



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Posgrado en Artes y Diseño

Facultad de Artes y Diseño

Maestría en Arte y Diseño

Investigación en Estudios de la Imagen

DESMONTAR EL HORIZONTE

Imagen, Montaje y el Lugar de Observación de un Migrante

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA: **Guillermo Rojas Boehler**

TUTORA: **Dra. Eliza Mizrahi Balas – IBERO**

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

Dra. Laura María González Flores	IIE-UNAM
Dr. Edwin Culp Morando	IBERO
Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruíz	FAD-UNAM
Mtro. Pedro Ortiz Antoranz	FAD-UNAM

Ciudad de México, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNAM

FAD

PAD

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS DE LA IMAGEN

DESMONTAR EL HORIZONTE

IMAGEN, MONTAJE Y EL LUGAR DE OBSERVACIÓN DE UN MIGRANTE

T E S I S
TUTORA: DRA. ELIZA MIZRAHI BALAS
GUILLERMO ROJAS BOEHLER
2 0 2 3 C D M X

Agradecimientos:

Voy a ser cronológico en estos agradecimientos y no me extenderé, pues todes que están aquí han sido fundamentales, en diferentes aspectos igualmente importantes, para concluir esta investigación.

A mi madre y a mi hermano y mi familia más cercana por el apoyo incondicional.

A les amigues y colegas de TEOR/ética por haber comprendido mi decisión de venir a México a estudiar.

A mi tutora, la Dra. Eliza Mizrahi Balas, por la confianza en mi investigación y a mis lectores, la Dra. Laura González-Flores, el Dr. Edwin Culp, Maestro Pedro Ortiz Antoranz y la Maestra Laura Evangelina Buendía, por el apoyo en el proceso de graduación y en los procesos para dar seguimiento a mis estudios.

A todes les amigues que estuvieron cerca que me han dado fuerza para no detenerme en este proceso desgastante y satisfactorio de pensamiento, en particular a Francis Cuaresma, Karina Medina, Manuel Escudero, Sandra Sánchez y a todes compañeres de posicionamiento frente a este mundo confuso que vivimos.

A Alejandra Valenzuela Marín de Servicios Escolares en San Carlos, por la claridad y la guía en el proceso de graduación.

Al Posgrado de Artes y Diseño, la Facultad de Artes y Diseño y a la Universidad Nacional Autónoma de México por la oportunidad, a permitir sostener la vida como investigadores y mantener al conocimiento accesible a todes que busquen como seguir creciendo, como académicos y como seres humanes, a pesar de las contradicciones que la habitan. Además, a la PAD, por la Beca de Posgrado, que me han permitido las condiciones mínimas de vida, producción e investigación a lo largo de estos dos años.

Dedicado...

A mi padre que me mostró la distancia

A mi madre que tomó posición

A mi hermano por quererme en el conflicto

A V y a F por la amistad cuando creí que no la merecía

A J por compartir la primera utopía

A T por el cariño más dulce

A P por compartir el confort de la extrañeza

A M por el destiempo y ser espacio

A R por la belleza de ser alíen

A D por conocerme en un intento de libertad

A las personas que he amado sin querer y no lo supieron

*Porque lo que escribo es mi contradicción de desear estar
cerca y no lograrlo.*

Lo que sigue es deseo de cambio.

Índice

AGRADECIMIENTOS:.....	III
DEDICADO.....	IV
INTRODUCCIÓN.....	1
1. MIGRANTE.....	11
1.1. SOBRE LA MIGRACIÓN.....	11
1.2. EL QUE MIGRA, MIGRANTE, EXILIADO/A, EXTRANJERO, EXTRAÑO.....	18
1.2.1. <i>El acontecimiento migrante:</i>	25
1.2.2. <i>El migrante que transforma la información</i>	33
2. DESMONTAJE.....	62
2.1. PRIMERAS APROXIMACIONES SOBRE EL MONTAJE.....	62
2.2. EL MONTAJE.....	63
2.2.1. <i>Montaje, tomar posición</i>	67
2.2.2. <i>Romper la Cámara</i>	72
2.3. EL GESTO DEL MONTAJE.....	75
2.4. MONTAJE/DESMONTAJE/DECONSTRUCCIÓN.....	80
2.4.1. <i>“La posibilidad de lo imposible”: una dialéctica</i>	84
2.4.2. <i>Disponer/Dispositivo/Profanación/Desmontaje</i>	91
2.4.3. <i>El migrante desmonta</i>	93
2.5. DESMONTAJE.....	95
2.6. REMONTAJE.....	101
2.6.1. <i>La mesa de montaje</i>	104
2.6.2. <i>¿Qué hacemos con las imágenes?</i>	106
3. HORIZONTE.....	122
3.1. UNA PRUEBA PARA EL HORIZONTE.....	122
3.2. HORIZONTE COMO DISPOSITIVO.....	125
3.2.1. <i>Cuerpes en el horizonte</i>	133
3.3. MIGRANTE Y EL HORIZONTE.....	136
3.3.1. <i>Profanar el horizonte</i>	139
CONCLUSIÓN.....	144
REFERENTES.....	151

Introducción

Para empezar, este es un texto en primera persona, porque son las reflexiones que he realizado los últimos años donde mi atención ha estado enfocada en la experiencia de la migración, ha sido uno de los principales motivos de angustia, aun cuando es de carácter legal, aun cuando tengo privilegios por estar en clase media/ media baja, aun cuando mi cuerpo no ha sido racializado, aun cuando la nacionalidad en mi pasaporte tiene un prejuicio positivo. Solo menciono todo esto para quitarlo del camino, ya me lo han dicho, yo ya lo he pensado, no me interesa volver ahí. Pero estos procesos de migración y pertenencia han marcado mi relación con el mundo y sin duda mi producción artística, por eso quise traerlo a colación en este primer párrafo.

Pueden considerar este documento como una tesis o un ensayo, yo considero el texto que van a leer como obra artística, como una modulación de la realidad, "transformación de la información"¹ diría Vilém Flusser (1984), a través de mi proceso reflexivo, apertura a una experiencia. "¿Cuál experiencia?", surge el cuestionamiento, una pregunta que no me gusta contestar, parece que siempre estoy justificando mi existencia antes de poder hablar, pero también es algo con el que he tenido mucho pudor y una vez más quizá sea mejor quitarlo del camino.

Para los que no saben, los que no han caminado largas distancias, a pesar de parecer lo más eficiente, sacar cosas del camino es muy laborioso, siempre es preferible dar vueltas, bordear, saltar, arrastrarse por debajo, redireccionar la ruta,

¹ "By that I meant that the production of new information (creating) depends on the synthesis of previous information. Such a synthesis consists in the exchange of information, just as it might be stored in one singular memory or in multiple memories." Flusser, V. (1984). *Exile and Creativity*, en Ströhl, A. (editor) (2002), *Writings*, University of Minnesota Press, p. 108.

cambiar de camino, para no dejar rastros, pasar desapercibido, usar las energías que se tiene con cautela, para no desperdiciar el tiempo. Quitar cosas del camino, es alterar el camino, reescribir la narrativa de la ruta, hacer un desmontaje.

Nací en Asunción, en Paraguay, pero viví los tres primeros años de mi vida en Benjamín Aceval, un pueblo rural en el chaco paraguayo. A los tres años, mi madre (brasileña) recibió una invitación de trabajo para ir a São Paulo en Brasil, mi padre (paraguayo) la acompañó y allí vivimos mi hermano, mis padres y yo durante siete años (en 2020, mientras participaba en un taller de escritura, me cayó la peseta que mi padre vivió como migrante todo este tiempo, no tengo claridad en qué términos legales estuvo allí). En el 2004, mi padre nos llevó de vuelta a Paraguay, a la espalda de mi madre, estuvimos desaparecidos durante diez meses, él nos tenía escondidos y en constante movimiento a lo largo de varios kilómetros del territorio paraguayo, con ayuda de sus hermanos policías. Al final de este tiempo, mi madre nos llevó de regreso a Brasil después de una larga campaña legal y meses de búsquedas, pero ya no volvimos a São Paulo, fuimos a Porto Alegre, al Sur de Brasil, donde vivimos por tres o cuatro años, luego, un período similar en Belo Horizonte, más al centro del país. Antes de que yo llegara a México, vivimos diez años en Costa Rica, el trabajo como profesora de mi madre nos llevó a estos lugares por distintos proyectos. En Costa Rica, yo terminé la preparatoria, hice la licenciatura en Artes Plásticas y empecé a trabajar.

En el 2019 en una residencia artística en Beta-Local, en San Juan de Puerto Rico, empecé a hacer fotografía y cuestionarme mi lugar de observación en estos espacios que no son míos, pero a los cuales me gustaría pertenecer. Infelizmente, por ser una colonia de Estados Unidos y por haber agotado mis recursos. “*Desmontar el Horizonte*” empieza allí. Durante la residencia realicé la instalación *Una prueba para el*

horizonte (2019), la construcción de un horizonte ideal fallido, montado por una recopilación de recortes de revistas, todas alineadas en sus horizontes. Esto me hizo preguntar por el montaje de un horizonte propio y personal, que implica, al mismo tiempo, el desmontaje de horizontes preestablecidos.

Después de 3 meses, regresé a Costa Rica, por miedo a la ilegalidad. Sin embargo, por diferentes cuestiones, no pude encontrar una forma ideal para mantener mi estancia en el país centro americano y mientras buscaba rutas para poder seguir en este país, iniciaba la pandemia del SARS-COVID 19, los procesos de la Dirección General de Migración y Extranjería de Costa Rica se ralentizaron (aún más). Entre el caos burocrático y el sentimiento de inseguridad, empezó mi lectura y análisis sobre la migración, no solo como números, cifras, encuestas y documentos, más bien, como experiencia hermenéutica, como potencia de producción de mundo y apliqué para la maestría de este posgrado, con este proyecto, para reflexionar sobre estos movimientos: qué implicaciones tienen y cómo los puedo entender; cómo fundamentarlo; qué hago con las imágenes que hago, con los documentos que cargo y todo aquellas que todavía no puedo entender; cómo hacer con ellos un lugar para estar, un lugar vivible. Donde el horizonte, el desmontaje y el migrante están en relación.

Esta tesis, por ende, es un resultado de mi migración, es una táctica (que he disfrutado profundamente) para seguir la vida. La presente tesis es un lugar de observación. Josef Koudelka, conocido fotógrafo, describe el exilio en una entrevista de la siguiente forma: “Estar en el exilio es, simplemente, haber salido de su país y no poder devolverse. Todo exilio es una experiencia diferente y personal” (Sin fecha)². Estoy en exilio, porque no tengo a donde volver, cada lugar que he llegado siempre

² Esta cita se tratará en el apartado sobre la migración.

estuvo lleno de la promesa de que podríamos hacer vida, por largos periodos, en Costa Rica por muchos años creí que viviría allí; igual en Belo Horizonte, creí que podría haber estudiado mi licenciatura y hacer vida con las amistades con quienes soñábamos futuros, en Porto Alegre, en mi preadolescencia creí que podría jugar baloncesto profesionalmente en la ciudad; En Sao Paulo y Paraguay solo quedan fantasmas, recuerdos difusos de estos lugares y de las personas que conocí. No hay tristeza, dolor o pena, es “simplemente” la condición particular de la sensación de no haber regresado, “de una experiencia diferente y personal” de migración. Este es el entendimiento de que no es en la pertenencia que reside la potencia para hacer vida, sino que esta está presente en el hacer y en el pensar que involucran las relaciones con nuestro entorno, cada lugar revela una nueva posibilidad de reescritura de las narrativas, un nuevo montaje, es decir, desmontar y remontar, ensayar a hacer vida a cada paso, a cada horizonte que se deshace, cada promesa y sueño que no se cumple, no hay tormento, hay nuevos fragmentos con los cuales reescribir la historia y posicionarse en el mundo. No hay pasado, presente y futuro, hay montaje, desmontaje y remontaje.

Así, este documento no es solo una tesis, es una obra, una pieza, un ejercicio artístico, la construcción de un lugar de observación donde especulo sobre las relaciones entre la migración, el montaje y mi propia forma de entender el entorno. Un lugar de observación que está constituido por el pensamiento *desde aquí*, donde estoy en este momento, la Ciudad de México en el 2023, ya no con deseo de estar pensando la vida que haré, sino haciendo vida ahora, mientras estoy, sin promesas o deudas.

Esta investigación, está dividida en tres partes, no siguen una linealidad. La invitación que les haría al leer este texto es llevar una lectura paralela, simultánea, un montaje, los tres al mismo tiempo, como si fuera un tríptico: cada capítulo con su

particularidad, aun así, están en relación, argumentos ocurren y se continúan como un prisma con tres caras, por la cuales vemos el problema desplegarse desde la migración, el desmontaje y el horizonte, mi lugar de observación. Fundamentar, como verbo, como objetivo, es por lo tanto generar las bases, de mi lugar de observación y no hacer una ciencia exacta y definitiva, es desde donde me establezco, mi forma de “hacer residencia en la falta de hogar”³, en resonancia a Vilém Flusser (1987, pp. 91-103).

En el apartado que elabora el punto de vista desde el migrante, empieza con la distinción sobre las relaciones que la sociología y la ciencia política han construido alrededor de los procesos relacionados con la migración y el Estado. Utilizando algunas ideas de Sandro Mezzadra, de su libro *Derecho a la Fuga* (2005) y su colaboración con Brett Neilson en *La Frontera cómo método* (2017); sus propuestas se integran con los estudios sobre la migración de Abdelmalek Sayad, que es figura clave para pensar la migración más allá de un “problema” de los países receptores. Es en ese encuentro que invocamos a personajes como Flusser, que describe, el tipo de relación y su propia condición de exiliado en un país que no termina de ser suyo, para establecer la potencia hermenéutica que surge desde su relación con la tierra que llega. Esto nos provoca a explorar la hermenéutica a partir de Paul Ricoeur, que permite abrir la cuestión del discurso y su interpretación como “acontecimientos” que llevan a una relación de la persona con su entorno, es decir una experiencia hermenéutica, que no trata de delimitar el contenido del discurso, sino hacerla significativa a la experiencia del “sujeto” con su experiencia vital. Para revelar que la potencia migrante es la de romper la normalidad del nacional, descolocar el hecho de

³ Es una apropiación del título del ensayo de Vilém Flusser, “*Taking Up Residence in Homelessness*” de 1987 en Flusser, V. (1987) en Ströhl, A. (editor) (2002) *Writings*, University of Minnesota Press, pp. 91-103.

la condición ciudadana, ser “extraño” como posibilidad dialéctica de cuestionar los “hechos” y no la de ser cuestionado por su existencia en este nuevo lugar. Este apartado reposiciona la mirada del ojo normado del Estado. Pensamos el Estado desde mi ojo migrante. Posicionar la mirada ¿No sería este el gesto artístico por excelencia?

El apartado que le sigue, sobre el desmontaje, describe la herramienta y el quehacer artístico con el cual identificó las relaciones que el migrante establece con sus imágenes desde la práctica, cómo práctica de hacer vida, hacer montaje y para hacerla hay que desmontar. Por consiguiente, esta sección inicia haciendo la distinción primordial entre el montaje cinematográfico, de la cual es parte, para, enseguida, pensarla en un campo ampliado (el cual incluye esta tesis). Para eso se revisa el trabajo de Beatriz Santiago Muñoz, *Gosila* (2017) y su texto *Como romper la cámara* (2016, pp. 240-247 y 290-293), escrito para el taller homónimo. En este, la artista propone la relación con el entorno por sobre la producción artística, es decir, una práctica artista, no necesariamente para hacer arte, sino entablar relaciones éticas a partir de las artes. Como dice la Santiago Muñoz: “Al tratar de romper la idea de que el video es para verse; es posible que el video sea, más que nada, para hacerse. Para estar juntos, para mirarnos de otra manera, para no ver.” (Santiago Muñoz, B. 2016, p. 290), una ética, que nace de la práctica artística, una ética con las imágenes, una ética desde el montaje, montaje que empieza al desmontar.

¿Cuál es esta forma de pensar el montaje? Seguimos esta idea por los textos de Georges Didi-Huberman, explorando las ideas de ubicación de la imagen en *Cuando toman posición* (2008); en *Remontaje del tiempo padecido* (2015b) verificamos la cuestión del montaje como ensayo. Para abarcar apertura dialéctica que propone Didi-Huberman y que está presente en el montaje, desmontaje y remontaje, acudimos

a Alison Smith y Chari Larsson, que han dedicados sus libros *Georges Didi-Huberman and Film: The politics of the Image* (2020) y *Didi-Huberman and the image* (2020), respectivamente.

Siguiendo la línea de la reflexión dialéctica, hago la distinción entre desmontaje y deconstrucción, mediado por textos de Jacques Derrida, particularmente los que hablan sobre la deconstrucción en su aspecto más prácticos de escritura y traducción y otros que hablan de la producción fílmica en la cual trabajo con la directora Safaa Fathy, donde se ven destellos de las relaciones entre texto, montaje y deconstrucción. Para remarcar esta distinción y conectar el desmontaje como forma para trabajar los acontecimientos, donde ocurren deconstrucciones.

Finalmente, la relación con el migrante se establece en este capítulo, considerando las nociones de profanación de Giorgio Agamben y la necesaria ruptura que debe hacer el migrante con las imágenes de las tierras por cual pasó y aquellas que encuentra en su llegada: desmontaje, ejercicio, praxis que permite tomar imágenes, profanar los discursos, devolverle el uso a todo aquello que ha sido la producción de sentido local. En continuidad entender qué implicaciones tiene el desmontaje y el remontaje, en el sentido de posicionamiento de las imágenes, de tomarlas y disponerlas siguiendo el pensamiento de Georges Didi-Huberman, particularmente en su texto *Cuando las imágenes toman posición* (2008). Allí también tenemos dos hallazgos importantes: primero sobre las relaciones políticas del montaje a partir de las reflexiones de Didi-Huberman sobre Eisenstein, de su libro *Pueblos en lágrimas, Pueblos en armas* (2017a), por otro lado, la relación que Didi-Huberman establece en muchos de sus textos, el estudio de artistas que trabajan con la imagen, pero que lo que nos está revelando, es el mecanismo de su acción, en una especie de invitación a que los lectores también se atrevan a intentarlo.

El Apartado sobre el horizonte se constituye de tres partes. En la primera, explico el origen de todas estas reflexiones, la Instalación *Una prueba para el Horizonte* (2019), que tiene como base un horizonte ideal y fallido, explica cómo esta relación abre paso a cuestionar, cómo sería un horizonte propio. La Segunda, es una reflexión sobre la idea de horizonte a partir del texto de Hito Steyerl, *En caída libre: Un experimento mental sobre la perspectiva vertical*, (2014a, pp. 15-32), donde la autora propone el horizonte como un punto de vista hegemónico que ha sido sustituido por otras formas de visualidad a lo largo del tiempo, en un diálogo con Peter Osborne y Didi-Huberman, a la cual mi respuesta ha sido devolverle el valor de uso del horizonte, no hacia los regímenes de poder, sino a las personas que recorreremos los territorios diariamente. Por último, recurrir a la escritora Nathalie Goffard y su idea de *Paisajes hápticos: Habitar la línea de horizonte* (2019, pp. 67-72), para reubicar la relación del horizonte, lejos de una estructura de poder y hacia los cuerpos, donde la reconfiguración se establece en relación a otros cuerpos, el horizonte se desmonta y remonta en la cercanía del cuerpo y no en el lugar distante, percibido, sólo con la mirada.

Para esta tesis, se han hecho obras, fotografías, collages, videos, objetos interactivos, libros, maquetas, poesías, miles de kilómetros en caminatas, todo eso, nada se ha perdido, pero fueron el proceso, se hizo, junto a este texto. Este texto es una obra más, es un proceso más, es igual de importante que una foto, es quizá la camita más grande que hice⁴. No digo que esta tesis existe sin lo anterior, pero ella en sí misma es un lugar de observación, con la cual estoy explicando mi reflexión sobre la migración, desmontaje y el horizonte. El artificio tesis, produce esto, el texto que es mi

⁴ No es poco decir, según las mediciones de una aplicación en mi teléfono, el pasado abril del 2023, caminé 285 kilómetros.

posicionamiento, que ha transformada toda la información que ha sido la etapa migratoria más solitaria y confusa que he vivido y la convierte en reflexión, que me saca, me desmonta del lugar de objeto del sistema y me posiciona, me posiciono, como alguien con potencia sobre esos procesos. Esta ha sido mi práctica.

No queda demás, volver a dar las gracias a todos que me han acompañado hasta aquí.

1. Migrante

1.1. Sobre la migración

Empecemos por apuntar lo que no queremos ver. Este primer apartado tiene como objetivo pasar por algunas ideas que ayudan a entender el punto de vista que estamos estableciendo para las discusiones que siguen, es decir, como estamos entendiendo en este proyecto la migración.

Por ejemplo, pensemos en los procesos que delimitan la participación de los extranjeros en la actividad en el país al que llegan: marcos temporales (las visas se deben renovar a cada cierto tiempo, siempre con una justificativa estandarizada para la extensión de una estadía), también están vinculadas a una serie de cuestiones económicas: la posibilidad de subsistir en un país está delimitada por la cantidad de dinero o una constancia fiscal que demuestre potestad sobre x o y cantidad de dinero en una cuenta privada; o las limitaciones de poder trabajar dentro de la ley, es decir, no poder ejercer una profesión bien o mal remunerada, dentro de los parámetros “ciudadanos”. Este tipo de limitaciones burocráticas se extienden, con profundas raíces por todos los vínculos formales que uno quiere realizar, por ejemplo, estudiar, o alquilar una casa, siempre el *ser migrante*, representa una condición más que superar.

La ciudadanía ¿es un derecho, un deber o una condición? ¿la ciudadanía es algo bueno, malo o neutral? Por ejemplo, en la Ley General de Migración de Costa Rica (Ley n° 08764, 2009) (ejemplo del cual tengo familiaridad), la persona extranjera es garantizada con los mismo derechos y deberes de los ciudadanos costarricenses (Ley n° 08764, 2009, Artículo 31), sin embargo, existen una serie de restricciones, como las mencionadas anteriormente, que imposibilitan el desarrollo de una vida

ciudadana, como algunos casos de visas con restricciones laborales. Al no poseer posibilidades de ejercer un trabajo dentro de la reglamentación establecida por el Estado, este debe comprobar, de alguna forma, que puede sostenerse económicamente para estar/seguir en el país. Por otro lado, al negarse el derecho al trabajo, también es negada la posibilidad a la salud o una alimentación saludable, para estar inscrito al seguro de salud público debes contribuir con cierto valor mensual, y con una fuente de renta que permita no contraer deuda con el estado. Es decir, el estado hace promesa de una casi ciudadanía⁵, pero restringiendo el acceso a los servicios públicos o necesidades básicas para una vida plena. Una forma de expulsión o un direccionamiento a la ilegalidad, a la precarización y del deseo a una ciudadanía, que no implique este tipo de violencia, justificada por la categoría migrante, una especie de castigo por haber logrado cruzar la frontera.

Son a estos aspectos que apunta Sandro Mezzadra cuando describe en *Derecho de Fuga* (2005) el acercamiento a las leyes de migración, apunta a una pseudo ciudadanía, una ciudadanía de segunda clase, dice:

Otro síntoma de las tensiones que se están descargando sobre la tradicional configuración nacional de la ciudadanía es que la *denizenship* esconde el riesgo, particularmente evidente en las posiciones de quienes proponen una rígida disgregación de los derechos, tendente a establecer que set de derechos deben ser reconocidos a los migrantes y cuáles no, el

⁵ Estos son los aspectos que se interpreta de lo escrito por Sandro Mezzadra en *Derecho de Fuga* (2005) para a tomar con cuidado a las políticas de “inclusión”, no por la garantía de mejora de vida a los migrantes o cualquier otro grupo considerado “minoritario” en un país, sino por mantener condicionalmente los derechos de estos. Según nuestro análisis de su estudio histórico sobre la investigación sobre la inmigración, cómo seguiremos en el párrafo que sigue, los estados garantizan derechos condicionalmente, para no otorgar ciudadanía y mantener la distinción entre nacionales y extranjeros. Una especie dicotómica sostenida de la siguiente forma: “políticas de inclusión” constituyen las “políticas de exclusión

riesgo de transformarse en una suerte de ciudadanía de segunda categoría, «autorizada» [octroyé]. Y es un riesgo mucho más insidioso, aún en una situación en la que, también en el interior de las colectividades nacionales particulares, las tendencias que apuntan a desmenuzar el universalismo de la ciudadanía y a instituir nuevas fronteras dentro de los espacios políticamente homogéneos son muchas y potentes. (Mezzadra, S. 2005, p.106-107)⁶

Del mismo modo, critica los aspectos de la inclusión que homogenizan las experiencias vitales de las minorías (en general) y en el caso de los migrantes generan una condición producida por el Estado como “identidad”, entendida aquí como “dispositivo de subjetivación”, es decir, no solo se identifica al migrante como tal, existen una serie de normativas legales que contribuyen a las limitaciones de esta experiencia vital, como bien indica Mezzadra, incluso en el mejor de los casos sobre la discusión actual sobre la “integración”:

En el campo teórico, sin embargo, es necesario tener en cuenta que aquella imagen se presta a reproducir lógicas «paternalistas», a reiterar un orden discursivo y un conjunto de prácticas que relegan a los migrantes a una posición subalterna, negándoles toda oportunidad (*chance*) de subjetivación. Así como, en un plano distinto pero igualmente contiguo, el énfasis sobre el «derecho a la diferencia» que caracteriza el sentido común

⁶ “*Denizenship*” es un concepto explicado por Mezzadra en su mismo texto en renglones anteriores, es: “la categoría de «naturalización parcial», que podría ser una traducción del término inglés *denizenship*, acuñado en el siglo XVI para designar la posición del extranjero aceptado como ciudadano gracias a la concesión de la Corona. En el debate contemporáneo esta categoría se utiliza cada vez más para indicar la condición de esos inmigrantes que, aunque no hayan adquirido anteriormente la nueva ciudadanía, gozan de una serie de derechos propios de los ciudadanos sobre la base de su residencia legal y permanente en un país” (Mezzadra, S. 2005, p. 106)

«multiculturalista», compartido por gran parte de la izquierda política y social, termina con frecuencia por producir —gracias a una representación forzada de los migrantes (en la que la «cultura» es valorada con frecuencia como elemento de «folclore») — una eliminación sustancial de la pluralidad de posiciones y de problemas que definen la figura del migrante en la sociedad contemporánea. (Mezzadra, S. 2005, p.46)

Por ende, dificultando la posibilidad de una construcción, de un montaje libre y azaroso con las posibilidades de encuentro, sino, por lo contrario, una serie de determinaciones que impiden la autoproducción de un yo autónomo, sino determinándolo como masa migrante, sujetos otros, en un juego poético, donde el sujeto no es el que ejecuta la acción de una oración, sino cómo sujetado y no como alguien que sujeta, que sostiene, alguien restringido por la fuerza del estado y sus “métodos” de frontera.

Es en ese sentido que también se debe proponer el trabajo de desmontaje como búsqueda de la subjetivación, o confirmación de lo que el migrante sujeta y no de aquello que lo sujeta, es una ruptura ahí donde se da una preocupación que se tratará más adelante, del espacio privado del migrante como posiblemente donde, a pesar de las imposiciones, de las sujeción del estado o de las diferentes normas, es posible que en el espacio privado el migrante sujeta algo que no es dado por el Estado del que pertenecía o el Estado al que llega, sino propio y que modela el deseo y lo proyecta.

Flusser sostiene lo anterior desde un lugar más cautivante, dice: “Thus, the question of freedom is not the question of coming and going, but rather of remaining a

stranger. Different from others” (Flusser, V. 1984, p. 108)⁷ pese a las imposiciones identitarias. La construcción de un lugar de observación es también un lugar de conservación, o quizá más apropiadamente, cuidado, de esto que es propio, de una decisión por la distinción, no en el aspecto de definición de su ciudadanía, sino de ese aspecto claro de una proyección, es decir, darse cuenta que nunca será lo mismo que todos aquellos que se consideran o son considerado ciudadanos, pero con una potencia propia, que sujeta algo que es imperioso en estas situaciones particulares de sumisión burocrática.

Siguiendo esta línea de pensamiento, Marie Bardet en su charla pública intitulada *Perder la Cara: (des)orientarse Pe(n)sando* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo el 28 de Septiembre del 2022, produce una imagen para explicar su interpretación del “punto de fuga” descrita por Deleuze y Guattari, no como escape armonioso e impune sino la idea: “de irse de la casa pero jalando el mantel de la mesa” es decir, una violencia que hace que se desmorone la estabilidad de la vivienda y llevando consigo partes de este desastre personal, esta extrañeza propia y constitutiva, significativa. En esta imagen se evidencia que cualquier escape, cualquier ruta de fuga, no es armoniosa, no se debe romantizar. Pero quizá apostar por un término de Mezzadra, “La autonomía de la migración”, que prevalece en esta investigación, que está presente en Flusser y que aparece en los análisis de Sayad, cuando su teoría sociológica configura las cuestiones vinculadas con el trabajo en dirección de una nueva propuesta de lectura de la experiencia migrante en el territorio que le es ajeno, no sus condiciones específicamente materiales y jurídicas, sino su experiencia subjetiva como fuente de conocimiento, escribe Mezzadra:

⁷ Traducción del autor (t.a.): “Pues la cuestión de la libertad no es sobre el ir y venir, sino de mantenerse como un extraño. Diferente a los demás.” (Flusser, V. 1984, p. 108)

Hemos tratado de desarrollar la tesis de la *autonomía de las migraciones*, queriendo expresar con esta definición que los movimientos migratorios contemporáneos no son reducibles a las «leyes» de la oferta y de la demanda que gobiernan la división internacional del trabajo. A la vez, la *autonomía de las migraciones* se refiere al excedente de prácticas y de demandas subjetivas que se expresan en los movimientos migratorios en relación con las «causas objetivas» que los determinan. (Mezzadra, S. 2005, p. 144)

Así mismo es importante tener en consideración el siguiente aspecto, para que en las próximas paginas se entienda a que nos referimos con “migrante”, y encontramos que estos tres puntos resumidos por Eduardo Domenech, al resumir las bases del de Sayad sobre los migrantes, son clave esto:

1) antes de que él o ella se convierta en inmigrante, el migrante siempre es primero un emigrante; 2) la migración es el producto y la expresión de una relación histórica de dominación internacional, tanto material como simbólica; 3) la migración tiene como requisito la disimulación colectiva y la duplicidad social. (Domenech, E. 2020, p. 101)

El primer punto se refiere a la a los que Sayad denominó la “doble ausencia” (lo volveremos a tratar más adelante en este texto), que implica una relación no solo de presencia, sino el carácter psíquico y político de sentirse aislado e impotente tanto en relación con el país del cuál salió, como no sentirse parte de la realidad a la cual ingresó al cruzar una frontera. La sospecha que exploramos a seguir es por este mismo motivo: quizá hay potencia y/o libertad en eso que se parece un limbo.

El segundo punto, implica las estructuras de poder que delimitan su experiencia como migrante, las violencias utilizadas en contra de él, así como la narrativa oficial que lo condiciona a participar de una forma o de otra, así como las condiciones socioeconómicas que lo llevaron a realizar el desplazamiento, Por ejemplo: en el caso de Sayad y de muchos oros argelinos que migraron a Francia, evidenciando los efectos de la colonización; en mi caso, como latinoamericano, el desplazamiento es siempre en búsqueda de condiciones de vida mejores económica, académicas, sociales y afectivas, una migración por la gran desigualdad de nuestros territorios. Otra sospecha: Por estar en el campo de lo material y simbólico —como indica Domenech— esto implica también que estamos, como migrantes, tan cerca de estos aspectos que los podemos manipular.

El tercer punto abarca las relaciones que debe establecer el migrante con los nacionales, para hacer más tenue su experiencia en el país a que entra y trata de hacer vivible, que implica, de pronto una supresión de su ser migrante; también, la falsa promesa de temporalidad de estancia (esperada por los nacionales), así cómo, la expectativa de un regreso que es muy poco probable que suceda (sostenida por el migrante). ¿Qué sucede cuando el migrante ya no quiere disimular? Desmonta el horizonte, lo deja caer, remonta el propio, se remonta. Estos tres puntos son los que desmontamos a lo largo de este capítulo, ese es el punto de partida para pensar el migrante.

