

Recobrar el instante, atravesar las imágenes
Susana Barriga
Arkadin (N.º 8), e001, agosto 2019. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe001>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

RECOBRAR EL INSTANTE, ATRAVESAR LAS IMÁGENES¹

Recover the Instant, To See Through the Images

SUSANA BARRIGA

susabarr@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid. España

Recibido 3/2/2019 | Aceptado 14/5/2019

RESUMEN

La razón formal del ensayo audiovisual no es exclusivamente estética, sino que tiene su raíz en un contexto cotidiano que conviene examinar en sus implicaciones más comprometedoras. Desde la crítica del progreso, el artículo reflexiona sobre los ecos de esa cultura alienante y cómo revertirlos en favor de que el sujeto no quede inhabilitado sino disponible para reconstruirse, para crear una forma propia de vivir el tiempo y de ver, en medio del tiempo repetitivo del consumo.

PALABRAS CLAVE

Progreso; instante; deseo; memoria; imagen

ABSTRACT

The formal reason for the audiovisual essay is not exclusively aesthetic but is rooted in a daily context that should be examined in its most compromising implications. From the criticism of progress, the article reflects on the echoes of that alienating culture and how to reverse them in favor of the subject not being disabled but available to rebuild, to create a way of living time and a way of seeing, in the middle of the repetitive time of consumption.

KEYWORDS

Progress; instant; desire; memory; image

1 El escrito ha sido elaborado a partir de mi tesis de doctorado titulada *Poéticas de lo incumplido: el sujeto del ensayo audiovisual* (2018). Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

«¿Existió el Comunismo?», es la pregunta con la que Jean-Luc Godard (2004) comienza su conferencia en *Notre Musique*. Hace unos meses, Noam Chomsky afirmaba en una entrevista realizada por Jan Martínez Ahrens (2018): «Las grandes corporaciones han emprendido la lucha de clases, son auténticos marxistas, pero con los valores invertidos» (s. p.). Esta cuestión sobre la facticidad en la historia y el simulacro de nuestro presente tiene un diagnóstico aún más temprano que la coloca en los albores de la sociedad de consumo; así Friedrich Nietzsche [1874] (1999) describe al hombre moderno, de personalidad debilitada:

Se ha convertido en un espectador que disfruta y deambula por todos lados, arrojado a una situación en la que, incluso, ni grandes guerras ni grandes revoluciones apenas pueden cambiar algo durante un momento, ya que todavía no ha finalizado la guerra cuando es inmediatamente vendida en cientos de miles de papeles impresos y servida como recientísimo medio de excitación al paladar del hombre cansado de historia (p. 67).

En el proceso de desarrollo del capitalismo, la alteración de la verdad de los hechos va de la mano con la inversión de la experiencia a través de nuestra relación con las imágenes. De modo que para evaluar la posibilidad de la tarea de apertura y, en general, de revocación de la imagen como forma establecida e invertida (ineludible para el ensayo audiovisual), es preciso atender al contexto de producción y de recepción que contribuye a la no transparencia de las formas visuales. Debido al conocimiento que el receptor contemporáneo de imágenes tiene hoy de sus procesos de producción y su capacidad de codificar y ejercer el poder, un apunte como este viene a redundar en la precaución con la que desearíamos mirar. Sin embargo, ese saber parece insuficiente a la hora de —como sugiere Godard (2004)— evocar el «vacío» junto a la «felicidad» en la imagen. La felicidad ha quedado reducida a estímulos instantáneos que, en la lógica del consumo, se repiten como si se tratara de nuevas vivencias cada vez, lejos de la fidelidad a los hechos, pero sobre todo, lejos de la verdad del sujeto, que de manera tenaz también difiere de estos últimos.

