteriores a la historia.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 171). Lo que ocurre pues, es una nueva configuración, un pensar abierto en el que esos elementos –esas imágenes– que antes hacían sentido ocupando un lugar determinado, se disgregan a la vez que se re-unen haciendo emerger, señala el autor, un contrarritmo, un encuentro no previsible en su acontecer aunque tampoco, ciertamente, en su duración. La investigadora argentina Mariela Vargas condensa esa vinculación al señalar:

El Jetzt-zeit es ese instante en el que el trabajo de la memoria puede hacerle contrapeso al presente y se produce entonces un encuentro entre presente y pasado que produce conocimiento histórico condensado en una imagen: “la dialéctica, al reposar, forma una imagen”, una imagen del ahora que no es sino “la imagen más íntima de lo que ha sido” [das innerste Bild]. Esta “imagen más íntima” del tiempo pasado que apresa la dialéctica es el devenir íntimo de lo más exterior, produce, en el espesor de los tiempos,

⁶ En “Sobre el programa de la filosofía venidera”, un texto de juventud (1918), Benjamin ensayó una idea enriquecida de experiencia, que entendió a distancia de la concepción kantiana y del vínculo que aquella filosofía delineara entre sujeto-objeto. Una noción de experiencia que introduce, otra vez, un desajuste temporal en la categoría: si algo tiene que ofrecer esa filosofía, entiende hacia el comienzo del texto, es una “[...] más elevada forma futura de la experiencia” que permita “[...] extraer y hacer patentes las más profundas nociones de contemporaneidad y los presentimientos del gran futuro que sea capaz de crear.” (BENJAMIN, 2001 p75.). Para una reflexión más detenida, cf. “La ampliación del concepto de experiencia en Benjamin: de Kant al surrealismo (ABADI, 2015).

un estallido que rompe con el tiempo desde adentro, dando lugar a algo nuevo. (VARGAS, 2012, p. 102).

En su dimensión temporal entonces, el carácter de intervalo de la imagen dialéctica ofrece una vinculación crítica entre pasado, presente y porvenir. La imagen dialéctica como paradigma de interrogación histórica, o como apertura de la historia muestra su condición de dialéctica en suspenso. Pensemos por un momento en la imagen de la revolución. Hay allí una línea de fractura. Podría tratarse de la imagen de la revolución como pasado, aquel motivo que obsesionaba al pensador argentino Nicolás Casullo, y la fractura se hallaría en aquella línea histórico-filosófica que tiene a la revolución en el futuro, siempre hacia adelante, como hecho necesario. La imagen de la *revolución como pasado*, que Casullo postuló a su tiempo (2007) si reúne a la vez que separa, si reúne la revolución y lo que ha sido, la sustrae de la línea histórica que la volvía necesaria. A su vez, la pega a la actualidad, a un ahora donde vuelve a ser pensada en orden a otras figuraciones, no tanto puestas en lo porvenir, como en lo que hay. Finalmente, su carácter fulgurante. Relumbra en un instante de peligro, y ese instante, es lo que hay que saber aferrar y, especialmente, cómo aferrarlo. La *revolución como pasado* se vuelve imagen dialéctica en la medida en que interpela especialmente a un activismo, a una militancia y a una intelectualidad que no puede con esa formulación. No podemos con que la revolución sea una imagen del pasado, aunque tampoco guardamos, de momento, la esperanza revolucionaria en el futuro. Una imagen imposible, en tal sentido. La imagen sin embargo, se desvanece en su potencia política si ese presente no sabe reconocerse, dice Benjamin, observado por ella.

¿En qué sentido la imagen puede pensarse como el fenómeno originario de la historia? Apunta Didi-Huberman: “Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el Futuro (tensión, deseo).” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 169-170). Encontramos en el pasaje esa radical apertura de las categorías temporales que, al indicar un problema para el pensamiento, indican un problema para el lenguaje. La relación entre el ahora y el tiempo pasado se presenta bajo la forma intempestiva, fulgurante, anticipatoria, del relámpago. La torsión última de esta reflexión, posiblemente implique arrojarnos a la pregunta: ¿puede la imagen de la revolución volver a articularse como una imagen actual, o como una imagen del futuro?