1.2. El que migra, migrante, exiliado/a, extranjero, extraño

Esta es una investigación que no se detiene en números y estadísticas. Estos valores sin duda son esenciales para entender la severidad de una serie de problemas relacionados con los Estados que se ven afectados por los movimientos migratorios y principalmente la destrucción de los Derechos Humanos de millones de personas en todo el mundo. Sin embargo, estos valores numéricos, al mismo tiempo, despersonaliza la potencia del migrante, convirtiéndolo en cifras, número, víctimas sin reivindicación y eliminando la autonomía construida por aquellos que migran, cómo lo plantea Abdelmalek Sayad de forma completa, ya en los años noventa:

A imigração acabou, sob influência de diversos fatores, por constituir como “problema social” antes de se tornar objeto da sociologia. Mais do que qualquer outro objeto social, não existe outro discurso sobre o migrante e a imigração que não seja um discurso *imposto*; mais do que isso, é até mesmo toda problemática da ciência social da imigração que é uma problemática imposta. E uma das formas dessa imposição é perceber o imigrante, defini-lo, pensá-lo ou, mais simplesmente, sempre falar dele como de um problema social... Objeto sobre o qual pesam numerosas “representações colectivas”, a imigração submete-se a essas representações que sabemos, “uma vez constituídas tornam-se realidades parcialmente autônomas”... estas condicionam o surgimento daquelas e determinam, da mesma forma, seu conteúdo.” (Sayad, A. 1998 pp. 56-57)⁸

⁸ T.a.: La inmigración terminó, bajo la influencia de diversos factores, por constituirse como “problema social” antes de ser objeto de la sociología. Más que cualquier otro objeto social, no existe otro discurso sobre el inmigrante y la inmigración que no sea un discurso *impuesto*; más que eso, así como todas las problemáticas de las ciencias sociales sobre la inmigración son impuestas. Y una de las formas de esta

Estos discursos “impuestos” que condicionan el ser migrante como problemática social se hacen evidente cuando pensamos en las actuales políticas que se están construyendo entre Estados Unidos de América y países de Latinoamérica como México, Guatemala y Honduras. En estos casos (como también las políticas utilizadas en la Unión Europea con los flujos migratorios de Europa Oriental, Asia y África) los valores utilizados de población en desplazamiento se convierten en políticas de control, financiadas por los polos económicos; es decir, el número de personas migrantes se convierte en valor de canje para inversión externa aplicadas en políticas de control estatal sobre las poblaciones. Lo que podría tener efectos positivos, pero podemos ver en los casos actuales de Bielorrusia que el uso de migrantes (de forma impersonal y abstraídas de su calidad humana) se vuelven monedas de cambio de países pobres frente países ricos, como valor de amenaza a los países que ya no quieren recibir inmigrantes en situaciones de riesgo en sus territorios; o las mismas negociaciones de Estados Unidos con Guatemala y México.

En esta investigación, el/la migrante no es un número, una estadística, son potencia, es decir personas que modulan el entorno, personales y sociales, en los cuales ingresan. La especulación sobre una mirada desde ellos debe ser reflexionada en este momento, puesto que los movimientos migratorios seguirán; que ninguna política en la historia ha logrado detener y que el choque de culturas (como un montaje sincrético) en nuestro tiempos ha cambiado la percepción de nuestras sociedades, siendo un factor esencial para las reflexiones sobre la caída de los Estados Nación; es decir, el modelo moderno de organización social que se base en la construcción de

imposición es percibir el inmigrante, definirlo, pesarlo o, simplemente, siempre hablar de él como un problema social... Objeto sobre el cual pesan numerosas “representaciones colectivas”, La inmigración se submete a estas representaciones, y como sabemos, “una vez constituidas, se vuelven realidades parcialmente autónomas”, ... estas condicionan el surgimiento de estas y determinar, de la misma forma, su contenido” (Sayad, A. 1998 pp.56-57 pp. 56-57)

narrativas y de mitologías nacionales. Es lo que encuentra el sociólogo Eduardo Domenech en varios de los escritos de Abdelmalek Sayad:

Pero se trata de un orden (social, económico, político, jurídico, moral, policial o estético) siempre definido en términos nacionales. En última instancia, la inmigración, a través de la figura del inmigrante, en tanto extranjero, el orden que altera, que desafía, es el orden nacional: con su presencia, real o imaginaria, el extranjero cuestiona ciertos parámetros establecidos como naturales para la convivencia cotidiana y revela la arbitrariedad con que operan las clasificaciones estatales en distintos espacios para regular la vida social. (Domenech, E. 2020, p. 98)

Es una, de las muchas formas de movimientos sociales, que están destruyendo las funciones de utopías, para generar espacios tópicos, lugares para la vida, como veremos más adelante.

Esto no debe ser leído con ingenuidad, puesto que implica tanto potencia como también y en un segundo momento revelaciones. La potencia, no se debe confundir con la violencia ejecutada por la fuerza Estatal, tanto en campo jurídico, burocrático, físico o espacial, la potencia como “el carácter destructivo” de Walter Benjamin, de hacer espacio, de una fuerza que abre espacio y renueva el discurso. Fuerza que lleva a las revelaciones.

Las revelaciones son los procesos de diálogos que deben ocurrir para la producción de realidades que combinen con las diferentes existencias que hacen parte de un grupo, que reconfiguran el deseo, en función de un nuevo entendimiento de las diferencias que componen colectividades y la negociación e intercambio que debe existir entre nativos y migrantes. Estas revelaciones, no son de carácter moral, sino éticas, implican una postura en el mundo, una forma de relacionarse no

impositivamente, o estableciendo identidad o propiedad, más bien cuyo objetivo es hacer espacio a la vida. Así, entendiendo que el control social a partir del capital económico proviene del control del deseo y de las subjetividades donde se trata de homogeneizar la voluntad. La revelación es una fuerza contraria que se basa en el encuentro y el deseo de existencia de todos, que significan conflicto, negociaciones, reconocimiento y reestructura. Basado en esas reflexiones, este capítulo, es un ejercicio de especulación sobre donde empiezan las revelaciones, es decir, del valor que tiene la mirada del extraño (extranjero/migrante/exiliado) al lugar que ha logrado llegar y como este organiza sus ideas, en otras palabras, cómo usa las imágenes y revela nueva información.

Para entender este proceso lo que propongo es el análisis de materiales culturales de diferentes orígenes, considerando los procesos de producción artísticas como reflejo de estas prácticas de pensamiento, es decir ejercicios a priori creativos/artísticos, puesto que, como lo propone Flusser, la transformación de la información es el principio básico de la labor creativa y que es el ejercicio que el “exiliado”, “expulsado”, “migrante” debe realizar para hacer vida en el nuevo lugar en el cual trata de hacer “vivienda”/”hogar”.

Entre el ser migrante, ser exiliado, ser extranjero, ser extraño, para abarcar la complejidad del sentir que involucra la experiencia de quien migra sin embargo es en este mismo punto se propone aquí que el “migrante”, al llegar a su destino, a su futuro, presente reformulado, tiene en el mismo la fuerza de todos estos otros términos, está modulado, desmontado y remontado, con las complejidades que producen los extranjeros, los extraños, los exiliados, en un mismo cuerpo. Es decir, el percance del migrante está constituido, por el estado, por una energía negativa que, al replantearse desde este punto de vista artístico y teórico, se vuelve potencia, el extrañamiento, el

extranjero, e incluso el extraterrestre^{9 10}, el carácter de lo “extra”, no como externo, como *outsider*, sino como “sobre”, “más”, extra-ordinario, más allá de lo ordinario, que pone en cuestión exactamente la normalidad de lo ordinario, lo normal de lo local, lo normal de ser ciudadano, lo normal de un pseudohumanismo jurídico.

Por ende, esta investigación utiliza la palabra “migrante”, para abarcar la totalidad de las demás acepciones para sostener todas las potencias de los términos. Este gesto poético se sostiene para no caer en acepciones que apunten a una ambigüedad no deseada, por ejemplo, homologar en la palabra extranjero las víctimas de las violencias de estado, de contextos marginalizados y de situaciones de riesgo, con turistas y los “nómadas digitales”. Los últimos son sostenidos por el mismo sistema global económico, pero, mientras los primeros buscan condiciones de vida y de hacer vivible un contexto, los segundos son extractivistas, que se superponen su placer sobre la realidad local de los países a los cuales visitan.

Por otro lado, no buscamos reafirmar la figura del exiliado únicamente como víctima de procesos violentos. Esta figura que es expulsado o huye de su tierra de origen, es presentado por muchos escritores del siglo pasado, acá mencionaremos a Josef Koudelka, Vilém Flusser y María Zambrano etc. Sin embargo, estos son apenas algunos de millares de personajes interesantes que han escapado y reflexionado, de

⁹ Es común en los discursos y declaraciones de representantes del partido republicano estadounidense utilizar la palabra “*alien*”, para referirse a los migrante ilegales en aquel país.

¹⁰ Consideremos por un momento la película *Men in black, Hombre de negro* (1997), dirigida por Barry Sonnenfeld. Al reclutar a J (Personaje interpretado por Will Smith), este es presentado a un panel de control operado por dos aliens multi-tentaculares de un solo ojo (implicando un trabajo conjunto y estrecho entre humanos y no humanos). En la pantalla de este panel de control, aparecen varias figuras, desde personajes famosos de la cultura popular estadounidense (por ejemplo, el actor Arnold Schwarzenegger), hasta personajes extraños pero cotidianos de las ciudades. En ese punto J que no le parecía extraño lo presentado en el display expresa que siempre había tenido la sospecha que su profesora de la primaria era de Venus, al que el agente K (Tommy Lee Jones), con un control remoto, apunta a la pantalla y la imagen de una señora gritona se amplía y aclara que, en realidad, su profesora es nativa de una de las lunas de Júpiter... Esto solo como un simpático ejemplo de la distancia tan corta que la palabra “alien” sostiene entre lo extraño y lo extraordinario, que lo extraño está contenido en lo extraordinario.

una forma u de otra, sobre sus experiencias lejos de sus tierras (Hannah Arendt, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Primo Levi, Caetano Veloso, Paulo Freire, son algunas de estas figuras que han padecido esos procesos, y que de una forma o de otra incluyen estas reflexiones de sus trabajos, pero podríamos hablar de muchos otros) y estos, permiten un acercamiento visceral con estas figuras, un pensamiento íntimo de la relación con sus espacios de relación con sus experiencias psíquicas e intelectuales afectadas por estas relaciones de traslado forzado o en, todos casos, de supervivencia, o de muerte en el intento (el caso de Benjamin está relacionado con este último). Son experiencias radicales, donde su existencia es puesta al límite, y por eso, son claves para un pensamiento potente sobre la experiencia de existir en este mundo tan extraño, en esta existencia tan brutal, en una experiencia donde su espacio personal/corporal, casi siempre es todo lo que tienen. Sin embargo, la expresión exiliado o expulsado o refugiado, son adjetivos categóricos que encierran la experiencia de aquellos como víctimas de la violencia, y enaltecen los estados de recepción. No menos que eso, es lo dicho anteriormente, por eso era necesario trabajarla junto con otros conceptos que generan ambigüedad sobre la experiencia misma del habitar en una tierra distinta de la suya. Pero se debe considerar que las reflexiones escritas por dichos teóricos no ocurren en el momento traumático del traslado, del corte umbilical con la tierra en que se vivió, con la familia que les representa, con un pasado que se desea como presente, sabiendo muy bien que el deseo de retorno nunca será subsanado por el regresar porque la tierra de la que salieron ya no existe (Sayad, A. 1998, p. 72) Sin embargo, por esto mismo, se debe pensar en el término que está vinculado con una dimensión política, pero que se libera en la posibilidad de acción, en la potencia, no de una víctima que apunta al victimario, pero de un migrante que decide hacer vida en otro lugar, que carga los dolores (en

mayor o menor medida de la experiencia del/ de la exiliade) pero que también posee la potencia liberadora de la extrañeza (Flusser, V. 1984, p. 108), de saber que puede cambiar su entorno en función de hacer vida, que es puesto crisis por la inaccesibilidad de los códigos, pero que en la misma práctica de supervivencia los rompe. El que logra sus traslado, que logra romper el horizonte, no solo porque tira una piedra, sino porque lanza su cuerpo y habita en el horizonte roto, el horizonte roto no solo de la nueva tierra que pisa, del nuevo mundo al que entra, de todo aquello desconocido que no le pertenece -aún-, pero también de todas las certezas deshechas de la tierra de la cual se aleja, del estado que ya no los protege, que ya no lo quiere, que garantiza sus papeles pero no su retorno, no lo desea devuelta, no busca tenerlo cerca, todo Estado aborta sus ciudadanos y rechaza aquellos que desean estar en un nuevo Estado, esta es la gran contradicción y como vimos al inicio del capítulo y seguiremos trabajando en el próximo apartado, el Estado necesita del migrante para la constitución de su propia identidad excluyente¹¹. No habría ciudadanos o identidades nacionales sin la oposición de otros que no son parte de su narrativa: extranjeros (migrantes y turistas), cuerpos racializados, personas LGBTIQ+, cuerpos no normados etc.

Como último punto de este largo desarrollo creo que es fundamental aclarar, que el punto de vista adoptado en esta investigación, el personal del autor, es de un migrante que ha logrado hacer travesías, que no está en espera, que no está en un campo de refugiados, que no ha sido expulsado (en sentido literal) por su estado, o por alguna otra nación, no del apátrida, del migrante ilegal, *sans papiers*, sino, más bien alguien que ha logrado hacer la travesía, que cuenta con cierta cantidad de privilegios

¹¹ Un apunte trágico cómico en este sentido podría ser la utilización de la palabra “deportación”, cómo retirar el aporte, dejar de portar, no cargar. En este mismo juego poético, aportar, tiene la acepción de agregar un beneficio a diferentes situaciones, el “deportar”, retirar estos beneficios, quitar el extra de extraordinarios: un Estado que quiere mantenerse ordinario.

o mínimos derechos, para estar escribiendo estas palabras en este momento. El migrante, la definición que proponemos para esta investigación, es el que ha logrado cruzar la frontera, el que no ha sido retenido, el que no está en espera, el que ya no está siendo cuestionado su legalidad de existencia, el que ha llegado, el que está, en este momento, tratando de hacer sentido en este lugar, el que está tratando de producir un punto de vista, un lugar de observación donde las “waves of information” (Flusser, V. 1984, p. 108)¹² no lo consuman, donde pueda transformarlas y darle sentido. Es migrante, porque logró llevar sus imágenes al otro lado, y ahora debe poner en relación sus imágenes con las nuevas que ha encontrado en el camino.

Es en esta situación, en el acontecer migrante, en su estado personal, en relación con las circunstancias que hicieron posible su migración, o la condicionaron imperativamente, en su conformación de vida, donde otras formas de relacionar con el mundo, formas hermenéuticas de vida aparecen.

1.2.1. El acontecimiento migrante:

El acontecimiento migrante, en su construcción de un lugar vivible no puede ser dejado de lado para la comprensión que haremos sobre el desmontaje de horizontes. Traemos, para construir la idea del acontecimiento migrante, a Paul Ricoeur, en su interés de construir hermenéutica a partir de una noción ampliada del discurso, que es el texto escrito, pero también todo lo que ocurre alrededor de éste (Ricoeur, P. 2006), los gestos, el espacio, la voz, la vinculación entre hablantes etc.

El acontecimiento está vinculado a la producción de discurso, relación que ocurre en la dialéctica entre significado y referencia (Ricoeur, P. 2006, p. 34). El discurso, comúnmente vinculado con la escritura, lo desplazamos a la producción

¹² T.a.: “las olas de información” (Flusser, V. 1984, p. 108)

artística, y principalmente con los procesos que involucran montaje y desmontaje, que veremos en páginas que siguen, donde podemos ubicar estos gestos de construcción particularmente cuando establecemos vínculos con la experiencia de un migrante. En este sentido escribe Ricoeur: “Como dije, esta dialéctica es tan fundamental y tan originaria, que podría gobernar la teoría completa del lenguaje como discurso y aun proporcionar una reformulación de la dialéctica nuclear entre acontecimiento y sentido”. (Ricoeur, P. 2006, p. 35). Es decir, esta constitución dialéctica que se encuentra en relación al acontecimiento (discursivo) y el sentido (lo que expresan las palabras) involucra una complejidad que no es sintética, el discurso expande, hay referencias y significados, pero el momento y la forma de lo dicho, así como la relación con los receptores, componen un nuevo vínculo con el discurso mismo, es decir la relación, la dialéctica, que ocurre reelabora la experiencia misma del discurso, ¿qué implica, entonces, el acontecimiento discursivo en relación con el migrante?

La dialéctica entre “acontecimiento y sentido”, la construcción del gesto de hacer discurso, la forma de decirlo y a quien se dice (acto locutivo, el habla; ilocutivo, lo que se hace mientras se habla e interlocutivo, el “efecto al decirlo” (Ricoeur, P. 2006, p. 28), pero esta práctica hermenéutica, pasa al lector -el migrante- porque su acontecimiento es lo que se encuentra en su destino, el futuro/presente que habita, es una diálogo reflexivo, un discurso que debe construir a partir de la relación con el mundo, para su lectura del entorno.

El discurso nos remite a su hablante, al mismo tiempo que se refiere al mundo. Esta correlación no es fortuita, puesto que es finalmente el hablante el que se refiere al mundo al hablar. El discurso en acción y en uso remite hacia atrás y hacia adelante, a un hablante y a un mundo. (Ricoeur, P. 2006, p. 36)

Aquí, en relación a la cita anterior, el acontecimiento migrante no lo ubicamos en el momento del cruce de frontera (pasado/pasaje), más bien, lo vinculamos con los momentos posteriores, la construcción de sentido que debe realizar para mediar su relación con su nuevo entorno (futuro/presente). El acontecimiento “discursivo” migrante empieza con el reconocimiento de los nacionales, de un *otro*, distinto a lo que están habituados, del cual los nacionales inquietan sobre sus orígenes y la función (principalmente laboral) del extranjero: (El migrante como hablantes) se producen discursos para convencer al nacional y justificar su existencia en el país (el mundo al cual entra), cada vez su narrativa se vuelve más sintética y precisa o ficticia (“se refiere al mundo al hablar”), para persuadir o confundir el que pregunta: “un discurso en acción”.

El acontecimiento, o los “acontecimientos”, son muchos, se permea a lo largo de toda su experiencia en un lugar extraño, principalmente en situaciones donde la racialización o los acentos predisponen tipologías prejuiciosas de diálogos: “¿de dónde eres? ¿qué haces aquí? ¿me entiendes? ¡Di algo en tu lengua/acento! ¡Qué exótico/auténtico!”, en el mejor de los casos, si se da la suerte que no se vuelve xenofobia y racismo explícito. Lo ordinario, el nacional, produce estas tipologías, para mantener la identidad nacional intacta, construyendo un *otro*, separado y opuesto, un yo nacional frente a un *otro* extraño, que se parece, pero no reconocible.

El migrante, en sentido contrario, está produciendo diálogo, sus preguntas buscan desvelar la identidad del receptor para establecer vínculo, abrir el paisaje, para poder deambular en él; sabores: parecidos, distintos, propios y otros, para alimentarse; la música para bailar con todos; Historia del lugar, para reelaborar el vínculo con el local, reescribirla para incluir su biografía en la construcción de las narrativas locales o

construir narrativas que incluyan su biografía; mapas, para trazar sus propias rutas. Dijo Ricoeur sobre la poesía algo similar con lo que estamos describiendo sobre el acontecimiento migrante:

Más bien, el poema está confinado por lo que crea; si la suspensión del discurso ordinario y su intención didáctica suponen un carácter urgente para el poeta, es sólo porque la reducción de los valores referenciales del discurso ordinario es la condición negativa que da lugar a nuevas configuraciones que expresen el sentido de la realidad que se ha de llevar al lenguaje. Por medio de esas nuevas configuraciones también se introducen en el lenguaje nuevas formas de ser en el mundo, de vivir en él y de proyectar nuestras posibilidades más profundamente íntimas. Por lo tanto, el limitarnos a decir que un poema estructura y expresa una disposición anímica no es decir mucho, pues ¿qué es una disposición anímica sino una forma específica de estar en el mundo y de relacionarse uno mismo con él, de entenderlo e interpretarlo? Entonces, lo que confina al discurso poético es la necesidad de llevar al lenguaje formas de ser que la visión ordinaria oscurece o incluso reprime. (Ricoeur, P. 2006, p. 73)

“Nuevas configuraciones de la realidad”, motivadas por “un carácter urgente del poeta”, más adelante veremos que Didi-Huberman escribe que el montaje “como poesía”¹³ (Didi-Huberman, G. 2008, p. 87), pero la pregunta que nos motiva a leer esta cita ahora es: si el migrante al cruzar la frontera y encontrar residencia en un país distinto al suyo, al reconfigurar el su discurso a partir de nuevas interacciones con el entorno ¿está haciendo poesía?, ¿es poeta?, quizá no en sentido estricto, quizá no

¹³ Esta cita se trabajará a detalle en la página 94 de este documento.

intencionalmente, sin embargo, está introduciendo nuevas formas de configuración de los códigos en un mundo que todavía no es el suyo, está evidenciando, “como poesía”, como montaje, nuevas formas de relacionar el mundo a través de su forma de vincularse y tratar con este mundo que para él es desconocido. La poesía como el migrante (¿es el migrante poesía?), revela los aspectos de la ciudadanía que son ocultados por los nacionales, revela su falta de humanidad, revela las faltas de su propia “bondad”, como poesía, el migrante desordena el discurso preestablecido, como desmontaje, hace espacio para una nueva historia.

Consideremos por un momento, que esta nueva experiencia, construida en la lectura de Ricoeur a través de Heidegger, de *ser-en-el-mundo*, relacionarse con él es una producción discursiva, poética personal, de tratar de establecer vínculos con el mundo que van más allá de habitarlo y hacerlo soportable, más bien, condiciones para la vida, de hacerlo vivible, como lo concluye Ricoeur:

Yo postulo que la interpretación es el proceso por el cual la revelación de nuevos modos de ser -o, si se prefiere Wittgenstein a Heidegger, de nuevas formas de vida- da al sujeto una nueva capacidad para conocerse a sí mismo. Si la referencia del texto es el proyecto de un mundo, entonces no es el lector el que principalmente se proyecta a sí mismo. Mejor dicho, el lector crece en su capacidad de autoproyección al recibir del texto mismo un nuevo modo de ser. (Ricoeur, P. 2006, p. 106)

“Capacidad de autoproyección”, posibilidad de movimiento, psíquico y físico, producción de un mundo, forma de vivir mediada por relacionarse con el texto para, Ricoeur, con el uso de las imágenes, en nuestra propuesta. “Conocerse”, reflexivo, averiguar las relaciones de posibilidad del mundo: el migrante entra en una nueva

situación donde su “interpretación” de los estímulos, de sus experiencias, modulan las formas de relación con la vida: recolectar información (desmontar), para luego poner en relación con lo que conoce y ensayar posibilidades de sentido (“remontar”), para luego volver al mundo con un discurso (montaje) que entra en relación una vez más y...

De esta manera, la apropiación deja de parecer un tipo de posesión, una forma de aferrarse a las cosas; en lugar de esto, implica un momento de desposeimiento del yo egoísta y narcisista. Este proceso de desposeimiento es la tarea del tipo de universalidad y atemporalidad enfatizado en los procedimientos explicativos. Y esta universalidad, a su vez, está ligada al poder revelador del texto como algo diferente de cualquier tipo de referencia ostensible. Sólo la interpretación que cumple con el mandato del texto, que sigue la "flecha" del sentido y que trata de pensar de manera acorde, da inicio a una nueva autocomprensión. En esta autocomprensión, yo opondría el propio yo, que procede de la comprensión del texto, al ego, que afirma precederlo. Es el texto, con su poder universal de revelación del mundo, lo que le da un auténtico yo al ego. (Ricoeur, P. 2006, p. 106)

“Desposesión” que abre al que lee el texto, el que ve el mundo con curiosidad, lo que están tratando de entender algo más para relacionarse con su entorno, “acontecimiento y sentido”. Al contrario, de la flecha (línea de dirección única que apunta un objetivo clara y puntual) una historia que se abre, se rompe, es rota, reacomodada, no es necesariamente lineal, porque deambula en las posibilidades de los fragmentos que se encuentra, los acontecimientos que pueden ser sentidos, se abren porque él, el migrante, las rompe, las abre, para darse espacio en una

continuidad, sobre el espacio homogéneo de la identidad nacional, un otre la rompe y todo se hace heterogéneo, porque él es extraño a ella y pone en cuestión su propio yo y el yo del nacional, ser otre con otre.

Relación dialéctica que no es sintética, él no puede simplificar la situación, es dialéctica, es una puesta en relación de su acontecimiento, de su ser en el mundo de su enunciación en el momento que ya no acepta ser parte de una identificación que lo convierte en número o valor estadístico, abre la continuidad de la narrativa del estado, y muestra forma alterna de pensar la historia oficial. La “autonomía de la migración” como movimiento social, pero más importante, como movimientos personales, millones de fracturas, es el acontecimiento de su presencia no como migrante, sino como un yo autónomo, pero que se abre, para reescribirse, y al hacerlo, reescribe el entorno, es el momento dialéctico de la actualización de la identidad nacional, cuando se muestra que su hegemonía es la ficción de una ciudadanía que es constitutivamente excluyente, que necesita del otre, de una otredad para su elaboración.

En esta lógica, el migrante es un agente del desmontaje. Su presencia desde un principio, pone en duda la forma el acontecer de la vida “normal” de un lugar. Eso se manifiesta primeramente con la exclusión y luego “la frontera como método” (Mezzadra, S y Neilson, B, 2017), mecanismos políticos y lógicas físicas y burocráticas de delimitar las diferencias entre nacionales y extranjeros, en tono más popular, entre ciudadanos de primera, segunda y tercera categoría (Mezzadra, S y Neilson, B, 2017). Estas relaciones revelan los mecanismos de conservación de la nación, de la visualidad, el paisaje reconocible es reinventado por el cuerpo que invade el espacio, su cuerpo modula lo reconocible, su idioma muestra la posibilidad de otras sonoridades, su religión (si la tiene) ocupa el espacio con nuevos ritos y cantos, su

cocina, abre las posibilidades del paladar, de los aromas, el color de su piel genera otras relaciones de paletas, su cuerpo, nuevos pases de baile, su mirada, revela la verdad del estado impresa en el ciudadano “de primera categoría”, en él se revela un aspecto de la experiencia que no sabía posible.

Esta relación puede ser inversa: todo lo dicho sobre el cuerpo del migrante que modula el espacio, es verdad también para el migrante, sin embargo, su potencia, en lugar de ser conservadora y determinada por tácticas de alejamiento y de mantener el otro como otro, el migrante trata de establecer vínculos con lo desconocido, prueba nuevos sabores con la curiosidad y con el deseo de producir sabores conocidos, con el deseo que se frustra pero que produce algo nuevo, deseo que se convierte en energía de ensamblaje. Disfruta su música, pero se sorprende con pura curiosidad con sonidos desconocidos, incorpora nuevas palabras a su léxico para construir su nuevo lenguaje, que ya no es *a*, pero tampoco puede ser *b*, es su vínculo, es lo que se quiebra y se reelabora, monta y desmonta una nueva musicalidad, que nace de su error como nueva expresión, nueva forma de establecer su relación con el mundo.

Para entender a profundidad esta relación entre “acontecimiento y sentido”, o “la transformación de la información, hagamos un recorrido.

1.2.2. El migrante que transforma la información

Hacer la propuesta como la migración como autonomía del yo, es entenderlos bajo otra visión, de una posibilidad de postura política y de transformación. No en un sentido *utópico*, sino *tópico*¹⁴, de hacer lugar para la vida, donde el horizonte ya no es el límite, frontera, o destino, sino ese *lugar*, por eso se hace necesaria plantear la pregunta: ¿cómo desmontar el horizonte?

Desmontar el horizonte es un juego de palabras que tropieza con varias acepciones políticas y filosóficas de la formación de nuestro entorno inmediato y del ejercicio de “hacer presente” la actividad creativa en nuestro contexto.

Hacer presente, reivindicar la necesidad de tomar acciones no para un futuro sino para el ya, que estamos haciendo ahora, los migrantes estamos en el ahora, el horizonte se debe desmontar para acercarlo y no esperarlo, desmontar el horizonte es hacer algo con lo que parece lejano pero que compone nuestro entorno inmediato. El horizonte se presenta, cómo explica Peter Osborne, sobre su lectura de Kant, “as a boundary concept” (BAK basis voor actuele kunst, 2019, 7’24”-9’50”).¹⁵ Sin embargo, el migrante ya rompió la frontera y debe organizar el pensamiento para funcionar en ese lugar de futuro, ese lugar que es su ahora, en donde vive. Flusser escribe que los migrantes son seres del futuro:

¹⁴ “Utopía significa “sin lugar”, ausencia de un sitio donde el hombre se podría parar. Estamos enfrentando, inseguros, el futuro inmediato que está emergiendo, débilmente agarrados a las estructuras que la utopía ya produjo.” (Flusser, V. 2017, p. 26). Es verdad que también Flusser, piensa que nuestras sociedades se darán en esos espacios utópicos, imaginarios, por las tecnologías que producimos. Sin embargo, y a pesar de creer en su previsión, considero que el trabajo con la imagen depende de su situación, es decir, debe estar situado para generar la reflexión necesaria que supere la preocupación de las artes y entre en la reflexión ético/política de su uso.

¹⁵ T.a.: “Un concepto límite” (BAK basis voor actuele kunst, 2019, 7’24”-9’50”), lo que nos interesa es que al traducir esta frase hay dos posibilidades, la primera, como utilizada en la traducción directa del autor, podría ser “límite”, por otro lado, la segunda, en una traducción más ampliada, esta puede ser “frontera”. Esta idea es tratada en este mismo seguimiento de Osborne, donde explica que, a partir de la fenomenología, este concepto también podría ser “borders” o como propuesto, como traducción alternativa a “boundary”, “frontera” o “bordes”.

We, the uncounted millions of emigrants (whether we are guests workers, expellees, or intellectuals traveling from one seminar to others), do not recognize ourselves as outsiders, but rather as pioneers of the future (Flusser, V. 1987, p. 92)¹⁶

En esa lectura conjunta de los autores se debe considerar que la producción de una actualidad solo tiene sentido en función en la acción que permite su configuración y el diálogo en el espacio que se inserta aquel que migra, una apertura para insertarse, un desmontaje para hacer campo¹⁷.

Es decir, el migrante está compuesto de imágenes del futuro, que es su ahora, que no tienen sentido, de una serie de informaciones que todavía no dialogan con la carga que este trae. Así la primera etapa de esta reflexión tiene que ver con la imagen, que es un eufemismo para decir información; para hablar de afectos y deseos que no son el futuro, sino que son el presente de las personas del futuro.

Estas imágenes de futuro son *pantallas*¹⁸, no convierten a los migrantes en funciones de la imagen¹⁹. son productoras de expectativas, son movilizadoras, producen deseo. En el contexto latinoamericanos podemos pensar en cómo imagen operativa la publicidad que todavía sostiene el “*american dream*”, que produce consumo en nuestros países, deseo que viene con la promesa de una vida de progreso. Algo parecido sucede en Europa, con los procesos de colonización de los

¹⁶ T.a.: “Nosotros, los incontables millones de emigrantes (seamos trabajadores de temporada, o intelectuales viajando de un seminario a otro), no nos reconocemos como extranjeros, más bien como pioneros del futuro”. (Flusser, V. 1987, p. 92)

¹⁷ Esta idea de “hacer campo”, se tratará en el apartado de *Horizonte* de esta investigación.

¹⁸ Vilem Flusser en su texto *Towards a Philosophy of photography Hacia una filosofía de la fotografía*, en la cual escribe: “They are supposed to be maps but they turn into screens: Instead of representing the world, they obscure it until human beings' lives finally become a function of the images they create. (Flusser, V. 2006. p: 10) volveremos a esta idea más adelante en este mismo capítulo.

¹⁹ *Idem*

países africanos y asiáticos: la construcción de una metrópoli próspera. Productos de nuestra modernidad occidental. El migrante, con la promesa de una mejor vida en cualquier otro país se moviliza y esta es la primer horizonte que rompe, la supuesta “hospitalidad” que nos espera, así como los procesos de exclusión y marginación que suceden a la llegada a la frontera: resistencia en atendimiento, verificación e inquisición sobre origen, destinos, propósitos de estar en x país, retención e interrogación, bloqueos, falta de documentos, visas vencidas, rechazo de asilo, rechazo de documentos humanitarios, racialización de los cuerpos, detención, celdas privadas y colectivas, conflicto del pasaporte y otros documentos, criminalización del libre derecho de tránsito (tan defendido por los liberales de todo el mundo, cuando hay una marcha o manifestación), en casos más extremos, la asignación de espera en campos de migrantes y campos de refugiados. La migración destruye nuestra ciudadanía, en algunos casos incluso la humanidad. El sueño americano, o la ilusión de vivir en la metrópoli de la colonia, la destrucción de nuestros cuerpos y de nuestras agencias, eliminan nuestra humanidad, por haber migrado, el castigo por haber puesto en riesgo a los límites de la ciudadanía.

Los que logramos pasar, algunos (como es mi caso) estamos respaldados por algunas institucionalidad (la Universidad Nacional Autónoma de México), característica que me permite beneficiar de algunos vínculos estatales, así como una beca que me permite una vida (sostenida en lo mínimo para una vida digna), aparentemente condiciones mínimamente ideales, aun así bajo jurisdicciones que limitan otros tipos de vinculo civiles, por jurisprudencia que determina las relaciones con las instituciones de aspecto público y privado. Los que logramos pasar siempre estamos bajo la lupa de institutos, ministerios o la policía, el migrante siempre es (para los estados y nacionales) alguien que no se puede depositar la total confianza, no puede estar

completamente cómodo, tranquilidad condicionada, quizá, por eso mismo, ser irrupción, adoptar imágenes, disruptivos, romper el horizonte, si entendemos que el horizonte es la estabilidad del Estado, que se sostiene en la construcción de otredades ajenas y que determina y sostiene las representaciones que se hacen de los migrantes. No estar cómodos, ser la incomodidad.

Entender las imágenes que fueron rotas del horizonte y las imágenes que carga, que arrastran con libertad o no de sus pasados, pasado que no está definido únicamente por la nostalgia, sino por voluntad de conservación de lo que da sentido, pero mediadas por un deseo de estar en el futuro, que da sentido al futuro que debe construir en el momento en que trata de hacerlo vivible.

En esta dirección pensar el migrante, es una propuesta de visualidad que pone en conflicto las políticas de estado nación, pero también, nuestro manejo de una visualidad cotidiana. Es el esfuerzo para un desmontaje de lo que, con tanta seguridad, afirmamos en el día a día. Significa el desmontaje de mitologías, arqueologías, reconfiguración de identidad y (en el caso particular de esta investigación) de una propuesta visual.