Nuestro placer por la reproducción y la apropiación virtual del mundo ha pasado a decidirse en la actualización de las imágenes. En el acto de ver, lo que Godard entiende como lugar de la certidumbre —para él, hoy *lo imaginario*— podríamos decir que es objeto de un movimiento de caducidad y de renovación perenne de lo mismo. Este proceso impide convocar el *vacío* de las imágenes como acceso al núcleo de la experiencia, pues ellas mismas están ya vaciadas de sentido en tanto funcionan como negación de la muerte e instrumentación fetichista del objeto que representan. Veamos cómo opera ese funcionamiento inversivo en lo relativo a los modos contemporáneos de vivir el tiempo, que a la vez develan la intervención y la coexistencia de los planos temporales donde se decide la índole de la experiencia y de la producción de subjetividad [Figura 1].

En la época del sobreabastecimiento de imágenes visuales y auditivas que, como pronosticó Paul Valéry (en Benjamin, 2004a), surgen y se desvanecen al menor gesto, esta intermitencia define nuestra forma de relación con el mundo. Una descripción precisa de esa condición podría ser la que hace José Miguel Marinas (2014) sobre la nueva manera de vivir el tiempo en nuestra época: «Un tiempo azacanado, una rítmica interna (Simmel), una nerviosidad (Freud) que viene de la renovación incesante, fugaz que el mercado promete» (p. 59). A pesar de su carácter fragmentario, irreflexivo, esta manera de vivir el tiempo paradójicamente tributa a la idea —más bien aspiración— de un tiempo lineal, progresivo, histórico, en tanto sigue exigiendo al sujeto una productividad, un ir hacia adelante. A la vez, en su repetición y su ritmo discontinuo, emula e intenta instrumentalizar la atemporalidad de lo inconsciente, que responde al deseo y, bajo su arbitrio, al retorno de aquellas «experiencias del sujeto en la cultura que, por su desajuste con la capacidad de este, resultan desmesuradas (traumáticas)

y son enviadas a otro lugar (esto es la represión), es decir, a lo inconsciente» (Marinas, 2014, p. 57). El resultado deriva en procesos de la memoria individual y colectiva abocados al estancamiento de representaciones, a través de su repetición sin quiebre, que es la forma insana del olvido.



Figura 1. *Notre Musique* (2004). Jean-Luc Godard

En la superposición de estas lógicas temporales, entre lo que progresa, lo que no dura y lo que vuelve, el sujeto queda desgarrado en la tensión entre el ir hacia delante y la inmovilidad real y rutinaria de lo siempre nuevo, que retroalimenta el advenimiento de lo que —de la parte del sujeto— no encaja en la fantasmagoría moderna de la dicha; esto es, aquello reprimido que resulta de la incoherencia entre tenerlo todo —a esto invita el mercado— y volver a quererlo como única forma de saciedad —esto da—. En clave temporal, es también esta inversión: la experiencia de duración a través de una continuidad simulada por la repetición. Es la reunificación —en el instante en el que dura la imagen, la mercancía presentada como nueva y la ilusión de estar integrado en el presente— de lo que Walter Benjamin (1998) identifica como las dos tendencias opuestas del placer. Me refiero a su lectura de la inversión de la idea del eterno retorno en la tradición (hasta ese momento entendida como cifra de lo inmemorial vivido en épocas anteriores) que hace el historicismo del siglo XIX.

[...] hay una doble voluntad de la dicha, una dialéctica de la dicha. Una figura hímica y otra elegíaca. Una: lo inaudito, lo que jamás ha estado ahí, la cúspide de la felicidad. La otra: el eterno una vez más, la eterna restauración de la dicha primera, original (Benjamin, 1998, pp. 20–21).

La idea del eterno retorno ha hecho surgir por arte de magia la fantasmagoría de la dicha a partir de la miseria de los años de crecimiento. Esta doctrina es un intento por reunir las tendencias contradictorias

del placer: la de la repetición y la de la eternidad. Este heroísmo remeda al de Baudelaire, quien hace surgir por arte de magia la fantasmagoría de la modernidad de la miseria del segundo imperio (Benjamin en Marinas, 2014, p. 67).