2 IMÁGENES PAGANAS⁷. MÁS ALLÁ DEL CONCEPTO

¿Cómo historiza una imagen? ¿cómo las imágenes hacen historia?, ¿cuál es la historia ya contenida en esas imágenes, cuando las imágenes tienen ese particular carácter de ser dialécticas? Señalaba Sigrid Weigel que no hay relación alguna entre imágenes dialécticas e imágenes en el sentido de representación, dado que Benjamin procedía con las imágenes “[...] desde el aspecto de la escritura y no de la representación. El concepto benjaminiano de imagen, entonces, no presenta ninguna relación con la historia de las imágenes en su materialidad, pero tampoco con la idea de una ‘imagen mental’.” (WEIGEL, 2001, p. 97). Incluso, siguiendo a Benjamin, insistirá en que “[...] sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje.” (BENJAMIN, 2005, p. 464). Antes que dar por clausurado el debate tras esta afirmación, si acordamos con que las imágenes dialécticas no *son* imágenes en el sentido de la representación, difícilmente de esto se pueda colegir que: a) las imágenes dialécticas no tengan ninguna relación con las imágenes pictóricas, fotográficas o cinematográficas; b) que las imágenes dialécticas *sean* imágenes escritas, en el sentido de que esa sea su materialidad. ¿Qué decimos con esto? Que la imagen dialéctica parece no estar en ningún lado. Si el problema fuera la ubicación, tampoco *está*, en el sentido de que se halla, en la materialidad del texto, no está en ningún lugar, puesto que es el intervalo. Quizás, en lugar de afirmar que no hay ninguna relación entre imágenes dialécticas e imágenes “[...] en el sentido de la representación”, podríamos pensar que lo que hay es una relación aberrante con el referente.⁸ Porque a la vez esas imágenes evocan otras, que

⁷ Imágenes paganas, canción del grupo argentino VIRUS, lanzada en 1986, y célebre para el rock en español, evoca el carácter pagano de las imágenes, a distancia de la iconoclastia, aquella tradición que bregó por la destrucción de las imágenes religiosas. Dice la canción en uno de sus pasajes: “Mis propios dioses ya no están, espejismos/ Un remolino mezcla/ Los besos y la ausencia/ Imágenes paganas/Se desnudarán en sueños”, aludiendo, asimismo, al elemento onírico en aquellas imágenes dialécticas a las que nos referimos. Quien ha trabajado, sin embargo, la posibilidad de una imagen iconoclasta es la investigadora argentina Eugenia Roldán, trabajo que se refleja tanto en su tesis doctoral, “El cine como contraesfera pública. Alexander Kluge para una estética crítica del cine después de Adorno” (ROLDÁN, 2021) como en su equipo de producción e investigación artística junto al Dr. Manuel Molina, “Gabinete Iconoclasta. ¿Cómo elaborar la ansiedad en un paisaje de pantallas?” (CEPIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

8 Tomo esta formulación del modo en el que Eve Kosovsky Sedgwick –siguiendo a Paul de Man– entiende la relación entre performatividad y referente en *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad* (Sedgwick, 2018, p. 9).

sí pueden considerarse en su materialidad. De hecho páginas más adelante Weigel trae nada menos que la Tesis I “Sobre el concepto de historia”, imagen que desde luego puede pensarse en tanto que dialéctica. Porque se trata de una imagen reintroducida en un movimiento y se trata también de una imagen cuya dialéctica está suspendida: ese muñeco vestido a la turca, el autómatas que gana las partidas de ajedrez, y que es manejado desde dentro por un enano que le ayuda a ganar la partida. El muñeco, decía Benjamin, es el materialismo histórico que, si quiere ganar la partida, si quiere la revolución, debe echar mano de la teología, que es pequeña y fea y no debe dejarse ver por nadie.