La diferenciación entre formas de entender la imagen, o de modos de ver, puede ser complicada, sin embargo, es posible notar un destello de este tipo de reflexiones, y de la potencia de la mirada en dos proyectos fotográficos que llevan nombres parecidos, pero se materializan diferentemente: *Exiles* de Josef Koudelka (1988) y *Exodus* de Sebastião Salgado (2000).

Sebastião Salgado construye una visión que ilustra los movimientos humanos en el globo, es una recolección de fotos que crean ciertas estructuras de un *otro* observable, pero quiete. La fotografía de Salgado no se ensucia, es nítida, la imagen es impecable, impresa en papel lustroso, satinado, que las hace brillar. No entraré en

la discusión ética de la foto de Salgado, sino meramente comentar que su lugar de observación es mirando al *otro*, un *otro* siempre *otro*, que es colocado frente a la cámara, una representación bella, a veces trágica y exotizante.

Por otro lado, la sucia foto de Koudelka tiene dramatismo y *pathos*, es decir muchas podrían ser obras de Samuel Beckett, o la escenografía de Tadeuz Kantor. Sin embargo, a pesar de la posible escena, de la ficción posible en la imagen, la fotografía sucia de Koudelka nos hace partícipe. Estamos en la escena, hay algo en el campo de visión que nos propone el fotógrafo checo, que nos implica, no como víctimas o victimarios, más bien como partícipes en un sueño en que caminamos juntas. La escena no te expulsa, sino que en sus negros opacos somos llevados a estar dentro de una serie de momentos que no se solidifican, que son como humo, niebla que envuelve, como memoria que se revela y transfigura en cada imagen, pero sin desvelarnos el misterio que contienen, no son claras, son extrañas.

Estas dos visiones son las que distinguen la mirada de Koudelka y Salgado, el que tiene la mirada de fotógrafo y el que es fotógrafo en exilio; uno que quiere mostrar unas formas de vida y otro que vive de otra forma. No es un asunto de legitimidad o de cualidad, sino una visualidad que se está produciendo, el lugar de construcción de la mirada. No hay duda de la jornada de Salgado y en esta investigación no buscamos construir una crítica o buscar una "solución" a la mirada de Salgado: es una mirada más, posible, programática. Es, en realidad, un asunto de identificación y función que cumple la mirada en ambos casos. En particular, en esta investigación adoptamos la mirada de Koudelka, que nos invita a hacer la caminata junto a él y no pretende apuntar a lo que debemos entender, como la didáctica occidental y totalizantes que tienen los proyectos enciclopédicos de Sebastião Salgado.

En este mismo sentido, en una entrevista, en lugar de construir la mitología compleja de historias y de apuntar a víctimas y victimarios, Koudelka define “Estar en el exilio es, simplemente, haber salido de su país y no poder devolverse. Todo exilio es una experiencia diferente y personal” (Sin fecha). Esta afirmación, tan simple en construcción, supone una serie de preguntas y de posibilidades fascinantes. La primera pregunta, la más obvia quizá, es ¿por qué no ha podido regresar? Sin embargo, esta es la más aburrida y la menos potente de las preguntas que se podrían proponer, no vale la pena abordarla porque su respuesta es infinita y es capaz de ubicar el poder en el victimario, es decir, convertir el migrante, desde un principio en víctima.

Preguntarle, frente a la imposibilidad de regreso, ¿cómo el emigrante ha hecho vivienda en la distancia? puede ser más interesante, porque implica su acción. No se refiere, en esta formulación, exclusivamente al trabajo, los programas de apoyo, los y las aliados/das, la familia, los ahorros etc. Aquí la pregunta se direcciona a cómo ha construido sentido de sí mismo y de sus entornos sin las relaciones identitarias para identificarse, es decir, en la ausencia de punto de referencia, cómo se ha referenciado para crear sentido, cómo cuenta su historia y en eso, en la construcción de su historia cómo habla de todo aquello que produce alegría y que provoca desesperación. Es esto lo que establece las relaciones porque debe apuntar a lo que no tiene cerca para tener alguna referencia, pero también se debe apuntar a los deseos. Y eso es palpable cuando hablamos de imágenes del pasado e imágenes del futuro. El pasado y el futuro como cuestiones del presente, que son perceptibles en el ahora y que se materializan en antelación y no se esconden en las expectativas o en la ilusión de que algo vendrá. Las escenas surreales de Koudelka hacen visibles eso, no es lo inimaginable o la desesperación lo que lo acompañan en su exilio, sino todo aquello que está presente

en su caminar. Los sueños que conserva en la película que guarda la luz de todo aquello que lo ha iluminado a él y los que estaban cerca suyo.

Así como escribe María Zambrano (2014), el exiliado no tiene horizonte más que el desierto desde donde se enuncia²⁰. Esta imagen debe ser pensada no con la esperanza de un fin del desierto el avistar tierra firme desde donde se esté mirando: es recurrir a lo que se tiene a la mano y habitar ese mismo lugar con todo aquello que está ahí en la memoria y en el delirio del calor y la deshidratación: lo que es presente es la memoria y el deseo. La memoria y el deseo construyen un nicho, de sufrimiento y ausencia, en otras palabras, la necesidad de crear presencias, de hacer posible la interlocución, la posibilidad de gritar al vacío con el último aire en los pulmones porque no queda de otra. Construir el puente entre el pasado y el futuro es el trabajo, el lugar del migrante. Este puente es la manera de dar sentido a la ausencia, la “doble ausencia” propuesta por Sayad, que consiste, como explican los sociólogos Mohammed Elhajji y Camila Escudero en:

Contradição apontada por Sayad enquanto “dupla ausência”, decorrente das dificuldades do imigrante em atuar social e politicamente tanto no país de origem como no país de destino; fisicamente afastado num e social e politicamente alijado no outro. Cesura inicialmente provisória ou justificada como tal que, logo, se descobre duradura ou definitiva e acaba subvertendo

²⁰ “Para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí el desierto, hay que adentra, interiorizar, el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces

Mas ¿la ciudad soñada? Y la entrevista allá en el horizonte. Y lo inalcanzable, lo ilimitado. vivir en la iluminación...

El vivir dentro del desierto, el encuentro con patrias que pudieran ser, fragmentos, aspectos de la patria perdida, una única patria para todos antes de la separación del sentido y de belleza.” Zambrano, M. 2014, *El exilio como patria* [pp. 40-41]. Anthropos Editorial.

os modos de produção de subjetividade do migrante e solapando seus
desenhos sociais e existenciais. (Elhajji, M. y Escudero, C. 2020, p. 170)^{21 22}

La ausencia de un lugar, de lo conocido y de los conocidos. Esta ausencia hace posible entender la necesidad y hace anhelar lo que no parece posible, hacer vida a pesar de no tener nada para identificar o identificarse. Es entre nostalgia y la demolición de futuros más trágicos que el presente mismo. La locura que es precisa para sobrellevar la soledad de una forma no dramática, superar todo eso que aspira lo anterior, de parecer lúcidos cuando se está colgando de un hilo delgado. Dar lógica a la narrativa, narrarlas en tercera persona para que se escuche una mitología que nunca fue solidificada por el tiempo, pero que aparece como ruptura al marco del paradigma actual. En esa misma lógica es que Abdelmalek Sayad es considerado por sus lectores, entre ellos su amigo y compañero de cátedra, Bourdieu, lo define como “escribano público” (Bourdieu, P. 1998, p. 9)²³, donde su método de entrevista a los migrantes argelinos en Francia, escuchar las historias y el síntoma de esta “doble ausencia”, de un doble desmontaje incorporado, se vuelve no solo material de análisis pero en la misma teoría sobre los inmigrantes: la historia desmontada de los migrantes

²¹ T.a.: “Contradicción apuntada por Sayad como “doble ausencia”, a partir de las dificultades de inmigrantes actuar social y políticamente en su país de origen como también en su país de destino; en un lugar físicamente alejado y en el otro políticamente amputado. Crítica inicialmente provisoria o justificada como tal que, luego, se descubre duradera o definitiva y termina subvirtiendo los modos de producción de subjetividad del migrante y encubrir sus diseños sociales y existenciales. (Elhajji, M. y Escudero, C. 2020, p. 170)

²² En esta colección de textos *A contemporaneidade do pensamento de Abdelmalek Sayad* (Alves Pereira, J.C., Batista, D. , Bógus, L. y Dias, G. organizadores, 2020), se encuentran muchas definiciones de esta noción trabajada por Sayad, acá escogemos esta y la siguiente para sintetizar esta idea: “Assim, se configura a dupla ausência: ausência na/da terra da gente (partida). Uma sorte de ausência presente; e ausência na terra que não é da gente (chegada não reconhecida). É uma sorte de presença ausente.” (Moraes Silva, M.A. 2020, p. 229)

²³ Esto escribe Bourdieu en el Prefacio del libro de Sayad, Ver: Bourdieu, P. (1998) *Prefácio: Um analista do inconsciente*, en Sayad, A. (1998), *A imigração: ou os paradoxos da alteridade*. Editora da Universidade de São Paulo.

son los sobros y manifestaciones de una experiencia, que culminan en narrativas de las ruinas de alguien que trata de hacer vida.

La historia recontada por aquellos que salen de las ruinas de todo que ha caído: “Camina el refugiado entre escombros, y en ellos, entre ellos, los escombros de la historia” (Zambrano, M. 2014, p. 47), que el “Ángel de la historia” (Benjamin, W. 2008, p. 44-45) no vio mientras pasaba, el huracán ya lo llevó a lugares donde es inalcanzable, el *Angelus* y el migrante conectan miradas, pero no se tocan. El migrante en la nueva tierra fue impulsado por esos vientos del progreso. De las ruinas, en el desierto emerge el migrante y le da significado.²⁴

Esta analogía es una imagen más para entender el mecanismo que construye sentido en los lugares latinoamericanos a partir de la relectura de nuestras historias. La visión del migrante, como proponemos aquí, no trata de casos específicos, sino de una forma de análisis para entender el extrañamiento que tenemos en nuestras propias tierras. El migrante, en este caso es una figura catalizadora, es decir, que acelera los procesos, que no empieza al entender la desconstrucción que aparecen a su alrededor, sino que las da por sentado desde un principio. Al aceptarlas hace que el proceso de desmontaje de los horizontes a su alrededor sean naturales a la calidad política de la labor creativa que significa hacer de nuestros territorios habitables, *tópicos*, no *utópicos*. En otras palabras, la analogía anterior sobre Benjamin es nuestra realidad diaria: estamos en las ruinas de una historia que no nos fue consultada, que no nos pertenece y que estamos cansados de escuchar. Para cambiarla hay que

²⁴ Benjamin no era el Ángel, sino alguien que trataba de emerger de las ruinas, que de ellas debía sentido y que, de ahí, que en su necesidad de hacer vivienda en el presente leía las ruinas del pasado y de ellas trazaba futuros. En la *Tesis VI* (Benjamin, W. 2008, p. 40) se encuentra el sentido de habitar las ruinas en sus primeras líneas: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro”. El instante de peligro iluminado es aquel que pone en crisis la historia oficial, cómo seguiremos explorando en las próximas líneas y que el desmontaje de horizontes apunta.

estudiarla y ver donde se manifiestan las deconstrucciones²⁵, donde se encuentran las ruinas y como las compondremos, como daremos nuevo sentido, como las remontamos o como las destruimos. Es la potencia de la incomodidad, de dormir entre ruinas y organizarlas para que sean mínimamente ergonómicas, que puedan recibir cuerpos cansados, que nos protejan de los huracanes y también... quizá sean la munición de nuestras catapultas. Escribe Didi-Huberman²⁶, habla de una bola de fuego en las notas de Walter Benjamin en algunas variantes de las *Tesis sobre el concepto de historia*, el cual termina con una cita del mismo Benjamin:

A imagem seria, portanto, o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte: “A imagem dialética é uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado”, escreve Benjamin no próprio contexto - os paralipomènes et variantes” [paralipômenos e variantes] manuscritos - de sua reflexão sobre a história e apolítica. Nesse nosso mundo histórico - longe, portanto, e todos os derradeiros fins e de todo Juízo Final -, nesse mundo onde “o inimigo não para de vencer” e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de *transpor o horizonte* das construções totalitárias. Este é o sentido de uma reflexão, a meu ver capital, esboçada por Benjamin sobre o papel das imagens como modos de “organizar” - isto é, também, de desmontar, de analisar, de contestar - o

²⁵ Ver el apartado 2.4 *Montaje/desmontaje/deconstrucción*.

²⁶ Este texto lo volveremos a con mayor detenimiento en el apartado sobre el horizonte.

próprio horizonte de nosso pessimismo fundamental (Didi-Huberman, G. 2011, pp. 117-118)^{27 28}

Me permito incluir la cita de Benjamin encontrada en el texto, que acompaña el párrafo anterior, referida al aspecto del uso de la imagen, es decir, de esa “bola de fuego” que traspasa el horizonte:

Organizar o pessimismo significa... no espaço da conduta política...
descobrir um espaço de imagens. Mas esse espaço de imagens, não é de
maneira contemplativa que se possa medi-lo. Esse espaço de imagens
(*Bíldraum*) que procuramos... é o mundo de uma atualidade integral e, de
todos os lados, aberta (*die Welt allseitiger und integraler Aktualität*)
(Benjamin, W. en Didi-Huberman, G. 2011, pp. 118)²⁹

Impresionados por los vientos del progreso, el cuerpo del migrante es lanzado junto a las ruinas hacia el horizonte; son las ruinas, son las municiones en llamas de catapultas, los que se resguardan en el horizonte no identifican sus orígenes y creen que son cometas, pero son bolas de fuego, destrozados incendiados por la voluntad

²⁷ T.a.: “La imagen, por lo tanto, sería el destello que pasa y traspasa, un cometa, la inmovilidad de todo horizonte: “La imagen dialéctica es una bola de fuego que traspasa todo el horizonte del pasado”, escribe Benjamin en su propio contexto - los “paralipomènes et variantes” [paralipómenos y variantes] manuscritos - de su reflexión sobre historia y política. En este mundo histórico nuestro - lejos, por lo tanto, de todos fines últimos o de todo juicio final-, en este mundo donde “el enemigo no ha dejado de vencer” y donde este horizonte parece ofuscado por el reino y su gloria, el primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación, debe ser llamado *imagen*, en lo que corresponde a algo que se revela capaz de *traspasa el horizonte* de las construcciones totalitarias. Este es el sentido de una reflexión, a mi parecer capital, trazada por Benjamin sobre el rol de las imágenes como modos de organización - es decir, también, de desmontar, de analizar, de contestar- el propio horizonte de nuestro pessimismo fundamental” (Didi-Huberman, G. 2011, pp. 117-118)

²⁸ Esta tesis es una bola de fuego, una imagen dialéctica.

²⁹ T.a.: “Ordenar el pesimismo significa... en el espacio de la conducta política... Descubrir un espacio de imágenes. Pero este espacio de imágenes, no se puede medir de forma contemplativa. Ese espacio de imágenes (*Bíldraum*) que buscamos... es un mundo de una actualidad integral y, de todos lados, abierta (*die Welt allseitiger und integraler Aktualität*)” (Benjamin, W. en Didi-Huberman, G. 2011, pp. 118)

migrante, que traspasan la frontera, la línea límite, y allí reformulan sus posibilidades de vida, de imágenes que componen su lugar de observación, donde plantean su historia especulativa, donde significan sus motivos, su fuerza de incomodidad, fuerza definida por buscar otras formas de uso que sean menos incómodas para ellos mismos, más incómodas al lugar de llegada y de partida, rotos junto a los fragmentos del horizonte, de la ruina de todos los horizontes que los acompañan, siendo extraños, ominosos, *unheimlich*³⁰, lo familiar, que es extraño, el “otro de otros”³¹.

La práctica artística, desde esta perspectiva del extraño, del extranjero, del habitante paisajes paganos sobre tierras que son extrañas pero que queremos que nos pertenezcan (y no pertenecer a ellas), esta labor de dar sentido a las historias, a las imágenes, de hacerlas nuestras, de hacer que sean el proyectil para demoler y hacer nuevas ruinas de las viejas historias, para que se manifiesten otros migrantes y que vean que la historia, el horizonte, y la promesa no pertenece a un otro poder, sino que son nuestros mismos y que nuestra labor la producción de sentido a partir de ellas.

³⁰ Se seguirá trabajando esta idea a lo largo de esta investigación, sin embargo, Didi-Huberman hace el vínculo del extranjero (como extraño), el arte y el montaje, como podemos verificar en la siguiente cita: “Esta nueva disposición es acto de montaje: *redistribución de las cosas* que nos las hace ver “como primera vez” pero, de resultas, tiene por efecto volverlas insólitas para nosotros. La *singularización* según Sklovzki nombra pues el acceso a una nueva forma de observación de las cosas, a una acuidad mayor ante lo real, pero su efecto será de “oscurecimiento”, de extrañeza...” en el siguiente párrafo concluye: Para quien aún le extrañe la analogía que este *parecido inquieto* mantiene con el *Unheimliche* freudiano, basta recordar cómo Maurice Blanchot situaba el “efecto de extrañeza” brechtiano, este procedimiento de desorientación” (Didi-Huberman, G. 2008, p. 86). Siguiendo esta pista, verificamos el concepto de siniestro, *uncanny* en inglés o *Unheimliche*, en Sigmund Freud, puesto que es uno de los referentes de Didi-Huberman y que permea su pensamiento en varios textos. En su texto del 1919, *Lo siniestro, The Uncanny*, Freud (Freud, S. 1919, p. 217- 256), establece una relación particular de “extrañeza” con lo que es “familiar”, algo que es particularmente reconocible, pero que no se quiere aceptar, algo que aparece a la persona que suponía que ya no volvería, que era una especie de secreto, algo que guarda (Freud, S. 1919, p. 245). En su análisis verifica que esta experiencia de extrañeza se da en la relación con las personas fallecidas (Freud, S. 1919, p. 241), no obstante, no es difícil imaginar la relación de esta extrañeza con el extranjero, principalmente si consideramos lo que vemos más adelante con Flusser: el migrante, cuerpo extraño en territorio de otros, es un cuerpo parecido al del ciudadano o del “nativo”, de un país, pero no es el mismo, no tiene los mismos derechos, tiene mayores restricciones, genera inquietud, extrañamiento, un cuerpo que es familiar, pero no es deseado, un cuerpo que no podría ocupar ciertos lugares en el país de llegada y, a pesar de todo, lo hace, no solo eso, lo hace suyo.

³¹ “The Other of others” (Flusser, V. 1984, p. 108), de esta cita será desarrollada a profundidad en los próximos párrafos.

Que la ciudad sin sentido de los inmortales de Borges (1998, pp. 7-31) caiga y podamos crear en medio del desierto el refugio necesario para que este reino tópico — es decir, de un presente todavía no revelado, que no es distante, sino que inmediato, que no es horizonte, sino entorno, que no es límite sino inmensidad— sea presente.

Es así que la figura del migrante, del exiliado, del extranjero o del extraño sale del discurso de la política social y de las negociaciones estatales, para volverse la crítica a sistemas de poderes y de las narrativas históricas oficiales. Es la tensión de gobiernos que hace mucho nos han abandonado y que nos han alimentado con promesas de cambio. El migrante, en medio del desierto solo tiene lo que está en sus manos y los delirios de la deshidratación. Quizá no hay como sanarlos, pero podemos tratar de hacer vivienda en él, de construir los horizontes presentes desmontando los horizontes prometidos.

Dentro de esta lógica de producción de espacio con las imágenes críticas, aparece como el delirio de la deshidratación, el trabajo de la artista puertorriqueña Beatriz Santiago Muñoz, particularmente su texto que es producto de su taller *Cómo romper una Cámara* (2016, pp. 240-247 y 290-293). En este, trabaja ideas de una mirada automática que debe ser rota, así como de una cámara que debe ser rota para poder observar otras estructuras, puesto que como toda visualidad, las escenas registradas por las cámaras están filtradas por visualidades “de poder” cómo dice Santiago Muñoz: “La manera en que la cámara como objeto-palabra construye el lugar está entrelazada con otras tecnologías e ideologías de dominación” (2016, p. 244) que necesitan ser enfrentadas, que deben ser rotas para que se hagan visibles otras imágenes, que rompan su programación³²- probar con otras formas de visualidad.

³² Ver: Flusser, V. (2006), *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books, Esta programación podría resumirse de la siguiente forma: El aparato fotográfico es programado por un programador, esta programación define nuestra relación con el aparato fotográfico, la producción de su fotografía del

Es así que se debe plantear el exiliado no como una figura extra-terrestre, o alíen, sino que extraño dentro de un paisaje al cual trata de entender, de hacer parte, de modificar, ser extraordinario que modula su entorno.

Según la investigación de Federico Fernández-Christlieb (2014, pp. 55-79), la palabra paisaje tiene su origen en la palabra país, paisaje es así la tierra de un rey. Este término se acuñó al inicio de la colonia (Fernández-Christlieb, F. 2014, pp. 61). Mientras que la palabra Pagano, tiene en origen en la misma época utilizadas mutuamente para definir a los campesinos y a los infieles, Pago, origen de la palabra, también es una forma de decir país (Fernández-Christlieb, F. 2014, p. 61). Así, el pagano, podría ser tomado como figura que no hace parte del paisaje, pero en contra de las representaciones del estado, la trabaja, la transforma en función de su necesidad. Así el pagano, utilizado aquí como metáfora, es la figura de ese extranjero, exiliado, migrante, que habita un territorio y configura las narrativas, o imágenes, de un lugar para su entendimiento y lectura, la construcción del paisaje del estado y del migrante tienen un territorio común, pero mientras el primero trata de establecer y normar un orden histórico y una serie de héroes y nombres consagrados, el migrante está descifrando esos códigos en función de su propia experiencia, no tomando como verdades constitutivas lo planteado por la historia oficial, sino como narrativa paralela que proyecta sus resultados sobre otras formas de vidas no reconocidas por el estado, historias extraoficiales, extrañas, extranjeras de un territorio común. Es decir, el extranjerismo, se debe entender en ese doble sentido de la palabra pagano, el que trabaja la tierra, escarba escombros en los lugares donde es permitida su vida, pero también como infiel, que no busca reliquias entre los escombros, sino que trata de

fotógrafo, implicando que tan variadas que sean sus posibilidades, están delimitadas por el aparato. Pero esto ocurre si concentramos la producción sobre el uso del aparato. En esta lógica la propuesta de Santiago Muñoz es utilizar la cámara como excusa, no como fin.

construir un lugar de vida, un lugar para su resguardo, un lugar de lectura de todo aquello que se proyecta sobre él.

Romper la cámara, como propone Beatriz Santiago Muñoz, significa caminar los territorios, tener conocimientos de una historia oficial y contraponerse con los hallazgos de su propio deambular, de su contacto directo con lo que está en un territorio, con la curiosidad necesaria para absorberlas experiencias y ponerla en juego (2016, pp. 240-247 y 290-293), no en diferentes posiciones de poder, sino como iguales y descifrar los vacíos de las construcciones; montar la historia en función de una doble realidad, la idealizada y la experiencial, una experiencia de encuentro entre futuro (utópicos) y pasados no enunciados, en una producción de presentes. Estos presentes componen el paisaje vivible, es decir que revelan en su supervivencia diaria, formas de reinención de la vida que no son las narradas en la historia oficial, a pesar de su insistencia de hacerlos desaparecer.

Así la del migrante en un territorio (as veces en su propio territorio), pueden tener muchos cortes epistémicos que estructuran nuevas narrativas posibles, desde los cuerpos racializados en sistemas racistas heredados de poderes coloniales, así como lecturas feministas, ecológicas, antiespecistas, arquitectónicas, entre muchas otras. Lo importante en esta investigación, no es la lucha por reconocimiento y hacer parte de la narrativa oficial (aunque esta sea una lucha necesaria, para la obtención de derechos y reformulación de jurisprudencia), sino que el análisis para entender cómo imágenes que parecen diametralmente opuestas coexisten en contextos de conflicto y distancia y tratar de imaginar los vacíos y diálogos. Desmontar el horizonte se refiere al proceso de desmonte y reconstrucción de narrativas para establecer puentes entre los vacíos. No construir nuevos lugares para insertar paralelismos en la historia oficial, sino destruir la historia oficial para generar espacios donde se incluyan visiones

caleidoscópicas y complejas de la realidad. El extranjero tiene esta función en estos contextos, no como ser parcial y justo, sino alguien que, por su desconocimiento, pero, con una necesaria curiosidad, reescribe las historias de forma que la pueda entender, no desde una lógica historiográfica, sino mediado por los afectos e intereses propios. Es como un pagano, hereje, es profanador. Como plantea Sayad (2008):

El orden de la inmigración y de la emigración es tan tributario del orden nacional, es decir de las categorías o de los esquemas de pensamiento que han constituido este orden, que conduce a la herejía a todos los discursos, todas las prácticas que no están conformes o que no adhieren inmediatamente a la representación espontánea, ordinaria, casi natural que se tiene de uno o de otro orden. Es necesaria una ruptura verdaderamente herética con esos dos órdenes para concebir y hacer concebible, para prever y hacer prever, para enunciar y anunciar de otro modo la relación posible entre uno y otro. (Sayad, A. 2008, p. 111)

El extranjero no está tratando de sostener los umbrales históricos de una nación, tampoco las narrativas del Estado, sus imágenes, sino que está construyendo un espacio donde la vida sea posible. Esta labor tiene un efecto sobre sí mismo y puede tener sobre los demás:

Al andar sin patria ni casa, al salir de ellas, se quedó para siempre sin ellas, se quedó siempre fuera, librado a la visión, proponiendo al ver para verse, porque aquel que lo vea se vea, acabe viéndose, viéndose, lo que tan imposibles resulta: verse su casa, en su propia casa, en su propia geografía e historia. (Zambrano, M. 2014, p. 37)³³

³³ La cita respeta el subrayado de la autora.

El exiliado es “the Other of others” (Flusser, V. 1984, pp. 108-109)³⁴ escribe Flusser, es el otro que hace visible el territorio del otro para el otro, según Zambrano. En este proceso, es importante destacar que no es una forma de exclusión o para generar estabilidad, de ninguna manera, es decir que no es parte de pseudociencias proto fascistas. Se debe reconocer que, como migrante, en un territorio extraño, carece igualmente de cualquier reconocimiento como ciudadano³⁵, es diseñado de la misma forma que otros cuerpos controlados, y que —por ejemplo, en una situación electoral— votar por exclusión sería votar por su propia expulsión. Es decir que no está tratando de eliminar los conflictos y lo múltiple, sino de entender cómo los múltiples son posibles y que, en efecto, es en este aspecto de los conflictos que su entorno se constituye, lejos de un horizonte de esperanza y en un presente donde —pese las contradicciones o por ellas— es posible la formulación de nuevos sentidos y experiencias. Que no es un ser especial, solo una mirada activa, buscando formas de entender, de vivir, en sus conflictos a partir del conflicto de otros, es decir que debe abrirse a la diversidad de las formas de vivir, de ver. En el conflicto, en el encuentro de fuerzas, se producen alternativas. En la destrucción del otro, *del otro de otros*, se produce hegemonía.

Lo contrario a eso, sería el turismo predatorio y las dinámicas neocoloniales en economía y política nacionales e internacionales, que proyectan visualidades que construyen estereotipos sobre determinadas naciones; que sostienen el conservadurismo que destruye experiencias propias, que niegan el traslado de conocimiento entre personas y que definen, hasta hoy, dinámicas civilizatorias que

³⁴ T.a.: “The other of others” (Flusser, V. 1984, p. 108), de esta cita será desarrollada a profundidad en los próximos párrafos.

³⁵ “<<Exportan-se>> ou <<Importan-se>> exclusivamente trabalhadores, mas nunca... cidadãos, atuais ou futuros” texto original en portugués, sigue la traducción del autor: “son “exportados” o “importados” trabajadores exclusivamente, pero nunca... ciudadanos, actuales o futuros” (Sayad, A. 1998, p. 66)

hacen distinción entre ciudadanos de derecho por encima de los paganos, los infieles, los que no son parte de un Estado, y tampoco tienen el capital para consumir el turismo. Excluyen a los *otres*, que a la vez los definen. En otras palabras, insensibles a otras formas de vivir, de ver.

Por esto, el extranjero, el extraño, el migrante, debe romper la cámara. Porque las representaciones programáticas —por ejemplo, las fotos en el Zócalo de la Ciudad de México: *selfie* con la catedral de fondo— solo permiten la representación de lo previsto, de lo que se dice narración, de lo que se plantea como una historia lineal, común y única³⁶. *Romper la cámara* es la única forma de acercar la información del mundo de forma que no prevalezca lo preestablecido, sino todo aquello que no ha tenido visibilidad, para luego entrar en diálogo con el contexto, hacer un nicho donde el diálogo o la discusión sean posibles. Desmontar el horizonte se demuestra como el posible acercamiento hacia la historia, su manipulación, su remontaje. Es así que se vuelve una categoría de análisis que permite el encuentro de varias líneas de estudio, porque considera el horizonte, ya no como límite, más bien como distancia; no para traspasarlo, sino para alcanzarlo, tocarlo, sobre un mismo campo de acción y transformación. El horizonte es un límite en tanto es lo que nuestros ojos creen poder ver, pero que, a partir de una dinámica de reposicionamiento, se rompe y se puede reconfigurar. Los horizontes se hacen múltiples, pero para entenderlos, para significarlos, para hacer suya la información y convertirla en imagen legible (Flusser, V. 1984, p. 104), se rompen y colapsan en el movimiento del cuerpo migrante.

El migrante no está viendo el cambio constante de horizontes, él sabe de su inexistencia, que la falacia del futuro en un “más allá” es irreal, porque él vive en su

³⁶ Ver: Flusser, V. (2006), *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books. Este es un ejemplo de la programación de la cámara sobre la producción de imágenes y su uso.

propio futuro; se ha dado cuenta que el futuro es una construcción constante de significados y de información aún a ser significada, dada sentido, es decir información necesaria para apuntar a algún otro lado. El horizonte es un contenedor de pasados no superados, falsas promesas de futuro: hay que cruzar el umbral y resignificarlos en relación a otras informaciones todavía no enunciadas que se encontraba sofocadas dentro de los límites de dicho horizonte. Se rompe el horizonte, para cruzar el umbral, para hacer una transición. El migrante, por no tener su propio espacio, debe hacer vida con todas las demás realidades que tampoco han tenido espacio para vivir libremente. Los horizontes se colapsan, se hacen ruinas y en medio a estas busca todo aquello que para él/ella hace sentido.

Volviendo a la afirmación de Koudelka —“Estar en el exilio es, simplemente, haber salido de su país y no poder devolverse. Todo exilio es una experiencia diferente y personal”— Este ha hecho vida en otro u otros territorios, ha caminado y de estas caminatas ha guardado recuerdos, experiencias, formas de pensar el mundo, imágenes: en estas imágenes lo extraño es reconocible y lo reconocible se vuelve extraño. Claro está que depende del lugar de lectura. Todo lo anteriormente descrito parte de entender las lecturas de Flusser del exiliado o, como lo propone él, de los “expulsados”. Según Flusser, el gran desafío del exiliado es la significación del “ruido”, de las “olas de información”, de todo aquello desconocido que está a su alrededor, en el lugar de llegada:

The expelled has been torn out of his customary surroundings (or else he has done it himself). Habit is a blanket that covers up the facts of the case. In familiar surroundings, change is recognized, but not permanence. Whoever lives in a home finds change informative but considers permanence redundant. In exile, everything is unusual. Exile is an ocean of

chaotic information. In it, the lack of redundancy does not allow the flood of information to be received as meaningful messages. Because it is unusual, exile is unlivable. One must transform the information whizzing around into meaningful messages, to make it livable. One must “process” the data. It is a question of survival: if one fails to transform the data, one is engulfed by the waves of exile. Data transformation is a synonym for creation. The expelled must be creative if he does not want to go to the dogs” (Flusser, V. 1984, p. 104) ³⁷

Para Flusser la experiencia del migrante es inherentemente creativa, si este quiere hacer vida, si quiere sobre-vivir y, más importante aún, al definir el ejercicio creativo con una idea sencilla y compleja: transformar la información, hacerla útil para hacer una situación vivible, “[el exiliado] he is a catalyst for the synthesis of new information” (Flusser, V. 1984. p. 108) ³⁸.

Pero, para el mismo autor, a pesar de esta ardua tarea, el objetivo del “expulsado” en su lugar de llegada es otro. Este debe tratar de redimensionar las nociones que configuran la normalidad de un lugar. Deben presentar sus hallazgos en su labor de hacer algo entendible, como una alerta al “nativo”, al nacional, de la extrañeza de su propio territorio, tratar con aquello que parece estable y darle vuelta, descubrirlo, revelarlo, o más bien, desvelarlo:

³⁷ T.a.: “Quien sea que vive en un hogar cree que el cambio es informativo, pero considera la permanencia redundante. En exilio, todo es inusual. El exilio es un océano de información caótica. En él, la falta de redundancia no permite que la inundación de información sea recibida como mensajes significativos. Por ser inusual, el exilio es invivable. Uno debe transformar la información ruidosa en mensajes significativos, para hacerlo vivible. Uno debe “procesar” la *data*. Es una cuestión de supervivencia: si uno falla en transformar la *data*, uno se ahoga por las olas del exilio. La transformación de datos es un sinónimo de creación. El exiliado debe ser creativo si él no quiere irse a los perros.” (Flusser, V. 1984, p. 104)

³⁸ T.a.: “[el exiliado] es el catalizador para la síntesis de nueva información” (Flusser, V. 1984. p. 108).