Cuando la tradición no alcanza para explicar la extrañeza de la época propia (y de ello da cuenta la idea nietzscheana del eterno retorno), la cultura incipiente del consumo interpreta el mito del pasado que regresa, como el carácter repetitivo de la novedad: en adelante, como dice Marinas (2014), la circularidad del tiempo es la de la presentación de la mercancía como algo renovado, fundamenta así el mito del eterno retorno y forma el horizonte de lo posible en la cultura del progreso. En ese paisaje moderno, la solución del consumo capitaliza la diferencia entre lo eterno y el presente, ofreciendo la cúspide de una felicidad entrecortada que implica exacerbar del deseo su aspecto destructivo y no, por el contrario, su capacidad para desplegar nexos y construir sintaxis. A saber, tejido personal, social y, no menos relevante, también en el plano de lo natural, si tenemos en cuenta que la relación entre el ser humano y el orden de la naturaleza (su ritmo y el valor de sus seres y objetos) queda desvirtuada [Figuras 2 y 3].



Figura 2. *The Hart of London* (1970), Jack Chambers



Figura 3. *The Hart of London* (1970), Jack Chambers

El resultado es la alienación del sujeto en un presente inconexo, relegado a existir en el instante que dura la vivencia. En tales condiciones, el instante deviene la casa perdida, el lugar de arraigo que le falta al consumidor de una dicha intermitente. Es el caso, por ejemplo, del viajero en *Sans Soleil* (Marker, 1983), a quien todo le interesaba lejos del tiempo de la casa: de paso por Japón, el último torneo de sumo, las últimas noticias de la familia imperial, del gánster más veterano de Tokio, una serie de imágenes instantáneas que en su continuidad aparente simulan la duración del hogar. Como observa la destinataria de sus cartas en la película: «Esas alegrías simples de la vuelta al país, al hogar, a la casa familiar, que él desconocía, podían procurárselas doce millones de habitantes anónimos».

La raíz de tales placeres radica en la divergencia —antes esbozada— entre aquello que el sistema de la novedad promete al sujeto y la necesidad real por parte de este último. En primer lugar, se produce una desmaterialización del objeto. Lo que se ofrece es aquello que entra por los ojos —como la expresión popular para el comer que no sacia—, no la cosa en sí dotada de un determinado valor de uso. En ese sentido queda también desnaturalizada la relación entre el objeto y su representación porque lo que se consume es el fetiche, una concreción de la fantasmagoría de la dicha. Pero también quedan desvinculados el valor objetal y la duración, dadas la brevedad y la caducidad en la experiencia de uso. En segundo lugar, se promete el volver a vivir, la repetición que anula y renueva, como fórmula —decíamos— de la felicidad. Con ello, el sujeto entra en una dimensión *imaginaria*, el eterno retorno de lo que parece nuevo pero que esencialmente no cambia, porque no hay lugar en esta dinámica para elaborar lo real; es decir, para que el sujeto construya su verdad, su historia, una manera singular de vivir el tiempo y de ver que dé cuenta de la dificultad de narrarse. Donde la necesidad personal manda

construir un sentido del pasado que no se quiera conclusivo y que no responda a la exigencia de lo actual o a la demanda del futuro, el consumo promueve una ilusión de felicidad que niega el pasado como pérdida y lo presenta en su forma mítica: el eterno retorno. Esta inversión del sentido de la historia lineal viene a falsear una solución de progreso —aún vigente en la tardomodernidad— para la contradicción entre las dos tendencias del placer antes mencionadas (lo cíclico, lo eterno), opuestas en el seno de la narrativa histórica.

...