Extremando el argumento, ¿es posible pensar en imágenes pictóricas, fotográficas o cinematográficas en tanto imágenes dialécticas? Cuando decimos que las imágenes dialécticas son imágenes escritas, ¿no trazamos una frontera demasiado estricta entre imagen y palabra? ¿Dónde ubicaríamos entonces la Carta a un general, de León Ferrari?⁹ ¿Qué decimos cuando pensamos en imágenes escritas? ¿Es posible extender el concepto, como cree Didi-Huberman? ¿Es desatinado extenderlo, como cree Sigrid Weigel?¹⁰ ¿Sólo las imágenes del pasado son imágenes dialécticas? ¿Puede articularse la dialéctica en una imagen del futuro? Las imágenes dialécticas, como señala Susan Buck-Morss, “[...] no eran arquetipos eternos, sino constelaciones socialmente específicas.” (BUCK-MORSS, 2014, p. 49). Esto quiere decir, entre otras cosas, que un esfuerzo de traducción o traslado puede darse a la tarea de mirar la especificidad de esas constelaciones. Dimópulos, quien considera sin inconvenientes a la imagen cinematográfica en tanto imagen

9 Carta a un General (1963), es una obra del artista argentino León Ferrari, célebre por haber tensado los límites entre la escritura, el dibujo y la pintura. En la misma tensión pueden leerse Emociones de un prisma (1961), la serie Manuscritos (1964), Maniquíes (1994), entre otras obras que pueden visitarse en la página web del autor, <https://leonferrari.com.ar/>

10 En rigor de verdad, la propia Weigel hace lugar a la pregunta cuando piensa en la noción benjaminiana de “imagen de pensamiento” (*Denkbild*). Señalaba entonces que “las imágenes de pensamiento son también imágenes leídas, lecturas de imágenes por escrito, en las que el carácter escriturario de las imágenes -ya se trata de cuadros, de imágenes de recuerdos, de imágenes oníricas o de imágenes del deseo materializadas en la arquitectura o en las cosas- se transforma literalmente en escritura” (WEIGEL, 1999 p. 103). Para un recorrido de aquellas imágenes en la propia obra del autor, cf. *Denkbilder. Epifanías en viajes* (BENJAMIN, 2011).