He himself is nothing more than the Other of others. In this manner, he is able to “identify”. His advent in exile allows the original natives to uncover that they are unable to “identify” without him. Because of his advent in exile, the “self” is rent asunder, opening it up to others, to a being-with-others. This dialogic atmosphere that characterizes exile is not necessarily part of a mutual recognition, but rather, it is mostly polemical (not to mention murderous). For the expelled threatens the “particular nature” of the original natives; his strangeness calls them into question. But, even such a polemical dialogue is creative; for it leads to the synthesis of new information. (Flusser, V. 1984, pp. 108-109) ³⁹

Porque, según Flusser, lo reconocible, lo normalizado, lo cotidiano, es algo cómodo, es estable, no provoca incomodidad. La crítica a la norma histórica desde un lugar extraño es un encuentro casi ingenuo de: preguntarse por el más común de los actos, el porqué de algo, y escarbar el sentido, examinar lo que la cobija de la comodidad está tapando⁴⁰, encontrar las “puntas punzantes” de lo que está por debajo,

³⁹ T.a.: “[el exiliado] no es más que el otro de otros, de esta forma, él es capaz de “identificar”. Su devenir en el exilio le permite que los nacionales descubran que ellos no son capaces de “identificarse” sin ellos [los exiliados]. Porque su devenir en exilio, el “yo” es roto, abriéndose a los otros, para ser/estar-con-otros. Esta atmósfera dialéctica que caracteriza el exilio no es necesariamente de reconocimiento mutuo, más bien, es mayormente polémica (sin mencionar asesina). Porque el expulsado amenaza “la naturaleza particular” de los nacionales; su extrañeza los llama al cuestionamiento. Pero, aún este diálogo polémico es creativo; porque apunta a la síntesis de nueva información.” (Flusser, V. 1984, pp. 108-109)

⁴⁰ Esta es una analogía que compone el mismo texto de Flusser citado anteriormente, el cuál dice: “Habit is like a cotton blanket. It covers up all the sharp edges, and it dampens all noises. It is unaesthetic (from *aisthethai* = perception), because it prevents bits of information from being perceived, as edges or noises. Because habit screens perceptions, because it anaesthetizes, it is considered comfortable. As comfy. Habit makes everything nice and quiet. Every comfortable surrounding is pretty, and this prettiness is one of the sources of love of the fatherland” (Flusser, V. 1984, p.105). Está idea del hábito, la comodidad y su relación con la “*fatherland*” permite la perfecta relación con la acusación de parricidio de Derrida y la idea de traición o abandono de Abdelmalek Sayad, tratado en los próximos párrafos.

y cuestionarse ¿qué es eso? ¿qué es eso que pulsa, qué está cubierto pero su punta sigue molestando cuando me acuesto? ¿por qué todos aquí se habitúan a esto?

Es así que debemos ubicar estas posibilidades de lo que hace parte de la experiencia del migrante como una visualidad activa, es decir que cuestiona lo que está presente, cuestiona lo nacional, cuestiona la patria - la suya y la del otro que los ve como *otro*.

El migrante/extranjero puede ser entendido desde una conjunción entre ideas de Abdelmalek Sayad⁴¹ y Derrida⁴²: El migrante es acusado de parricidio, de haber matado a su padre, de haber emigrado, de abandonar su patria, la culpa. A la vez que es inmigrante, es invasor, una amenaza a la patria de los nacionales. Estos podrían ser leídos como atributos negativos que marginaliza al migrante, que niega la posibilidad de la existencia de una “hospitalidad *ilimitada o absoluta*” (Pantoja Peschard, M.J. 2021, p. 43)⁴³; el migrante, el exiliado, el extranjero, es una figura que desde un principio se duda de su valor, antes de conocerse no es “digno” de confianza.

⁴¹ Las ideas que siguen se basan en: Sayad, A. (1998), *A imigração: ou os paradoxos da alteridade*. Editora da Universidade de São Paulo.

⁴² Las ideas que siguen se basan en: Derrida, J. (2008), *La hospitalidad*. Ediciones de la Flor

⁴³ Estas ideas están basadas en las reflexiones de Jacques Derrida, sin embargo, Pantoja Peschard hace una síntesis de esta idea en su libro *La pantalla como frontera hospitalaria: ética estética y política en documentales sobre migración y experiencia fronteriza*, allí escribe: “Una antinomia, un concepto aporético, ya que acarrea la tensión inexorable entre dos clases de hospitalidad. Por una parte, hay una hospitalidad *ilimitada o absoluta*, gobernada por la “ley de la hospitalidad incondicional”, que es un requerimiento ético absoluto, una orden categórica que “supones que usted [en cuanto anfitrión] no le pida al otro, al recién llegado, al huésped, que dé nada a cambio, incluso que no se identifique a sí mismo”. Por otra parte, hay una hospitalidad *condicional* que, a través de las leyes de la hospitalidad (es decir, los principios legales y, por ende, políticos de la hospitalidad), impone algunos requisitos y restricciones a la bienvenida de los recién llegados. Está claro entonces que el carácter incondicional de la hospitalidad absoluta vuelve imposible la hospitalidad, ya que un recibimiento sin límites de los recién llegados, un recibimiento sin restricción alguna, supone que el anfitrión necesita a estar listo para renunciar al dominio de su hogar y para ceder el control sobre el umbral o la frontera de su espacio, su nación, de su hogar.” (Pantoja Peschard, M.J. 2021, p. 43). Aún así, lo que se presenta aquí como algunas limitaciones de los procesos de hospitalidad de Derrida, la apuesta en esta investigación, es que las condiciones presentadas al migrante o extranjero que llega a un país distinto al suyo es lo mismo que confirma la operación inhumana de los estados. Otra forma de decirlo es: por la “hospitalidad condicional” “la hospitalidad absoluta” no es posible, por que los “anfitriones” por desconfiar del migrante desde el principio tiende condiciones que obliga al extranjero a “desobedecer” para poder pasar, confirmando la sospecha del anfitrión a partir de las condiciones que él mismo creó. Podríamos hablar también de las cuestiones

Sin embargo, la muerte del padre, la traición a la patria, se puede leer como potencia; una fuerza crítica necesaria, la lejanía que permite evitar sacralizar figuras, evita la “idolatría”⁴⁴. La idolatría ocurre cuando las imágenes son tratadas como “pantallas”⁴⁵ no permite la interacción con la imagen, hace que esta sea “previsible” que no se convierta en experiencia, sino en límite: en la idolatría la persona es acción de la imagen⁴⁶, no acción *con* las imágenes. La imagen en manos del migrante es experiencia, puede ser “mapa”⁴⁷, es lo que no se encuentra en el horizonte, porque este no existe en su visualidad, esta imagen no se solidifica en la distancia, en lo que parece ser en el más allá, lo que aparenta ser límite, más bien es pasado y futuro haciendo presente, una herramienta para ubicación y construcción de relaciones. Traicionar la patria es traicionar la propia y la patria en la cual es/soy/somos *otro*, de la reacción imprevisible de lo que está en lo que ya no es horizonte, sino presente, presente que, para los hijos de la patria invadida, es lugar de comodidad mitológica, es decir, identidad nacional.

relacionadas con el crimen organizado etc. Sin embargo, la masa poblacional migrante, si recibida con una “hospitalidad absoluta” no tendría que afiliarse o ser cómplice en procesos ilegales o que ponen su integridad física y psíquica en peligro.

⁴⁴ La siguientes ideas se basan en el desarrollo que hace Vilém Flusser en su texto *Towards a Philosophy of photography* o *Hacia una filosofía de la fotografía*, en la cual escribe: “They are supposed to be maps but they turn into screens: Instead of representing the world, they obscure it until human beings' lives finally become a function of the images they create. Human beings cease to decode the images and instead project them, still encoded, into the world 'out there', which meanwhile itself becomes like an image - a context of scenes, of states of things. This reversal of the function of the image can be called 'idolatry'; we can observe the process at work in the present day: The technical images currently all around us are in the process of magically restructuring our 'reality' and turning it into a 'global image scenario'. Essentially this is a question of 'amnesia'. Human beings forget they created the images in order to orientate themselves in the world”. (Flusser, V. 2006. p: 10). En este sentido, en contra de lo que propone Flusser, lo que se propone es una reversión de la acción idolátrica a la actividad cartográfica con las imágenes. En otras palabras, como inherentemente creativa, por supervivencia, la nueva información que produce el Migrante es una posibilidad de revertir la idolatría de las imágenes, puesto que, para cruzar fronteras, las imágenes no pueden ser barreras o pantallas, sino que develan (*de-screen*) rutas para significar nueva información.

⁴⁵ Flusser, V. 2006. p: 10

⁴⁶ Flusser, V. 2006. p: 10

⁴⁷ Flusser, V. 2006. p: 10

Pero como traidores, empezamos a poner en cuestión el presente de estos otros, se dialectiza lo visible y sagrado, Didi-Huberman sugiere que “hasta el punto que casi se podría juzgar una sociedad por la suerte que le reserva a sus extranjeros” (Didi-Huberman, G. 2008, p. 83), eso es una realidad, a la vez que el migrante es juzgado, puede hacer crítica no solo sobre la violencia estructural sobre sus cuerpos, muchas veces racializados y atacados por la xenofobia, sino que también hacer visible los derechos de aquellos que no son ciudadanos, de un tratamiento y resolución a veces más inmediatas que de la vida cotidiana de los que han nacido en un lugar⁴⁸, es decir los migrantes ocupan un lugar de visibilidad donde es antagonizado como un *otro* negativo. Son convertidos en unidad, antagónica que toma forma de una imagen idolatrada, es decir, los migrante como imágenes creadas por los estados, producen reacciones en los nacionales, los nacionales se convierten en función de la imagen, es decir, a servicio del Estado para reafirmar su discurso.

No basta la presentación de los santos y del paraíso, en la representación se incluye también los enemigos y el castigo. “El otro de otros” escribió Flusser, su identidad depende de identificación de sus otros, de sus migrantes: la patria sostiene la representación del bien y del mal; mientras que el migrante, cargado de la negatividad que le es impuesta por los nacionales, busca redención con curiosidad, pero sin dar por sentado las representaciones, estas son vistas con dudas porque el bien y el mal

⁴⁸ Es importante destacar aquí, que el sistema burocrático del INTENTO de inmigraciones regularizadas es violento con los cuerpos, los afectos y la formación de individuos migrante. Es una violencia sostenida, así como barreras inmatrimiales que son colocadas en el camino de los que tratan seguir estas rutas, no es eso lo que está en cuestión aquí. Sino las acciones de estado, que aun cuando son utilizadas en la represión de grupos migrantes, son más mediáticas, es decir visibles, que otras estructuras de control que afectan a los nativos en niveles de implicaciones a menor escala, pero igualmente graves. Por eso también se hace la distinción entre política extranjera y ser migrante o extranjero sin fuerza de negociación política. Por eso una inversión de capital extranjero debería ser vista con mayor gravedad, que extranjeros cruzando fronteras para hacer vida. Ambas tienen consecuencias, pero en función de espacios vivibles las inversiones extranjeras significan deudas, deudas que son cobradas de las poblaciones (nacionales o migrantes) que viven en un territorio determinado.

en el mapa, son apenas rutas a recorrer para el migrante; as veces no es posible evitar el infierno para llegar al paraíso y as veces el paraíso es donde se manifiesta el infierno.

No hay espacio para la idolatría en la ausencia de horizonte, de lo previsible, de una promesa, de la una esperanza, de la expectativa, en el sentido tratado por Osborne (BAK basis voor actuele kunst, 2019, 9'50-11'15"), el horizonte, siguiendo este pensamiento, para romper con la lectura corriente de este espacio de nebuloso e inaprensible, de lo que no se puede conocer (BAK basis voor actuele kunst, 2019, 9'50-11'15"). Si se crean espacios, siendo migrantes, en la idolatría, acordamos con vivir en el margen; o en el pasado de la patria anterior negando la necesaria curiosidad para construir un lugar de vida en el lugar donde se llegó. Ninguno de los dos es conveniente, pero sin dudas es más seguro. La tercera opción es de generar conocimiento con lo que está alrededor, de dar significado, no de entender; entender remite a una justificación a la violencia recibida; significar es hacer sentido bajo las coordenadas locales, se debe hacer sentido, se deben producir las posibilidades que permiten espacios de potencia, espacios vivibles; espacios donde los migrantes y los nacionales sean libres, a pesar del padre aún a ser traicionado, aunque sea una traición simbólica, por no creer más en los símbolos heredados o que éstos no tengan utilidad para la realidad vivida, no la utilidad que en algún momento tuvieron. En este mismo sentido Didi-Huberman desarrolla estas ideas sobre el ser extranjero y de la extrañeza que provoca al interactuar en una realidad particular:

Ahora bien, el extranjero es siempre extraño (en alemán son la misma palabra). Si el *extranjero* constituye un paradigma fundamental...lo *extraño* sería su corolario estético fundamental... (Didi-Huberman, G. 2008, pp. 82-83)

En el párrafo siguiente continua:

El extranjero y la extrañeza tienen por efecto arrojar una duda sobre toda realidad familiar. Se trata, a partir de este cuestionamiento, de *romper la imaginación de otras relaciones posibles* en la inmanencia misma de esta realidad. Distanciar es también esto: hacer que cualquier cosa aparezca como extraña, como extranjera, y luego sacar de ello un campo de posibilidades inauditas. (Didi-Huberman, G. 2008, pp. 82-83)

Se encuentran, a través de sus ideas sobre el extranjero/exiliado/migrante los pensamientos de Flusser y Didi-Huberman, en el momento en que ambos ven que el “extranjero” “arroja duda sobre toda realidad familiar”, familiar para aquellos que habitan determinado lugar, realidad para los nacionales. La extrañeza de esta posición que no se toma —uno no quiere ser leído como migrante o extranjero al llegar a algún lugar, uno quiere ser recibido sin “peros” ni condiciones— sin embargo asumido ese lugar, el migrante puede empezar el análisis, asumir la posición, ver desde determinado lugar, reorganizar, “*romper la imaginación de otras relaciones posibles* en la inmanencia misma de esta realidad”, lo que quiere decir, trabajar con las imágenes que se presentan o son presentadas, utilizarlas para su necesidad, para hacer sentido, aún que sean sentidos inesperados, aunque sean formas sin sentido, para empezar el diálogo, con el otro que nos ve como otros. Desmontar el horizonte, en esta noción significa la destrucción del lugar de llegada y la presentación de una otra forma de leer la realidad local de forma inesperada, quizá conflictiva, pero sin duda un nuevo horizonte posible para los nacionales, una posibilidad de presente para el migrante, la presentación de un horizonte extraño, desmontado.

Es ahí donde sus consideraciones con el mundo, esa nueva forma de abrir la estructura del hábito del nacional, para constituir un ser en el mundo que es nueva experiencia, un nuevo discurso, así un acontecimiento que actualiza las relaciones con el espacio, que constituyen vínculos inesperados, estructuras que no son nueva, pero que en su dialéctica implican una nueva forma de aparecer en el mundo, que producen “continuidad de experiencia”.

Esta continuidad de experiencia es simple si consideramos elementos del collage, como estructura formal: una imagen se pone en relación con la otra, entre ellas tratamos de establecer vínculos, trazar una relación, una imagen se abre en la otra, una imagen da claves, a veces es una resonancia simple, como una línea que se empalma en otra, generando una ambigüedad en la estructura volcando, provocando vínculo visual y confundiendo la estructura que confunde la relación entre ellas, un elemento que las confunde como si fueran la misma, dos tiempos que se unen en uno solo. Otras veces en una cuestión de diálogo una imagen responde a la otra. muchas veces utilizadas como juego discursivo cómico y/o político. Otra posibilidad es el vacío entre dos imágenes de naturaleza compleja, es un discurso dialéctico, no es evidente, pero en esta nada, la imaginación debe operar para producir engranajes, aperturas discursivas que no se encuentran en lo visible.

El migrante es, para sí mismo, montaje que ocurre mientras no se establece o se identifica con la situación que se encuentra, es constante acontecer, es constante desplazamiento, constantemente descifrando las situaciones que su presencia crea en el lugar de llegada. Su presencia implica para él mismo el replanteamiento de su lenguaje, historia e identidad. La pregunta más común hacia los migrantes es “¿de dónde eres?”, puede provenir de una sincera curiosidad del nacional, pero esta misma pregunta determina una identificación y una relación de exclusión, de mantener el otro

como otro, esta pregunta de clave muy básica (otra vez, no necesariamente agresiva) reafirma la fijación y un retorno, una relación que establece que se ha notado la diferencia y que no es propia de la nación que define el espacio de llegada, así como establecer los estereotipos necesarios para la producción de una filtro de legibilidad⁴⁹, de transparencias y de prejuicios que faciliten al nacional la lectura del otro como otro.

Así mismo, esta definición convierte el acontecimiento en posibilidad de síntesis, encajar la experiencia en el lugar conveniente, no hay montaje, hay simplificación de la relación entre ser y espacio, la confirmación de los códigos que son propios y los códigos externos.

Para el migrante la síntesis sería más simple, pero no puede pues esto implicaría aislarse y aceptar las reglas que conforman la identidad que le son asignadas. quizá no sea consciente, pero en su entrada a una nueva condición nacional, el migrante está produciendo una nueva identidad pues busca entrar en diálogo con su nueva realidad, entrar en diálogo es pluralizar el sentido, no es posible síntesis, solo apertura, apertura la nueva experiencia que es, es montaje, desmontaje y remontaje al mismo tiempo simultánea, ensaya su ser de forma constante.

Es agotador e infinito, pero su producción implica abrir la posibilidad dialéctica a lo nacional, este debe estar dispuesto al diálogo y de remover el estatus quo, no

⁴⁹ La noción de legibilidad es benjaminiana y la dilucida Didi-Huberman, relacionándola con el montaje: “Ahora bien, Benjamin precisa rápidamente que este principio no es otro que una puesta en evidencia de las singularidades pensadas en sus relaciones, en sus movimientos y en sus intervalos: se trata, en efecto de “levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular... el cristal del acontecer total”... Es a partir de esta reflexión que la legibilidad del pasado se ve caracterizada por Benjamin contra toda pretensión de conceptos generales o “esencias” —es decir, contra Heidegger, pero también contra los arquetipos de Jung—, como *bidlich*, se comprende entonces que el pasado se vuelve legible, por tanto cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con las otras —por montaje, escritura, cinematismo— como imagen en movimiento” (Didi-Huberman, G. 2015b, p. 18)

naturalizar su nacionalidad, sino saberse en duda con lo que es ser de x o y lugar. La nacionalidad es síntesis y la migración dialéctica.

2.Desmontaje

2.1. Primeras aproximaciones sobre el montaje

Al mencionar esta expresión, *desmontar el horizonte*, parece apuntar a una propuesta poética -lo es- pero es necesario considerar el verbo de la expresión con calma.

Desmontar no es una palabra que se usa livianamente, no lo permite; es un gesto que conlleva en sí mismo una carga. Para hablar de él debemos, paradójicamente, montarlo.

Desmontar, como parte del montaje, proviene de la práctica cinematográfica, como etapa de confección de películas. Al desmontaje le acompaña el remontaje, que es un gesto que continúa el proceso de relación entre imágenes iniciado en el desmontaje. Antes de entrar al detalle en esta relación vamos a sintetizar la idea de montaje como proceso de trabajo con las imágenes, profundizaremos en las implicaciones del desmontaje y el remontaje como continuación de un gesto.

Es un campo extenso de investigación, no obstante, este trabajo no tiene el objetivo de hacer un recorrido histórico, sino que busca sumar al campo del estudio desde la investigación en artes. Por eso, el trabajo en esta etapa se concentra en sintetizar la propuesta del uso del concepto montaje de Georges Didi-Huberman, que ha hecho esa labor en su larga trayectoria literaria y tocando en casos ejemplares sobre este tema y estudiando la noción del montaje (como se pretende en esta investigación) no solo en casos de películas o producciones cinematográficas, sino que en varios campos distintos del uso de la imagen, que abarcan desde la literatura, la práctica editorial, la disposición de imágenes entre otras, los cuales interesan en esta investigación particularmente: *Cuando las Imágenes toman Posición (2008)*,

Sobrevivência dos vaga-lumes (2011), *Arde la imagen* (2012), *La imagen superviviente: Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas Según Aby Warburg* (2013a), *Cuando las imágenes tocan lo real* (2013b, pp. 7- 36), *Ante el Tiempo: Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes* (2015a), *Remontajes del Tiempo Padecido: El Ojo de la Historia 2* (2015b), *Pueblos en lágrimas, Pueblos en armas: El ojo de la historia, 6* (2017a), *Pasar, cueste lo que cueste* (2017b).

El objetivo de este capítulo no es generar un estudio exhaustivo de su concepción de montaje, sino encontrar los elementos que nos permiten construir bases para conectar el ejercicio del montaje con una forma de análisis al lugar de observación de un migrante. Es decir, entender desde el análisis del autor como operativizar el concepto en la práctica artística, ya no desde la historia del arte, sino que, desde el arte, entender esta investigación como la transformación de la información, como posición, como un lugar de observación.

2.2. El montaje

Para esto empezamos con la distinción que hace Marcel Martin del montaje, partiendo desde la práctica del cine. En su texto el *Lenguaje del cine* (2002), se delimita varios de los elementos que componen la forma cinematográfica. Resumiendo, de forma clara, con ejemplos clásicos (como la teorización de Sergei M. Eisenstein y del historiador Georges Sadoul entre muchos otros) y resume el ejercicio de montaje de la siguiente forma:

El montaje (es decir, en síntesis, la progresión dramática de la película) obedece con gran exactitud a una ley de carácter dialéctico: cada toma debe incluir un elemento (llamado o ausencia) que halle su respuesta en la toma siguiente: la tensión psicológica (atención o interrogación) creada en

el espectador debe ser satisfecho por la continuidad de tomas. El relato cinematográfico aparece, pues, como una serie de síntesis parciales (cada toma es una unidad, pero incompleta) que se encadenan en una perpetua superación dialéctica." (Martín, M. 2002, p. 151)

El uso de la imagen que describe aquí Martin es fundamental para entender el principio básico de construcción de la cinta fílmica como un diálogo entre escenas, una construcción de significado que va más allá de meramente efectos narrativos, sino que exigen elementos reflexivos y, más específicamente, la sección escrita por Martin llamada *Fundamentos psicológicos del montaje* (Martin, M. 2002, pp. 149-155), determina el lugar de posición creado en las películas para sus personajes, así como para los observadores, cómo dice el autor unas páginas antes la "mirada no es más que la exteriorización exploradora del pensamiento" (Martín, M. 2002, pp. 149-150).

Evidentemente, el cine que está trabajando el autor, responde de forma clara a una serie de películas con carácter narrativo, hasta la más experimental de ellas como es "Hiroshima, Mon Amour" (1959) (Martín, M. 2002, pp. 150), donde la voz en *off* prevalece a lo largo de la película y las imágenes se van sucediendo, en una mezcla entre un cine documental y una ficción que ilustra tensiones entre la personaje francesa tratando de entender el la realidad japonesa y la resistencia del personaje japonés por aceptar la asimilación por el occidente. Esta relación podría ser leída dentro de una lógica que genera una pregunta y respuesta, un diálogo que se construye a través de las imágenes que interactúan entre sí por compartir un medio común, aún que las relaciones que se forman no producen síntesis, más bien complejizan el espacio representado en la película, no hay respuestas realmente, hay multiplicación de factores, no podemos abarcar la totalidad del choque que existe en el

contexto japonés, no terminamos de entender los efectos de la bomba de Hiroshima, es confuso el rol de la personaje francesa en este espacio, y a pesar de la relación y el diálogo que entablan los personajes, es incompresible, no hay síntesis, es multiplicación.

Seguiremos esta discusión, pero adelantamos que no entenderemos el montaje como síntesis de la relación entre tomas, siguiendo la tradición benjaminiana trazada por Didi-Huberman, es una dialéctica antihegeliana, como veremos a lo largo de este apartado, es decir, que no se rige por la ecuación tesis más antítesis que genera una síntesis, sino que las imágenes colocadas en relación, en el montaje manifiestan conflictos irresueltos, síntomas, preguntas que reverberan en el observador.

En este sentido, traemos a colación Martin porque es un ejemplo, dentro de una perspectiva de un análisis académico/teórico, que ve una película como objeto integral, acabado y resuelto, no como elemento que se ha construido. Es ahí donde se encuentra nuestra cuestión, se está considerando en esta investigación el montaje como práctica y herramienta hermenéutica, por lo cual se refuta establecer o recurrir a un derroche historiográfico de la cinematografía, porque existen académicos, teóricos e historiadores que hicieron y siguen produciendo la reconstrucción historiográfica de este medio, estableciendo categorías sobre los diferentes tipos de montaje y revisándolas, así como poniendo en relación los productos cinematográficos con un estudio que mantiene una distancia “neutral” sobre dichos productos.

Acá, no se busca generar nuevas categorías de análisis cinematográfico y de su lenguaje, lo que interesa en esta investigación es pensar y recuperar algunos autores que nos guíen en las reflexiones sobre el montaje, no únicamente como un lenguaje cinematográfico, o una técnica relacionada con este nicho, sino que tomar los

aprendizajes de este medio para utilizarlos como forma y práctica, como herramienta de estudio *con* la imagen y la construcción de una postura crítica hacia él y desde el espacio que habitamos y como forma de escritura. Es decir, pensar el montaje como ejercicio con las imágenes, que apunta a una dirección alterna, que profana⁵⁰ el material visual, reinventando narrativas o formas alternas de ver, sin caer en la estetización de la política⁵¹.

Sin embargo, Marcel Martin destaca cuatro puntos del uso de montaje y su lógica constructiva dentro de las películas (Martín, M. 2002, pp. 150): lo pertinente para nosotros no es discutir estos postulados, adentrarnos en la lógica fílmica o proponer alternativas a las suyas, sino, considerar que el montaje, además de producir diálogos, o una dialéctica entre las imágenes, también establece un lugar de observación para el espectador, el que ve la cinta. Sin adentrarnos a profundidad, pero consideremos que evidencia ese tipo de relación con la imagen, aun dentro del formato cinematográfico es *Enter the Void* (2009) de Gaspar Noé⁵², que más allá de considerar sus contenidos

⁵⁰ Ver: Agamben, G. (2017), *Profanaciones*. Adriana Hidalgo editora. Este aspecto se discutirá con mayor detenimiento posteriormente en este capítulo

⁵¹ Ver: Benjamin, W. (2011), *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. El cuenco de plata. Este aspecto también será tratado más adelante en este capítulo con mayor detenimiento. Sin embargo, es de primer orden hacer evidente que los procesos que acá se describen son pensados para la liberación de las personas en sus relaciones con el mundo, cómo una técnica que permita superar la “pantalla” (Flusser, V. 2006, p. 10) y no en el uso sistemático del capital o de los Estados, a esto último acudimos a las advertencias de Benjamin para evitar el fascismo y todo tipo de violencia en contra cualquier grupo, en nuestra época.

(Me gustaría no tener que haber escrito esta aclaración, pero en los tiempos que vivimos hoy no podemos dar por hecho que las reflexiones que escribamos no serán utilizadas para someter a otras personas.)

⁵² Cabe mencionar que en la actualidad Gaspar Noé, dentro de la práctica cinematográfica (haciendo una distinción con la práctica artística actual), recurre exactamente a elementos que son fundamentales del cine, desde sus inicios: como la posibilidad de alterar el tiempo, el movimiento de la cámara y, como mencionado aquí, la posición del espectador, los hace un recurso para contar la historia, es decir, a pesar de la polémica de los temas que pueda tratar, el director se ha basado en premisas que son la base misma del discurso cinematográfico como medio. Se destaca *Clímax* (2018), donde el movimiento de cámara asume un lugar de neutralidad, como un observador omnisciente, donde el plano secuencia, sigue los distintos hechos, acercando y alejando sin alterar la situación, como un observador neutral de los eventos que van escalando a su alrededor; además, como se menciona en el cuerpo del texto, *Enter the Void*, que hace la posición de espectador clara, vemos el mundo desde los ojos (alucinados) del protagonista. Es decir, hay una reflexión profunda en su producción sobre el medio fílmico y las hace evidentes en sus películas. Este ejemplo es importante cuando un autor produce obras que toman en consideración su

o la narrativa que está creando, nos coloca en el lugar de observación del protagonista, vemos desde sus ojos, con él compartimos un montaje de sueños, recuerdos y delirios alucinógenos, que ocurren en un momento entre la experiencia de muerte y experiencias narcóticas. Como otras películas del mismo autor, utiliza el montaje no solo como elemento narrativo, sino que evidencia la posición que hace tomar el espectador.

2.2.1. Montaje, tomar posición

Montar, para esta investigación, parte de la experiencia cinematográfica pero no se detienen en el carácter técnico, *per se*, de la construcción de una película, más bien desplaza la práctica con la imagen al gesto de toma de posición y a la construcción de estas realidades que se despliegan, múltiples, frente a nuestros ojos, en un ejercicio imaginativo, dialéctico y reflexivo que trata de establecer relaciones con las imágenes, posicionándonos/ posicionándolas, como plantea Didi-Huberman:

Para saber hay que tomar posición...Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto nuestra posición. (Didi-Huberman, G. 2008, p. 11)

medio y desde ahí lo exploran a lo máximo, sin que este se vuelva el tema central del trabajo, pero una condicionante fundamental para la experiencia del espectador. No seguiremos explorando este ejemplo a lo largo de esta investigación, sino que es importante para visualizar con claridad a lo que nos referimos con la toma de posición en el montaje. Es un caso extremo, donde el contenido está potencializado por el montaje y esto no convierte en una cinta de carácter experimental formal, el montaje es una estrategia y herramienta del proceso de producción de lugares de observación, no es fin en sí mismo.

Es importante considerar esta lógica de posicionamiento. No basta querer que el observador o el autor/artista/director se posicione, es necesaria la construcción de un lugar de observación. Como una construcción intencionada, el montaje, o los espacios donde ocurren los montajes, más allá del cinematográfico, son concebidos con un objetivo, que puede o no ser narrativo, pero que trata de establecer vinculaciones dentro un marco de especulación de sentido en el lugar donde tratamos de hacer vida. Lo que nos advierte Didi-Huberman, en la cita anterior, es exactamente la dualidad del posicionamiento y su relación con el entorno, con algo que quizá no está en enfoque, que no entra en un campo de visión particular, sin embargo que se debe tener presente, que se distancia una vez más de la lógica de la cámara, que es unidireccional y su composición, en el cine, es completamente controlada para no generar distracción, pero que en el montaje como práctica es necesario tener en cuenta que todo posicionamiento significa una posición relativa a los demás posicionamientos. Por eso el posicionamiento de imágenes, como en el cine, es relativo a las demás imágenes que están en relación, la aleatoriedad puede producir discursos interesantes e inesperados, hermosos, irónicos e incluso crueles, pero sin una verdadera búsqueda de esos discursos, se vuelven poco reflexivos cuando se busca construir un lugar de observación.

El ejercicio de colocar imágenes aleatorias, de realizar collages “abstractos” con elementos reconocibles, es una posibilidad⁵³, sin embargo, se agota, porque en sus infinitas posibilidades de lecturas y relación, sin tener un marco particular en el cual se pueda insertar dichas imágenes, no son enunciativas, sino que elementos

⁵³ Con la cual ya he experimentado en el proyecto de licenciatura. Ver: Rojas Boehler, G. (2019), *Producción de 13 collages pictóricos para el desarrollo de un método artístico a partir del concepto del rompecabezas* [Proyecto final de graduación, Licenciatura]. Universidad de Costa Rica

formales que comparten una composición. Esta direccionalidad de lectura que establece, este espacio contextual de la función que el montaje está cumpliendo en determinada situación, es fundamental para considerar el valor reflexivo de la técnica, pero también pensar la práctica como algo que incide en espacio determinado y es incidida por este mismo, para un fin discursivo. Es decir, el montaje como forma de ordenar la visualidad -las imágenes- y de establecer relación entre éstas y el espacio, propositivamente, deseante.

Es en estas circunstancias donde debemos también mencionar que la aleatoriedad en un montaje es un recurso que no permite la construcción de significado, de un “tercer algo” (Eisenstein, S. M. 2010, 273)⁵⁴, de una metáfora o de una lectura poética de las imágenes. Lo aleatorio, en el uso de las imágenes descontextualiza la estructura de sentido, es decir, no hace posible el posicionamiento. Un ejemplo que sirve para ilustrar esta estructura de producción contemporánea se ve en el paradigmático video-ensayo de Harun Farocki, *Fuego Inextinguible* (1969), donde los funcionarios de una fábrica ficticia narran, que en sus condiciones de trabajadores de una línea de producción no tienen la posibilidad de comprar los productos que están produciendo, una aspiradora; en su intento de superar este problema, se roban una pieza distinta de la línea de ensamblaje todos los días y tratan de montarla, por sí solos, una aspiradora para sí; sin embargo, todas las veces que

⁵⁴ Ver Eisenstein, S. M. (2010), *Unity in Image*, en *Part Three: Sound- Film Montage* en Glenny, Michael & Taylor, R (editores), *Sergei Eisenstein, Volume II, Towards a Theory of Montage Selected works*, I.B Tauris & Co Ltd, p.273: “Thus, once again, from juxtaposition of two given factors we have observed the emergence of a third: a new one which does not coincide with either of its two constituents and which introduces a new quality, a new connotative dimension, which incorporates not the original monosemantic elements but the new polysemantic dimension of its new meaning. And we come to the conclusion that not only is *das Urphanomen* of film (as the Germans would say) movement; that it not only contributes a new, enriched quality at the further stage of development, i.e montage; but, as we have seen, as essential structural constituent is the deployment of metaphor, while the decisive element is its power to create images, all of which derives in equal degree from the same fundamental principle of juxtaposition.”

tratan de juntar las piezas nunca obtienen una aspiradora, sino que terminan con una ametralladora...