En el horizonte de lo posible que establece la nueva forma de la dicha, Benjamin (2004b) avizora que la fragmentación del tiempo (el instante de la novedad) abre asimismo un espacio para la emergencia de lo *inolvidable* a través de la experiencia como interrupción.² «El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias» (Benjamin, 2004b, p. 476). Y aquí no debemos perder de vista que se trata de una tarea de reinversión de lo ya invertido con relación al instante del consumo, que al repetirse provoca una continuidad imaginaria y justifica la idea de progreso. La contrapartida no está en una restitución de lo olvidado a su forma original o, en este caso, del fetiche a su objeto referencial, de la mercancía a lo que se supone representa o, más claramente, de lo instantáneo —forma sofisticada de lo que no debe durar para que vuelva— a una duración «natural» de la experiencia. Sin embargo, si bien esta distorsión fetichista no remite a lugar alguno dada su esencia aparential e irreflexiva, su fugacidad sí propicia el esquema de fragmentación temporal donde podría emerger una alternativa vital ante la servidumbre del presente a la historia, opción que Nietzsche (1999) prefigura en su crítica a la finalidad productivista de esta última.

Esa crítica reivindica del instante su carácter efímero en el orden del tiempo histórico, así como la inevitabilidad de su regreso «como un fantasma» que perturba el presente posterior (Nietzsche, 1999, p. 114). Benjamin (1971, 2005) recupera este valor irruptor del instante, que vuelve como un resto fantástico, para entrever la cifra de lo *inolvidable*. Con ello busca reconciliar la exigencia histórica de lo inmemorial con el vivir en el presente, como Nietzsche (1999) busca avistar un delicado equilibrio entre la necesidad del sujeto de un horizonte histórico y la urgencia de saltar fuera de ese círculo que es su memoria. Ambos itinerarios expresan la ambivalente disposición con que ese sujeto enfermo de historia acomete la responsabilidad de abarcar la mayor cantidad de pasado posible sin dañar el presente: cómo sabrá «justa y oportunamente tanto qué olvidar como qué recordar» y «en qué momento es necesario sentir de modo histórico o no histórico», pregunta Nietzsche (1999, p. 47). Este linaje converge en una salida que no confirma el orden del progreso sino la creación de un tiempo ahistórico en la dimensión del instante (Nietzsche), a modo de experiencia irruptora (Benjamin) que, partiendo de la imposibilidad de olvidar, quiere dar forma a lo que no se olvida y vuelve transfigurado [Figura 4].

Sobre ese carácter irruptor de la experiencia que Benjamin propone, Pablo Oyarzún (2005) resalta su capacidad para insinuar el futuro al presentar «una diferencia insuprimible» en la linealidad de la repetición del pasado suprimido (p. 14). Podríamos agregar que esta insinuación de lo por venir codificada en el instante fundamenta, además, una visión que redime la lógica de la novedad en el plano político, al margen de la historia, porque la reflexión del ahora, dice Benjamin, puede «reconocer en cada constelación del presente lo auténticamente único, lo que nunca vuelve» (en Marinas, 2014, 67). Esto señala Oyarzún (2005):

² Lo *inolvidable* es ese contenido inmemorial o ahistórico que, tratándose de una vida o de un instante, exhibe una vigencia no desacreditada por el olvido; es decir, aun cuando haya sido excluido de la conciencia de un individuo, de un país o de una cultura, su carácter radica en la exigencia de no pasar al olvido, al tiempo que indica la esfera donde esta exigencia podría cumplirse (Benjamin, 1971, pp. 128–129).



Figura 4. *Sans Soleil* (1983), Chris Marker

[...] el carácter temporal de la experiencia enseña allí su punta más incisiva: donde se quisiera reconocer el factor de la repetición se muestra una *diferencia* insuprimible, y en virtud de ella el presente de la presentación se prueba más como la irrupción de un futuro aún no conocido que como la confirmación de un presente que se prolonga desde el pretérito. Con todo, la circunscripción kantiana de esta diferencia, de esta ruptura, no insiste en su potencia más bruscamente dislocadora y extrañante, sino en su fuerza para ampliar o para abrir el espacio de lo familiar, la casa del sentido (p. 14).

...

