

Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia[❖]

Carlos
Rojas
Cocoma

Historiador de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia), Realizador de Cine de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia), Magíster en Historia de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia) y candidato a Doctor en Historia de la misma universidad. Miembro del grupo de investigación *Prácticas culturales, imaginarios y representaciones* (Clasificación A1 en Colciencias). Entre sus últimas publicaciones se encuentran el ensayo “Maria José Arjona, el cuerpo del tiempo”, en VII Premio Nacional de Crítica, Ministerio de Cultura/Universidad de los Andes, Bogotá, agosto de 2012, y “Tradición o revolución: la invención del arte colonial en la historiografía colombiana, en la década de 1960”, *Memoria y Sociedad* 16: 32 (2012): 50-65. rojascocoma@yahoo.com

ARTÍCULO RECIBIDO: 3 DE OCTUBRE DE 2011

APROBADO: 15 DE JUNIO DE 2012

MODIFICADO: 13 DE JULIO DE 2012

DOI: 10.7440/histcrit48.2012.08

❖ Este artículo hace parte del proyecto de tesis doctoral titulado “El concepto de experiencia en las imágenes del Orinoco, 1745-1831”, que se adelanta en el Departamento de Historia de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). La investigación contó con financiación de Colciencias.

Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia

RESUMEN

En el siglo XX la historia abordó de múltiples maneras la imagen como documento, pero fueron omitidas las condiciones epistemológicas que ésta ofrecía en su complejidad y que hicieron parte central de la reflexión científica. Uno de los aspectos que la determinan es justamente el que más debería estar involucrado en la reflexión histórica: el tiempo. Desde el pensamiento de Walter Benjamin, Gilles Deleuze y Aby Warburg, es posible sustentar en el anacronismo de la imagen nuevas pistas en la comprensión del pasado. ¿Cómo plantear una historia de las imágenes que involucre la atemporalidad como condición epistemológica de la disciplina?

PALABRAS CLAVE: Tiempo, método histórico, imágenes, historia cultural, epistemología.

Between crystals and auras: time, image and history

ABSTRACT

During the twentieth century, history approached images as documents in many ways, but omitted the epistemological conditions images offered in their complexity and which became a central part of scientific reflection. One of the aspects which determine an image is, in fact, the one that should be more involved in historical reflection: time. Based on the thoughts of Walter Benjamin, Gilles Deleuze and Aby Warburg, it is possible to find, through the anachronism of images, new clues to understand the past. How can we propose a history of images that involves timelessness as an epistemological condition of the discipline?

KEY WORDS: Time, historical method, images, cultural history, epistemology.

Entre cristais e auras: o tempo, a imagem e a história

RESUMO

No século XX, a história abordou de múltiplas maneiras a imagem como documento, mas foram omitidas as condições epistemológicas que esta oferecia em sua complexidade e que fizeram parte central da reflexão científica. Um dos aspectos que a determinam é justamente o que mais deveria estar envolvido na reflexão histórica: o tempo. A partir do pensamento de Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Aby Warburg, é possível sustentar no anacronismo da imagem novas pistas na compreensão do passado. Como conceber uma história das imagens que envolva a atemporalidade como condição epistemológica da disciplina?

PALAVRAS-CHAVE: Tempo, método histórico, imagens, história cultural, epistemologia.

Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia

INTRODUCCIÓN

En el siglo XX, si bien la historia como disciplina abordó de múltiples maneras la imagen como documento, fueron omitidas las condiciones epistemológicas que la imagen ofrecía en su complejidad y que, como en los siglos XVIII y XIX, hicieron parte central de la reflexión científica. Debido a la presencia de tendencias tan fuertes y dominantes en las ciencias sociales como el estructuralismo y, posteriormente, el análisis cultural de la representación, la reflexión epistemológica de la imagen por parte de la historia fue una discusión prácticamente puesta de lado.

El problema con la imagen es que no se limita únicamente a los valores contextuales, ni su interpretación a un significado. Uno de los aspectos que la determinan es, de hecho, el que más debería estar involucrado en la reflexión histórica: el tiempo. La imagen es una “forma” que frecuentemente se actualiza, que renueva procesos del pasado, que “cristaliza” el tiempo pero también permite la emergencia de aspectos del pasado que, aunque se intente, no quedan relegados en su momento de producción. En ésta, como veremos, el tiempo no es un aspecto interpretativo sino, antes bien, uno de sus aspectos ontológicos.

No significa, por ende, que la imagen no hiciera parte de dicha reflexión. Por el contrario, hubo constantes respuestas y perspectivas que, aunque provenientes de una reflexión filosófica antes que historiográfica, permiten reconocer los principios de una historia de las imágenes. Estas reflexiones involucraron la imagen dentro de una reflexión concreta sobre la historia. En el pensamiento de Walter Benjamin, Gilles Deleuze y Aby Warburg, la imagen tuvo un papel preponderante como elemento para comprender la memoria y el tiempo. En estos tres autores, sin ser los únicos ni los pioneros, se articula una reflexión sobre el tiempo, la imagen y la historia, de la cual es posible preguntarnos por ¿cómo plantear una historia de las imágenes que involucre su propia atemporalidad en la condición epistemológica de la disciplina?

En años recientes Frank Ankersmit ha propuesto un vuelco hacia la subjetividad del historiador, un regreso a los sentidos, la *empíria* y la intuición, y el uso de su *experiencia del pasado* como parte de la escritura histórica¹. En su propuesta, como desarrollaremos al final del texto, es posible sustentar en el anacronismo de la imagen una posibilidad de presencia histórica que proporcione nuevas pistas en la comprensión del pasado.

1 Frank Ankersmit, *Experiencia histórica sublime* (México: Universidad Iberoamericana, 2010).

1. LA PREGUNTA POR LA IMAGEN

No es fácil definir qué es una imagen². Menos aún reconocer principios que la definan, o incluso pretender asirla como objeto. Es a la vez un fenómeno, un conocimiento y un aspecto simbólico. Ha sido definida como un producto cultural, como una representación social, como una mediación³ o como un discurso, y ninguna interpretación ha sido más acertada que la otra⁴.