Con algo de ironía, Farocki en esta breve escena desvela la noción contemporánea de las líneas de producción y la alienación de los empleados que hacen parte del proceso de estos montajes sin posición, más que productiva/reproductiva, de consumo, una programación. No creo que hayamos superado esta dinámica, más bien, nuestro consumo visual actual, establece una estructura parecida: la descontextualización de la imagen y de la información en miles de millones de fragmentos, que parecen desvinculados uno de otros, pero que resultan en un montaje descontextualizado que nos lleva al consumo.

Estamos produciendo ametralladoras sin saberlo, y como no nos posicionamos, desconocemos los que usan estas armas (que no sabíamos que producimos). Los montajes aleatorios de nuestro consumo visual, como los de las llamadas redes sociales (Instagram y TikTok⁵⁵), no invitan a la construcción de sentido, más bien al consumo de sentido y la conservación de los significados establecidos por los mismos que detentan el poder. El montaje, como proceso artístico y político, es uno de toma de decisión, de posición, de un lugar de observación.

En los montajes, aun cuando no sea posible una lectura clara, existe siempre una mano detrás de su producción, siempre hay una decisión de lo que incluye (se monta), con que se une (remonta) y donde se hacen las fracturas/ saltos/ cambios/

⁵⁵ Es más que conocido que todas las redes sociales, así como los funcionamientos de la publicidad en redes no es en verdad aleatorio, están programados con algoritmos (que desconocemos con especificidad su programación, por cuestiones de confidencialidad de las empresas), que generan patrones de consumo para los usuarios. Aun así, no hay intención o deseo del usuario, este consume en una mezcla entre el contenido que “sigue” y la publicidad del algoritmo de la aplicación. Hace unos años podríamos considerar en este mismo esquema la programación de las emisoras de televisión.

sustituciones/ giros/ transformaciones/extracciones (desmonta). Una toma de posición, para montar.

Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro... apela a nuestra memoria hasta en nuestra tentativa de olvido, de ruptura, de novedad absoluta... la palabra resistencia: la que dicta nuestra voluntad filosófica o política de romper barreras de la opinión... pero, asimismo, la que dicta nuestra propensión psíquica a erigir otras barreras en el acceso siempre peligroso al sentido pro-fundo de nuestro deseo de saber. (Didi-Huberman, G. 2008, pp. 11-12)

Posicionar imágenes, para posicionarnos y reposicionar imágenes, ensayar con las imágenes, para “situarse en el presente y aspirar futuros”. El migrante cruza la frontera con sus imágenes, como imagen, se posiciona en medio de las ruinas para reordenarlas, “novedad absoluta”, “resistencia”, actualización del yo como otre, con la advertencia, evitar enceguecer a lo que uno no ve de frente al tomar una posición. Al mismo tiempo este montaje migrante, este desmontaje del espacio que trata de construir para lo vivible, es también el espacio no visto de una posición hegemónica, como la hemos tratado anteriormente, de instituciones que los convierten en números, que los mantiene como víctimas, que no ven su potencia disruptiva: revelar el Estado y el capital, como los que sostienen las injusticias que condenan.

2.2.2. Romper la Cámara

Podemos visitar esta cuestión en “Gosila” (2018) de Beatriz Santiago Muñoz⁵⁶. Esta es elaborada en formato de video instalación donde el video es proyectado a través de un fragmento de un faro roto. Las imágenes son una recopilación de fragmentos de videos digitales y analógicos realizados en los días posteriores al paso de los huracanes Irma y María (2017) por Puerto Rico. En su proyección este video de aproximadamente diecinueve minutos a través del lente del faro se produce una ligera deformación sobre la imagen difuminando los límites entre objetos, cuerpos y espacios. El montaje del video parece aleatorio, la secuencia de imágenes es confusa, no trata de establecer una narrativa o personajes.

Las secuencias se pueden dividir en catorce y muchos más fragmentos. algunos se retoman, otros son apariciones, relámpagos⁵⁷, momentos imprecisos que no muestran ninguna continuidad. Sin embargo, juntos en el video, dentro de su contexto de producción, sabemos que no hay aleatoriedad, sino que presentan una potencia inmanente, de acciones que ocurren a pesar del pasaje de los huracanes, organizaciones que superan el uso mismo de la lógica trágica del momento: Sí vemos calles inundadas, zonas en apagón, vemos el campo de árboles rotos; pero también, vemos dos caballos tratando de aparear, gente bailando bachata en la oscuridad de un bar, niños aburridos jugando con pequeños destrozos, viajes de carretera, la luz que invade la nave de pasajeros de un barco. Es una película sobre el desastre natural y

⁵⁶ En la revista Pulsar, de la Escuela Superior de Cine, he publicado un breve ensayo que hace una lectura de esta obra de Santiago Muñoz, allí me detengo en establecer vínculos de su montaje y uso de las imágenes. Aquí incluiremos una reflexión más breve. Ver: Rojas Boehler, G. (2023) *Gosila: Estar en un horizonte roto*, Revista Pulsar, Escuela Superior de Cine, disponible en: <https://pulsar.escine.mx/gosila-estar-en-un-horizonte-roto>

⁵⁷ Ver Benjamin, W. ed. Echeverría, B. (2008), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Editorial Itaca, p. 40 “Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que trata el materialismo Histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro”.

político de la Isla, no obstante, apunta algo más, a un deseo más profundo, un deseo de vida, “a pesar de los pesares” (Rojas Boehler, G. 2023), unas imágenes de lo no televisado del desastre, que es también la vida que decide seguir.

La escena que abre el video, el intento de apareamiento de dos caballos, es ante todo eso, deseo y frustración (Rojas Boehler, G. 2023), que coinciden con la frase que incluye la artista en *off*, al final de la película: “Me toca entrar a un auditorio y contar la historia de la humanidad con los cinco objetos que quedan después de la tormenta. Tengo dos minutos para pensar.” (Santiago Muñoz, B. 2018, entre 9’14” - 9’38”) *los cinco objetos* de la artista se convierten en esta especie de sueño despierto, sin inicio ni final, una especie de bitácora del tiempo después de la tormenta, de una frustración que no paraliza pero que llena con un sentido de “urgencia”⁵⁸, no únicamente de la tragedia, sino de la historia de su “humanidad”, su gente, su territorio, país, su vida.

Esto no es un caso particular en el cuerpo de obra de la Beatriz Santiago Muñoz⁵⁹, en ellos, trabajados en distintos contextos, busca la potencia que está presente en estos espacios, para revertir discurso de pesar, en función de una *otra* energía, para producir una forma alterna de observación que muestra vida y

⁵⁸Ver En: Arnaldo, J., Chéroux, C. y Didi-Huberman, G. (2013) *Cuando las imágenes tocan lo Real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 27: “Esto supone, por lo tanto, mirar ‘el arte’ a partir de su función vital: urgente, *ardiente* tanto como *paciente*. Esto supone primero, para el historiador, ver en las imágenes *el lugar donde sufre*, el lugar donde se expresan los síntomas (lo que buscaba, en efecto, Aby Warburg) y no *quién es culpable...*” en: Didi-Huberman, Georges, “Cuando las imágenes tocan lo real”,
⁵⁹ Por ejemplo, *Post-Military Cinema (Cine post-militar, 2014)*, que es una recopilación visual de proyecciones de la naturaleza que ha tomado una base militar estadounidense, abandonada años antes en Ceiba, Puerto Rico. Así también *Otros Usos (2014)* que es un juego de reconfiguración del paisaje usando una especie de caleidoscopio que multiplica los horizontes, los parte y los reorganiza, revelando los nuevos usos de un antiguo puerto de Puerto Rico. Entre otros, que incluyen proyectos no solo en PR, sino que también en Haití y México.

resistencia. Al proceso de la artista, en sus propias palabras, lo entendemos como “Romper la cámara”⁶⁰, que en palabras de la artista implica:

Para romper la cámara no es necesario dañar la máquina, pero sí quebrar la lógica racional del artefacto. ¿Cómo no hacer la imagen que está predeterminada por el funcionamiento de la cámara? ¿Cómo trabajar con ella en contra de esa tecnología? ¿Qué tipo de visualidad, narrativas o gramática podemos construir con la cámara sin usarla? Al tratar de romper la idea de que el video es para verse; es posible que el video sea, más que nada, para hacerse. Para estar juntos, para mirarnos de otra manera, para no ver. (Santiago Muñoz, B. 2016, p. 290)

Romper la cámara y “desmontar el horizonte” se ocupan de algo común, pensar y hacer de otras formas con las imágenes, no necesariamente con el fin de la presentación de una imagen, sino con la búsqueda de encontrar nuevas formas de leerlas, de posicionarnos frente a ellas y a ellas, manipularlas en función de un nuevo encuentro.

En las próximas páginas se busca que se considere la relación que posiciona el observador, pero, que al mismo tiempo el observador tenga agencia, con las “imágenes”, estrategias de lectura, y lógicas que traen de su experiencia y que interactúan con los elementos que están dispuestos para ellos. Posicionar al observador y establecer el lugar del uso de la imagen serán elementos fundamentales para entender el montaje como práctica reflexiva. Es decir, considerar el montaje como una forma de reflexión y de trabajo con las imágenes, para la reconfiguración de la

⁶⁰ Cómo en el caso de la video instalación *Gosila*, este argumento sobre romper la cámara también se construyó en el análisis del ensayo publicado en la revista Pulsar (Rojas Boehler, G. 2023)

Historia, de la posición política con el Estado e instituciones, además de hacer, desde una experiencia hermenéutica, un lugar vivible, a pesar de los pesares.

2.3. El gesto del montaje

Para esto, revisaremos una de las referencias fundamentales de Didi-Huberman que atraviesa sus investigaciones e incluso su propio ejercicio de escritura. Con este fin podemos hacer una breve mención al cuaderno *N*, del *Libro de los Pasajes* (2002), de Walter Benjamin, donde el filósofo escribe sobre el montaje como su método de investigación:

[Method of this project: Literary montage. I needn't say anything. Merely Show. I shall purloin no valuables, appropriate the ingenious formulations. But the rags, the refuse -- these I will not inventory but allow, in the only way possible, to come into their own: by making use of them. [N1a, 8].]
(Benjamin, W. 2002. p. 460)⁶¹

Al cual sigue, algunos párrafos más adelante, introduciendo el montaje como método del materialismo histórico marxista:

The first stage in this undertaking will be to carry over the principle of montage into history. That is, to assemble large-scale construction out of the smallest and most precisely cut components. Indeed, to discover in the

61 T.a.: “El Método de este proyecto: Montaje literario. Yo no necesitaría decir nada. Solamente mostrar. No debo robar ningún bien, ni apropiarme de las formulaciones ingeniosas. Sino que, de los trapos, de lo rechazado -Esto no lo pondré en un inventario, más bien, permitiré, de la única forma posible, que se compongan por sí mismos: utilizándolos [N1a, 8]” (Benjamin, W. 2002. p. 460)

El uso del reflexivo en esta última frase no es un error gramatical, sino que responde al carácter del sentido de la idea de Benjamin. En el montaje, los elementos que componen su construcción, alteran los unos a los otros, en el ejercicio de su lectura. Así que el uso del reflexivo implica una doble acción entre los mismos lectores de los fragmentos como en un sistema interno de relaciones entre estos.

analysis of the small individual moment the crystal of the total event. And, therefore, to break with vulgar historical naturalism. To grasp the construction of the history as such. In the structure of commentary -Refuse History- [N2,6]. (Benjamin, W. 2002. p. 461)⁶²

El Libro de los Pasajes de Benjamin, está proponiendo el método de montaje como forma política del estudio de la historia, para “refutar” la historia oficial a partir de pequeñas incisiones, los cortes del cristal, en el corte que componen imágenes. Un trabajo que consiste en mostrar la historia desde sus aristas, las aristas de sus imágenes, para la superación de una (única) historia oficial.

Este aspecto, el de “refutar la historia”, la estructura que adopta Didi-Huberman es una que las escritoras Chari Larsson y Alison Smith (ambas académicas que investigan la forma de trabajo de Didi-Huberman) identifican luego al principio de sus análisis sobre el montaje tratado por el escritor francés: es antihegeliana, no es un montaje lineal y conclusivo (como una ecuación de matemáticas “1+2=3”, una tesis que tiene su antítesis y que resulta en una síntesis) -que implica una progresión lógica- sino es una relación de apertura, la que describe Smith como “form-antiform-symptom” (Smith, A. 2020, p. 41) ⁶³, que no implica una condensación de lo presentado, más bien resultan manifestaciones y su expansión, su contagio mutuo e inflamación. Ambas (Larsson y Smith) apuntan que el aspecto importante del montaje y del uso de las

⁶²T.a: “La primera etapa en esta tarea será aplicar el principio del montaje a la historia. El cual es, ensamblar una construcción de gran formato a partir de los componentes más pequeños y precisamente cortados. En efecto, para descubrir en el análisis del momento particular, la totalidad del cristal de un evento. Y, de esta forma, romper con el naturalismo histórico vulgar. Para comprender la construcción histórica como tal. En la estructura del comentario. -Refutar la Historia- [N2,6]”

⁶³ Incluyo, además de la cita en inglés original, las ideas que la circundan y reafirman, en otras palabras, las ideas planteadas: “Instead of the Hegelian, ‘thesis-antithesis-synthesis’, he suggests, we have a less definitive process: ‘form-antiform-symptom’. The ‘symptom’, the ‘accident’, the almost contingent manifestation of underlying tensions, seems to him to sum up the temporary result of this ‘rascally’ subversion of the Hegelian ideal” (Smith, A. 2020, p. 41)

imágenes estudiado por Didi-Huberman, no enfoca a un resultado específico, sino a una estructura que se comporta como un choque, un encuentro violento, una explosión.

Esa apertura que es el resultado del choque la llama “síntoma”, este, no es un resultado *per se*, es una nueva pregunta - nuevas preguntas - ya no pudiendo asumir con naturalidad la supuesta linealidad histórica, sino su posible manifestación como síntoma, como algo que no está resuelto y que tiene, en el choque entre elementos, posibilidad de emerger (Larsson, C. 2020) y (Smith, A. 2020). “As opposed to a chronological or linear progression of time, Didi-Huberman proposes to substitute a fragmented temporality where the past, present and future are inextricably linked” (Larsson, C. 2020, p. 73)⁶⁴.

Que podemos ver en las palabras propias de Didi-Huberman:

El montaje —al menos en el sentido que aquí nos interesa— no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de <<planos>> discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de *desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo* presentes en toda secuencia de la historia. (Didi-Huberman, G. 2013. p. 430)

Sigue posteriormente:

<<Montar imágenes>> no tiene aquí nada que ver con un artificio narrativo para unificar los fenómenos dispersos, sino, al contrario, con una herramienta dialéctica la que se escinde la unidad aparente de las tradiciones figurativas de Occidente (Didi-Huberman, G. 2013 a, p. 430)

⁶⁴ T.a.: “Oponiéndose al tiempo cronológico o una progresión lineal del tiempo, Didi-Huberman propone sustituirla a una temporalidad fragmentada donde el pasado, presente y futuro están intrínsecamente conectados”. (Larsson, C. 2020, p. 73)

Estas citas son de su largo trabajo de análisis sobre el método de estudio del arte de Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*. En ambas es posible reconocer el carácter experimental y propositivo que posee el montaje, evitando la aleatoriedad y apostando en un esfuerzo de establecer vínculo entre puntos, astros, que parecen estar alejadas por la totalidad, pero que rompen la supuesta armonía de una historia universal; no es lo visible lo que interesa, sino el ejercicio de observar la discontinuidad y lo que ocurre en ese lapsus entre imágenes, cuáles otras imágenes surgen y cuáles son las que nunca se hacen presentes. Así, con estas palabras, nos alejamos del aspecto meramente narrativo de los montajes, es decir, el que se atribuye al trabajo de edición cinematográfica, en su noción tradicional. El montaje es entonces una forma de trabajo con las imágenes: el gesto de *desplegarlas*, de verlas al mismo tiempo, en un tiempo y entre tiempos.

La secuencialidad o las secuencias, como escribe Didi-Huberman, deben ser leídas en las citas anteriores como unidireccionalidad; es esta última la que no nos interesa. En esta investigación no podemos descartar el término secuencialidad, puesto que el trabajo de video, aun cuando esta producido de múltiples imágenes, o múltiples pantallas (como en el caso de las instalaciones de Harun Farocki⁶⁵), la secuencia sigue siendo un recurso y una condición que determina cierto tipo de montaje. Al hacer esta aclaración, lo importante es concentrarnos en el aspecto del uso de las imágenes y su disposición o el *dys-poner* de las imágenes.

Dys-poner las cosas sería por lo tanto una manera de comprenderlas dialécticamente [...] introducir una diferencia (dia) en el discurso (logos) [...]

⁶⁵ Ver: Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2*. Editorial Biblos

La dialéctica, afirma por entonces, es la “única oportunidad para orientarse” en el pensamiento confrontando diferentes puntos de vista sobre una misma cuestión. (Didi-Huberman, G. 2008, p. 104)⁶⁶.

Así, *dysponer*, es el gesto que hace el montaje; el montaje dispone las imágenes, las coloca en relación, se complejizan y hace relaciones visibles. El montaje hace visible relaciones entre los elementos: entre texto e imagen (cómo el caso de *Diario de Trabajo* de Brecht o su *ABC de la Guerra*, tratados en el texto citado); texto y texto (Las citas ya mencionados de Walter Benjamin, *El libro de los pasajes* y sus diferentes formas de trabajar los textos); entre imagen e imagen (como en las películas de Harun Farocki, algunos de los libros editados por Robert Delpire⁶⁷ o los paneles de Aby Warburg); o entre montadores y montadores (como en las investigaciones de Didi-Huberman). Elementos que pueden dialogar, que se complejizan, que se abren.

Por ende, este proceso, se encuentra no solo en la cinematografía, sino que en varios tipos de relación: literarias, visuales, investigativas, históricas y artísticas⁶⁸. Es parte del análisis, de su construcción y su visualización. Así vamos a entender este gesto, estas disposiciones, estas relaciones, estas construcciones, estos estudios, estos ensayos, como ejercicio de construcción de relaciones en diferentes formatos.

⁶⁶ La cita que hace Didi-Huberman aquí es de Bertolt Brecht, de su *Diario de Trabajo*

⁶⁷ Me refiero particularmente a *Exile* de Josef Koudelka (1988) y *Los Americanos* de Robert Frank (1958), ambos libros editados por Robert Delpire, donde es importante no solo el contenido de las fotografías, sino que también su espaciamento, su secuencialidad, sus múltiples narrativas, que al final componen un mensaje complejo y lleno de aristas, *con cortes precisos*, entorno del objetivo del libro.

⁶⁸ O esta tesis.

2.4. Montaje/desmontaje/deconstrucción

En función de lo anterior, y para realizar una escisión necesaria, no está demás tratar brevemente la distinción con un término que resuena pero que no sustituye el “montaje” o “desmontaje”: “deconstrucción”. Al traer al juego la noción de una dialéctica, es importante marcar la diferencia entre los términos. No nos adentraremos a profundidad en esta cuestión y aprovecharemos textos donde Jacques Derrida abarca más didáctica y casualmente esta cuestión para hacer el corte necesario.

Vale la pena observar que no existe relación directa entre los dos términos en palabras del filósofo (entre desmontaje y deconstrucción), en algunas entrevistas el autor habla de la relación del montaje, particularmente en una película al cual estuvo muy cerca -por tratar de un documental sobre él mismo, *Por otra parte, Derrida, D'Ailleurs*, de Safaa Fathy (1999), donde la directora realiza una especie de ensayo documental con Derrida como protagonista. Es complejo escuchar esta relación en palabra de Derrida, puesto que trata de distanciarse de la práctica cinematográfica con cierta humildad, poniendo en las manos exclusivas de la directora, la labor artística y técnica de la construcción de la película, dice:

La película no da a ver y a oír esto simplemente, sino que es esto y hace esto, corta, es un arte del corte. La película es un arte del corte. Y bien sabemos que todo radica en el arte del montaje, en el arte de la "edición", del *editing*, en el sentido inglés. Al principio he aludido al corta-pegar, *edit*, como se dice en inglés. Creo que es la marca del arte en una película como esta, es de entrada un arte de la costura y del corte, saber cómo encadenar, interrumpir, retomar tal desarrollo que está en juego ahí e interrumpido, cambio de plano, cambio de imagen, cambio de ritmo, y luego un instante

después (podríamos demostrarlo si volviéramos a ver la película) se ve cómo reaparece el hilo que se había cortado y cómo, de algún modo, cose, se cose, se hilvana. Es un arte del corte, de la interrupción que, sin embargo, deja vivir. Como la circuncisión: es un corte que no corta. (Derrida, J. 2013a, p. 97).

Del corte, un arte del corte, del desmontaje, del corte que no corta, que deja vivir, remonta, quizá una vida otra. Así lo trata Derrida, en esta entrevista, el montaje como gesto de corte y del coser, amarrar, dar nudo, entre una imagen y otra, entre dos distinta, entre otra y otra, es muy delicado este juego en la película de Fathy, es particularmente potente, estamos dando vueltas sobre los escenarios de la vida de Derrida, pero no logramos descifrar pasado, presente, futuro, se mezclan las distintas ciudades en que vivió, es un señor, en la cumbre de su vida y pensamiento, narrando y reflexionando sobre su circuncisión al nacer, su origen, su camino y las rutas de su pensamiento; es anacrónica, a la vez (o por eso), “actualiza” nuestra cercanía con el escritor francés, desubicándonos, y colocando al filósofo al centro, alrededor de él, entre sus imágenes, cosidas por Fathy, ensayamos sobre su vida con la directora y el filósofo. Desmontaje y remontaje, parecen estar vinculados con la estructura que la directora ve en la experiencia vital e intelectual de Derrida.

Sin embargo, es en una entrevista con la emblemática revista *Cahier du Cinema*, donde le hacen una pregunta clave, que nos gustaría escuchar la respuesta: “¿Puede establecerse un vínculo entre el concepto de "deconstrucción" que usted ha forjado y la idea del montaje en el cine?” (Derrida, J. 2013b, p. 341), que para nuestra felicidad Derrida empieza elaborar con cierta simpatía a la idea, aunque, por el carácter de la entrevista, no tuvo la oportunidad de profundizar en su respuesta, consideremos lo poco que pudo elaborar en esta ocasión:

Aquí no hay una verdadera sincronización, pero esta comparación me interesa. Entre la escritura de tipo deconstructivo que me interesa y el cine hay un vínculo esencial. Es la explotación en la escritura, ya sea la de Platón, Dante o Blanchot, de todas las posibilidades de montaje, es decir, de juegos sobre los ritmos, de injertos de citas, de inserciones, de cambios de tonos, de cambios de lenguas, de cruces entre las "disciplinas" y las reglas del arte, de las artes. En este ámbito el cine no tiene equivalente, salvo, quizá, la música. Pero la escritura está como inspirada y aspirada por esta "idea" del montaje. Además, la escritura -o digamos la discursividad- y el cine se ponen en movimiento en la misma evolución técnica, así pues, estética, la de las posibilidades cada vez más agudas, rápidas, aceleradas, que ofrece la renovación tecnológica (ordenadores, internet, imágenes e síntesis). De ahora en adelante, en cierto modo, hay una oferta a una demanda de deconstrucción inigualada, tanto en la escritura como en el cine. De lo que se trata es saber qué hacer con ello. El corta-pegar, la recomposición de los textos, la inserción cada vez más rápida de citas, todo lo que permite el ordenador, acerca cada vez más la escritura al montaje cinematográfico, e inversamente. Hasta tal punto que el cine se está convirtiendo, paradójicamente -cuando la tecnicidad incrementa más-, en una disciplina más "literaria", e inversamente: es evidente que la escritura, desde hace algún tiempo, participa un poco de cierta visión cinematográfica del mundo. Deconstrucción o no, un escritor siempre ha sido un montador. Hoy, lo es todavía más. (Derrida, J. 2013b, pp. 341-342)⁶⁹

⁶⁹ Este es un texto en montaje, caso no se hayan dado cuenta.

Así, no hay posibilidad de hacer un corte tan sencillo o abrupto entre los dos conceptos. Primero, observemos que, como Walter Benjamin, está pensando la relación de la escritura con el montaje, el gesto de escritura, como el de montar, de “ensayar” con el texto, y dichosamente hace la relación con la discursividad que abre a nuestras posibilidades de exploración artística. Por otro lado, es una misión pendiente, como el autor lo expresa, la de relacionar montaje y deconstrucción.

No es posible homologar esta relación y creo que se intuye de estas palabras que el montaje, como en el cine, está vinculado con una práctica, la deconstrucción con su contenido, no necesariamente que existe una desvinculación entre montaje y deconstrucción, pero es ineludible considerar, como lo expresa Benjamin, que el montaje existe en otros textos, que no tienen presente la deconstrucción, sin embargo, en este gesto de coser, de yuxtaponer fragmentos (una vez más pensemos en algunos manuscritos de Benjamin que eran una combinación de páginas de libros, fragmentos dactilografiados y apuntes hechos a mano⁷⁰), no está incluida en sí misma la deconstrucción. Aun así, esto no impide al autor observar una relación entre ambos conceptos. Por ende, sostener la distinción entre la deconstrucción y el desmontaje tampoco es una obviedad.

El desmontaje apunta exactamente al carácter práctico, mientras la deconstrucción, a pesar de compartir la sonoridad, apunta a la observación de acontecimientos que ponen en sí mismo la crisis de los hechos que creemos, en nuestro día a día, fijos. La escritura deconstructiva, se vincula a la apertura, a hacer espacio para que la estructura revele los mismos aporismo que se encuentran en nuestro cotidiano. El desmontaje reúne las imágenes para que se puedan observar los

⁷⁰ Se pueden verificar algunos ejemplos de esta práctica de Benjamin en libro *Walter Benjamin's Archive* (Marx, U., Schwarz, G., Schwarz, M., y Wizila, E. ed. 2015)

acontecimientos. Como el mismo autor dice, tanto el montaje y la deconstrucción “de lo que se trata de saber es qué hacer con ello” (Derrida, J. 2013b, p. 342)⁷¹

En la carta publicada que escribe el filósofo argelino a un traductor japonés⁷², el profesor Itsuzu, que, en un diálogo ameno, pide sugerencias a Derrida, de cómo traducir el concepto “deconstrucción”. Aquí, el autor hace las salvedades que nos son necesarias para hacer la distinción; empieza:

“No es un análisis, sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia el elemento simple, hacia un origen *indescomponible*. Estos valores, como el de análisis, son, ellos mismos, filosofemas sometidos a la deconstrucción” (Derrida, J. 1997, p. 25) A pesar del uso de la palabra “desmontaje”, vemos que la *desconstrucción*, asume otra dinámica que no implica el gesto, principalmente si consideramos la lógica que hace parte del disponer, donde el desmontaje es parte de un movimiento que se concluye en el remontaje, en poner en relación, es decir hacer dialéctico los elementos seleccionados para análisis.

2.4.1. “La posibilidad de lo imposible”: una dialéctica

Es importante destacar que la dialéctica, en sentido tradicional, se rompe entre el uso que les estamos dando a las ideas de Derrida y el acercamiento que hace Didi-Huberman. Es particularmente interesante la ruta que hacen ambos autores en la hora de recibir el Premio Theodor Adorno, donde el entendimiento de la dialéctica entre estos autores podría modularse. Derrida, en su discurso, titulado *Fichus* (Derrida, J. 2001, pp. 164-181), va a construir la duda que lo invade pensado en la proposición crítica del autor alemán, Derrida se basa en un sueño de Walter Benjamin, el cual le

⁷¹ Este es un texto en montaje, caso no se hayan dado cuenta.

⁷² Derrida, J. (1997), *Carta a un Amigo Japonés* [23-27] en *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A. Ediciones.

abre la pregunta sobre la posibilidad, que parecería estar negada en los estudios filosóficos rígidos, pero que en la propuesta poética (las artes en todas sus expresiones) se abren y abrazan, apunta una distinción entre el estar despierto (la postura del intelectual que debe estar atento, consciente y estar dormido (el mundo de los sueños, del inconsciente, de lo imposible). Para él, el psicoanálisis abre campo e instala la pregunta sobre la posibilidad de conocimiento, de saber, en el espacio del sueño, espacio que la producción artística, de una forma o de otra ha estado involucrada a lo largo de los siglos. Como dice Derrida mientras piensa en Adorno y en Benjamin:

The impossible possibility, the possibility of the impossible... We shouldn't let ourselves be affected by "that on which the philosophers have always agreed," namely the first complicity to break up and the one you have to start by worrying about if you want to do a little thinking. Overcoming the dream without betraying... to wake up, to cultivate awakeness and vigilance, while remaining attentive to meaning, faithful to the lessons and the lucidity of a dream, caring for what the dream lets us think about, especially when what it lets us think about is the possibility of the impossible. (Derrida, J. 1977, p. 168)⁷³

Y es exactamente ahí, en la posibilidad de conocimiento, de conocer a través de los sueños, de revelaciones, de lo imposible, de los saltos y de la especulación entre puntos distantes, se forma la aporía de “la posibilidad de lo imposible”. Donde, la

⁷³ T.a.: “La imposible posibilidad, la posibilidad imposible... no nos deberíamos dejar afectar por “aquello que los filósofos siempre estuvieron de acuerdo”, particularmente la primera complicitad que hay que romper y la primera con la cual hay que preocuparse si quieren empezar a pensar un poquito. Superar el sueño sin traicionarlo... despertar, para cultivar la lucidez y la vigilancia, mientras se está atento al significado, fiel a las lecciones y la lucidez de un sueño, cuidando de aquello que los sueños nos llevan a pensar, especialmente cuando lo que nos llevó a pensar es la posibilidad de lo imposible.” Derrida, J. 2001, p. 168)

inesperada postura del arte, quiebra el conocimiento crítico, en búsqueda de una verdad, para llegar a algo que quizá es más profunda que ésta, la posibilidad de lo imposible, la posibilidad escondida en la imposibilidad —Benjamin escribiendo materialismo histórico con misticismo judío, por ejemplo. Una dialéctica, que no busca la verdad universal de Hegel, deshecha en la modernidad melancólica de Adorno, pero revelada parcialmente (en parcelas, en relampagueos) en la dialéctica benjaminiana, no sintética, imaginativa, de saltos y cortes, construidas por manos, las huellas del montador.

Si revisamos al discurso de Didi-Huberman, titulado *Imagen (de la) crítica* (diciembre 2015, p. 370-386), surge otra relación, un trabajo del cual el proceso dialéctico, no solo implica una propuesta de complejidad que rechaza el universalismo, sino que empieza la propuesta de algo más allá de lo posible, o de la “verdad”, un punto de vista, un medio, algo que se suspende, se alza, en el gesto, una posición. Didi-Huberman trabaja esta cuestión en un análisis de *Minima moralia* de Adorno:

“La vocación de la dialéctica —leemos en *Minima moralia*— es revolucionar las opiniones sanas que alimentan a aquellos que tienen el poder ahora, para quienes el curso del mundo es intangible. (...) La razón dialéctica es irracional con respecto a la razón dominante”. De aquí surgen los *Tres estudios sobre Hegel* que, entre 1957 y 1963, comenzarán a forjar “un concepto modificado de la dialéctica”. Modificación o inflexión radical tendiente a concretizar hasta el final este movimiento por el cual “en Hegel, el idealismo tiende más allá de él mismo”. Criticar, entonces: mostrar que la “cizaña” misma —ahí donde Hegel, según Adorno, “falla”— está hecha de un material desde siempre mezclado con el “buen grano”. Criticar a Hegel: “arrancarle la verdad allí donde se revela su no-verdad”. De aquí esas

formulaciones inesperadas por medio de las cuales Adorno querrá subrayar todo aquello que lo “opone a la profundidad (no obstante) inigualable del pensamiento filosófico de Hegel”. De aquí la apuesta de Dialéctica negativa: pensar un proceso fundamental en el que, afirma Adorno, “la contradicción tenga más peso del que Hegel, el primero en señalarla, le atribuía”, hasta arriesgarse a la paradoja de una “lógica de la dislocación”. (Didi-Huberman, G. diciembre 2015, p. 377)

“Lógica de la dislocación”, ¿Desmontaje?, ¿remontaje?, ¿ensayar?, encontrar, en la contradicción eso otro, esa otra forma, esa relación, esa “no-verdad”, esa posibilidad imposible, no ver únicamente la “verdad” que se destila sino ver que el gesto dialéctico alza “impurezas”: “Ustedes agitan el tamiz para obtener una separación tal: pero su mismo gesto hace que la operación sea impura. Un resto aparece, *el polvo se levanta*” (Didi-Huberman, G. diciembre 2015, p. 378), polvo que solo se observa en el gesto que lo levanta, en el golpe (siguiendo la metáfora de Didi-Huberman) del grano en contra del tamiz.

Es ahí donde se distingue fundamentalmente el valor de uso filosófico o doctrinal. Ahí donde el filósofo neo-hegeliano construye argumentos para *plantear la verdad*, el artista del montaje fabrica heterogeneidades para *dys-poner la verdad* en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino el de las “correspondencias” ... de las “afinidades electivas” ... de los desgarros” ... o de las “atracciones”.

Una forma de exponer la verdad desorganizando -y no explicando- las cosas... es una *dialéctica del montador*, es decir del que “dys-pone”, separando y re-uniendo sus elementos en el punto de u más improbable

relación... la infernal *reactivación* de la las contradicciones y, por lo tanto, de la fatalidad de una *no-síntesis*. (Didi-Huberman, G. 2008, pp. 108-109).