dialéctica, entiende que hay una cesura en esa interrupción contrarrítmica que no deja de acarrear violencia (DIMÓPULOS, 2017, p. 39), una pérdida que hay que celebrar (DIMÓPULOS, 2017, p. 251). La autora refuerza la idea de que el paradigma del pensamiento benjaminiano está “en la cesura y en el detenerse. Eso hace la imagen del cine: mostrar, una vez más, como la historia misma, la falsa continuidad, que el historiador había comprobado en las nuevas condiciones de la percepción (DIMÓPULOS, 2017, p. 252). Encuentra entonces un modo paradigmático de esa cesura en el trabajo del cine, que “recorta y aísla” (DIMÓPULOS, 2017, p. 254), al desmontar la continuidad. La imagen, señala, es “eso que ocurre cuando al movimiento que corresponde al devenir se aplica la detención” (DIMÓPULOS, 2017, p. 254). De un modo análogo, Judith Butler se preguntaba en Marcos de guerra (2010) por qué los medios conservadores se habían esforzado tanto en que las imágenes de la tortura del ejército estadounidense hacia los prisioneros de Abu Grhaib no llegaran a vista del gran público (BUTLER, 2010, p. 66) ¿Qué había en esas posibles respuestas afectivas? A partir de allí surge su reflexión en términos de *marcos*, y la posibilidad, inherente a su lógica re-iterativa, de fallar o ser enmarcados a su vez (*frame the frame*). Los modos culturales de regular disposiciones afectivas y éticas, entendía, ocurren a través de “[...] un encuadre de la violencia que es selectivo y que es diferencial.” (BUTLER, 2010, p. 13). Estas imágenes se filtraron en abril de 2004 y dieron lugar a la película de Errol Morris, *Standard Operating Procedure* (2008), traducida como *Procedimiento Estándar*. Cuando se filtraron, a través de los metadatos se pudo determinar dónde, cuándo, con qué cámara, con qué nivel de exposición a la luz se habían tomado esas imágenes. A partir de la reconstrucción de ese archivo fueron procesadxs y condenadxs siete militares quienes aparecen en las fotos, soldadxs de rango menor, responsables directxs de los hechos (KAIRUZ, 2008). Morris realizó el documental entrevistando a cinco de siete procesadxs, quienes en sus respuestas, lejos de dar los argumentos escalofriantes que podríamos esperar, dicen poco. De hecho –y de allí el título– se refieren a varias de las torturas infligidas como *procedimientos estándar* para con los prisioneros de guerra. La operación de reencuadre que realiza Morris perturba esa regulación mediante la cual es posible posar sonriendo ante la cámara junto a un prisionero torturado y asesinado y considerarlo un procedimiento estándar. Una imagen es dialéctica porque en ella confluyen conflictiva, suspendidamente, elementos del pasado y elementos actuales. Esa configuración hace que no pueda tratarse, estrictamente, de la misma imagen. Esto es evidente en el caso de *Procedimiento Estándar*. No se trata de la misma imagen, porque a partir de esa operación

de reencuadre aparecen otros elementos componiendo la imagen, *junto a* esa mujer que sonríe cerca del cadáver de un preso torturado, está la CIA que lo torturó y cuyos agentes no aparecen en la foto, *junto a* esa otra mujer que lleva a un preso con una cuerda, está su pareja que es su superior y la alienta, está una institución que considera a la tortura un procedimiento estándar, y está, desde luego, la administración Bush que aparta y procesa a siete soldados rasos y da por terminado el problema. No se trata de la misma imagen, en tanto se ve interpelada por un ahora que pone sobre la mesa ese silencio y esa violencia, aquello que Hillach nombraba como una subversión dialéctica en el devenir histórico (HILLACH, 2014, p. 658). Una imagen dialéctica no es “[...] ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143). Es, en cambio, un intervalo. Un intervalo hecho visible, “[...] la línea de fractura entre las cosas.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 166). Por eso la imagen dialéctica es un reencuadre, porque discute la continuidad, porque en esa reasignación de elementos no tiene asignado su lugar de una vez y para siempre: “[...] su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 166). Desterritorializar una imagen es una tarea que ocurre cuando podemos desvincular las imágenes de ciertos contextos y revincularlas a otros. Ese es el trabajo que hace Morris en el documental. Hay una tarea de imaginación allí, y la imaginación es una tarea crítica porque no se detiene en el horror moral que pueden producirle esas fotografías, se detiene en cambio, en que *junto a* esas imágenes hay una historia, y esa historia hará que ya nunca se trate de la misma imagen, y por eso sale a buscarla. Una imagen es dialéctica, por último, porque establece relaciones entre un pasado, una imagen del pasado, y un presente que se ve o no se ve interpelado, afectado, por ella. No cualquier imagen impacta o afecta al presente en cualquier momento, de modo que es tarea política del presente poder convocar esas imágenes y esos afectos en ellas inscritos.