La esfera científica se ha valido desde el siglo XVIII⁵ del uso de la imagen y su reproducción como método de acceso al conocimiento. Todas las ciencias “exactas” en general deben a la reproducción de la imagen la forma en que el objeto de investigación se “estandariza”, se compara, se acumula y se cuantifica. Los precisos instrumentos de medición, las ópticas específicas y los sistemas informáticos conducen al soporte representativo en el cual se apoyan las categorías de interpretación. La objetividad no ha sido nunca una pregunta universal, y en la consolidación del término tienen mucha responsabilidad los dispositivos de reproducción de la imagen, como lo han señalado Lorraine J. Daston y Peter Galison: “Hacer imágenes no es la única práctica que ha servido a la objetividad científica: un arsenal de otras técnicas —incluidos las estadísticas, los ensayos clínicos y los instrumentos autorregistrados— ha sido enlistado para sostener la subjetividad al margen”⁶. Podríamos decir que el conocimiento científico se cimienta en la información que resulta de representaciones visuales de las que se pueden extraer signos de comunicación estandarizados. De esta apuesta por lo objetivo también hace parte la historia.

¿Qué define, a diferencia de otras áreas y disciplinas, a la historia en su relación con la imagen? La pregunta desborda los objetivos de este artículo. Sin embargo, si tomamos algunos modelos predominantes de la historia cultural, su interpretación se soporta en el uso conceptual de la *representación*⁷ y del *discurso*⁸. Gracias a éstos, se han definido fórmulas de interpretación

2 “Para afirmar que nuestro siglo XX constituye efectivamente una civilización de la imagen, nos faltan todavía dos órdenes de conocimientos. En primer lugar, lo que podríamos llamar una ‘ontología’ de la imagen: ¿Qué es la imagen? ¿Cuántos tipos de imagen hay? ¿Cómo clasificarlas? ¿Dónde empieza la imagen? ¿Dónde termina?”. Roland Barthes, *La torre Eiffel: textos sobre la imagen* (Buenos Aires: Paidós, 2009), 81.

3 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2007), 16-23.

4 James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (Londres: Routledge, 2003), 5-10.

5 Jean Starobinski, *The Invention of Liberty 1700-1789* (Ginebra: Editions d’Art Albert Skira, 1964), 17.

6 Lorraine J. Daston y Peter Galison, *Objectivity* (Cambridge y Londres: MIT Press, 2010), 17. Todas las traducciones incluidas en el artículo son del autor.

7 Louis Marin, *On Representation* (Stanford: Stanford University Press, 2001); Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1995).

8 Lynn Hunt, ed., *The New Cultural History* (Berkeley, Los Ángeles: University of California Press, 1989).

de la fuente no textual, expandiendo el uso documental a fuentes de las más diversas naturalezas. Estos conceptos son sin embargo interpretados desde un panorama muy abstracto, y que muchas veces tiene que vérselas con contradicciones o con definiciones complejas⁹.

Quizás el aspecto más crítico en el estudio histórico de la imagen como representación es que pasa muchas veces por la idea del “significado”, de la “traducción” o de un ejercicio que simplifica la imagen a las posibilidades contextuales de su mensaje. La idea de *contexto*, si bien ha resultado fundamental para organizar los aspectos históricos de las representaciones, muchas veces simplifica o disminuye el potencial de la imagen a su valor descriptivo o sustentado en el orden espacial y temporal de su producción. El problema, como veremos más adelante, es que la imagen no se limita únicamente a los valores contextuales, ni su interpretación puede restringirse a lo que ésta “significa”¹⁰. La esencia de la imagen es justamente su desplazamiento, su carácter dinámico capaz de romper cualquier límite temporal o espacial. Al respecto, dice Susan Buck-Morss:

“La verdad de las imágenes es que, en efecto, flotan de manera aislada, moviéndose adentro y afuera de contextos, libres de su origen y de la historia de su proveniencia. La superficialidad de la imagen, su amovilidad, su accesibilidad: todas estas cualidades vuelven ambigua la cuestión de su proveniencia, si no por completo irrelevante. Uno tropieza con una imagen, uno la encuentra sin que ella se haya perdido. Se podría aseverar que ella está más cómoda ‘rodando a lo largo y ancho del mundo’, que una imagen es promiscua por naturaleza”¹¹.

La imagen es un aspecto de naturaleza polisémica¹² que opera como un mecanismo de mediación simbólica de la interpretación de un hombre con su sociedad¹³. Esa interacción trasciende un uso estrictamente documental, pues no es un “objeto” que enuncia exclusivamente el lugar de producción —contexto— desde el cual se remite. Uno de esos aspectos de la imagen, y que abordaremos más adelante, es curiosamente el que más debería estar involucrado en la reflexión histórica: el tiempo. Por ello, vamos a abordar desde tres lugares epistemológicos la reflexión que suscita el encuentro de la imagen ante la historia, los conceptos de supervivencia, aura y virtualidad, a partir de sus gestores respectivos.

9 Louis Marin, *On Representation*, 256.

10 “[La imagen] no puede definirse como un campo semiológico puro, no se lo puede reducir a una gramática de los signos”. Roland Barthes, *La torre Eiffel*, 27.

11 Susan Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, *Antípoda* 9 (2009): 32.

12 Facundo Tomás, *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo* (Madrid: Machado Libros, 2005); Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México, Buenos Aires: FCE, 1964); Roland Barthes, *La torre Eiffel*.

13 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010), 3.

2. LA IMAGEN Y EL TIEMPO

La apuesta por una interpretación de la imagen ante el tiempo es por esencia *anacrónica*; es decir, involucra un juego de temporalidades que no se limitan a una estricta cronología, y por el contrario tienden a jugar con las barreras que la historia misma se ha concentrado en definir. La idea de un flujo de tiempo que trasciende las barreras cronológicas y permanece en otros tiempos ha sido parte incluso de la tradición historiográfica. Por mencionar sólo un ejemplo, los estratos del tiempo que sugería Fernand Braudel eran maneras de percibir las duraciones de procesos cuyos sedimentos se sincronizan en un tiempo muy lento, que involucra varias generaciones y que incluso trasciende el peso de los episodios y las coyunturas históricas que transforman un proceso social¹⁴. A continuación presentaremos cómo la relación entre la imagen y el tiempo es, de la misma manera, un engranaje de distintas temporalidades.