Integrando estas nociones se ubica la noción de desmontaje cómo un gesto que apunta a la complejidad, a lo múltiple, no a una síntesis, a la “*no-síntesis*” reafirmando lo propuesto anteriormente sobre las nociones antihegelianas que componen los conceptos que estamos fundamentando. Esto se vincula particularmente con ideas tratadas en fragmentos que siguen a lo citado, escribe Derrida: “Lo mismo diré con respecto al método. La desconstrucción no es un método y no puede ser transformada en método. Sobre todo, si se acentúa, en aquella palabra, la significación sumarial o técnica.” (Derrida, J. 1997, p. 25) y en esta idea se despliega de otra forma un par de párrafos más adelante:

No basta con decir que la desconstrucción no puede reducirse a una mera instrumentalidad metodológica, a un conjunto de reglas y de procedimientos transportables. No basta con decir que cada «acontecimiento» de desconstrucción resulta singular o, en todo caso, lo más cercano posible a algo así como un idioma y una firma. Es preciso, asimismo, señalar que la desconstrucción no es siquiera un acto o una operación [...] La desconstrucción tiene lugar; es un acontecimiento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto, ni siquiera de la modernidad. Ello se desconstruye. El ello no es, aquí, una cosa impersonal que se contrapondría a alguna subjetividad egológica. Está en desconstrucción. (Derrida, J. 1997, p. 26)

Rechazando una vez más la reducción del concepto a su operativización, Derrida, saca del medio práctico la mirada sobre la “deconstrucción”, y la ubica como

“acontecimiento”, *algo que se da* y que podemos observar y estudiar. Son elementos, relaciones, situaciones, imágenes etc. que presentan, en su interior contradicciones o tensiones propias, que, al ubicarlas, podemos revisarlas. Sin embargo, si queremos *hacer con* estos acontecimientos, si queremos estudiarlos luego de identificarlos, es necesario buscar métodos, técnicas o dispositivos para su lectura, es decir establecer vínculos, producir diálogos. Por ende, al tratar el *montaje*, como gesto de *dys-poner*, este entra en el campo de la acción, del *hacer con*, de hacerlo visible. Didi-Huberman observa este aspecto en el trabajo *con* imágenes de Bertolt Brecht en su *Kriegsfibel*:

Esta es la razón por la que Bertolt Brecht ha *recortado* su material visual, esta es la razón por la que ha *adjuntado* a las imágenes un comentario paradójico en tanto que poético -un epigrama de cuatro versos bajo cada placa-, y que deconstruye la evidencia visible o la estereotipia. Por lo tanto no se puede comprender la *toma de posición* política asumida por Brecht sobre la guerra sin analizar el montaje o la *recomposición formal* que efectúa a partir de una masa documental en una “incomprensible iniciación a la visión compleja” de la historia, como dice Philippe Invernel... “Lenguaje en imágenes del acontecimiento” que procede por montaje y “re-toma de imágenes”. (Didi-Huberman, G. 2008, p. 45)

“Deconstruye la evidencia visible o la estereotipia” al poner en relación imágenes en palabras y palabras en relación, al hacer el gesto con las imágenes, surge un síntoma, algo contenido al interior de esos elementos, se rompe la lectura repetitiva y neurótica de las imágenes, frena la insistencia sobre un sentido fijo e historia única, posiciona y toma posición al hacerlo, monta. Lo que se deconstruye es la relación entre las imágenes y revela un posicionamiento.

Por ejemplo, pensemos en el documental/ensayo de Safaa Fathy, que citamos en páginas anteriores y en el cual podemos observar como el juego entre imágenes, locaciones y discursos, descompone las relaciones de pertenencia del Derrida, como extranjero, no ausente, sino que presente fantasmalmente en los lugares donde ha vivido e impartido clases, un cuerpo que transita sin limitaciones aparente, entre pasado y presente, para producir(se) pensamiento desde de sus propias relaciones con estos espacios y principalmente con las distancias que implican aspectos psíquicos, reflexivos además de las afectaciones físicas.

En ese mismo sentido podríamos leer a *Gosila* de Santiago Muñoz, su recopilación, aunque son imágenes producidas por ella misma, rompen con la mirada turística y lo esperado, lo programado cómo imagen de la catástrofe, desmonta esas construcciones al insertar sus “epigramas”, sus tomas, y presentar una potencia *otra*, que la esperada: ya no es la condición de víctima la que aparece, del pueblo atingido por el huracán, de la violencia institucional de las agencias gubernamentales estadounidenses, ahora es la posibilidad de soñar en su territorio, del deseo que no deja de existir, del cuidado que se vuelve operación colectiva hacia el espacio. Posiciona su mirada, dispone (monta) sus imágenes, revela (remonta) un acontecimiento, pues su posicionamiento evidencia (desmonta) la posición de las imágenes impuestas sobre Puerto Rico. El horizonte estable es fracturado cada vez que alguien se posiciona y dispone sus imágenes sobre él.

Montar, desmontar y remontar, son gestos para una lectura de las deconstrucciones que acontecen cuando las imágenes son colocadas en relación, cuando se trata de construir una dialéctica entre ellas. La deconstrucción es la aporía que reside en algo, necesita ser analizado, traer a la luz: colocar imágenes en relación y, entre ellas, puedan hacer emerger estas aporías, identificarlas, como un tercer algo

que ver y analizar; montar imágenes, para desmontar su relación previa y remontar con esto que es ahora visible entre ellas.

2.4.2. Disponer/Dispositivo/Profanación/Desmontaje

Es así que la cacofonía existente entre “disponer” y “dispositivo” ya no es casual, principalmente cuando se toma en cuenta las reflexiones que hace Agamben sobre las nociones del dispositivo en tanto que “produce subjetivaciones”, es decir, que generan proceso de construcción de individuo. Sin embargo, los dispositivos están relacionados con las prácticas de los poderes que diseñan “ciudadanos”, en este diseño se producen subjetividades que conservan y dan seguimiento las dinámicas gubernamentales, o sea normativas. Esto se verifica en palabras de Agamben:

Todo dispositivo implica de hecho un proceso de subjetivación sin el cual no puede funcionar, como dispositivo de gobierno, sin reducirse a mero ejercicio de violencia... El dispositivo, entonces, es sobre todo una máquina que produce subjetivaciones y sólo como tal es también una máquina de gobierno. (Agamben, G. 2014, p. 23)

Sin embargo, acá también se encuentra la dificultad de homologar los efectos de disposición y dispositivo. La disposición, planteada por Didi-Huberman en las citas de páginas anteriores, propone particularmente una producción dialéctica entre el choque de discursos, no el conformismo con “EL” discurso o la narrativa, aparentemente lineal. Así, al considerar el desmontaje como un gesto, este es uno para la “profanación”⁷⁴, no un “dispositivo de poder”. El desmontaje recupera el valor

⁷⁴ “la profanación es el contra-dispositivo que restituye al uso común lo que el sacrificio había separado y dividido” (Agamben, G. 2014, p. 22).

de uso^{75 76} de las imágenes, es decir las “dispone”⁷⁷ para generar dialécticas entre sus discursos, al recobrar su valor de uso, se vuelve un “juego”⁷⁸, eliminando el valor de culto de las imágenes y utilizándolas, dándoles praxis⁷⁹, haciéndolas acciones de construcción de sentido y producción de una realidad propia y, como veremos, este es el carácter que define la construcción de un lugar de observación, puesto que, los lugares de observación, es la fundamentación de un aparato crítico.

En nuestro caso, el desmontaje cumple como categoría de análisis, que no es dispositivo (porque se dirige en contra de ellos), pero tampoco solo es disposición. El desmontaje, en su praxis es la extracción, es el desorden, profana la imagen, porque es capaz de retirar, de extraer, de dejar un vacío en la línea, romperla. El horizonte para el migrante es eliminar la barrera que lo mantiene como ciudadano de una nación, es hacer brecha, es hacer campo para la imaginación. Ve el dispositivo - por ejemplo, la frontera - y la atraviesa, le da otro uso, ya no es barrera, ahora es puente, punto de pasaje. Desmontar el horizonte es ser hereje con las convenciones nacionales (propias y ajenas). Desmontar es el gesto crítico para hacer espacio, no es una disposición por el uso de las imágenes y sus contenidos, es apertura, es hacer espacio para la imaginación, para otra imagen.

⁷⁵ “Entre ‘usar’ y ‘profanar’ parece haber una relación particular” (Agamben, G. 2017, p. 98)

⁷⁶ “Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente Improfanable.” (Agamben, G. 2017, p. 112)

⁷⁷ “El comportamiento así liberado reproduce e incluso imita formas de la actividad de que se ha emancipado, pero vaciándolas de su sentido y de la relación obligada a su fin, las abre y dispone a un nuevo uso.” (Agamben, G. 2017, p. 112)

⁷⁸ “Ya que profanar no significa simplemente abolir o eliminar las separaciones, sino aprender a hacer un nuevo uso, a jugar con ellas” (Agamben, G. 2017, p. 113)

⁷⁹ “La actividad resultante deviene, así, un medio puro, es decir una praxis que, aun manteniendo tenazmente su naturaleza de medio, se ha emancipado de su relación con un fin ha olvidado alegremente su objetivo y ahora puede exhibirse como tal, como medio sin fin. La creación de un nuevo uso es, así, posible para el hombre solamente desactivando un uso viejo, volviéndolo inoperante.” (Agamben, G. 2017, p. 112)

2.4.3. El migrante desmonta

Este carácter se reafirma en este caso dado a las calidades que están vinculadas a la teoría sobre la migración de Abdelmalek Sayad, al referirse a posibilidad de “herejía” que tiene el migrante⁸⁰, cuya potencia está exactamente en desobedecer lo deseado para su permanencia en determinado estado. Esta potencia hereje, está vinculada a la profanación, es decir incorpora la necesaria fuerza para devolver al uso todo aquello que el Estado ha oficializado- consagrado, lo que Flusser llama idolatría (Flusser, V. 2006, p. 10), la imagen idolatrada, imagen dispositivo, imagen de la que nos hacemos su función (Flusser, V. 2006, p. 10), imágenes para profanar. En esta lógica, el montaje como gesto de disposición de las imágenes, su manipulación, lo convierte en individuo que profana el dispositivo.

Así, los acontecimientos, que son “deconstrucciones”, se hacen manejables a través de los gestos de disposición de desmontaje, verificando la extrañeza de su montaje inicial, para luego romperlos, profanarlo con herejía, migrante hereje, que en su etimología se vincula a la libertad de elegir⁸¹.

⁸⁰Sayad, A. (2008), *Estado, Nación e inmigración: El orden nacional ante el desafío de la inmigración* [pp. 101-116] en Vommaro, G. (2008), *Apuntes de investigación del CECYP*, N°13, *Partir*, Grupo de Estudios en Cultura, Economía y Política, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Esto se tratará con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

⁸¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [09 de marzo de 2023]. Las definiciones de la Real Academia Española para “hereje” son las que siguen:

“1. m. y f. Persona que niega alguno de los dogmas establecidos en una religión.

2. m. y f. Persona que disiente o se aparta de la doctrina o normas de una institución, una organización, una academia, etc.

3. adj. Indisciplinado, díscolo.

4. adj. coloq. Ven. Dicho de una cosa: Grande, abundante o intensa. Tengo el hambre hereje. Tenía el miedo hereje.

Otro ejemplo: A. Pascual, J y Corominas, J (1984) *Diccionario crítico etimológico Castellano e Hispánico* G-MA, Editorial Gredos, p.344

“HEREJE: tomado de oc ant. *eretge*, y éste del lat. tardío *herēticus* id., tomado a su vez del gr. *αἱρετικός* ‘partidista’, ‘sectario’, derivado de... ‘coger’, ‘escoger’, ‘abrazar un partido’...”

Por otro lado en Corominas, J. (1987) *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Editorial Gredos, S.A. p. 317: lat. tardío *herēticus* id, tom. a su vez del gr. *hairesitikós* ‘partidista’, ‘sectario’, deriv.

Y es en este aspecto práctico, a diferencia de la deconstrucción, donde se hace evidente, que el montaje para Georges Didi-Huberman, supera las limitaciones entre medios. Los medios son parte importante de los materiales y condicionan su estudio, pero a la vez no excluye, su utilización en una estructura de análisis, de observación y de organización de las imágenes. El montaje dispone “acontecimientos” entre imagen y en su desmontaje permite estudiar “acontecimientos” en sus disposiciones, manifestaciones, sus síntomas, como dispositivo a profanar, que recuperan el uso de esas deconstrucciones, las vuelve “imagen crítica”. Esto se expresa de una hermosa manera en las siguientes líneas:

Como la poesía --o como poesía--, el montaje nos muestra que “las cosas quizás no sean lo que son [y] que depende de nosotros verlas de otra manera”, según la nueva disposición que nos habrá propuesto la *imagen crítica* obtenida en ese montaje (Didi-Huberman, G. 2008, p. 87)⁸².

En este sentido las imágenes aquí no están limitadas por su formas visuales exclusivamente -“como poesía” susurra el autor- imágenes como versos, que como conjunto construyen imágenes que se metamorfosean como *caleidoscopio*⁸³, cada

de *hairéoomai* ‘yo abrazo un partido’ (prope. ‘yo cojo’, ‘escojo’). *Herétuci 1495*, duplicado culto del mismo.”

⁸² La cita utilizada por Georges Didi-Huberman en este trecho es de Maurice Blanchot.

⁸³ Caleidoscopio, es un juguete que Didi-Huberman utiliza para explicar el montaje como método y juego de retazos o “trapos”, dice:

“Pues en las configuraciones visuales siempre “entrecortadas” del caleidoscopio, se encuentra una vez más el doble régimen de la imagen, la polirritmia del tiempo, la fecundidad dialéctica. El *material visual* del caleidoscopio - a saber, lo que se coloca en el turbo, entre el vidrio pulido y el vidrio interior- pertenece al orden del desecho y de la diseminación [...] El material de esta imagen dialéctica es la materia dispersa, un desmontaje errático de la estructura de las cosas.

El valor teórico de esta primera particularidad del caleidoscopio debe ser comprendido en relación a la concepción benjaminiana del historiador como traperero (*Lumpensammler*): “Crear la historia con los mismos detritus de la historia”. En: Didi-Huberman, G. (2015a). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes* [p. 189]. Adriana Hidalgo editora.

punto, fonema y palabra son un giro, un movimiento de colores, reorganiza los materiales que lo componen, cuidadosamente, para desmontar y remontar, en el “corte preciso”, un verso que desarticula el anterior para producir una nueva imagen, para hacer visible la arista antes oculta -o no señaladas- para contar la historia desde otro lado del cristal, que no opaca lo ya conocido, pero lo transforma, cambia sus proporciones, lo proyecta, lo configura/re-configura, *dys-pone*. “Cómo poesía”.

La disposición de un montaje está compuesta de estos movimientos, estos gestos. ¿Cuáles gestos? *desmontar* y *remontar*, y ¿en qué consisten estos gestos?

2.5. Desmontaje

El montaje es “como poesía”, entraremos a esta dinámica a través de las imágenes y su uso en una escena narrativa en la letra de una canción. No nos concentramos en un análisis de la métrica o de identificar figuras retóricas, más bien la poesía como montaje para ilustrar cómo se está entendiendo el desmontaje y el remontaje en esta investigación.

Para esto desarmemos las primeras estrofas de la canción *Terra* de Caetano Veloso (1978):

Quando eu me encontrava preso na cela de uma cadeia
 Foi que vi pela primeira vez as tais fotografias
 Em que apareces inteira, porém lá não estavas nua
 E sim coberta de nuvens
 Terra, Terra
 Por mais distante o errante navegante
 Quem jamais se esqueceria.
 (Veloso, C. 1978, canción) ⁸⁴

⁸⁴ T.a.: “Cuando me encontraba preso en la celda de una prisión/ Fue cuando vi por primera vez aquellas fotografías/ En las cuales salías entera, pero allí/ no te encontrabas desnuda/ Más bien, cubierta de nubes/ Tierra, Tierra/ Aunque distante el errante navegante/ El cual jamás olvidaría” (Veloso, C. 1978, canción)

Esta canción fue lanzada casi 10 años después de que su autor fuera encarcelado por la dictadura militar y de su salida al exilio. La canción podría ser interpretada como un himno al planeta tierra, una especie de homenaje, en el cual Caetano, genera una serie de hermosas imágenes sobre nuestra relación con este cuerpo celeste e incluso imaginando un breve diálogo entre el Sol y la Tierra, donde la estrella admite que no tendría sentido de ser, si no fuera por los seres en este planeta.

Sin embargo, después de imágenes tan hermosas, y una melodía que nos guía suavemente en este viaje, nos olvidamos de esta primera estrofa, de donde todas las imágenes nacen, donde una imagen irrumpe una celda, donde una imagen hace imaginar.

La detención del cantante se da a finales del año 1968; pocas semanas después, antes del exilio de Caetano, la misión Apolo 8 de la NASA toma las primeras fotografías de la Tierra con suficiente nitidez para distinguir algunos continentes, el océano y muchas nubes que envuelven el planeta. La fotografía de un planeta sensual, que apenas se descubre, que es misterioso, que emerge de la oscuridad, con una delicada superficie azul y blanca. Una imagen que, como milagro, llega a las manos del cantante, una relación descrita por Georges Didi-Huberman, cuando piensa sobre los libros, la memoria y finalmente las imágenes:

Quizá deberíamos dedicar algunos segundos a reflexionar las condiciones que hicieron posible el sencillo milagro de que ese texto se encuentre ahí, frente a nosotros, para que llegara hasta nosotros. Existen tantos obstáculos. Tantos libros y bibliotecas han sido quemados. Y, asimismo, cada vez que ponemos los ojos en una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición. Es tan fácil

destruir imágenes, en cada época ha sido algo tan normal. (Didi-Huberman, G. 2012, pp. 17-18)

Esta reflexión no es menor, la fragilidad de las imágenes, a pesar de su 'superflujo' actual, solo ha aumentado, mientras existen imágenes seleccionadas para ser infinitamente reproducidas, "compartidas", *reposteadas*, existen otras millones que con dificultad las encontramos y con mayor dificultad las leemos, puesto que los códigos que se incluyen en ellas son ajenos a nuestro propio contexto. Dicha situación es observable en la nueva dinámica de transmisión de conflictos bélicos y sociales que se dan en latitudes distantes como Afganistán (con la actual retomada del poder de los talibanes) o de la invasión rusa a Ucrania. Mientras los canales de comunicación consiguen accesos e imágenes más o menos oficiales, la imagen pobre de teléfonos inteligentes o de los circuitos de vigilancia se conforman de imágenes que pierden su "definición" y toman un lugar de caos, se descifran con dificultad y aun así se evidencia la contradicción entre los discursos de los canales oficiales y de las imágenes generadas en medio del caos.⁸⁵

Pero no nos detendremos en la discusión sobre la "imagen pobre"⁸⁶ o los medios de reproducción de la imagen actual, esta investigación se concentra en la acción con la imagen y la imagen en acción. Es así que logramos acercarnos a la imagen mencionada de la canción de Veloso, con una lectura cuidadosa, no solo de su

⁸⁵ Cuando empecé a escribir esta tesis, todavía no estaban presentes a uso público el *deepfake*, no era popular las imágenes generadas con inteligencia artificial, o los textos producidos por plataformas abiertas de AI. esto solo me da más ganas de una tesis llena de errores ortográficos, en portugués, en un montaje, en fragmentos. Cuando termine esta tesis, dentro de unas semanas quizá nuestra necesidad más grande sea pensar el uso de la imagen, que estamos haciendo con ellas y cómo nos posicionamos en un mundo que nos sobrepasa digitalmente, pero que materialmente está completamente mal distribuido.

⁸⁶ Ver: Steyerl, Hito, (2014b) *En defensa de la imagen pobre*, en Steyerl, H. (2014) *Los Condenados de la Pantalla*, Caja Negra Editora, pp. 33-48.

contenido, sino del contexto de su producción; deducimos cual imagen estaba viendo el prisionero; no logramos trazar su camino hasta la celda, pero podemos observar los efectos de esta imagen en el artista: en esta imagen empieza su exilio y su libertad.

Con esta imagen que entra en una celda de prisión vemos el primer gesto, el quiebre, *el desmontaje*: una imagen que es sacada de su contexto, que parece no hacer parte de la escena, que, *por milagro*, llega a las manos del protagonista, extraída, lejos de su origen, en su circulación *errante* como el navegante, pasa por todos los *obstáculos* e invade, irrumpe, la imagen inesperada y necesaria. Esta imagen necesaria que rompe la secuencia: la aparente frustración, frustración de una fotografía erótica que no se muestra entera, convertida en la emoción de ver el esplendor de la tierra desde el espacio.

El desmontaje es esta primera extracción, el posicionamiento de la imagen, el posicionamiento de una cuerpo ¿Pero qué es extraído: la imagen o el que la recibe?

La imagen sería pues la malicia en la historia: *la malicia visual del tiempo* en la historia. Ella aparece, se hace visible. Al mismo tiempo, disgrega, se dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo, reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento. Extraño ritmo, por cierto: es un régimen siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo *desmontar* [...] Una imagen que me “desmonta” es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío. (Didi-Huberman, G. 2015a, pp. 172-173).

La “malicia en la historia” -el discreto guiño con el ojo izquierdo- una imagen extraída de su origen, que extrae el prisionero, lo devuelve a casa, lo lleva a su

libertad. La oscuridad de la celda recibe la apertura que permite la irrupción de otras imágenes, se “desdobla” el espacio; todas las imágenes que hacen el cantante flotar hacia el espacio, que convierte el prisionero en “errante navegante”, el migrante, el que no se olvidará, el que las imágenes lo llevan de un lugar a otro, desde de su celda. El quiebre de un verso a otro, una imagen a otra, produce un tercer efecto. El navegante al ver esta imagen milagrosa se recuerda de algo, la marea (lo marea) la imagen “hace sentir que el suelo se sustrae debajo” suyo. Desmontar una imagen, es ser desmontado por las imágenes, ser desordenado/reorganizado o desmontado y remontado.

Pero en su fragilidad el desmontaje también es espacio de una fuerza, de una violencia, quizá de una “profanación”, ese proceso de violencia es desarrollado por Alison Smith de forma clara y directa, a través de una síntesis del desmontaje en los textos de Didi-Huberman, propone este gesto “violento de la siguiente forma: “the revelation of the unencumbered detail in L’Oeil de l’histoire is an active, indeed a violent process. The detail must be torn from its context” (Smith, A. 2020, p. 48)⁸⁷ en el mismo párrafo algunos renglones más adelante mencionan el proceso de Bertolt Brecht, en estas relaciones de montaje analizadas por Didi-Huberman:

Brecht’s methods are: ‘cut, framing, interruption, ellipse [‘suspens’]’, notes Didi-Huberman ... as if this dismantling process is necessarily cinematic, and the association had not escaped Benjamin himself: the ‘àcoups’ (jolts) which he sees as a functional part of the epic theatre are also described as characteristic of film narration. (Smith, A. 2020, p. 48)⁸⁸

⁸⁷ T.a.: “La revelación del detalle sin impedimentos en L’Oeil de l’histoire es activo, e incluso un proceso violento. El detalle debe ser arrancado de su contexto” (Smith, A. 2020, p. 48)

⁸⁸ T.a.: “El método de Brecht es: ‘cortar, enmarcar, interrumpir, elipsis [‘suspensión’]’, nota Didi-Huberman... como si este proceso de desmantelamiento es necesariamente cinematográfico, y la asociación no

Para concluir en la página siguiente:

Dé -montage is a violent affair: the word itself, in some contexts, implies 'excessive energy' (OH1, 130): to detach the fragment from its habitual place is, in Benjamin's words, a 'transgression' which may 'make existence splash high out of its bed of time'...'you have to be ready to make a clean, brutal cut'...Before the detail can be brought into contact with another to generate thought, the monteur/démonteur must not merely interrupt, but cleave the commonly accepted web of meaning, 'creating a gash, a fissure in a state of things consensually supposed to be inevitable'. (Smith, A. 2020, p. 49)⁸⁹

El desmontaje es así, una extracción de imagen, un detalle que irrumpe en otro contexto —una arista no contemplada del cristal— que al ser visto cambia la estructura compleja de su entorno, imagen crítica, que pone en crisis el sentido de una continuidad. Imagen, que, al ser desmontada, nos desmonta, remonta nuestra percepción, con la imagen remontamos nuestro entorno

Es en esa “danza”⁹⁰, ese vaivén, transgrediendo posibles síntesis, haciendo campo produciendo una apertura, generan espacios de inserción de nuevas imágenes,

se le ha al mismo Benjamin: los 'àcoups' (saltos) que él ve como funcionales para parte del teatro épico es también descrito como característico de la narración filmica”. (Smith, A. 2020, p. 48)

⁸⁹ T.a.: “Dé-montage es un asunto violento: el mundo en sí mismo, en algunos contextos, implica 'una energía excesiva'(OH1, 130): para separar el fragmento de su lugar habitual es, en el mundo de Benjamin, una 'transgresión' que puede 'hacer la existencia transbordar fuera de su cama de tiempo'... 'es necesario que estés listo para hacer un corte limpio y brusco'... antes que el detalle pueda ser conectado con otro para generar conocimiento, el montador/des-montador debe, no sólo interrumpir, pero hendir la comúnmente aceptada red significado, 'creando una brecha, una fisura en el estado de las cosas consensuadas que supuestamente es inevitable’’. (Smith, A. 2020, p. 49)

⁹⁰ Ver: (Didi-Huberman, G. 2015b, pp. 139-140), se tratará en el siguiente apartado “Remontaje” esta cuestión.

provocando reestructuraciones de las imágenes convirtiendo el espacio abierto en campo de posibilidad. El desmontaje rompe la celda, la celda se desmonta con una imagen espacial (en doble sentido), una imagen, con una navaja corta la detención, abre la tensión, opera como libertad, cómo deseo, como un recuerdo que se manifiesta, el síntoma mismo de una reivindicación en un régimen opresor, que trata de destruir, de borrar, de reinscribir una historia oficial; la imagen revela (rebela), con suavidad, todo aquello que no cabe dentro de una cárcel, síntoma positivo de un deseo que se ha tratado de suprimir.

El desmontaje abre campo; el remontaje inserta, une: es el choque, es donde ensayamos con las imágenes, las profanamos, recuperamos su uso.

2.6. Remontaje

Retomemos el primer verso de la canción - “cuando me encontraba preso en la celda de una prisión”- el desmontaje que ocurre con la fotografía de la misión Apolo 8, por su inserción en un contexto distinto. Esta reubicación es el *remontaje*. Colocar una imagen extraña en otro espacio, migrar la imagen e insertarla en un territorio distinto, fuera de su tiempo y de lugar, pero arrastrando todas estas características consigo. En su canción, Caetano presenta su cuerpo y la condición en que se encuentra, luego el espacio de la celda, para finalmente insertar la fotografía. La imagen transforma su entorno y es transformada por él. La celda ya no es el límite, sino que se convierte en el espacio desde cual Veloso observa una imagen, una imagen que permite que este prisionero piense en todo aquello que la imagen no muestra, pero que, como indicio o huella, abre espacio para la especulación de las relaciones entre entorno e imagen remontada: la imagen insertada en nuevo espacio transforma la experiencia del cuerpo detenido, remonta en poesía.

Para la especulación que hace parte del remontaje, el operador de la acción, debe tomar posición, definir el lugar desde cual observar su entorno y la ubicación que le dará a la imagen, “el montaje es un acto de decisión porque zanja en las imágenes de forma que ellas pueden tomar posición las unas en relación con las otras” (Didi-Huberman, G. 2015b, p. 139). Por más casual, accidental o milagroso que el encuentro con una imagen puede llegar a ser, la decisión de verla, tomarla y ubicarla, es decir *remontarla*, implica también el posicionamiento en un espacio y éste define la relación con la misma. Podemos destruirla o darle lugar. Es un gesto violento y necesario:

It is the point at which politics ceases to be an urgent, but somewhat abstract, analytical task entrusted to appropriately revealing conjunctions of unexpectedly relevant images, and becomes an essential action, a responsibility and a potential force. (Smith, A. 2020, p. 75)⁹¹

Es decir, la toma de posición, la decisión de interponer, chocar, generar chispas para una explosión, en el contacto de las imágenes, el remontaje, a partir de cierto lugar implica las relaciones que van a empezar a aparecer, que se harán visibles, donde ciertos síntomas se manifestarán y los tendremos que significar, dar lugar junto al nuestro propio. Donde vuelve a empezar el gesto del montaje.

Consideremos una vez más a *Gosila*. Beatriz Santiago Muñoz abre campo con su video instalación entre las imágenes de la media internacional y gubernamental. La artista desmonta la escena del desastre, como Veloso, con una foto, retirada de un periódico (probablemente) sale él mismo de la prisión. Santiago Muñoz, deshace lo que esperamos de las imágenes del caos y la convierte en un sueño, turbio sueño que

⁹¹ T.a.: “Es en este punto que las políticas dejan de ser una tarea urgente, pero de alguna forma abstracta, que revela apropiadamente la conjunción inesperada de las imágenes relevantes, para convertirse en una acción esencial, una responsabilidad y una fuerza potencial.” (Smith, A. 2020, p. 75)

desmonta la lógica de los días, que desmonta la lógica del tiempo, del territorio, y de las afectividades que la acompañan, la pesadilla que se convierte un sueño, la cárcel cae a su alrededor. Imágenes de los supervivientes, no de víctimas o victimarios, como Veloso que no pelea contra el régimen dictatorial brasileño, sino que recobra vida a través de su amor a la “*Terra*”, de saber posible, por la imagen, que hay otra forma de vivir. La construcción de la artista puertorriqueña parece aleatoria, caótica, inaccesible, aun así, se identifica una narrativa *otra* —otra porque no sostiene el lenguaje oficial, gubernamental, de víctimas y victimarias— es otra porque tiene su propia potencia. Su video no elimina el dolor, no borra los muertos, tampoco elimina las condiciones de la producción del video: la catástrofe está presente, pero ella no habla de la catástrofe directamente, ella inserta la vida como punto central de su *no narrativa*, de sus recuerdos, de sus imágenes. Es un trabajo que “rompe la cámara” cuando remonta con sus propias imágenes todo aquello que sigue siendo importante para ella, pese al desastre. Ella desmonta la narrativa oficial, para remontar su espacio en esta circunstancia. El da uso a sus imágenes, como ser hereje que no acepta la representación que le imponen los medios oficiales.

2.6.1. La mesa de montaje

Y en ese sentido, el gesto, el trabajo en la mesa de montaje^{92 93}, es retroalimentativo: el desmontaje y el remontaje, que parecen seguir un orden lineal de una acción, son simultáneos, a la vez que dependen el uno del otro, se complejizan mientras el trabajo con las imágenes ocurren. Pero la mesa de montaje se vuelve ese campo de acción es el que recibe el encuentro de imágenes y de tiempo, es el posicionamiento: nuestro que se proyecta sobre los gestos como también el espacio donde nuevos tiempos surgen; doble acción, multiplicación de tiempos. El remontaje es un momento de estructuración, es el lugar donde se piensa el ensayo y cuáles nuevos pasos se suman y cuáles se descartan, donde se construye, se arma un lugar para observar.

Claro está que los procesos de publicación editorial, como también el estreno de una película, significan un cierre en un sistema de construcción de sentido, para el que ejerce la labor en la mesa de montaje. El *ensayo* termina y se vuelve una

⁹² “Montar: tomarse el tiempo de hender los tiempos, de abrirlos. De reaprenderlos, de reconocerlos, de restituirlos “remontados” para ofender mejor la violencia del mundo. Pero ¿qué es un *tiempo remontado*? Es un tiempo ofendido, hecho pedazos, vuelto visible en el intervalo y contigüidad de sus fragmentos, cuya simple sucesión -cuando una imagen reemplaza la precedente y la hace desaparecer- nos hubiera hecho olvidar. Es un tiempo sometido a la exégesis y a la anamnesis. Es por lo tanto un *tiempo expuesto* que, a pesar de su dimensión tabular, con sus fragmentos dispersos y recompuestos como sobre una mesa de trabajo, una mesa de artesano, *remonta* él mismo hasta sus propios torbellinos fundadores, sus momentos -síntomas, en definitiva, aquello que Walter Benjamin quería llamar, lejos de toda nostalgia por las fuentes, el *Ursprung* o salto de origen” (Didi-Huberman, G, 2015b, pp. 136-137).

⁹³ Sobre una cuestión parecida se trató en el proyecto *Producción de 13 collages pictóricos para el desarrollo de un método artístico a partir del concepto del rompecabezas* (Rojas Boehler, G. 2019). Allí se trató de esta cuestión del montador a través de la figura del artesano que diseñaba y cortaba los rompecabezas de madera, personaje del Prólogo del libro *La vida instrucciones de Uso* (2016) de Georges Perec, que dice: “el que los fabrica intenta plantearse todos los interrogantes que habrá de resolver el jugador; cuando, en vez de dejar confundir todas las pistas al azar, pretende sustituirlo por la astucia, las trampas, la ilusión.” (Perec, G. 2016, p. 15), que podemos fácilmente relacionar con la labor del montador, en su espacio de trabajo, experimentando con los diferentes fragmentos de imágenes, especulando la relación entre las imágenes y la construcción de una imagen crítica. Resulta que la labor del artesano-jugador y del montador-observador se mezclan si consideramos que: “[El rompecabezas] no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto que determina los elementos”. (Perec, G. 2016, p. 13), donde los gestos de jugar, cortar y montar, parecen estar muy cercanos, a pesar de sus particularidades en cada práctica.

estructura cerrada, muchas veces narrativa, que busca hacer parte de un espacio ampliado de consumo de productos culturales. Esto implica el rompimiento con el ciclo retroalimentativo, con la potencia de entrar en otro, ya como una “única imagen”, es decir como un todo.