3 IMÁGENES Y AFECTOS: ANTE LOS HECHOS

Entonces entendía Butler que ese terreno de las respuestas afectivas, o de los afectos en tanto que respuestas, o reacciones primarias, parecía estar en contra de la interpretación, parecía negar que sentir horror o indignación ante determinadas imágenes y no ante otras, ya dependía de ciertos marcos interpretativos, es decir, que ese afecto ya estaba enmarcado. Butler llamaba a discutir el carácter primario de las respuestas afectivas, como

si no estuviesen también ellas necesitadas de una labor de comprensión e interpretación (BUTLER, 2010, p. 78). Y esto en orden a un pensamiento de la responsabilidad, que se jugaría justamente en la capacidad de respuesta, en las respuestas afectivas a un mundo que sostiene a la vez que determina. Y como tales respuestas afectivas están invariablemente mediadas, apelan a y realizan ciertos marcos interpretativos; también pueden cuestionar el carácter supuesto de estos marcos y de esa manera “suministrar condiciones afectivas para la crítica social” (BUTLER, 2010, p. 59). Porque las respuestas afectivas no son sólo efectos de determinados marcos interpretativos sino que también pueden socavar su eficacia. “[...] la circulación de fotos de la guerra, como ocurre con la divulgación de la poesía carcelaria, rompe con el contexto todo el tiempo” (BUTLER, 2010, p. 25) o, en rigor de verdad, puede romper con el contexto. Y “[...] a medida que los marcos rompen consigo mismos para poder instalarse surgen otras posibilidades de aprehensión.” (BUTLER, 2010, p. 28). En esa falla es que pueden ubicarse algunos poemas que Butler analiza en su texto, escritos por personas detenidas en el Centro de Detención de Guantánamo, prisión estadounidense localizada en la isla de Cuba, y filtrados de manera clandestina.

Así, podemos preguntarnos qué afecto es vehiculado verbalmente por estos poemas y qué serie de interpretaciones vehiculan en forma de afectos, incluidas la añoranza y la rabia. El abrumador poder del duelo, de la pérdida y del aislamiento se convierte en un instrumento poético de insurgencia, incluso un desafío a la soberanía individual. (BUTLER, 2010, p. 90).

Una serie de afectos, entonces, vehiculizados por aquellos poemas que, en tanto imágenes, provocaron y provocan una interrupción en las imágenes normalizadas de la guerra.

“Donde haya continuidad imaginada, el primer trabajo ha de ser destruirla”, decía Dimópulos estremando el gesto benjaminiano (DIMÓPULOS, 2017, p. 270). ¿Cómo se vincula ese trabajo con la imagen dialéctica?

Por imagen dialéctica se conoce, entonces, tanto la que forma el arco entre el ahora del historiador y el objeto de lo historiable arrancado de la sucesión, como ese objeto mismo que, desde el ahora que representa su cognoscibilidad, muestra su dimensión ambigua, tensa, tanto temporal como lógicamente. (Dimópulos, 2017, p. 257).

Entre el ahora de quien historiza y el objeto de lo historiable cuando es arrancado de la sucesión, hay un campo de estudios que se ha preguntando de manera especialmente relevante por esa tensión, se trata de la teoría queer en su giro afectivo, corriente con la que Butler dialoga explícitamente en el citado *Marcos de guerra*. Relevante por sus posibles efectos disciplinares y políticos, la apuesta de Ann Cvetkovich en *Un archivo de sentimientos* retoma los modos en que algunas culturas públicas lesbianas tramitaron un pasado traumático de violencia sexual o física en determinadas producciones estéticas. La construcción de ese archivo permite, entiende la autora, inquietar el interrogante por el objeto de la historia, desplazando la pregunta por el hecho, el énfasis puesto en el ¿qué pasó?, hacia la construcción de un archivo heterogéneo de emociones que no permite delimitar, de un modo claro y distinto, placer y violencia en la configuración de la sexualidad. En palabras de la escritora Dorothy Allison, a quien Cvetkovich retoma, la construcción de historias otras es necesaria “[...] para no contar esa que el mundo quiere, la historia de nosotras destrozadas, la historia en la que nosotras nunca reímos a carcajadas, nunca aprendemos a disfrutar del sexo.” (CVETKOVICH, 2018, p. 157). La discusión sobre el objeto de la historia en este terreno singular parece citar el gesto benjaminiano propuesto en el *Libro de los pasajes* en su discusión con la historia vuelta ciencia positiva. A una historia que reclama la positividad de los hechos, el materialista histórico puede oponerle imágenes dialécticas. Esta desclasificación del pasado también en la modulación de las preguntas que podemos y queremos hacerle, quizás tenga un interesante corolario para los feminismos en su abordaje de la violencia de género, tantas veces atados al relato del hecho como único posible testimonio, necesario pero no suficiente para una rememoración que pretenda, también, la justicia erótica. ¿Por qué? Porque desde esta perspectiva, las imágenes piensan, las imágenes teorizan, no hay una temporalidad según la cual primero contamos con categorías desde las cuales luego iremos a mirar imágenes desnudas, sino que estamos atentas a un mirar que deje florecer la paradoja.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de este escrito, nos aproximamos a un pensamiento crítico de la imagen, mediante un recorrido que hace pie en dos reflexiones: la noción de imagen dialéctica, y el vínculo entre imágenes y emociones propio del giro afectivo, en aquella vieja insistencia iconoclasta por pensar en imágenes que contengan su propia destrucción. Si bien estas reflexiones no salvan el