2.1. LAS SUPERVIVENCIAS

Dos conceptos que no pueden tener traducción literal del alemán son los que permiten definir la importancia del pensamiento de Aby Warburg en la idea de historia: *Pathosformel* y *Nacherleben*. El primero de ellos tiene una traducción que, además de ser compleja, presenta el inconveniente de que fue usado por el mismo autor con referencias distintas. Desde sus primeros trabajos sobre el arte renacentista, la traducción se refiere a unos “motivos accidentales en movimiento”¹⁵ o “tipos patéticos”¹⁶, para referirse a los detalles de los gestos de las representaciones del cuerpo: la comisura de los labios, la posición de los pies, el ademán de las manos, etcétera. En ellos el autor encuentra las referencias a un tiempo que aparentemente había cesado: la antigüedad pagana. Estas “formas-fórmulas”¹⁷ que definen una expresión particular son necesariamente reminiscencias de otros tiempos que se han “filtrado” en sus expresiones involuntarias, anímicas (*pathos*).

La evolución de estos primeros trabajos investigativos irá de la mano de dos aspectos personales en la vida del alemán: el primero es la ambición con la que sus proyectos irán cada vez más abandonando el problema esteticista y se lanzarán a definir lo que él llamará la “ciencia de la cultura”. En el segundo —tras su paso por el hospital psiquiátrico en el que estuvo aislado durante cinco años por esquizofrenia—, Aby Warburg pasó a interpretar

14 Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales* (Madrid: Alianza Editorial, 1974), 29.

15 Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 90.

16 Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo*, 198.

17 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Barcelona: Abada, 2009), 172-182.

estas formas anímicas como “emergencias”¹⁸ de la comprensión del hombre con su cosmos, que es como él define al arte en sus últimos proyectos.

El segundo concepto, quizás menos “utilizado” en la historia del arte y otras lecturas warburgianas de la historia, es el de *Nacherleben*, rescatado con mucho rigor por parte de Didi-Huberman. Aunque se puede traducir como “Supervivencias”, el prefijo “super” no hace honor a la condición de trascendencia temporal que conlleva, pues no significa únicamente —en una traducción literal— “más allá” o “encima”, sino que además implica que la vida (*Leben*) se transmite de una forma elevada, metafísica, o según Didi-Huberman, fantasmagórica. Esta categoría será una pregunta constante a lo largo de toda la obra de Warburg, pues es justamente la esencia, la “enfermedad”¹⁹ cuyos síntomas se revelan en las *Pathosformeln*.

Sus cuestionamientos hacia las imágenes, a pesar de estar en perfecta sincronización con la investigación clásica de la historia del arte de su tiempo, debatían los aspectos simbólicos que no correspondían a la época en que eran producidos. Más que entender los “residuos” simbólicos de otras épocas como un aspecto secundario y aparentemente “natural”, Warburg se pregunta por la validez que tienen como emergencia inconsciente de las formas de comprender el mundo: “La época en que la lógica y la magia [...] ‘florecían injertadas de un mismo tronco’ refleja una realidad atemporal [...] residen valores epistémicos hasta hoy infravalorados que nos permiten ahora una crítica profunda de una historiografía cuyo concepto de evolución es puramente cronológico”²⁰. Los detalles, conscientes o no en el momento de su producción, son analizados como manifestaciones de un sistema de pensamiento “simbólico”, lo que él definirá como “iconología”, y que luego Panofsky asumirá dentro de un esquema interpretativo distinto. Es entonces, paralelo y afín a la disciplina de la historia del arte, un estudio por la forma, pero no dentro de los “arquetipos” que la organizan, sino de la “emergencia” de elementos que no corresponden al orden estético y temporal en que fueron creadas las imágenes, en sus aspectos irracionales. Para Warburg, la imagen “formula” una condensación de tiempos que se acumulan bajo la comprensión simbólica del universo. Los tiempos de una imagen se reconocen por los “síntomas” de

18 En Warburg, la presencia de Nietzsche es importante. En primera instancia, por las citas en las que se refiere al *Nacimiento de la tragedia*, pero después, por el lugar de las “emergencias” de la obra. En el hospital psiquiátrico, además de rehusarse a ser visto por el mismo psiquiatra de Nietzsche, se describe su celda como un espacio decorado con la imagen del célebre pensador. Ludwig Binswanger, *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007).

19 El uso de expresiones como “síntomas”, “pacientes” y “tratamiento” fue recurrente en Warburg. Una idea psicológica de la imagen fue fundamental para sus preguntas. Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* (México: Sexto Piso, 2004), 60.

20 Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo*, 447.

detalles anacrónicos que se concatenan y que incluso involucran la mirada de quien la observa, que, como un intruso, se sumerge en el tiempo de los otros²¹.

Tiene razón en parte Didi-Huberman cuando afirma que la propuesta de Warburg es ante todo una filosofía de la historia. Tras una idea práctica alrededor de las “supervivencias” que lo inquietan de la imagen renacentista, está una comprensión del tiempo que, sin oponerse a la cronología más estricta, recibe de forma irracional, a través del gesto y los detalles, una fórmula de tiempo que no se corta con la cronología sino que la rompe, la transgrede, se burla de los límites. Esto, por supuesto, es una lectura entre líneas de la presencia del *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, obra de fuerte influencia para Warburg, pero es también la necesidad de entender que la imagen es un objeto de uso, una “técnica” para comprender el mundo que lo rodea, y que acepta elementos que trascienden lo *apolíneo* de una ideología dominante. La historia de las supervivencias es la historia de lo irracional que permanece, y el vínculo de acceso a esa “sinrazón” es únicamente a través de la imagen.

El anacronismo de Warburg no es un espacio atemporal, sino que es el tiempo de lo anímico, del vínculo afectivo que existe con el universo simbólico. Ese aspecto “irracional”, al cual Panofsky deliberadamente renuncia en la interpretación artística²², es la primera confrontación que la imagen incita en el historiador: que el tiempo de ésta no le pertenece a una línea melódica y bien dividida en la evolución de la historia, sino que estamos enfrentados a una armonía de múltiples sonidos, muchos de los cuales comenzaron antes de que la partitura fuera interpretada. Si la imagen no responde sólo a su tiempo de producción, de uso o de lectura, sino que además es una composición de sustratos temporales, acercarse a ella implica jugar con la sincronización de distintas temporalidades y buscar otra forma de pensar la historia.

2.2. DIALÉCTICAS

Walter Benjamin (1892-1940) conocía el trabajo de Aby Warburg²³. Su mirada siempre filosófica a diversos aspectos de la cultura señalan por qué se sentía atraído por su perspectiva; sin embargo, el suyo fue un pensamiento marginal para la época, y sólo hacia el final de su vida encontró una valoración intelectual, gracias al acercamiento que tuvo a la denominada Escuela

21 Es conocido el viaje de Warburg al Oeste de Estados Unidos a conocer los indios Hopi. Esta “intromisión” es criticada por Freedberg. David Freedberg, “Warburg’s Mask: A Study in Idolatry”, en *Anthropologies of Art*, ed. Marriët Westermann (Nueva Haven y Londres: Sterling and Francine Art Institute/Yale University Press, 2005), 17.