Pero, considerar el montaje como proceso de formulación de conocimientos y de trabajo con las imágenes, significa mantenerlo vivo. Por ejemplo, *El libro de los pasajes* de Benjamin, ha sido recopilada y ordenada por diferentes editoriales, para permitir la difusión de este material y su posibilidad comercial, sin embargo, a pesar de manejar sus categorías y su forma de ubicación de información, *El libro de los pasajes* de Benjamin, estaba siendo construido como una caja de archivos o apuntes, que el autor utilizaba como receptáculo de los fragmentos con los cuales trabajaba: un contenido para ser continuamente desmontado, montado y remontado, en función del lugar de observación establecido por el lector, en este caso el propio Benjamin: “El método de este proyecto: montaje literario”. El título en español oculta lo que era evidente en su nombre alemán, *Passagenwerk*, “obra”, “proyecto” o “trabajo de los pasajes”, su *mesa de montaje*. Acá, una forma de sintetizar las reflexiones de los párrafos anteriores a partir de la idea del montaje como proceso vivo:

Como en toda danza, las imágenes no cesan de ir y venir (al menos hasta que se decide que la danza está cerrada). Las posiciones pueden transformarse. El trabajo es siempre susceptible de recomienzo, de una nueva incidencia, de un replanteo de cada cosa. El resultado será entonces virtualmente abierto. Se sabe bien que, ante un montaje dado, el mismo material, en un montaje diferente, revelaría sin duda nuevos recursos para el pensamiento. Es en esto que el montaje es un *trabajo* capaz de reflexionar y criticar sus propios resultados. Es en esto que se corresponde exactamente

con la forma del *ensayo* [...] Pero esta selección —o esa lectura— es, por derecho, siempre provisoria y el cineasta sabe que se puede siempre remontar y ensayar otra vez. (Didi-Huberman, G. 2015b, p. 139-140)

“Como en toda danza”, la acompaña el sonido, la música, o ritmos y vibraciones, este es el ejercicio y es punto de flexión que transforma lo mencionado al inicio de este capítulo y también complejiza la misma propuesta de Georges Didi-Huberman. Esta transformación, este “tercer algo”, que Eisenstein también dice que aparece en el encuentro de las imágenes, que es resultado del proceso visual y reflexivo del que ve, depende de un lugar: las imágenes están posicionadas y te hacen posicionar en algún lugar para leerlas, o, más bien, proponen un lugar para “ensayar” con ellas. Las imágenes están posicionadas, pero la posición del observador (sea este el/la artista o el/la espectador en una sala de cine o una exposición) es parte de la forma de ensayar con las imágenes.

2.6.2. ¿Qué hacemos con las imágenes?

Al contrario de lo que parece haber intentado toda la academia y las filosofías, una posición neutral o una visión racional y estable es imposible, como tampoco, como hemos tratado en algún punto, una única verdad, todo está mediado por intereses políticos y/o personales y/o económicos y/o sociales y/o de poder. El montaje, según Benjamin tiene un carácter clínico de corte limpio, sin embargo, lo que nos lleva proponer un montaje es la necesidad de reformular, de ensayar, con la realidad que se hace representable, para re-presentarla, como una posibilidad alterna de lectura. El montaje, no es un ejercicio neutral (no es por menos que en la URSS se desarrolla la teoría del montaje formalmente, pensando el cine como una fundamental herramienta

para la popularización de un estado nacional, de la revolución soviética y de la reescritura histórica, que se convierte, en manos del Estado en propaganda), es un ejercicio cargado de intención política y discursiva, no es unir imágenes aleatorias, sino que es producir un espacio donde haya un diálogo entre los elementos que la componen, el lugar de su ubicación y lo que trae el observador en estas circunstancias.

En este punto es fundamental volver a una cuestión de primer orden del texto *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*, ensayo fundamental de la teoría de Benjamin. Apuntemos al *Epílogo* (Benjamin, W. 2011, pp. 49-52) de este texto y sostengamos la necesidad inminente de la distinción entre la “estetización de la política” y el uso fascista que alberga y de que “el comunismo le responde con la politización del arte” (Benjamin, W. 2011, p. 52). Con esta consideración debemos tratar un aspecto particular del carácter político del montaje, puesto que Didi-Huberman encuentra esta conciencia revolucionaria en Eisenstein, pero, no podemos olvidar del uso del cine dentro del régimen estalinista, y que este mismo está representado por la figura de Eisenstein. En su carta abierta en contra los discursos del Ministro de la Ilustración Popular y Propaganda Nazi, Joseph Goebbels, Eisenstein condena la idea de un realismo (cinematográfico) nacional socialista, determinando su crítica al régimen nazistas como represor y destruidor de toda cultura, marcando, para él, la fundamental diferencia con el socialismo soviético⁹⁴. Sin embargo, es en ese mismo punto donde el uso de las películas y el montaje son evidentes dentro del trabajo de Eisenstein, el realismo que produce y las imágenes de un levantamiento popular frente a las injusticias está marcado por la lógica de un poder que utilizará

⁹⁴ Ver Eisenstein, S. M. (1934) *On Fascism, German Cinema and Real Life. Open Letter to the German Minister of Propaganda, Dr. Goebbels*, en Taylor, R. (editor) (1988) *Selected Works, Volumen I, Writings 1922-34*, British Film Institute y Indiana University Press; Londres y Bloomington, pp. 280-284

estas imágenes para la demostración del poder soviético, la “estetización de la política” en palabras de Benjamin. Este aprendizaje no debe ser pasado por alto.

Aun así, Didi-Huberman reivindica esta condición personal de Eisenstein, la búsqueda del cine revolucionario, como una conciencia personal del director frente a las imágenes que estaba creando, leyendo que “la propaganda para Eisenstein es el arte de pasar el ‘realismo’ como ‘realidad’” (Didi-Huberman, G. 2017, p. 381), que se reafirma en la carta abierta del director soviético en contra la producción propagandística del régimen Nazi dirigida a Goebbels⁹⁵, sin embargo es ahí mismo que debemos de cobrar el mismo tono político que Didi-Huberman les exige por igual a los historiadores como a los artistas: “El artista y el historiador tendrían una responsabilidad común, hacer visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria).” (Georges Didi-Huberman, 2013 b, p. 27).

Es así que no nos basta con pensar el montaje, e ignorar la estetización de la política en cualquier que sea su tendencia (izquierda o derecha), sino más bien, considerar más allá de su construcción (montaje cinematográfico), en el uso espacio temporal y político de estas imágenes en la producción de narrativa nacional, propagandística, que ni los mejores de nosotros escaparemos si la labor que llevamos a cabo se utiliza para reforzar valores nacionales del momento histórico y del espacio en que desarrollamos nuestras prácticas, así como, en el caso de Eisenstein, cuyas películas se utilizaron para enaltecer el régimen estalinista, constituyeron la norma del régimen estalinista, “la consecuencia lógica del fascismo es una estetización de la vida cotidiana” (Benjamin, W. 2011, p. 49) que normaliza/normativiza/moraliza las formas, la praxis y la narrativa, a pesar de que la búsqueda y el logro de Eisenstein fue reivindicar

⁹⁵ Ver Eisenstein, S. M. (1934) *On Fascism, German Cinema and Real Life. Open Letter to the German Minister of Propaganda, Dr. Goebbels*, en Taylor, R. (editor) (1988) *Selected Works, Volume I, Writings 1922-34*, British Film Institute y Indiana University Press; Londres y Bloomington, pp. 280-284

la revolución comunista cómo con-moción, éxtasis, lo dionisiaco , la crueldad y el pathos, como bien plantea Didi-Huberman⁹⁶, calidad resumida de la siguiente forma:

Eisenstein, que había nacido con, y para, la revolución rusa, se habrá quebrado entonces ante la traición de aquello que esa revolución tenía de más precioso, de más vivo. No sobrevivió a eso. Murió cuando acababa de cumplir cincuenta años. Pero aunque su obra haya sido hecha pedazos y desfigurada, sus imágenes admirables han sobrevivido hasta nosotros. (Didi-Huberman, G. 2017, p. 405)

No podemos apartar a Eisenstein de su historia, del régimen que hace posible sus imágenes y cómo este mismo régimen las utilizó, a pesar de su evidente aversión al régimen Nazi, al fascismo⁹⁷ y al conformismo “que lo quebró”. Pero en eso, al reconocer sus acciones con la imagen, con ese entusiasmo revolucionario, podemos observar la fuerza necesaria en los procesos para abrir la historia, desmontar la narrativa oficial, para una vez más producir otros tipos de material que no sean oposiciones entre un régimen u otro, sino para que la “cultura en la tragedia” pueda emerger, que los derrotado, los sin lugar, puedan enunciar⁹⁸, más allá de su dolor, los deseos que les habitan.

Es ahí, en este punto donde debemos regresar a la propuesta de la “cámara rota” de Beatriz Santiago Muñoz. Eisenstein hizo su cine revolucionario, hizo sus

⁹⁶ Ver: Didi-Huberman, G. (2017), *Montaje de las afecciones y Políticas de la supervivencia*, en *Pueblos en lágrimas, Pueblos en armas: El ojo de la historia*, 6. Shangrila Textos Aparte; Cantabria. pp. 241-40.

⁹⁷ Ver: Eisenstein, S. M. (1941) *Cinema Against Fascism* en Taylor, R. (editor) (1996) *Volume III: Writings, 1934-47*, British Institute of Cinema, pp. 183-185.

⁹⁸ Ver Didi-Huberman, G. (2017), *Montaje de las afecciones y Políticas de la supervivencia*, en *Pueblos en lágrimas, Pueblos en armas: El ojo de la historia*, 6. Shangrila Textos Aparte; Cantabria. p. 406: “La historia de las revoluciones está pues bien lejos de estar cerrada, porque nunca podrá evitarse a nadie ni llorar un muerto, ni hacer una denuncia, ni reclamar justicia. Ni volver a subir una escalera, a contracorriente. Y porque las imágenes saben ser el vehículo de la supervivencia de todos esos gestos.”

narrativas con una épica popular que invocaba el *pathos* de un público, de una sociedad que había roto su relación con los poderes monárquicos zaristas, así como con los burgueses que eran dueños de las fábricas, en búsqueda de una nueva visualidad para una nueva sociedad. La cámara rota de Santiago Muñoz no trata de generar una estética colectiva, o una narrativa redentora. Es, sí, una invocación al *pathos*, al patetismo, pero la reivindicación de una imagen que rompe la síntesis que hicieron los medios de comunicación globales para hablar de la tragedia que acabada de empezar, el pasaje de dos huracanes por las islas caribeñas. En *Gosila*, la escena que abre la película muestra dos caballos en un intento de apareamiento, son intentos, el macho hace movimientos torpes y bruscos mientras la hembra le presta un mínimo de atención, trata de subir a su lomo pero no lo logra: veremos caminos oscuros, rutas inundadas árboles caídos, el tiempo muerto... a la vez que veremos el aburrimiento de unos niños, algunas abejas que no abandonaran su colmena y su posible miel, gente bailando bachata en un bar tranquilo, algunos amigos limpiando el campo.... Frustración y deseo⁹⁹, desencanto y cuidado. Imágenes fieles a ningún partido, sino a la potencia de los que frente a la muerte deciden vivir, con urgencia, sin desesperación. No hay estetización de lo cotidiano, hay una percepción alterna a la esperada, es un montaje que relaciona las imágenes en el mareo del caos, un remontaje del paisaje, urgencia, condensadas en las últimas frases en voz en *off* de la instalación:

“Me toca entrar a un auditorio y contar la historia de la humanidad,
con los cinco objetos que quedan después de la tormenta. Tengo

⁹⁹ Estas secuencias son tratadas con mayor detenimiento en el ensayo “*Gosila: Estar en un horizonte roto*” publicado en: Rojas Boehler, G. (2023) *Gosila: Estar en un horizonte roto*, Revista Pulsar, Escuela Superior de Cine, disponible en: <https://pulsar.escine.mx/gosila-estar-en-un-horizonte-roto/>

dos minutos para pensar.” (Santiago Muñoz, B. 2018, entre 9’14” - 9’38”)

Por ende, aquí el campo del desmontaje es el campo del hereje, del pagano, del otre, del rebelde, migrante, del extranjero y del extraño, que no se afilia a un partido, del que toma una posición, que ahí se enuncia, desde donde ve lo que puede y establece un vínculo con el nuevo entorno al cual ingresa¹⁰⁰. Es decir, la acción política del desmontaje, en contra la una narrativa oficial, estatal o gubernamental, implica una toma de acción contra las normas del poder, una reescritura de la historia, una formulación que ocurre desde la “cultura de la tragedia”, forma de profanar el dispositivo: desmontar el horizonte.

El desmontaje desarma las narrativas, es provocación, es la invitación al baile, a la “danza” con las imágenes; por su vez el remontaje es la inserción es el volver a crear sentido, es proposición y posibilidad, es el contacto, es la mano en la mano y la mano en la cintura (quizá una bachata como el video de Santiago Muñoz); es el afecto, la afectación de las imágenes una vez que las coloco juntas, donde las veo en mi contexto, donde bailamos con ellas, cuando las imágenes rompen en un nuevo ritmo.

Y es allí donde la práctica del montaje es un replanteamiento en enfoque dado desde el análisis teórico de Didi-Huberman, pues el antropomorfizar las imágenes como entes de acción, que *son* a pesar de las personas. Desde la práctica artística, se hace *con* las imágenes, no en un sentido vertical de poder, sino en complicidad. El remontaje y el desmontaje, afectan al que ve, pero nosotros estamos afectando las imágenes pues es roto su uso previo -se *profana*- su origen no es lo único que importa,

¹⁰⁰ sobre esto tratamos con mayor detenimiento en el capítulo sobre migración

sino que la relación entre ellas y nosotros con ellas, implican afectaciones, la imagen sola no puede, nosotros podemos juntos.

Esto se hace evidente cuando Didi-Huberman habla sobre Godard y la reflexión que hace con las imágenes sobre los trabajos realizados por George Stevens¹⁰¹:

Godard pone dos cintas realizadas por Stevens; el primer tramo son las primeras imágenes a color de los restos materiales de los campos de concentración, los cuerpos asesinados por el Tercer Reich, son dos fotogramas de sus cintas de 16 milímetro; la segunda toma es de la película *A Place Under the Sun* (1953) donde Elizabeth Taylor aparece en traje de baño y con su par romántico en la película. Didi-Huberman resume la acción de Godard de la siguiente forma:

No podemos no comprender o, al menos, no presentir, que en la sucesión de estos fotogramas las felicidades privadas se desarrollan a menudo sobre el trasfondo de desgracias históricas; que la belleza (de los cuerpos afectuosos, de los instantes) se exhiba a menudo sobre un fondo de horror (de los cuerpos heridos, de la historia) ... (Didi-Huberman, G 2016 pp. 214-215)

Sigue más adelante:

Es muy Simple: éstas son obras del mismo hombre, George Stevens, que volvió a Hollywood después de la guerra y que filmó todo sólo con cinco o seis años de diferencia. (Didi-Huberman, G 2016 pp. 215-216)

Por fin:

Son unas “historias en plural”, porque los dos momentos tratan constantemente de ignorarse, cuando se debaten juntos en la misma “tragedia de la cultura”. (Didi-Huberman, G 2016 p. 216)

¹⁰¹ Ver: Didi-Huberman, G. (2016) *Imágenes Pese a Todo, Memoria visual del Holocausto*, Paidós

En otras palabras: habían dos montajes realizadas por Stevens, muy distinto entre ellos, parecerían muy lejanas, pero (como nos explica Didi-Huberman) Godard percibe que son del mismo autor y lo choca; Godard, las desmonta a ambas cintas, a su mínima unidad, saca unos pocos fotogramas de ambas películas, las desmonta y lo remonta, hace que dos materiales tan distintos en contenidos, pero tan parecidos en medio dialoguen, que se choquen entre ellos, haciendo con las imágenes que se revele algo, una tensión en la historia, no solo del cine sino que de la “cultura”. Somos afectados por la imagen cuando las vemos y logramos generar vínculos contextuales entre ellos; luego hacemos con las imágenes, experimentamos para probar en su remontaje (en un nuevo baile, más brusco) para observar qué ocurre cuando unimos materiales que parecen tan distantes, pero que pueden hablar de un mismo evento, la secuencia, por anacrónica, permite que pensemos en las posibles relaciones que existen entre cada imagen, contextuales, materiales y de contenido.

Otro ejemplo de esta distancia que hace Didi-Huberman entre el que acciona con las imágenes y de las imágenes como seres autónomos es su hermoso texto *Pasar, cueste lo que cueste* (2017). En este texto, a partir de reflexiones entre el cine y la poesía propone ideas importantes sobre cómo interactuamos con la imagen, una analogía entre los cuerpos migrantes que desafían los estados como imágenes que desmontan el contexto europeo, dice:

Ahora bien, esto es precisamente aquello de lo que una imagen, visual o poética, sabría tornarse capaz a nuestros ojos, o más bien, a nuestras miradas. La imagen viene de lejos a testimoniar: comprendemos entonces que vuelve hacia nosotros, que se dirige a nosotros, que nos mira. (Didi-Huberman, G. y Giannari, N 2017, p. 58)

Sin embargo, tenemos que verlas, tomar acción, posicionarnos frente a ellas y posicionarlas para la construcción de un nuevo contexto, desmontarnos para desmontarlas, desmontarlas desmontándonos, hacemos con las imágenes. Sigue:

La imagen *remonta el tiempo*, lo que implica también que ella propone una posibilidad otra, una bifurcación en la historia. Esto quiere decir que la imagen formula una nueva hipótesis. Que por su juego imaginativo *vuelve a jugar el juego del destino*. (Didi-Huberman, G. y Giannari, N. 2017, p. 58)

La pregunta de Didi-Huberman parece ser constante: “¿Qué hacen las imágenes con nosotros?”, pero constantemente trata con productores de la imagen: remontamos las imágenes, con las cuales formulamos nuevas hipótesis, como la de Godard, la imagen hace con nosotros lo que nosotros hacemos con las imágenes, en *Pasar, cueste lo que cueste*, constantemente se está refiriendo a las directoras Niki Giannari y Maria Kourkouta realizadoras (poeta y cineasta respectivamente) de la película *Unos espectros recorren Europa* (2016). Y a contrario de lo que parezca, el argumento que presento aquí, no es una reivindicación de la autoría, sino de la potencia del hacer con las imágenes que hacen con nosotros. Porque esta es una, de muchas formas, de reestructuración de narrativas, pero que se debe accionar, se deben tomar posición, que frente a la destrucción (negativa), la muerte y el sufrimiento, desmontados, abren a un nuevo camino y nueva lectura que contradiga el mismo paradigma del poder que se impone a los cuerpos, pues si es un milagro que las imágenes lleguen hasta nosotros, es delirante no considerar la fragilidad de nuestros cuerpos y de su fuerza de pasar, cueste lo que cueste:

Pero, simultáneamente, las imágenes son *contra-fatales*. De su gran memoria surgen deseos totalmente nuevos - en tanto deseos ¿no son siempre “absolutamente nuevos”, irresueltos, insatisfechos, dirigidos hacia el porvenir?-, como una vegetación que pujara anárquicamente contra la lava endurecida... tenaces (e incluso, para ser tenaces), también son espectrales, por lo tanto, móviles, nómadas; se persiste mejor cuando sabe cambiar de lugar... Warburg añadió entonces la *migración*, que designaba precisamente, según él, su capacidad fundamental para pasar a través de distintos espacios, incluso muy distantes entre sí. (Didi-Huberman, G. y Giannari, N. 2017, p. 59)

Con las imágenes desmontamos los horizontes del origen, para remontarse en un nuevo lugar, en este lugar se remontan con los fragmentos de horizonte que están a su alrededor, un nuevo montaje se da, nuevas lecturas de las imágenes son posibles y en ese momento, en ese particular momento, donde el desmontaje no es solo el sustraer imágenes, sino que también abrir un espacio, hacer lugar, es donde las imágenes del pasado son a al mismo tiempo imágenes del futuro. La imagen que entra inadvertida en la celda del prisionero y que desde adentro rompe el concreto y los barrotes de hierro.

Frente a eso está la acción con las imágenes, la acción propia, personal e íntima, que significa cargar las imágenes, para que migren con nosotros y de activarlas, posicionarlas, de *hacer con*, de volverlas herramientas que nos hagan viajar en el tiempo y espacio, profanarlas, devolver su valor de uso, es decir, posicionarnos: atinar hacia el pasado (desmontar), para producir tiempos-ahora (remontar) e imaginar -desde las ruinas- futuros (montar). Como se reivindica (sin hacerlo evidente) Didi-

Huberman al invocar, en *Pasar, Cueste lo que Cueste*, el gesto de profanación de Giorgio Agamben, en contra del adjetivo “gubernamental”

Ante la frontera cerrada en Idomeni por decisiones gubernamentales, este adjetivo sugiere pues un acto de transgresión o, más exactamente, de *profanación*, a saber, como lo ha recordado Giorgio Agamben, el acto de “restituir al libre uso de los hombres” aquello que había estado previamente “consagrado”, es decir, separado de la esfera del derecho humano. (Didi-Huberman, G. y Giannari, N. 2017, p. 63)

La profanación que hace Godard a contraponer el holocausto con la ilusión *gringa* ambas producidas por George Stevens; La poesía de Niki Giannari; Las imágenes digitales en alta definición de los campos de refugiados cómo masa versus la imagen analógica, sin color y generosa de los refugiados cómplices de la cámara, en las fronteras de Europa, de Maria Kourkouta; Los libros de epígrafes y recortes de Bertolt Brecht; el *Ulises*, de James Joyce; las láminas de Aby Warburg; las películas/obras de Harun Farocki; los proyectos de Alfredo Jaar; y, evidentemente, la escritura de Benjamin como montaje, muestran la preocupación de Didi-Huberman no particularmente con lo que las imágenes hacen de nosotros, sino, el giro que oculta su escritura, la valoración de ejercicios, prácticas y experimentaciones (profanaciones) que buscan reestablecer vínculos del *hacer con imágenes* que van más allá de un consumo lineal de lo visual (de la historia como síntesis hegeliana), sino su reversión para repensar el carácter humano, de un conocimiento que parece privado, que parece encriptado en manos de pocos, pero que se combate en el *hacer con* las imágenes,

experimentando con la escritura de la historia en todos los medios¹⁰², cómo dice Peter Osborne sobre la práctica de Benjamin:

That is a myth of historicism: the recovery of the past 'the way it really was'. Rather, he [Walter Benjamin] is pointing to a politics of memory for which the character of the present (and hence future) is determined by actively constructed relations to a series of specific pasts - 'enslaved ancestors', for example, as opposed to triumphs of nation. But this does not mean that the selection of pasts is a matter of choice. Benjamin's now is always the now of a 'specific recognizability'. Montage may not be methodological, but nor is it arbitrary. It is experimental. Selection is governed by a strict cognitive criterion: the uncovering of what is 'truly new' in the present as a sign of the possibilities it contains. In the light of the idea of actualization, now-time

¹⁰² Esta dificultad también la reconoce la escritora Alison Smith, lo menciona de la siguiente forma: “His reflections on peoples’ self-representation are always centred on the analysis of individual artists’ efforts to channel or to support it, and even the discussion of the action representations of Eisenstein in Book 6 generally retains the separate positions of image-maker and image-spectator with regard to the community which is to be revealed.”(Smith, A. 2020, p. 85) Sin embargo, si consideramos que hay una lucha por la reescritura de la historia, o una reformulación del método para hacer y pensar la historia, la propuesta que hacemos aquí es que los ejercicios ejercidos por los diferentes artistas mencionados y estudiados por Didi-Huberman no deben ser mistificados y colocado en el altar de los “genios”, más bien, que por ciertas condiciones históricas, sociales, políticas y económicas estas personas pudieron realizar sus obras y conseguir difusión necesaria para llegar a nuestro ahora dentro de la categoría de artista, pero estas no deben ser santificadas, sino profanadas (cómo se ha propuesto hasta aquí), utilizadas como materia prima para que nosotros y cualquier mortal las utilice, no para la inmortalidad de los autores, sino como herramientas de construcción en el ahora. Es la propuesta que se sostiene acá, a fin y al cabo, de que los procesos artísticos no son exclusivos de aquellos que se dicen artistas, sino que son saberes y haceres que todos podemos utilizar y acercarnos a ellos. No se debe sacralizar estos personajes históricos, sino que podemos bajarlos de los pedestales (de la historia) y de su práctica elaborar la nuestra, hacer con ellos nuevos procesos.

Está en la misma noción de montaje que estamos tratando de presentar aquí, hacer con imágenes, es hacer con otros: por eso nos interesa el Libro de los Pasajes de Benjamin (literalmente una reunión de citas) o los videos de Farocki (imágenes que se encuentran para conversar sobre la mesa de montaje); la cita es un ejercicio de conversación.

uncovers the meaning of history as *concrete possibility*. (Osborne, P. 1995, pp.149-150)¹⁰³

Las profanaciones abren el campo¹⁰⁴ de la actualización. La actualización, como explica Osborne (1995) no se refieren a lo novedoso o a la novedad, no es un tiempo nuevo (*Neuzeit*), sino que opera en el campo de reevaluar la escritura histórica sobre los fragmentos tapados por el universalismo, una reestructuración personalmente necesaria en el presente, un tiempo-ahora (*Jetztzeit*)¹⁰⁵: la Historia es abierta para que otras historias habiten, cambien el presente, como posibilidad de futuro.

A distinción de Osborne, el montaje puede no parecer metodológico¹⁰⁶, aun así, debemos volver a la noción de la profanación del dispositivo, cómo una forma de

¹⁰³ T.a.: “Este es un mito del historicismo: La recuperación del pasado “tal como ha sido”. Más bien, él [Walter Benjamin] está apuntando hacia a una política de la memoria en la cual el carácter del presente (es decir futuro) está determinada por una construcción activa de relaciones de una serie de pasos específicos - “ancestrales esclavizados”, por ejemplo, en oposición de los triunfos de la nación. Pero esto no significa que la selección de pasados es una cuestión de escogencia. El ahora de Benjamin es un ahora de “reconocimiento específico”. El montaje puede no ser metodológico, pero no es arbitrario. Es experimental. La selección está gobernada por un criterio cognitivo estricto: el revelado de lo que es “verdaderamente nuevo” en el presente como la señal de las posibilidades que contiene. A la luz de la idea de actualización, el tiempo-ahora revela el significado de la historia como una posibilidad concreta.” (Osbourne, P. 1995, pp.149-150)

¹⁰⁴ Ver nota al pie 14: (Agamben, G. 2017, p.112)

¹⁰⁵ Escribe Peter Osborne sobre esta transformación en Benjamin: “Benjamin's aim was to refigure the interruptive temporality of modernity as the standpoint of redemption and thereby to perform a dialectical redemption of the destruction of tradition by the new; to turn *Neuzeit* into *jetztzeit*, new-time into now-time”. (Osbourne, P. 1995, pp.115)

In the process, his work shifts the focus of historiography away from narrative forms of historical totalization to montage: from story to image.” (Osborne, P. 1995, p. 116)

¹⁰⁶ Esta característica metodológica del montaje es evidente en *Remontajes del tiempo padecido*: Ojo de la historia 2 (2015, Didi-Huberman, G.), y es sintetizado impecablemente por Allison Smith en las siguientes líneas: “As we have seen, Didi-Huberman approaches Farocki’s work through the prism of Adorno’s essay on the essay, and, in assessing how cinematic ‘readability’ is to be obtained, the two lessons of that essay which interest him most concern rigour on the one hand; on the other flexibility . Any particular montage-film thus requires ‘theoretical rigour applied to respect for complexity and singularity’ and ‘practical rigour applied to the efficacy of the aspects which are uncovered’, these two forms of rigour together leading to ‘an authentic method, but of an impure kind’. The word ‘impure’ is used here in contrast with the abstract, structural plan of the positivist essay, indicating that the essay-method – Farocki’s method – is determined by the nature of the materials he is handling (‘its power to release the

hacer, una lógica del hacer, pues se comporta como un juego, un juego que recupera el valor de uso de las imágenes, para la reconfiguración de la historia en historias. Por eso, y en concordancia Osborne, no es arbitrario y sin dudas es experimental (ensayo), porque no es absoluto o totalitario, en otras palabras: es abierto, abre el campo de lectura. Cómo lo propone Hito Steyerl:

Podemos reeditar las partes que fueron cortadas: países enteros, poblaciones, incluso partes del mundo, de películas y videos que han sido cortados y censurados porque no se ajustaban a las ideas de viabilidad y eficacia económica. Podemos editarlas en cuerpos políticos incoherentes, artificiales y alternativos. (Steyerl, H. 2014b, p. 199)

Porque, al profanar la Historia, “reeditar”, desmontar-remontar, al producir estos “cuerpos políticos” (como el lugar de observación del migrante o del trabajo de Beatriz Santiago Muñoz, *Gosila*), no caemos una vez más en su mito de “lo que realmente fue” sino que desafiamos la imaginación a lo que podríamos ser, “la posibilidad de lo imposible”, es un gesto que nos hace mirar hacia dentro en lugar de buscar respuestas afuera, es reflexivo en el sentido de “reflejo”, de vernos en esto otro, y dar sentido, a pesar de las tragedias que nos consumen en nuestros contextos. Es profanar al dispositivo, recobrar su valor de uso, experimental porque, como se ha dicho, exige los constantes gestos, jugadas: desmontar y remontar; es buscar al hacer, es haciendo que podemos ver, es en su repetición que otras formas de ser aparecen; es dispositiva porque se investiga experimentando -haciendo- con las imágenes; es profanación porque tenemos que romper la historia oficial para que experimentemos con nuestra

object’s expression in the unity of its elements’, and that for that reason it cannot be definitive”. (Smith, A. 2020, p. 56-57).

propia historia (cómo menciona Osborne en la cita anterior). Desde sus formas más básicas, el montaje es un ejercicio técnico, que abre campo entre las imágenes hacia la reflexión. Así nos alineamos con lo que escribe Allison Smith en su análisis a Didi-Huberman:

One might argue that this new interpretation of the ‘active audience’ is somewhat more manipulative in its implications; it none the less maintains the defining feature of fertile montage for Didi-Huberman in that it offers no conclusion, much less revelation, but continually opens out new variations of the conflictual nature of reality even to the point of breaking through the screen of spectatorship and dragging the audience bodily into the struggle. Such is cinematic poetry according to Didi-Huberman: ‘a certain way of practicing montage as an art of rhythmically declined rhymes, conflicts and attractions. As an art of thought which keeps itself outside all doctrines, a political art which keeps itself outside all dogmas [mots d’ordre], a historical art which keeps itself outside all rigid chronologies. (Smith, A. 2020, p. 73)¹⁰⁷

En esta lógica, el montaje se manifiesta en ese elemento que afecta a nosotros, los observadores, en estado de atención, de tensión - detención. Vemos al prisionero, pero cuando la imagen azulada de la tierra se monta sobre el escenario e imaginamos

¹⁰⁷ T.a.: Uno podría argumentar que esta nueva interpretación de una “audiencia activa” es, de alguna forma, en sus implicaciones, más manipulativa; ella, a pesar de todo, mantiene la característica definitoria de un montaje fértil para Didi-Huberman pues no ofrece conclusión, mucho menos revelaciones, pero abre continuamente variaciones de naturaleza conflictiva de la realidad, hasta el punto de quebrar la pantalla del espectador y arrastra la audiencia corporalmente hacia la tensión. Así es para Didi-Huberman la poesía cinematográfica: “una cierta forma de practicar el montaje como un arte de ritmos sin rimas, conflictos y atracciones. Como un arte de pensamiento que se mantiene afuera de cualquier doctrina, una arte político que se mantiene afuera de todos los dogmas [Mots d’ordre], Un arte histórico que se mantiene fuera de todas las cronologías rígidas” (Smith, A. 2020, p. 73)

la relación entre ambas (espacio/imagen), nos disponemos a hacer el viaje con Caetano y todas las secuencias que construye en continuidad: La imagen que invade la celda y que recuerda a nuestro navegante (nuestro extraño), a nosotros, todo lo que es su tierra, a pesar del régimen militar que la gobernaba¹⁰⁸.

Así, como práctica, el montaje se vuelve en ese elemento de apertura, de ruptura, de reelaboración de las estructuras lineales, abre el espacio para el conflicto entre contrarios y a la vez de reestructuración de los campos de poder, donde hace presencia la intimidad, la imaginación, el “síntoma”, que no es un nuevo orden, sino la posibilidad misma de seguir el desmontaje, re/des/organizar, actualizar la historia: de la posibilidad de lo imposible, de imaginar posibles.

¹⁰⁸ ¿Gobierna? [esta nota fue escrita antes del final de la presidencia de Jair Bolsonaro en Brasil. Por dicha ya estamos en una nueva etapa, existen muchos fantasmas y violencias, no sabemos que resultará, pero, al menos, hay esperanza para algo distinto]

3. Horizonte

3.1. Una prueba para el horizonte

En 2019, fue montada por primera vez la instalación Una Prueba Para el Horizonte (Guillermo Rojas Boehler). Esta obra estaba proyectada en tres partes: La primera es una selección de imágenes recopiladas de revistas *National Geographic* de la década de los años setentas, enciclopedias viejas, revistas de curiosidades de los años ochentas, entre otras de la misma calidad, esta colección se armó de imágenes, que de una forma o de otra, representaban paisajes exóticos y culturas que difieren de la occidental citadina; cada recorte se alineó una al lado de la otra a través de sus horizontes para la construcción de un horizonte artificial, compuesto por paisajes exóticos, proponiendo un horizonte heterogéneo e ideal. Vale destacar que era un ejercicio fallido, las imágenes eran retiradas de sus soportes editoriales, pero no eran higienizadas para ser únicamente imágenes, son evidentes el resto de reportajes, notas, artículos que las acompañan, evidenciando su origen y su uso previo a la instalación.