problema de la equívocidad presente en la noción, en cambio lo rodean y ofrecen algunas pistas para transitar mejor ese camino. En ese sentido puede decirse que ambas reflexiones colaboran con una consideración sobre la imagen atenta a su equívocidad, y esa colaboración se hace evidente en la pregunta por la temporalidad de la imagen que atraviesa estas páginas.

Aunque distantes en sus coordenadas, ambas reflexiones confluyen en ese desajuste temporal en algunos sentidos específicos. En la discusión con aquellas matrices progresivas acerca de la historia y, en relación a ello, en la vinculación entre lo que ha sido (potencial o efectivo) y el presente, lo cual les permite entender a la imagen como interrupción de la continuidad; y en la crítica a lo que Reyes Mate nombraba como la contundencia de lo fáctico, y que Benjamin discutía en sus Tesis contra la positividad de los hechos y todo aquello que clausuran, toda vez que la pregunta por la verdad parece situarse, antes que en los hechos, en el trabajo de la memoria.

“También aquí habrá que tensar un arco, adueñarse de una dialéctica: entre la imagen y el despertar”, decía Benjamin a Gretel y Theodor Adorno en una carta desde París del 16 de agosto de 1935 (BENJAMIN *apud* ADORNO, 2011, p. 251). En el ensayo de esa tensión, mostramos cómo el carácter dialéctico inscrito en la imagen, lejos de constituir un oxímoron implica en cambio una mutua afectación de términos que hace emerger un tercer concepto: la imagen en el movimiento de la dialéctica, pero también una dialéctica que es de algún modo puesta en suspenso. Esa dialéctica modifica a la imagen de modo tal que ya no se trata de la misma imagen. Pero también la dialéctica se ve afectada. Allí parecen condensarse dos modos disímiles de entender lo dialéctico: aquello que para Benjamin era la dialéctica en suspenso, para Adorno no era más que una yuxtaposición de imágenes y, como sostenía, poner una cosa junto a la otra muestra la contradicción pero no la desarrolla. Para Benjamin, en cambio, hay una potencia crítica en esa adyacencia. La contradicción quizás termine de desarrollarse en quien articula esas imágenes, para Benjamin, el historiador materialista, que se ve o no interpelado por ellas. Sin embargo, el interés por esta noción no fue, como pudo observarse, exegético, sino conceptual: hay un desajuste temporal presente en la dialéctica de esa imagen en suspenso o en reposo, que la desencuadra y la reencuadra en constelaciones sociales específicas otorgándoles una potencia imprevisible. Es la propia imagen la que produce una temporalidad distinta, y eso tiene consecuencias explícitas cuando es la imagen, y no los hechos, la que se halla en el centro de la vida histórica: la elaboración de otros modelos de tiempo.