Afirmar que la reflexión política, relativa a los asuntos del ahora, puede reconocer lo que no es repetición —el eterno retorno de lo diferente, según la idea de Gilles Deleuze (1967)— y en ello susurrar la clave para comprender el sentido del futuro, supone atender a la diferencia que los signos vacíos del consumo elaboran, a su aporte en la encrucijada entre lo cíclico y lo eterno: esa presentización del tiempo a la que ha sido desterrado el sujeto en la contemporaneidad. En su análisis de la elaboración temporal de Marcel Proust, heredera de la diatriba entre la reflexión histórica y el valor del presente, Deleuze (1995) integra distintas dimensiones simultáneas del aprendizaje en el tiempo y apunta al arte como la dimensión esencial (eterna) que contiene y redime a las demás: el tiempo perdido, el que se pierde, el recuperado. Su análisis insiste en que la recuperación de la experiencia no es cuestión privativa del instante recuperado como recuerdo, sino que en esa recuperación colaboran los procesos donde se pierde el tiempo, representados por los signos del amor y los signos mundanos. Nos interesan estos últimos porque articulan el aporte de la moda, medio ejemplar del fetiche, la caducidad y la

repetición. Deleuze vislumbra en los signos vacíos de esta el tiempo que se pierde y cómo en esa inutilidad se prefigura, sin embargo, lo *singular* o *lo que nunca vuelve*, que no es solo, creo, lo que no se repite igual, sino lo que está desde el principio destinado a no durar.

Hay signos que nos obligan a pensar en el tiempo perdido, es decir, en el paso del tiempo, el anonadamiento de que ocurrió, la alteración de los seres. [...] Sin embargo, si hubiésemos tenido el aprendizaje necesario, habríamos sabido desde el principio que los signos mundanos, en virtud de su vacuidad, traicionan todo lo precario, o bien se fijan, se inmovilizan, para esconder su alteración. Pues la mundanidad, en cada instante, es alteración, cambio. «Las modas cambian, nacen ellas mismas de la necesidad del cambio». Al final de la *Recherche*, Proust muestra cómo el caso Dreyfus, y luego la guerra, pero sobre todo el propio Tiempo, han modificado profundamente la sociedad. En vez de deducir de ello el fin de un «mundo», comprende que el mundo que había conocido y amado era ya alteración, cambio, signo y efecto de un Tiempo perdido (incluso los Guermantes, no tienen otra permanencia que la de su nombre). Proust no concibe totalmente el cambio como una duración bergsoniana, sino como una defección, como una carrera hacia la tumba (Deleuze, 1995, p. 27).

El futuro está inscrito incluso en las formas vacías de lo mundano porque, a pesar de su inmovilidad, son igualmente afectadas por el devenir del tiempo y por la precariedad que este produce en todas las cosas. En la interpretación que Deleuze hace de Proust, destaca la importancia de una *imagen* crítica sobre lo pasado, capaz de componer sus fragmentos esparcidos en el transcurso de una vida y crear sentido. Esto es, reconocer el carácter transformador inscrito en cada una de esas vivencias fragmentarias, el cambio que cada una ya engendraba en su presente aunque esto solo fuera comprensible a posteriori. De tal aproximación al pasado resulta una simultaneidad de elementos divergentes que se implican y explican unos a otros, como cadenas de significantes atravesadas por el deseo, fuera de las cronologías. Esta simultaneidad supone, además, una concepción del tiempo no lineal, espacializada, que ya no tiene que ver solo con la emergencia puntual de un recuerdo y el trabajo en general de la memoria, sino con el proceso de aprendizaje del tiempo por el que podríamos vislumbrar la coexistencia de los eventos y beneficiarnos de esa distancia, desde la que lo personal deviene una posición neutra. ¿Qué significa esto último?