22 Georges Didi-Huberman et al, *Relire Panofsky (Louvre conférences et colloques)* (París: Beaux-Arts de Paris, 2001), 69-83.

23 Walter Benjamin escribió en 1932 que la biblioteca de Warburg “llevaba el sello del nuevo espíritu de investigación” porque “llenaba las áreas marginales del estudio histórico con un aliento de vida”, en Susan Buck-Morss, “Estudios visuales e imaginación global”, 4.

de Frankfurt, y particularmente a su amigo Theodor Adorno. Eso propició, entre otras cosas, que Benjamin fuera subestimado por Panofsky, con quien pretendió establecer inútilmente una comunicación por correspondencia²⁴.

Benjamin fue muy prolífico en las temáticas sobre las que escribió: moda, coleccionismo, filosofía, arte, urbanismo, radio, modernidad, juguetes, infancia, fotografía, teatro, revolución, juventud, calles, lenguaje, pasajes comerciales, prostitución, revistas, etcétera. Escribió además sobre diversas épocas y lugares: Niza del siglo XX, Berlín de 1900, París del siglo XIX, o el barroco alemán del siglo XVII. Sin embargo, la imagen no fue un tema “más”, un aspecto secundario o pasajero en su investigación. En este autor, “Las imágenes no son impresiones subjetivas, sino expresiones objetivas”²⁵. Al abordarla, surgieron muchos de sus postulados más importantes, y algunos de sus ensayos más conocidos hoy deben su importancia a la vigencia para reflexionar sobre ésta, su reproducción, su ontología y su consumo.

Al igual que Warburg, desde la imagen Benjamin acuña en un concepto las formas de orden y comprensión de la historia: el aura. El autor desarrolla este término en varios de sus textos. En principio (1931), la definición emerge al referirse a un aspecto técnico de los retratos fotográficos del siglo XIX, en el cual, en el proceso de revelado, se conservaba un halo circular velado de la imagen. Desde acá ofrece el problema temporal de la imagen fotográfica: “¿Pero qué es el aura? El entretorse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle”²⁶. A partir de este concepto se preguntará por la transformación de la imagen en los mecanismos de producción que la reproducen técnicamente (1936), por “la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción”²⁷. La pregunta de Benjamin se produce en el cuestionamiento histórico del auge de dos tecnologías, el cine y la fotografía, que modificaron las formas de hacer visual la representación de la ciudad, de los cuerpos y del lenguaje, a partir de una idea que se renueva por completo: lo *original*. “El aquí y ahora del original constituye el objeto de su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica [...] lo que se tambalea de tal

24 “La desgracia fue que Benjamin no se dirigiera a Warburg sino a Panofsky. [...] recibió de Panofsky una carta que a Benjamin le pareció por lo menos insólita [...] ‘fría y cargada de resentimiento’”, en Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), 130.

25 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada* (Madrid: Visor Dis., 1995), 45.

26 Walter Benjamin, “Breve historia de la fotografía”, en *Obras completas*, t. 2. vol. 2 (Madrid: Abada, 2007), 394.

27 Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 19.

suerte es su propia autoridad”²⁸. A partir de la reproducción técnica, la imagen adquiere una distancia temporal que la atraviesa y la define, que la recompone en una “nueva naturaleza”²⁹. La producción de la imagen, aunque se trate de una reproducción, no es por ende invisible o secundaria a la creación, sino que, por el contrario, es inherente a la misma.

Los modos de producción artística adquieren en Benjamin una dimensión más compleja, pues reconoce que la revolución social se produce en las transformaciones que el arte, a través de sus modos de producción, de su técnica, puede identificar y lograr: “El concepto de técnica representa el punto dialéctico inicial a partir del cual es posible superar la oposición estéril entre forma y contenido [...]. Abastecer un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, es un procedimiento sumamente impugnabile”³⁰. Esas “transformaciones”, como se refería Benjamin al lenguaje, no se dan en el enunciado, sino en las formas en que éste se transmite: “se comunica en el lenguaje y no mediante el lenguaje”³¹. Esto le da a la imagen, particularmente la que aparece a través del artificio de la copia, un principio complejo: más que un acontecimiento, es un agente mediador entre una mirada que origina, otra que reproduce (como la fotografía) y otra que la recibe. Esta operación se transmite a través de su aura, su lejanía, su principio de pasado, su historia. Dice Buck-Morss: “No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que en la imagen (dialéctica) el pasado se une al presente en una constelación”³².

En el estudio del lenguaje del drama barroco, Benjamin se preocupa por las formas en que el lenguaje adapta elementos previos y emergen dentro de las nuevas formas discursivas a través de las alegorías: “En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina, y el modo temporal es el de la contemplación retrospectiva; en cambio el tiempo entra en el símbolo como un presente instantáneo”³³. ¿Podemos igualmente hacer una analogía entre la alegoría y el aura? Aunque son dos conceptos con fines distintos, la preocupación en los dos por la aparición “inmediata de una lejanía” refiere a una misma condición: la experiencia de varios tiempos que se cruzan en algo cuyo fin es intensificar el presente. En el aura de la imagen, refiriéndose a la fotografía de los diarios, lo inmediato transforma los sustentos temporales: el hoy se traslada al pasado tan pronto es fijado en la imprenta. Pero, y es ésta la parte interesante, lo azaroso y

28 Walter Benjamin, “La obra de arte”, 21.

29 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, 144.

30 Walter Benjamin, “El autor como productor”, trad. Bolívar Echeverría (Ponencia presentada en el Instituto para el Estudio del Fascismo, París, 27 de abril de 1934), <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/El autor como productor.pdf>

31 Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en cuanto tal”, en *Obras completas*, t. 2. vol. 2 (Madrid: Abada, 2007), 146.

32 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, 318.

33 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, 189.

descuidado de la imagen fotográfica actúan como una emergencia del pasado que constituye la historia no contada:

“La fotografía va sacando a la luz [...] los diversos aspectos fisionómicos y esos mundos de imágenes que viven dentro de lo más pequeño, y que son lo bastante interpretables, como también lo bastante ocultos para haber encontrado su refugio en los sueños que se han vuelto formulables y grandes, hace bien patente que la diferencia entre la técnica y la magia no es sino una variable histórica”³⁴.