Ofrecimos también una consideración sobre la imagen en tanto intervalo o línea de fractura entre las cosas. Allí abordamos la apertura radical que significa para la historia el hecho de que el conocimiento opere mediante imágenes dialécticas, en una relación crítica entre lo que ha sido y el ahora, donde reconocemos la vinculación entre conocimiento e interrupción del pensar ya propuesta por Benjamin, y tematizada por Didi-Huberman. Nos interesó su argumentación por la fuerza con la que repone el lugar de la imaginación en el proceso de montaje-remontaje, a la hora de pensar en la imagen dialéctica. La imagen entonces siempre guarda una doble valencia, en lo que reúne y en lo que hace explotar, y por ello es considerada por el francés, quizás citando el dilema del Génesis, en tanto fuente de pecado, pero también en tanto fuente de conocimiento. Tal como lo entiende Mariela Vargas, a distancia del planteo de Huberman, la propia imagen rompe el tiempo desde adentro.

Seguidamente preguntamos por el alcance de la noción, en aquella vieja tensión entre imagen y palabra pero también entre imagen y referente. Revisamos la concepción de Weigel al respecto, y postulamos una relación aberrante entre la imagen y su referente, un intervalo. Finalmente aparece, en espiral, la vinculación entre la dimensión temporal y la dimensión visual propiamente dicha. En un ejercicio de carácter exploratorio, intentamos entender el alcance de la noción más allá de los límites referenciales que pareciera admitir su exégesis, es decir, más allá de las imágenes escritas. Allí se ensaya un pensamiento de la imagen cinematográfica en tanto imagen dialéctica, junto a Mariana Dimópulos y su sugestiva reflexión acerca del cine como interrupción, como cesura en la continuidad supuesta. En la misma dirección argumentativa, recuperamos la posición de Judith Butler acerca de las imágenes de la tortura a los presos de Abu-Ghraib, filtradas en 2004. Para complejizar el análisis, ofrecimos una pequeña reflexión sobre el documental de Erol Morris *Procedimiento Stándar*, que toma como punto de partida aquellas imágenes. El argumento aquí, gira en torno a la idea que postulaba Hillach en los apartados previos, acerca de la posibilidad de desterritorialización de las imágenes, de su capacidad de reencuadre. Finalmente, y en el clásico debate acerca del objeto de la historia, recuperamos la reflexión de la americana Ann Cvetkovich, quien, mediante el estudio y composición de un archivo de sentimientos, discute la primacía del hecho para pensar, otra vez, en la potencia de ciertas imágenes que articulan lo que ha sido con algunas marcas de la actualidad. De las preguntas que esta reflexión abre, permítanme cerrar con una de las más inquietantes: ¿qué figuras hoy son pequeñas y no deben

dejarse ver por nadie? ¿cuáles sin embargo nos ayudarían a ganar la partida?
¿cuáles acudirían en nuestra ayuda?

DAHBAR, M. V. The temporality of image and its critical function. *Transformação*, Marília, v. 46, n. 3, p. 157-176, Jul./Set., 2023.

Abstract: Image is said in many ways. In view of its equivocal nature, we could choose to clear its analytical path, replace its historical transit or give up. Instead, this paper proposes an alternative by reflecting on the temporal dimension of the image. For this reason, it makes use of two nodal reflections: the Benjaminian notion of *dialectical image*, and the link between image and emotions as explored contemporaneously by queer theory. The notion of *dialectical image* allows us to envision, even beyond its author, another link between image and history, which allows us to understand it not only as a linguistic phenomenon, but also in its visual and audiovisual dimension. Queer theory in its affective turn has presented a possible link between images and affects that allows the composition of an ephemeral archive that declassifies our temporal categories (CVETKOVICH, 2018) and the ethical question about our primary responses in the face of the image (BUTLER, 2010). The journey through both notions addresses, ultimately, the temporality of images in its critical power, that old insistence on thinking of images that contain their own destruction.