En términos generales, estamos frente al problema de la negación de la muerte y, por lo tanto, de la experiencia: la falta de una mirada crítica sobre la historia propia y universal, a través de la versión que hacemos sobre la vida vivida, siendo esta última índice de lo que la precedió y de lo que vendrá. La salida sería la *imagen* o iluminación del sentido de la historia propia, posible para el moribundo (Benjamin, 2001). Frente a la inevitabilidad y efectuación de la muerte en la singularidad de una vida, de un cuerpo, Deleuze (2011) contempla asimismo una aproximación que sirva de contraefectuación y que se operaría:

[...] en el punto móvil y preciso en el que todos los acontecimientos se reúnen así en uno sólo: el punto en el que la muerte se vuelve contra la muerte, en el que el morir es como la destitución de la muerte, en el que la impersonalidad del morir ya no señala solamente el momento en el que me pierdo fuera de mí, sino el momento en que la muerte se pierde en sí misma, y la figura que toma la vida más singular para sustituirme (p. 187).

Se trata de un *tiempo* deleuziano de la contraefectuación, «ilimitado como el pasado y el futuro, pero finito como el instante» (Deleuze, 2011, p. 200). Este *tiempo* revierte lo inconsciente ya invertido en los cuerpos y sus representaciones. Además, nos dota de una mirada de lince sobre la propia existencia individual para singularizarla y, así, avistar la sucesión de lo vivido y sufrido como simulaciones necesarias en el aprendizaje de una *imagen* que las conecta, de un instante que puede contener toda

una vida. Esto equivaldría a entrever que aun en la ausencia de una revelación así, nos encaminamos hacia ella y nuestros torpes esfuerzos por explicar la experiencia a través de formas fijas están ya dotados de un *ritmo* personal, inalienable, que a su modo se abre a la inevitabilidad de la muerte. Es



Figura 5. *Le Livre d'image* (1970). Jean-Luc Godard

decir, se abre al devenir temporal que todo lo envejece, pero ya no visto desde esa lectura positiva del tiempo sobre la que la exigencia de progreso se justifica, sino desde una mirada que afirma la transformación de las cosas naturales, a cada instante por sí mismas renovadas [Figura 5].

En ese contexto de producción de sentido, la moda no es peor que nuestros intentos cotidianos de fijar el devenir del tiempo a través de formas concretas, del lenguaje, del arte, del ser cotidiano, de la representación que nos hacemos de nuestra propia historia frente a lo ineluctable de la muerte y la negación que hacemos de ella. Paralelo a todos estos simulacros —que en mayor o menor medida nos pretenden «flamantes residentes de la eternidad» (Benjamin, 2001, p. 121), seres intocados por el tiempo en su devenir—, corre el deseo, ese flujo vital que fundamenta los esquemas que nos hacemos del tiempo y se sirve de ellos para tener, por un instante, una *imagen* fantástica de su paso en la superficie del cuerpo, de las palabras, de las imágenes, que teja lo *inolvidable* con lo por venir. Esa *imagen* posible estaría hecha de todas las imágenes de nuestra existencia, las mundanas, las amorosas, las del recuerdo, todos esos seres que hemos sido en el tiempo, los que han quedado en las miradas de otros, los otros a los que hemos pretendido, y en su conjunto, los que retienen alguna huella atemporal e inconsciente de nuestro deseo en movimiento, como anticipación del conocimiento que solo traerá la muerte y que el arte intenta ensayar.

El deseo reivindica la trasmutación de lo personal en neutro, del yo en otros, del tiempo lineal en la atemporalidad de lo inconsciente y de la historia. Por eso es también lo que problematiza el vivir en el

tiempo circular de la mercancía, que simula dar cuenta de esa atemporalidad. Desde Nietzsche (1999), el deseo fundamenta la ambivalencia del justo entre la pertenencia al plano histórico y la necesidad de saltar fuera de él, «porque las líneas de su horizonte siempre se desplazan continuamente y porque no logrará liberar de las demasiado delicadas redes de sus justicias y verdades un robusto querer y desear» (p. 47). De esa doble vivencia del tiempo procede la *fuerza plástica* del sujeto crítico nietzscheano, capacitado para la acción y por ello irreflexivo, urgido solo a hacer lo que tiene que hacer en el momento presente. Y aquí Nietzsche (1999) nos da una pista de la utilidad del olvido, del poder olvidar como «la capacidad de poder sentir de manera no histórica, abstrayéndose de toda duración» (p. 42);³ que es también el poder conquistar la dimensión del instante fuera de la historia y de su avance lineal. La conquista de ese estado «no histórico» es imprescindible en el desarrollo de la vida sana, reservada para aquel que puede actuar y, en particular, para aquel que puede expresarse artísticamente: «ningún artista logrará su imagen pretendida [...], sin antes haberla deseado en un estado ahistórico de este tipo» (Nietzsche, 1999, p. 47). La vitalidad y el carácter irreflexivo del presente son la condición de la imagen artística. En ella anida el instante como reverso del vivir para el progreso.