En Benjamin el detalle no explica la historia, sino al revés: la historia sobrevive en el anacronismo de los detalles. La emergencia de lo “nuevo”, de donde sustenta él parte de la crisis moderna de la experiencia, opera entre la búsqueda de cambio o “revolución” y la extracción histórica, inconsciente o no, de formas pasadas, y esto sólo se revela en lo que queda lejos del dominio del discurso dominante; de aquí que lo trivial —los detalles de la imagen— resulta fundamental para entender el principio dialéctico de la historia. Al respecto, dice David Ferris:

“Privilegiando el detalle, Benjamin señala un aspecto significativo que tiene efectos tanto históricos como filosóficos. Por ejemplo, la historia no se concibe más como una narrativa maestra en la cual cada detalle puede tener su lugar. En cambio, la historia es entendida como algo que reside en los detalles materiales, cuya existencia trabaja en contra de cualquier linealidad, modelo continuo o desarrollo histórico”³⁵.

2.3. VIRTUALIDADES

Contrario a Benjamin, en Gilles Deleuze (1925-1995) la “máquina” es pensada desde una reflexión más conceptual y menos material, que, aunque no es tomada como metáfora, sí se sirve de la idea del aparato técnico para expandir conceptos como el deseo, el cuerpo y el territorio³⁶. Este aspecto, que desarrolla con Félix Guattari, ha sido el más popular y recurrido de sus obras. El trabajo con la imagen fue quizás más austero y, aunque conserve cierta relación, tiene más coherencia con preguntas que atravesaron siempre su propio proceso intelectual como filósofo³⁷. Éste se concentra principalmente en dos temáticas: la pintura y

34 Walter Benjamin, “Breve historia de la fotografía”, 383.

35 David Ferris, *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 6.

36 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 1988); Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 1985).

37 Zizek realiza una fuerte defensa de la obra de Deleuze que pasó a la sombra ante los trabajos con Guattari. Slavoj Zizek, *Órganos sin cuerpo* (Valencia: Pre-Textos, 2004).

el cine, y las preguntas desde las cuales parte, en su condición de filósofo, no son sobre su uso instrumental, o la forma como éstos pueden entenderse en el pensamiento, sino antes bien, sobre cómo el pensamiento tiene algo que aprender de ellos. Dice Deleuze: “Hemos pensado que los grandes autores de cine podrían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos”³⁸.

Es importante reconocer en el tema de la imagen la presencia de Henri Bergson en el desarrollo de sus conceptos de memoria, virtualidad³⁹ y tiempo: “La ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a considerar el tiempo como variable independiente”⁴⁰. En los textos sobre el cine, Deleuze se sirve de los conceptos de Bergson en la interpretación de afectos, acciones y tiempos que el cine produce. Para Deleuze, las imágenes no funcionan como “representación”, un mundo ideal separado de un mundo real, pues él apuesta, opuesto a una dialéctica, a una idea de unidad y de creación⁴¹.

El problema principal que Deleuze retoma de Bergson siempre fue la memoria, la manera como se produce la relación pasado y presente en la mente humana —y en el cuerpo—, y la forma como se construyen sus recuerdos. Para Deleuze, el tiempo del pasado no desaparece en el tiempo presente, sino que se conserva en su virtualidad: “El pasado no se construye después de haber sido presente sino que coexiste consigo mismo como presente”⁴². La virtualidad es la esencia de la duración de una experiencia, algo que permanece en un campo potencial en el presente, y se hace real ante su actualización. Aunque suene complejo, ayuda a entenderlo la relación de la memoria y el recuerdo a través de un trauma: aunque la caída del caballo sea un evento del pasado, virtualmente acompaña a quien la vivió, y su virtualidad se actualiza cuando cabalga de nuevo. Virtualidad viene del latín *virtus*, que significa fuerza o potencia, como la energía potencial de una manzana que no ha caído, o como el árbol que existe en una semilla. Lo virtual es un devenir constante que se actualiza en el tiempo, a veces de forma física. Dice Pierre Lévy al respecto: “Lo virtual no es, en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación, abre horizontes, cava pozos llenos de sentido bajo la superficialidad de la presencia física inmediata”⁴³.

38 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1984), 12.

39 Gilles Deleuze, *La isla desierta* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 38.

40 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 17.

41 François Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada* (México: FCE, 2010), 539.

42 François Dosse, *Gilles Deleuze y Félix Guattari*, 40.

43 Pierre Lévy, *Qué es lo virtual* (Barcelona: Paidós, 1999), 13.

Deleuze opone el devenir a la historia porque el devenir no se detiene en el tiempo ni se determina únicamente por su proceso histórico, sino que permanece en su virtualidad, se actualiza constantemente en el presente:

“Lo que la historia capta de un acontecimiento son sus efectuaciones en estados de cosas, pero el acontecimiento, en su devenir, escapa a la historia [...] El devenir no es la historia, la historia designa únicamente el conjunto de condiciones (por muy recientes que sean) de las que hay que desprenderse para ‘devenir’, es decir, para crear algo nuevo”⁴⁴.

Ahora bien, es en la imagen, lo que él denomina imagen-tiempo, donde encuentra el filósofo un punto de encuentro entre la imagen “presente” y la imagen del pasado cuya virtualidad aparece:

“Este punto de indiscernibilidad lo constituye precisamente el más pequeño círculo, es decir, la coalescencia de la imagen actual y la imagen virtual, la imagen de dos caras actual y virtual a la vez. [...] lo real y lo imaginario, o lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza”⁴⁵.

El uso de la expresión “cristales del tiempo” sirve de referencia a Deleuze para aludir a la manera como se “enhebran” en la imagen el presente y el pasado en un devenir, una realidad que no separa lo virtual y lo real, sino que los articula en una misma coexistencia:

“No creo en una especificidad de lo imaginario, sino en dos regímenes de imágenes: un régimen que podríamos llamar orgánico, el de la imagen movimiento, que opera mediante conexiones racionales y encadenamientos y que proyecta en cuanto tal un cierto modelo de verdad [...] por otra parte, un régimen cristalino, el de la imagen tiempo, que opera mediante reconstrucciones irracionales y reconstrucción de los encadenamientos, un régimen que sustituye el modelo de lo verdadero por el poder de lo falso como devenir. [...] La labor que yo quería realizar en estos libros sobre cine, no era una reflexión acerca de lo imaginario, sino una operación más práctica: enhebrar cristales de tiempo”⁴⁶.

“Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, *Cronos* y no *Chronos*. Es la poderosa Vida no orgánica que encierra al mundo”⁴⁷. Así, presente y pasado se

44 Gilles Deleuze, *Conversaciones* (Barcelona: Pre-Textos, 2006), 111.

45 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987), 98.

46 Gilles Deleuze, *Conversaciones*, 111.

47 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 114.

conservan en un mismo devenir, construyendo una serie de estratos en el tiempo, que, al igual que la reflexión braudeliana, refieren a un tiempo presente que “existe” únicamente en la constante interacción que produce la reflexión de todos sus estratos. “Lo que el cristal revela o exhibe es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan”⁴⁸.

2.4. LA HISTORIA

Seguramente puede cuestionarse la integración del pensamiento de tres autores con una línea de trabajo tan distinta. Las reflexiones de Warburg, Benjamin y Deleuze fueron producidas en contextos distintos y las preguntas que cada autor construyó como intelectual responden a cuestionamientos particulares. Sin embargo, más allá del debate por la imagen, fue el tiempo como fenómeno y como percepción el lugar de reflexión constante en cada autor. En nuestro caso, es con ese cuestionamiento como podemos establecer un punto de partida epistemológico de la Historia.

Es la preocupación por el tiempo, por un tiempo que trasciende la noción de sistema o la rígida definición de cronología, la que lleva a estos autores a reconsiderar la idea de Historia, y no al revés. Por eso es que la imagen trasciende la noción de fuente, para constituirse en una cuestión epistemológica. Más allá de organizar la imagen en función de un proceso histórico que la determina, se sugiere justamente que la imagen acumula un tiempo que permanece y que se actualiza y que no se justifica sólo por su lugar de producción.

Investigar sobre la imagen siempre nos lleva a ese problema: hay un lugar que la “crea”, un lugar que la “lee” y un lugar que la interpreta, así como hay un lugar del cual la imagen imita, otro del cual produce conciencia de algo, y otro que reproduce fenómenos inconscientes heredados. La imagen, toda imagen, es por esencia una multiplicidad de tiempos, y más allá de resignarse a no poderlos “asir” a todos, ¿no sería mejor atrevernos a plantear una historiografía que pueda operar con ellos?

Las propuestas de estos autores, que pueden ser denominadas filosóficas, no se limitan a ofrecer un caos evidente ante el discurso de la imagen, sino que se atreven a formular un método, quizás no de interpretación, pero sí de reconocimiento de los tiempos múltiples. De los aspectos mencionados alrededor de los cristales del tiempo, de las auras o de las supervivencias, podríamos establecer afinidades comparadas, pero con ello omitiríamos lo importante que tiene el reconocimiento del anacronismo en cada postura.

48 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 135. En 2008 Ruth Ben-Ghiat produjo un interesante estudio sobre los “afectos” de la posguerra italiana a partir del cine del neorealismo, partiendo desde la interpretación de Deleuze sobre la afección del cine. Ruth Ben-Ghiat, “Un cinéma d’après-guerre: le néoréalisme italien et la transition démocratique”, *Annales. Histoire, Sciences sociales* 63: 6 (2008): 1215-1248.

En todo caso, es posible reconocer fenómenos afines que nos sirven para redefinir la postura epistemológica de la historia ante la imagen. Es evidente que el primer aspecto que se difumina es la relación entre pasado y presente, pues ya no se limita a una oposición entre subjetividad y objetividad, tradicionalmente supuesta entre el historiador y la fuente, respectivamente, sino que tiene que ver con una articulación dinámica de los tiempos, los cuales se organizan ya sea a través de estratos, de “cristales” o de una operación dialéctica de la experiencia ante la imagen. Acá el observador deja de estar detrás del cristal para asumirse él mismo sumergido en uno, y hecho a su vez de otros cristales de tiempo.

La percepción es esencial y constitutiva del tiempo de la imagen, y contrario a lo que todo investigador social pretende, es igualmente anacrónica y estratificada. Ahora, y es la parte más difícil de abordar desde la historiografía, es que dicha percepción es en sí misma pensamiento, el pensamiento de la imagen, que trasciende el signo lingüístico y la razón, los esquemas cronológicos y la delimitación física, y se sumerge en escenarios virtuales donde ingresan lugares temporales tradicionalmente ignorados: la memoria, el recuerdo, la inconsciencia e, incluso, el olvido. Es justo el potencial que tiene la imagen para actualizar el pasado, para invocarlo y a la vez darle una forma nueva en el presente, el que reproduce estrategias que nos recuerdan que la historia en lo visual reproduce, además del discurso dominante, las emergencias de lo que pretendidamente se escogió enviar al olvido pero no fue del todo posible.

Al referirnos al tiempo, estamos acercándonos a una apreciación delicada, pues éste no se define desde una fórmula historicista del pasado, como las cronologías o el orden de la historia en procesos, sino que, antes bien, opera desde una idea totalmente braudeliana de que el tiempo se orchestra en sincronías y diacronías, las cuales se condensan en los cristales temporales de la imagen. La imagen es un acto de creación pero también es la condensación de un pensamiento simbólico; cumple una función mediadora que no culmina en su visibilidad; tanto en la reaparición de formas (Warburg), en la reproducción técnica (Benjamin), así como en la virtualidad (Deleuze), los tiempos pasados se integran a procesos dinámicos distintos que *actualizan* el presente constantemente.

3. MIRADA, EXPERIENCIA Y SUBJETIVIDAD

La relación entre imagen y mirada involucra una “experiencia histórica” desde la observación, que reclama una presencia necesaria de la subjetividad del historiador. Frank Ankersmit (1945-) hace un llamado de atención al momento en que la Historia se definió como la menos empírica de las ciencias, que aunque las ciencias modernas sustentaron el conocimiento en su condición de “mirada”, justamente la Historia tenga el acto de ver como el de menos garantía en la interpretación del pasado. Dice el historiador: “la teoría histórica, como ejemplifica la teoría

hermenéutica, nos presenta el espectáculo asombroso de una teoría que funda una disciplina intencionadamente científica mientras le niega a esta ciencia sus bases experimentales”⁴⁹.