Keywords: Temporality. Dialectical Image. Walter Benjamin. History. Affective Turn.

REFERENCIAS

- ABADI, F. La ampliación del concepto de experiencia en Benjamin: de Kant al surrealismo. **Eikasía revista de filosofía**, Oviedo, España, v. 67, p. 193-212, dec. 2015.
- ADORNO, G. **Correspondencia 1930-1940/Gretel Adorno y Walter Benjamin**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- ADORNO, T. **Correspondencia 1928-1940/Theodor W. Adorno y Walter Benjamin**; epílogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.
- AMADO, A.; SZURMUK, M. Narrar la guerra a través de la forma. Entrevista a Trinh Minh-ha. **Revista Mora**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 23, n. 1, p. 127-140, jul. 2017.
- BENJAMIN, W. Sobre el programa de la filosofía venidera. *In*: BENJAMIN, W. **Iluminaciones IV**. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Bogotá: Taurus, 2001.
- BENJAMIN, W. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica** (Urtext). México: Ítaca, 2003.
- BENJAMIN, W. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2005.

BENJAMIN, W. Sobre el concepto de historia. *In*: BENJAMIN, W. **Estética y Política**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

BENJAMIN, W. **Denkbilder**. Epifanías en viajes. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

BENJAMIN, W. **Calle de mano única**. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.

BUCK-MORSS, S. **Origen de la dialéctica negativa**. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

BUCK-MORSS, S. **Walter Benjamin, escritor revolucionario**. Buenos Aires: La Marca, 2014.

BUTLER, J. **Marcos de guerra**. Las vidas lloradas. Buenos Aires: Paidós, 2010.

CASULLO, N. La revolución como pasado. *In*: CASULLO, N. **Las cuestiones**. Buenos Aires: FCE, 2007.

CVETKOVITCH, A. **Un archivo de sentimientos**. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas. Barcelona: Bellaterra, 2018.

DAHBAR, V.; GALL, N.; SONG, E. Indignadas y melancólicas. Hacia una ontología crítica de los afectos. *In*: MACCARIO, Paula; CUELLO, Camila (comp.). **Resistencia, Melancolía, Crueldad**. XIV Jornadas de Filosofía Política, 89-98. Córdoba: Encuentro, 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.

DIMÓPULOS, M. **Carrusel Benjamin**. Buenos Aires: ETERNA CADENCIA, 2017.

HILLACH, A. IMAGEN DIALÉCTICA. *In*: OPITZ, M.; WIZISLA, E. (ed.). **Conceptos de Walter Benjamin**. (643-708). Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.

KAIRUZ, M. Partes de Guerra. **Página12**, Buenos Aires, 23 nov. 2008. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4945-2008-11-23.html>. Acceso en: 10 mar. 2022.

KOSELLECK, R. **Futuro pasado**. Para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Paidós, 1993.

MINH-HA, T. El afán totalitario de significado. **Archivos de la filmoteca**: revista de estudios históricos sobre la imagen, v. 57-58, n. 2, p. 223-248, 2007.

REYES MATE, M. **Medianoche en la historia**. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia». Madrid: Trotta, 2009.

ROLDÁN, E. **El cine como contraesfera pública**. Alexander Kluge para una estética crítica del cine después de Adorno. 2020, 264 p. (Tesis de Doctorado en Filosofía) – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2021.

SEDGWICK, E. K. **Tocar la fibra**. Afecto, pedagogía, performatividad. Madrid: Alpuerto, 2018.

VARGAS, M. El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin. **Revista Latinoamericana de Filosofía**, v. XXXVIII, n. 1, p. 85-108, 2012.

WEIGEL, S. **Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin**. Una relectura. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Recibido: 12/09/2022

Acepto: 08/11/2022