Quien es incapaz de instalarse, olvidando todo lo ya pasado, en el umbral del presente, quien es incapaz de permanecer erguido en un determinado punto, sin vértigo ni miedo, como una diosa de la victoria, no sabrá lo que es la felicidad o lo que es peor, no hará nada nunca que haga felices a los demás (Nietzsche, 1999, p. 42).

Conviene, entonces, tener en cuenta que el aporte del presente a la reflexión histórica alude directamente al pulso del deseo, a su revuelta por tener una figura, a la afirmación de lo personal, que es lo que queda suspendido en la instrumentalización que el consumo hace del desear. La posibilidad de la corporeización del deseo en imagen sigue el itinerario de lo que no se puede olvidar ni recordar, lo real, que vuelve una y otra vez disfrazado de fantasma, pero que en nuestro presente queda supeditado al régimen de la renovación constante. En otras palabras, estamos hablando del costo personal y social que tiene para el sujeto vivir en un presente inconexo, individualista e interesado en la afirmación de un yo inmóvil, invariable.

...

¿Qué nos depara en la encrucijada temporal descrita, en cuyo centro se erige la fetichización de la experiencia? Ensayarnos inventando formas de expresión que se urdan justo en los entresijos de la lógica del progreso. Atravesar sus imágenes. Recobrar el instante como lugar de la experiencia. Procurar un tiempo plural, abierto y consecuente con la urgencia de expresividad del sujeto que somos y que descubriremos transformándose en el intento [Figura 6].

Marinas (2014) propone pensar la intersección de lo que antes llamamos intermitencia de las imágenes —para él «tiempo cíclico (instante)»— con otras formas de vivencia del tiempo: «tiempo de la historia (progreso)», «de lo inconsciente (deseo)» y «de la biografía (memoria)» (p. 59). En su planteamiento, esta última distribución temporal viene a resolver, como puede, el desajuste entre las otras tres formas, en pos de un relato personal que asuma esa divergencia y desde ella se erija. Una salida a la crisis del sujeto contemporáneo, sometido por las demandas simultáneas de producir para el futuro, consumir lo instantáneo y, como si no fuera suficiente contradicción, atender además a las señales de lo inconsciente, ese escenario que quisiéramos marginal, pero que reclama la escucha de su verdad sorda. A mi modo de ver, el ensayo audiovisual contemporáneo recupera la salida biográfica de principio del siglo XX y, en el presente, de acuerdo a la vertiginosidad del ritmo del consumo, puede que constituya la forma más viable de autobiografía.

³ Aunque no restringe el olvido a la condición ahistórica: «Y es que en toda acción hay olvido, de igual modo que la vida de todo organismo no solo necesita luz sino también oscuridad» (p. 47).