La observación y la experiencia fueron —con el auge del positivismo— algunos de los aspectos que la historiografía rechazó, lo que, según Ankersmit, distanció aspectos como la “sensibilidad”, la “observación”, la “percepción”, y otros aspectos en la escritura de la historia, y posicionó, en cambio, la fuente escrita y la interpretación “objetiva” como las formas de hacer historia. “¿No deberíamos esperar del empirismo la mejor defensa epistemológica de la experiencia, dado que éste busca *expressis verbis* [expresamente] en la experiencia la fuente de todo conocimiento posible?”⁵⁰. Lo que pretende el historiador, desde la lectura de Johan Huizinga, es devolver la condición de experiencia subjetiva a la historia. En su texto “Experiencia histórica sublime”⁵¹, el autor pasa del análisis de la representación a la experiencia, y se pregunta por la manera en que puede emerger una historiografía producto de una “experiencia directa” con el pasado. Sobre él menciona Luis Vergara:

“¿Al leer la Experiencia histórica sublime atestiguamos los comienzos de un [...] momento en el que ‘representación’ cede su sitio a ‘experiencia’? Ankersmit parece creer que tal es el caso: habla de un desplazamiento del lenguaje a la experiencia tanto de la historiografía como en la teoría de la historia con efectos de refuerzo recíproco”⁵².

Este problema lo retoma el autor bajo el concepto de *Ahnung*⁵³, con el cual define el aspecto intuitivo y sensible que el historiador debe consolidar no sólo para percibir el pasado, sino además para transmitirlo. Dice Ankersmit

“La sugerencia es que con *Ahnung* experimentamos los objetos del mundo cuando coinciden con lo que normalmente adscribimos a ellos. Es como si tuviéramos que encontrar nuestra forma en la manera como observamos las cosas alrededor del mundo. [...] La experiencia histórica y su contextualización se excluyen mutuamente, y es ciertamente así que el culto contemporáneo al contexto ha enceguecido más que todo a la noción misma de experiencia histórica”⁵⁴.

49 Frank Ankersmit, *Historia y tropología: ascenso y caída de la metáfora* (México: FCE, 2003), 48.

50 Frank Ankersmit, *Experiencia histórica sublime*, 41.

51 Este texto conoció dos versiones. La primera en inglés, de 2005, y la versión holandesa, de 2007, con una ampliación de estudios de caso, correcciones de redacción y reescritura de sus dos primeros capítulos. La traducción al español de 2010 fue de esta última versión.

52 Luis Vergara, “Introducción” a *Historia y tropología* de Frank Ankersmit, 17.

53 Este concepto fue traducido de la obra de Huizinga como “intuición” y, como otros conceptos desarrollados en este ensayo, su traducción no abarca la complejidad del mismo. Johan Huizinga, *El concepto de la historia* (México: FCE, 2005), 55.

54 Frank Ankersmit, *Sublime Historical Experience* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 125.

Ankersmit no se refiere por “experiencia” a una condición científica de la observación, sino que procura una apuesta más “emocional” —“romántica”, si se quiere—, en la que la sensibilidad del historiador sea la esencia de la escritura de la historia. “La ‘Sensación’ [...] por otro lado, expresa el más íntimo contacto con la realidad que podemos tener, y acá sujeto y objeto residen en completo equilibrio”⁵⁵. No es gratuito que para Frank Ankersmit el camino desde el cual pretende “actualizar” el concepto de experiencia surja de las reflexiones estéticas:

“Tenemos aún que lidiar con el aspecto de la relación entre la experiencia estética y la experiencia histórica y, más específicamente, con la cuestión de si puede esperarse alguna ayuda de las formas existentes de la experiencia estética, en orden de profundizar en nuestra búsqueda interna de la naturaleza de la experiencia histórica”⁵⁶.

Cuando define “experiencia”, lo hace en estrecha relación con la noción aristotélica de “inmediatez de los sentidos”, de acto directo y sin intermediación entre el fenómeno y el cuerpo que lo percibe. Cuando el concepto se articula con la idea de “experiencia de pasado”, la *inmediatez* invoca una afección del tiempo subjetivo, una relación con el pasado emocional, pues hay una conexión entre la experiencia subjetiva y el pasado histórico⁵⁷. Aunque el autor no lo propone, el camino queda abierto para llamar a la imagen como “cantera” de esas *experiencias de pasado*.

Esta reflexión sirve de puente para establecer el lazo que une la experiencia histórica con los tiempos de la imagen, pues, justamente, una relación dinámica entre el tiempo del espectador y el del objeto se organiza —usando el concepto de Deleuze— en un mismo conjunto de cristales que integran, en un solo proceso, la mirada, la dinámica que permite entender el devenir de un pasado. Y esta experiencia es capaz de hacer historiografía.

REFLEXIONES FINALES

Por su naturaleza, estudiar la imagen implica siempre asumir riesgos en la interpretación, en la significación o en la producción de la misma. Desde el lado de la Historia, las estrategias provenientes de disciplinas autónomas como la historia del arte, de metodologías desarrolladas (como en la historia cultural), o de una lectura transdisciplinar con otras ciencias sociales, han permitido desarrollar amplias investigaciones. Concebir las imágenes como un aspecto de uso, o relegarlas a una función de fuente “para ser leída”, determinó un rol pasivo para su

55 Frank Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, 130.

56 Frank Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, 241.

57 Frank Ankersmit, *Sublime Historical Experience*, 263-315.

interpretación y dejó de lado reflexiones más profundas, capaces de desarticular en sí mismas la epistemología de la Historia.

En las imágenes hay operaciones que escapan a las definiciones lingüísticas, y que trascienden la simple necesidad de traducción o significación, pues tienen consigo cargas simbólicas complejas. A pesar de que el predominio de métodos de interpretación como la iconología de Panofsky o las propuestas de Peter Burke es usado reiteradamente, el problema de fondo sobre la riqueza ontológica de la imagen quedó pendiente, y desde esas herramientas se anuló cualquier posibilidad de una reflexión que quisiera aproximarse a fondo a dicha dimensión. Buena parte del pensamiento del siglo XX, paradójicamente el siglo donde los avances técnicos difundieron la imagen hasta un nivel jamás visto, produjo un desprestigio de la visión como fenómeno de reflexión epistemológica.

De los muchos aspectos posibles para analizar la imagen, y de la vasta bibliografía que es posible encontrar sobre el tema, nos pareció que reflexionar sobre un aspecto particular podía producir un puente en esa brecha producida entre la disciplina histórica y la imagen. Esa brecha es el tiempo. Decidimos dar un giro de 180° e invertir la pregunta: no interesarnos por la forma en que la Historia puede definir algo sobre la imagen, sino, antes bien, abrir la cuestión de si es posible que la imagen afecte en algo la definición de historia. ¿El tiempo de la imagen, un tiempo verdaderamente difícil de definir, puede contribuir a plantear una relación disciplinar distinta de la historia con el tiempo?