Figura 6. *News From Home* (1977). Chantal Akerman

En lo que concierne a la implementación de esa salida, si lo que importa es la creación de un tiempo propio, irreductible desde la dinámica inversiva del consumo, a la hora de crearlo es necesario tener en cuenta dos riesgos fundamentales. Primero: cualquier forma de relato se juega ser absorbida o acompañarse con el ritmo de la eterna repetición de lo mismo y acabar rindiendo cuentas a la aspiración de progreso, sobre todo si se buscan formas acabadas, conclusivas. Por eso es definitorio cómo el ensayo entiende el trabajo de la memoria, supone una pluralidad en la enunciación y busca revertir el carácter mimético de las imágenes; aspirando, cada vez, a formas progresivas, indefinidas y por eso abiertas. Segundo: la necesidad de narrarse, de construir un sentido intransferible en medio de las exigencias y tensiones expuestas, tiene por escenario otra reacción más generalizada: la apropiación del mundo a través de la producción y acumulación de imágenes «personales», que buscan reducir la experiencia a algo que se pueda volver a ver, volver a vivir, por medio de su registro, y a la vez funcione como índice de un instante de felicidad, precario cumplimiento de esa promesa. Es esta una forma también de mantener suspendida la exigencia de lo *inolvidable* y en su lugar interponer una apropiación del mundo, repetitiva, que se pretende —ha dicho Susan Sontag (2006)— conocimiento y poder. Es, por ejemplo, la salida del turista, una suerte de voyerismo repetitivo que enmarca cualquier intención autobiográfica. Un escenario, en fin, de valores invertidos que zanja Simone de Beauvoir en *La mujer rota* (1967): solamente quien ha sufrido experimenta la necesidad de narrarse.

La posibilidad de relato personal, que en las actuales condiciones culturales implica la necesidad de ensayarse, depende de subvertir la virtualidad del acceso a lo real, sostenida en el eterno retorno de lo mismo, nuestra inmortalidad capitalista. Frente a la representación que simula lo real para repetirlo, mejorarlo y finalmente sustituirlo, el acto de ensayar tiene por objeto las ruinas de ese proceso de

obliteración. Quien se ensaya destruye lo ilusorio en las imágenes para ver lo que ellas muestran sobre nuestras fantasías y verdades suprimidas/suspendidas. En busca de un tejido, las imágenes abiertas deciden la posibilidad de sujeto, la índole del conocimiento de su historia y su capacidad para transformarla. Porque convocar el vacío de una imagen, su potencia expresiva y su reflexividad es, en última instancia, prepararnos para ver el esplendor del mundo entre las luces intermitentes del progreso.

REFERENCIAS

- Barriga, S. (2018). *Poéticas de lo incumplido: el sujeto del ensayo audiovisual* (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Beauvoir, S. de (1967). *La mujer rota*. Barcelona, España: Edhasa.
- Benjamin, W. (1971). *Angelus Novus*. Barcelona, España: Edhasa.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos*, I. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Benjamin, W. (1998). *Imaginación y Sociedad, Iluminaciones I*. Madrid, España: Taurus.
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid, España: Taurus.
- Benjamin, W. (2004a). *Sobre la fotografía*. Valencia, España: Pre-textos.
- Benjamin, W. (2004b). *Libro de los Pasajes*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2005). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile, Chile: Lom.
- Deleuze, G. (1967). Sur la volonté de puissance et l'éternel retour [Sobre la voluntad de poder y el eterno retorno]. En G. Deleuze (Comp.), *Nietzsche, Colloque de Royaumont [Nietzsche, Coloquio de Royaumont]* (pp. 275-287). Paris, Francia: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona, España: Anagrama.
- Deleuze, G. (2011). *Lógica del sentido*. Barcelona, España: Paidós.
- Godard, J. L. (Director). (2004). *Notre Musique* [Película]. Francia: Avventura Films et al.
- Marinas, J. M. (2014). *Ética de lo inconsciente. Comunidad y psicoanálisis*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Película]. Francia: Argos Films.
- Martínez Ahrens, J. (10 de marzo de 2018). La gente ya no cree en los hechos. *El país*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/03/06/babelia/1520352987_936609.html
- Nietzsche, F. (1999). *Sobre el perjuicio y la utilidad de la historia para la vida*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Oyarzún, P. (2005). Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción. En W. Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (pp. 5-44). Santiago de Chile, Chile: Lom.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México, México: Alfaguara.
- Valéry, P. (1934). La conquête de l'ubiquité [La conquista de la ubicuidad]. En *Pièces sur l'art*. Paris, Francia: Gallimard.