Esta pregunta no es aleatoria ni novedosa. Para desarrollarla abordamos el pensamiento de tres autores que, desde perspectivas distintas, a lo largo del siglo XX llegaron a reflexiones más o menos similares alrededor del anacronismo de la imagen y su relación con la historia. Desde Aby Warburg, reflexionamos bajo el concepto de *Nacherleben*, las supervivencias de diferentes estratos en el tiempo que se concatenan en una imagen y se revelan a través de sus detalles: los gestos, la composición, la narración, lo accidental. La creencia de que las fuerzas irracionales no se detienen por las fórmulas temporales estéticas produjo en el autor una reflexión que nos resulta pertinente: la historia del orden simbólico se nos presenta a través de los accidentes que emergen de la imagen. Esa historia no obedece a una cronología ni mucho menos a las normas estilísticas de una época, sino, antes bien, a la necesidad de comprensión del mundo que se ofrece ante la imagen.

Ese lugar de historias en plural, de pasados de distintas categorías, y no un gran pasado dominante, fue una reflexión que desarrolló Walter Benjamin a lo largo de su obra. En el lugar del lenguaje, y posteriormente en el lugar de la técnica, el alemán encontró la riqueza para entender los fenómenos dinámicos de la cultura alrededor de las ideas de dominio y revolución, pues para él el pensamiento, aunque fluya en la voz de grandes autores, se ejecuta en el lugar de las prácticas. Una de esas prácticas es la imagen, y de allí la referencia a “imagen dialéctica”, que es la que arrastra y entra en vínculos entre pasados y presentes, que se constituye tanto en la

mirada como en la reproducción, y que se manifiesta no sólo en lo que reproduce, sino en el aura que la define. La relación pasado-presente adquiere una dinámica siempre que nos referimos a la imagen y a la naturaleza en que ésta es producida.

El tercer autor fue Gilles Deleuze, de quien retomamos una cuestión que define parte de sus trabajos filosóficos finales: la idea de imagen-tiempo. Deleuze se pregunta por la memoria, y la manera como ésta es una virtualidad que acompaña constantemente el presente y que, ante la imagen, se actualiza. El autor utiliza la expresión “cristales en el tiempo” para definir la manera en que el tiempo, lejos de quedarse “atrás”, es un ejercicio constante de presente y virtualidad, de devenir, que obliga a abandonar la estática concepción de tiempo que tiene la Historia.

Dado que el problema lo estamos planteando desde la Historia y no desde la Filosofía, fue necesario reconocer una historia de las imágenes que se atreviera a incorporar su anacronismo y su relación con el tiempo en la epistemología misma de la disciplina. Para ello, nos acercamos a la relación de la experiencia subjetiva con la imagen, como una bisagra entre la temporalidad, la imagen y la historiografía. Soportados en la propuesta de Frank Ankersmit de la “experiencia histórica sublime”, articulamos su metodología con la reflexión de la imagen y el tiempo, resaltando así el reconocimiento historiográfico de los mecanismos de ida vuelta entre un pasado y un presente, entre el tiempo del sujeto que observa, de las condiciones que en él se afectan, de las relaciones de producción de la imagen y de los diversos estratos o cristales de tiempo que transcurren en la imagen. Estas condiciones hacen posible una escritura de la historia que apuesta por la imagen en toda su dimensión fenomenológica, pues las experiencias que la constituyen se convierten en fundamento para la interpretación del pasado.

Bibliografía

- Ankersmit, Frank. *Historia y tropología: ascenso y caída de la metáfora*. México: FCE, 2003.
- Ankersmit, Frank. *Sublime Historical Experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Ankersmit, Frank. *Experiencia histórica sublime*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Barthes, Roland. *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- Ben-Ghiat, Ruth. “Un cinéma d’après-guerre: le néoréalisme italien et la transition démocratique”. *Annales. Histoire, Sciences sociales* 63: 6 (2008): 1215-1248.
- Benjamin, Walter. “El autor como productor”, traducido por Bolívar Echeverría. Ponencia presentada en el Instituto para el Estudio del Fascismo, París, 27 de abril de 1934. <http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El autor como productor.pdf>

- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, 15-58.
- Benjamin, Walter. "Breve historia de la fotografía". En *Obras completas*, tomo 2, volumen 2. Madrid: Abada, 2007, 377-402.
- Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en cuanto tal". En *Obras completas*, tomo 2, volumen 2. Madrid: Abada, 2007, 144-161.
- Binswanger, Ludwig. *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Braudel, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor Dis., 1995.
- Buck-Morss, Susan. "Estudios visuales e imaginación global". *Antípoda* 9 (2009): 19-46.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Daston, Lorraine J. y Peter Galison. *Objectivity*. Cambridge y Londres: MIT Press, 2010.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles. *La isla desierta*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Barcelona: Pre-Textos, 2006.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El antedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Barcelona: Abada, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, Maurizio Ghelardi, Roland Recht, Martin Warnke y Dieter Wuttke. *Relire Panofsky (Louvre conférences et colloques)*. París: Beaux-Arts de Paris. 2001.
- Dosse, François. *Gilles Deleuze y Félix Guattari: biografía cruzada*. México: FCE, 2010.
- Elkins, James. *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. Londres: Routledge, 2003.
- Ferris, David S., editor. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Freedberg, David. "Warburg's Mask: A Study in Idolatry". En *Anthropologies of Art*, editado por Mariëtt Westermann. Nueva Haven y Londres: Sterling and Francine Art Institute/Yale University Press, 2005, 3-25.
- Huizinga, Johan. *El concepto de la historia*. México: FCE, 2005.
- Hunt, Lynn, editor. *The New Cultural History*. Berkeley, Los Ángeles: University of California Press, 1989.
- Lévy, Pierre. *Qué es lo virtual*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México, Buenos Aires: FCE, 1964.

- Marin, Louis. *On Representation*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Starobinski, Jean. *The Invention of Liberty 1700-1789*. Ginebra: Editions d'Art Albert Skira, 1964.
- Tomás, Facundo. *Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: Machado Libros, 2005.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso, 2004.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- Zizek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo*. Valencia: Pre-Textos, 2004.