La segunda parte es el soporte material que sostiene las imágenes, la estructura, a pesar de no ser evidente, remite a los puertos de madera. Fueron colocadas las imágenes a la altura de la vista del observador y a lo largo de doce metros, este horizonte.

El tercer aspecto es el posicionamiento de la obra en el espacio: no estaba colocada en una línea recta, el objeto simula en un espacio que imita la curvatura natural del globo ocular y el giro del cuello al mirar al horizonte, tratando de generar,

desde una vista general, la relación espacial del cuerpo humano y la curvatura de la tierra.

La obra fue diseñada en un contexto particular, el artista se encontraba realizando una residencia en San Juan de Puerto Rico, y sus reflexiones giraron en torno las relaciones espaciales y económicas de las islas, pero que resultaron en un cuestionamiento de su identidad y su vínculo con los espacios que ha habitado.

Antes de dar inicio a las reflexiones personales que han dado origen a esta investigación en particular, explicaremos el contexto del proyecto en sus inicios. Al llegar a San Juan en Puerto Rico, el artista, tenía otro proyecto, basado en la supervivencia de las imágenes, considerar el pasaje del huracán como una antes y después, verificar cuales han sido las fotos que han sobrevivido al pasaje de los huracanes Irma y María en el 2017, y ponerlas en relación con las imágenes que se produjeron a partir del momento que esto sucede.

Sin embargo, al encontrarse con la población boricua, con los que serían su contraparte en la residencia y con los que sostendría diálogos a lo largo de tres meses, se dio cuenta que le hacía falta madurez y experiencia -en aquel entonces- para realizar un proyecto que tocaban heridas que todavía no sanan, así como nunca se había enfrentado con una identidad tan fuerte como la de los puertorriqueños, sus dolores y orgullos. En esta relación el artista empezó a reflexionar sobre su condición de existencia en este espacio y tratar de abarcar las relaciones inmediatas que constituyen la capital de la isla, así como la experiencia visual de habitar en el sector más turístico de la isla. Fue imposible ignorar dos aspectos particulares de su experiencia: ver al horizonte desde la isla, así como darse cuenta la relación entre ciudad y cruceros y la forma que toma el turismo en San Juan. Sumado a esto le interesaba la creciente atención que este movimiento gana por aquellos años sobre los

“terraplanistas”¹⁰⁹ y su capacidad de reinventar, para ellos mismo, su forma de relacionarse con el mundo a partir de experimentos empíricos y con imágenes.

A partir de estos elementos el artista empezó a realizar una serie de especulaciones narrativas, que trataban de elaborar un mundo donde San Juan sería el último puerto antes de una excursión de tierraplanistas hacia el borde del “planisferio” en un crucero. Este ejercicio llevó a una serie de registros de las naves que llegaban al puerto, así como escrituras ficticias de esta experiencia desde aquellos que ven los barcos zarpar desde el puerto de su ciudad, además de una exploración visual de un horizonte ideal.

En este giro, entre ingresar insensiblemente a la vida de personas que está lidiando con el trauma, a entender la relación de un cuerpo con el espacio y las relaciones que se entablan para descifrar los códigos locales, con aquello que uno carga y trata de leer el mundo en el cual se desplaza, la producción de un horizonte ideal se convierte en una experiencia que no solo define una práctica especulativa, abre un espacio de reflexión, donde otro tipo de ejercicio de pensamiento surge: si la producción de un horizonte ideal es posible con las imágenes, aún que sea para demostrar su propia artificialidad, entonces es posible la producción de espacios propios de reflexión con la imagen que determinan relaciones personales, es decir hermenéuticas con el espacio y sus imágenes y, de esta misma forma, se revelan nuevas relaciones entre códigos locales y propios que permiten vinculaciones nuevas y reestructuraciones de la realidad del entorno. Si es posible montar un horizonte ideal, es posible desmontarlo y ensayar (remontar) estructuras donde se evidencian nuevas relaciones con el entorno.

¹⁰⁹ grupo de personas que creen que la tierra no es esférica/ovoide, sino que creen que es una superficie plana.

El horizonte, a partir de esta práctica se convierte en elemento manipulable, “dispositivo profanado”, que se le puede dar uso, y en ese momento deja su característica intangible, inalcanzable y estable, para convertirse en elemento propio de las relaciones con el mundo y en su uso recobra carácter artístico, de modulación de realidad y de propuesta reflexiva para la escritura especulativa de historias alternas, de relaciones físicas y empíricas, no ontológicas o estables. La inestabilidad del horizonte es valor de los cuerpos que se desplazan y lo reelaboran a cada paso. El horizonte como metáfora del devenir se rompe en el cuerpo que traspasa límites poniendo en jaque la estabilidad de naciones, fronteras y territorios, así como pone en duda las nociones jurídicas de frontera y ciudadanía.

3.2. Horizonte como dispositivo

Recordemos, ante todo, lo que ha dicho de los dispositivos desde la lectura de Agamben en capítulos anteriores, ahora abarcando el horizonte como ese elemento en particular que constituye una forma visual. Establecida a lo largo de la historia de las artes occidentales. En *Los condenados de la pantalla* (2014) Hito Steyerl explica *En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical* (pp. 15-32) las relaciones políticas que están imbricadas con la cuestión de una perspectiva terrestre del horizonte y desarrolla el marco histórico y político que define las relaciones espaciales y de poder que se encuentran.

Steyerl recapitula sobre el desarrollo técnico (bélico y de las telecomunicaciones) que constituye una nueva estructura relacionada con la construcción de formas de visualización de la realidad. De la perspectiva horizontal y el desarrollo cíclope (de una mirada monofocal) del punto de fuga desarrollado por los artistas/investigadores del renacimiento, en un traslado con las nuevas medios de

transporte con la revolución industrial inglesa y un pasaje en desplazamiento, distorsionada de horizonte desarticulado; hasta las perspectivas aéreas, satelitales y de los drones de la época moderna y contemporánea, estas tecnologías, utilizadas por el capitalismo y colonialismos para justificar el supuesto “impuesto” con el que desarrollaban sus “voluntades de poder”, sus deseos de expansión, su hiperproducción en las cadenas de producción y la vigilancia a nivel mundial, así como, en todas sus etapas, estas tecnologías hacen parte o fueron desarrolladas, también, con sus fines bélicos, de dominación y dominio del espacio.

Es evidente, que estas visualizaciones, estos puntos de vista, estos posicionamientos, se han popularizado y definieron, como signos, la hegemonía occidental. Lo visual se convierte en valor de declaración de control de su entorno, dominación sobre territorios¹¹⁰, la disputa por el control visual sobre los espacios, sobre los territorios, es también una disputa sobre las estrategias, sobre el conocimiento del enemigo, del otro, del que no puede ver lo que yo veo, pero yo veré lo que él ve. Pero esta disputa por el dominio sobre la visualidad, sobre esta redefinición del punto de vista, no es una cuestión pedestre, no es una cuestión del ciudadano común, del inmigrante sin papeles, es una disputa por la hegemonía del régimen escópico dentro del campo del poder gubernamental, bélico y económico.

Aun así, debemos revisar lo que dice Steyerl: “Nuestro tradicional sentido de la orientación –y junto a él, los conceptos modernos de tiempo y espacio– están basados en una línea estable: la línea del horizonte.” (Steyerl, H. 2014a, p. 17) en los próximos

¹¹⁰ Tengamos en consideración un tema que probablemente le interesará a Steyerl en los años que seguirán, o más bien que se incluyen, ya en algunos de sus trabajos, los globos de vigilancia abatidos sobre territorio estadounidense el pasado febrero del 2023. El “ojo de dios” es una disputa de campo político que define las relaciones entre estados, el dominio del territorio no solo por definición de fronteras, sino por el deseo de control visual sobre los territorios. no es casual que exista una disputa por el lugar de observación entre potencias mundiales, la mirada es una cuestión de poder

párrafos de este apartado de su ensayo -titulado *Una breve historia sobre el horizonte* (pp. 17-21)-, nos llevará varias reflexiones sobre el horizonte, como este marco de referencia y dominio visual, por ejemplo: como estabilidad visual y marco referencial, monofocal, en las representaciones, que Steyerl la atribuía a los renacentista y la clase alta (reyes, aristócratas y clero) del renacimiento y su relación directa con los procesos coloniales europeos, en un breve fragmento:

El horizonte fijo siguió siendo una proyección hasta que los horizontes virtuales fueron inventados con el fin de crear la ilusión de estabilidad. El uso del horizonte para el cálculo de posición facilitaba el sentido de orientación de los marineros, permitiendo así la expansión del colonialismo y del mercado capitalista global, convirtiéndose también en una herramienta importante para la construcción de los paradigmas ópticos que definieron la modernidad, siendo el más importante la así llamada perspectiva lineal. (Steyerl, H. 2014a, p. 19)

Sobre las representaciones del horizonte a través de la perspectiva lineal renacentista, sigue posteriormente:

En estas pinturas, la perspectiva lineal se convierte en una matriz de propaganda racial y religiosa, así como de las atrocidades que guardan con ella una relación estrecha. Esta visión del mundo, denominada científica, ayudó a establecer los estándares que marcan a ciertos pueblos como "otros", legitimando así que fueran conquistados o dominados. (Steyerl, H. 2014a, p. 21)

En este mismo sentido podemos considerar lo abordado por Georges Didi-Huberman en la *Supervivencia de las Luciérnagas* (Sobrevivencia dos Vaga-lumes, 2011, p. 95), cuando hace una distinción básica: “Ora, a imagem não é horizonte. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*)” (p. 85) ¹¹¹.

Estas caracterizaciones que hace Steyerl y remarcados por Didi-Huberman indica lo que hemos discutido en capítulos anteriores como “dispositivo”, a partir de Giorgio Agamben, el horizonte es utilizado por los Estados coloniales, para su representación y construcción de una visualidad que constituían paisajes y territorios que pertenecerían a alguna metrópoli colonial, es decir, la construcción de un paisaje, de un país y sus dominios, las “luces”, la “nitidez” y lo “claro”, así como, de los paganos, como establecimos esta relación en el capítulo sobre la migración. Pero lo que dice al inicio de esta sección nos interesa: “El horizonte permitía que las cosas se hicieran visibles. También servía para determinar tu propia ubicación y la relación con tu entorno, tu destino o tus ambiciones.” (Steyerl, H. 2014a, p. 17), es exactamente en este aspecto donde la “profanación”, devolver el uso del horizonte, de lo que fue cooptado por el poder. Perseguir las luciérnagas, “*luciole*”, salir de la luz engeguecedora, buscar en la oscuridad los destellos.

Como lo que analiza, desde una perspectiva del límite de la experiencia, considerado desde la fenomenología, Peter Osborne (BAK basis voor actuele kunst, 2019, 11’15”-12’18”), donde coloca el horizonte como una “prisión” que está en constante movimiento con el prisionero, pues no puede conocer más allá del horizonte. Sin embargo, Osborne, en seguida pasa a una reflexión sobre el horizonte como

¹¹¹ T.a.: “A ver, la imagen no es horizonte. La imagen ofrece algo cercano al destello (*luciole*), el horizonte promete la gran y distante luz (*luce*)”. (Didi-Huberman, G. 2011, p. 85)

experiencia de posibilidad de futuro a través una lectura de Heidegger (BAK basis voor actuele kunst, 2019, 14'50"-17'25"), abriendo una distinción entre "expectativa" y "anticipación". Ambos términos determinados por un pensamiento existencial, implican una espera, algo que viene, un horizonte que se cierra, nos explica en el mismo tramo Osborne.

Una "anticipación": la posible actualización o considerar la muerte como ineludible, una expectativa: ver la progresión lógica de los eventos para determinar su fin (BAK basis voor actuele kunst, 2019, 17'25"-20'41"). En concordancia, el texto de Hito Steyerl, sigue una progresión y sostiene que estamos en una época de "caída libre", donde hemos pasado por un horizonte "inestable" por la revolución industrial, las máquinas a vapor y su velocidad, así también, las miradas aéreas, modernas, que se convertirán en las vistas satelitales, como "ojos de dios", para en nuestra época, digital, de teléfonos inteligentes, las referencias espaciales, vistas desde arriba, el *Google Maps*¹¹², la programación (en sentido flusseriano) de redes sociales, sus modelos de representación y algoritmos, actualmente, incluso, los modelos discursivos de los *influencers*, y el uso de las telecomunicaciones a través de internet utilizadas en todo el mundo por la emergencia sanitaria del virus SARS COVID-19, el famosísimo *Zoom*, pero llega a la conclusión de que:

El observador ya no es unificado por este tipo de mirada, sino que más bien es disociado y abrumado, reclutado para la producción de sentido. Ninguno de estos espacios de proyección presupone un mismo horizonte unificado.

Más bien convocan un sujeto espectador múltiple que debe crearse y

¹¹² Dice Steyerl específicamente: "La respuesta es simple: muchas de las vistas aéreas, caídas en picado en 3D, Google Maps e imágenes de vigilancia no retratan en realidad una base estable. En su lugar, crean la presuposición de que esa base existe previamente... Así como la perspectiva lineal producía un observador estable y un horizonte imaginarios, la perspectiva arriba-abajo produce un observador flotante y un piso estable imaginarios." (Steyerl, H. 2014a, pp. 26-27).

recrearse mediante las siempre renovadas articulaciones de la multitud.

(Steyerl, H. 2014a, p. 30)

Bajo estas convenciones, en el “abrumador y disociado” periodo de sobreproducción de imágenes y reproducción de modelos visuales, si sostenemos la idea del “futuro posible”, nos olvidamos que las marcas territoriales están disponibles a todas, desde los edificios vistos desde lejos¹¹³, algunas flores que se revelan en distintas épocas muy específicas del año¹¹⁴, hasta las montañas que definen muchos territorios latinoamericanos¹¹⁵, es innegable que siempre una visualidad propia de los procesos de desplazamiento en los territorios que no pertenecen al poder (económico, político, social) y que a pesar de los usos políticos de los medios de visualización trabajados por la artista y teórica alemana, existen otros, de ojo pedestre, no del que controla la ciudad o una propiedad, tampoco caer en la nostalgia pre-tecnológica o romantizarla precariedad, sino aquella que se desplaza por el territorio, que vive en la ciudad, que crea su ruta y define las marcas de sus coordenadas, por necesidad y deseo. Un análisis parecido en las palabras de Didi-Huberman:

Não se percebem absolutamente as mesmas coisas se ampliamos nossa visão ao *horizonte* que se estende, imenso e imóvel, além de nós; ou na proporção que se aguça nosso olhar sobre a *imagem* que passa, minúscula e movente, bem próxima de nós. A imagem é *lucciola* das intermitências passageiras; o horizonte banha na *luce* dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do Juízo Final. Ver o

¹¹³ El espantoso edificio que construyeron a pocas cuadras de la Cineteca Nacional de México, es una gran marca para definir la dirección de mis caminatas hacia el cine desde cualquier parte de la ciudad.

¹¹⁴ En Costa Rica, a las plantas llamadas buganvillas, se les dice veraneras.

¹¹⁵ Pienso en el valle del altiplano de México, el Valle Central de Costa Rica o las cordilleras del Andes en Sur América.

horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os “ferozes proyectores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo - toda diferença - na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olharma menor imagem. (Didi-Huberman, G. 2011, p. 115) ^{116 117}

Es por eso que no podemos aceptar que únicamente estos poderes se encargan de establecer visualidades, más bien, a pesar de la fuerte presencia que estos definen sobre la superproducción de las imágenes, se debe reivindicar el uso personal de las imágenes para la producción de discurso como establecimos con Ricoeur: ir y venir entre acontecimiento y sentido, ejercicio dialéctico que sucede en la recuperación de “valor de uso” de todas aquellas imágenes que decimos tener cerca, que son parte de nuestros cotidianos y que reelaboran nuestra relación con el mundo. Osborne, luego de considerar la concepción histórica del horizonte (que se encuentran en varios fragmentos a lo largo de esta investigación), analiza la noción “horizonte de expectativa de Reinhart Kozelek, donde lo “nuevo” solo puede ocurrir al atravesar¹¹⁸ el

¹¹⁶ Luz pequeña, o luciérnaga en italiano, sigue en los párrafos que nos referiremos a esto.

¹¹⁷ T.a.: “No se perciben absolutamente las mismas cosas si ampliamos nuestra visión al *horizonte* que se extiende, inmenso y inmóvil, además de nosotros; o en la proporción que atina nuestra mirada sobre la imagen que pasa, minúscula y móvil, muy cerca de nosotros. La imagen es *lucciola* de intermitencias pasajeras; el horizonte se llena de *luce* de los estados definidos, tiempos fijados del totalitarismo o tiempos acabados del Juicio Final. Ver el Horizonte, el más allá y no ver las imágenes que nos vienen a tocar. Las pequeñas luciérnagas forman el destello a nuestra frágil inmanencia, los “feroces reflectores” de grandes luces devoran todas las formas y todos destellos -toda diferencia- en la trascendencia de sus fines últimos. Poner exclusiva atención al horizonte es hacerse incapaz de ver la más pequeña imagen”. (Didi-Huberman, G. 2011, p. 115)

¹¹⁸ La palabra que utiliza Kozelek y que repite Osborne es “penetrar”, por la connotación violenta y sexual se decide alterar la palabra “atravesar”, por la relación espacial que esta contiene.

horizonte, no cumpliendo la expectativa, más bien superándola (BAK basis voor actuele kunst, 2019, 24'33"-27'17").

Didi-Huberman, traza a través la metáfora de las luciérnagas -*luciole* en italiano- como el deseo y la luz -*luce*- como el poder hegemónico como los gobiernos fascistas europeos (italiano y alemán). La luz absoluta del gobierno ciega, es horizonte en tanto promesa, que alumbra todo con la claridad, con la "verdad" preestablecida, la nación, "o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande "linha" de fuga"" (Didi-Huberman, G. 2011, p. 87)¹¹⁹ y, por otro lado, como propone Peter Osborne, en su análisis del horizonte de expectativa, el capitalismo, vela el horizonte (BAK basis voor actuele kunst, 2019, 40'10"-45'50"). Osborne utiliza la palabra obscurecer (no velar), sin embargo, en este contacto con Didi-Huberman, quizá el obscurecimiento más bien es el velo de la oscuridad, revelar, o rebelarse, es entrar a la oscuridad en la búsqueda de luciérnagas, "la posibilidad de lo imposible".

Las luciérnagas son movimiento, pero no alumbra, necesitan la oscuridad para verse, el espacio del deseo, la noche, donde no encandilan las luces del "estado", la oscuridad velada por el capitalismo para hacer el horizonte inaccesible. Dice Didi-Huberman trabajando las ideas de Agamben¹²⁰, las luces del "reino", algo se ve, movimientos "como danza", que nos hacen perseguirlas en la oscuridad, lejos de la mirada (y visualidad) hegemónica, imágenes que aparecen por breve segundos, la imagen, juntos con los cuerpos que se mueven, rompen con la dinámica de la

¹¹⁹ T.a.: "el horizonte nos promete el todo, siempre oculto detrás de su gran línea de fuga" (Didi-Huberman, G. 2011, p. 87)

¹²⁰ Ver Didi-Huberman, G. (2011), *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Editora UFMG, p. 101: "As imagens - que Agamben reduz aqui à "formas midiática da imagem" - assume, assim, no mundo contemporâneo, a função de uma "glória" presa à máquina do "reino": *imagens luminosas* contribuindo, por sua própria força, para fazer de nós povos *subjugados*, hipnotizados em seu fluxo. O diagnóstico não é, sem dúvida, falso. Ele corresponde às sensações de sufocamento e de angústia que nos invadem diante da proliferação calculada das imagens utilizadas, ao mesmo tempo, como veículos de propaganda e de *merchandising*]"

visualidad impuesta, devuelve el valor de uso, del cuerpo que se posiciona, que persigue luciérnagas en la oscuridad, que cambia su posición y la de las imágenes. El cuerpo es el horizonte, mientras tomar la decisión de moverse, ubicar la mirada lejos de la luz, construir el paisaje propio, persiguiendo luciérnagas en la noche.

Es así que, actualizar el uso de las imágenes de nuestro entorno, adoptando los códigos que componen nuestros contextos, un juego íntimo de acontecimiento y sentido, hermenéutica peatonal, no es ver el horizonte y aceptarlo como estabilidad, usarlas como mapas y no como pantallas, hacer con ellas; no ser utilizadas a través de ellas. Darnos cuenta que estamos en él, que somos el horizonte, y que nos hacemos en él y con él.

3.2.1. Cuerpes en el horizonte

Nathalie Goffard, Curadora e historiadora del arte chilena, propone el horizonte como, “Paisajes hápticos” y “habitar la línea de horizonte” (Goffard, N. 2019, pp. 67-72) y hace un rastreo de la elaboración del horizonte similar a Hito Steyerl, sin embargo, la escritora chilena le suma la complejidad de pensar el horizonte no solo como eso inalcanzable -únicamente como una referencia visual o dispositivo del poder- sino como plano, como superficie, de contacto entre los límites terrestre y aéreo, ese lugar, en constante cambio por el mismo desplazamiento del cuerpo, una experiencia háptica, y usa del océano para pensar este límite:

Son hápticos porque apelan al sentido táctil del ojo, recalcando que los sentidos no son facultades independientes, sino que convergen entre sí. La espacialización háptica del horizonte marino sucede a condición de no solo percibirlo como línea, sino también como superficie, «cuando la atención se sustrae de los bordes, cuando el contorno, como guía de la visión, llega a

ser más o menos indiferente [...]». Experiencia lejana a la vez que cercana, óptica a la vez que háptica, es así como el humano se relaciona con la tierra, teniéndola «como base y como horizonte», porque en estricto rigor, siempre estamos parados sobre la línea de horizonte de otro observador del planeta. Línea a la vez que plano, contorno al mismo tiempo que superficie, el horizonte apela tanto a una experiencia óptica como háptica, y por cierto existen pocas sensaciones corporales que mejor plasmen esa hapticidad, que la flotación en el océano.” (Goffard, N. 2019, p. 68)

Metáfora apropiada, imaginarnos flotar en el océano, como estar en el horizonte, estar en el límite de la experiencia sensorial del horizonte. Es también una posibilidad de pensar nuestro rol en esta situación, considera lo que nos sucede allí, en esta suspensión entre espacios, en la inestabilidad de la superficie que nos han impuesto como estable. Inesperada reflexión a la vez que clara, la hapticidad, es en sí misma la experiencia de contacto con todo aquello que conforma el horizonte, con la más grande de las sorpresas: Nosotros también somos parte de él,

Por lo que el horizonte no puede ser entendido exclusivamente como una experiencia viso-espacial, sino también corporal. En otras palabras, pensar el horizonte en términos de vecindades corporales significa superar su mera definición de límite visual que separa el cielo y la tierra (o el mar), y entenderlo como zona de fricción o superficie de contacto entre dos cuerpos —o dos territorios. (Goffard, N. 2019, p. 69)

Me atrevo a sumar cuerpos a esta ecuación: todos los cuerpos, experiencia individual y compartida, cuerpos que modulan, que fracturan el horizonte mientras lo

producen en sus mismos cuerpos. Me atrevo sugerir que los cuerpos que nadan en este horizonte, están produciendo espacio, produciendo relaciones en el espacio, hacen campo, para otras corporalidades, mientras los cuerpos que aceptan el horizonte como referencia, como estabilidad, los cuerpos inconformes modulan, hacen olas, maremotos, tsunamis¹²¹, ponen en crisis lo que han sido considerados cimientos de la estabilidad, mientras los que hacen las mareas, enturbian las aguas, que alguna vez parecían cristalinas, ahora son confusión.

El horizonte es de hecho una circunferencia que depende tanto de la curvatura de la superficie terrestre como de la altura de los ojos de un sujeto observador, por lo que es siempre dinámico, escurridizo e inalcanzable: más lo buscamos, más se aleja. El horizonte es humano y por ende se mueve con él, tal y como la propia sombra (Goffard, N. 2019, p. 70)

El horizonte está en los cuerpos, no en la distancias, por el ojo entra, y en el movimiento de los músculos que se esconden detrás de los párpados se empieza a mover, a desestabilizar, ubicar referencias del entorno; la luz que estira la sombra, los ojos que conectan lo que esté entre el horizonte y su cuerpo, el cuello que se estira y rota, decide para donde mirar; hacia el torso y las caderas que pueden girar el cuerpo, mover el eje, cambiar la posición del horizonte, hacerlo vibrar; hasta los pasos, la suela de los pies que cambia el horizonte, sube y baja sobre la topología del espacio, que descoloca la mirada, que rompe el ojo fijo, pone en relación nuestro movimiento y la

¹²¹ El “cometa” de Benjamin, lanzado por catapultas, ruinas cayendo en la Península de Yucatán, provocando un efecto en cadena que mata “dinosaurios”, recordemos la canción de Charly García: “Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire/ Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle/ Los amigos del barrio pueden desaparecer/ Pero los dinosaurios van a desaparecer”. (García, C. 1983, música).

mirada que nos guía, nos acerca y nos aleja, que baila. El cuerpo en el espacio, cuando toma conciencia de la mirada, juega con ella.

3.3. Migrante y el Horizonte

Quizá, homólogo a la noción de “franja” en relación a los cuerpos establecida por la curadora y filósofa Eliza Mizrahi Balas, que escribe: “La franja no es el límite o contorno geométrico, sino la zona donde se ejerce una potencia. Esta especie de trazo plano o línea rota ya no tiene la función delimitadora, ya no hace contorno, sino que indica la manera en que los cuerpos en el espacio se distribuyen como pura fuerza.” (Mizrahi Balas, E. 2015 p. 82), esto al mismo tiempo, nos seguirá explicando la filósofa en las demás partes de su tesis, las imbricaciones entre cuerpos-franja y violencia de Estado.

Respecto a la potencia mencionada por Mizrahi, esta línea rota que es conformada por pura fuerza de los cuerpos que resiste en la Franja de Gaza, pienso en la fuerza (y también en los golpes) de los cuerpos migrantes que han logrado cruzar la frontera (legal o ilegalmente) que empiezan a romper la misma linealidad de lo que es Estado y de lo que son ciudadanos, no solo por la modulación, fragmentación y reacomodo de imágenes, para la producción de nuevos códigos personales y colectivos, sino que también, la violencia que estos elementos ejercen en contra de los migrantes, revelando la insanidad, la crueldad, la falta de humanidad y el racismo que los nacionales (personas e instituciones) sostienen.

El horizonte se constituye de cuerpos que, con su mirada y movimiento, transfigura su experiencia espacial, que navega el horizonte y encuentra en los otros nuevas formas de montarlo, con algunos elementos compartidos así como con sus particularidades, como posible hermenéutica de un acontecimiento; acontecimiento

que, como establecimos con Ricoeur en capítulos anteriores, se define con el gesto del discurso, en la dialéctica del acontecimiento (discursivo/migrante) y del sentido para hacerlo propio, con la experiencia de su interacción textual (creativa) como establece Flusser, el gesto creativo de transformar la información para poder navegar la confusión, para no ser detenido por las visualidades y controles del poder. Mantener el horizonte inalcanzable, o como elemento que oculta el porvenir, o la estabilidad de la experiencia con el mundo, es trabajo del poder hegemónico que nos quita de esta posición corporal de intercambio de miradas y nos abstrae (distrae) de nuestra propia potencia en nuestra relación con él, la misma posibilidad de autonomía en el intercambio con otras.

El horizonte es un dispositivo del poder, es lo que nos muestra Hito Steyerl, mientras se conserva como referente visual de lo que implica nuestra relación con el mundo, no solo esto, de distancia y de estabilidad de las promesas de normalidad, este constituye forma excluyente -frontera- de otras formas de ser en el mundo. Pero la frontera de lo visible con “el más allá es una trampa, una paradoja”:

El horizonte háptico es un espacio medianero que recuerda lo que Michel de Certeau llamaba «la paradoja de las fronteras», en cuanto a que las zonas de empalme no solo se definen por la diferenciación, sino también por sus puntos de encuentro: «La unión y la desunión son indisociables. De los cuerpos en contacto, ¿cuál de ellos posee la frontera que los distingue? Ni uno ni otro. Es decir ¿nadie?» (Goffard, N. 2019, p. 69).

El horizonte debe ser profanado, el gesto político es recobrar el valor del uso de la mirada en nuestros entornos, de hacer suyo, de hacer nuestra esta “frontera”, hacer espacio. No, no es sencillo, pero es necesario redefinir en la ciudad, en el campo, o en

el mar, nuestras relaciones vitales con el espacio para inscribir nuestra propia historia. Es complejo, no existe forma sencilla, y no es un gesto político que garantiza mejores relaciones políticas con el Estado —probablemente todo lo contrario— romper el horizonte es repensar el paisaje como un todo, dar un nuevo uso a los espacios, reconfigurar con imágenes, la fotografía y el video, por ejemplo, los vínculos posibles, estar en el horizonte, partiéndolo.

El horizonte debe ser profanado para recobrar su calidad háptica, y al tocarlo, al tocarnos, desmontarlo, romper la secuencia de imágenes que lo mantienen estables, y reconfigurar la historia de la cual hacemos parte, contar una historia personal con/en el espacio. Contar otra historia a las personas que “conocen” la Historia, los historiadores que se han especializado en definir las temporalidades y darles la vuelta. El horizonte es dispositivo porque está constituido como límite, como estable, como definición, pero cuando lo desmontamos, entendemos que nosotros somos piezas de este mismo horizonte, que estamos sosteniendo su estabilidad, que lo mantenemos fuera de peligro, alejando de todos aquellos que quieren cruzar, romperlos.

Cuando vemos el horizonte en nuestro cuerpo, la estructura rompe, le cobramos uso, es un pequeño fotograma de una película con la cual podemos ensayar para establecer otro vínculo, más armonioso o colérico con la realidad y espacialidad que viven. El horizonte, ya no como elemento de la contemplación, sino, pensarlo como la franja, que, en su limitación e imposición sobre los cuerpos, la contención, la violencia estructural, estatal, policial, que hay cuerpos que resisten, que protegen su territorio, la Franja de Gaza no tiene la forma del Estado de Israel, tiene la forma del cuerpo del pueblo palestino que resiste sus ataques (Mizhari Balas, E. 2015). Como la franja, el horizonte muestra una potencia, una potencia que es resistencia, pero también acción creativa de transformación del paisaje por los paganos, a los que no

pertenece al reino, que no son ciudadanos, que bordean la ley de exclusión e inclusión, que reformulan las lógicas de relación con su entorno, que exigen lo que el poder les quita, el derecho de hacer un lugar para la vida.

3.3.1. Profanar el horizonte

El horizonte se desmonta para establecer un vínculo otro, horizontal, con él, paradójico, es cierto, pero al sostener el horizonte, estamos sometidos a su misma condición estable, profanarlo, es romperlo, cortarlo, desensamblar las partes que parecen ser continuas, ensayar con nuestra inestabilidad, ver que hay una fractura, una herida, donde el cuerpo puede entrar, cruzar, encaje incómodo, pero posible, poco práctico, pero, sin duda, poético, colocarse en el horizonte. Un vínculo “experimental” como el montaje descrito por Peter Osborne¹²², no conservador.

Volvamos un momento a la posición de Steyerl. El horizonte es un dispositivo visual en su ensayo, como dispositivo, en el sentido que sistematiza Giorgio Agamben a partir de Michel Foucault, es un entramado del poder social/económico/político, para subjetivación, para hacer sujetos, para sujetar¹²³. Los procesos de colonización produjeron horizonte y cartografías, construyeron puntos de vistas inaccesibles a las personas, de los cuales no tienen ningún poder de decisión sobre la representación, así que se vuelve una presentación de la visualidad del poder. Solo pensemos en los trazos rectos sobre el mapa de África que definen las fronteras de los poderes coloniales europeos. El horizonte como este devenir de promesa, de riquezas y los paisajes que definen los límites de ciertos imperios.

¹²² Ver nota al pie de página 101 y 103: Osborne, P. 1995, pp.149-150 y Osborne, P. 1995, pp. 116, respectivamente.

¹²³ En caso de dudas verificar el apartado 2.4.2. *Disponer/Dispositivo/Profanación/Desmontaje*

Desde el puerto observábamos los barcos zarpar, en la distancia. Hoy vemos drones desplomarse como/con los Estados, su punto de vista fragmentado, habla de la crisis a la que nos quieren responsabilizar. Hito apunta a una fragmentación de la mirada en caída libre, como si todos estuviéramos ahí, en la caída libre del poder hegemónico.

Quizá no sea así, podríamos apostar que estamos abajo, viendo cómo se desploman, lentamente, cobrando por su crisis a las personas que no tuvieron que ver con su deseo de ascenso, control o poder. Todavía tenemos nuestros horizontes, algunos compartidos, otros personales, que no son estáticos, que no son definidos por el poder, está definido por la potencia del que observa. Potencia que rompe la hegemonía, horizontes de singulares. No horizontes de expectativa, cómo sostenidos por la lectura de Peter Osborne (BAK basis voor actuele kunst, 2019) sobre el devenir del socialismo en la contemporaneidad, sino por la experiencia de construcción de horizontes.

Cuando “se regresa el valor de uso”, pero no niega la potencia del gesto, ese uso que le podemos dar al horizonte es la constitución necesaria de una reorganización necesaria de la mirada, así como de los componentes que podemos retirar e incluir, es ensayar con las imágenes, construir un lugar de observación.

Construir un lugar de observación es, por lo tanto, un ejercicio hermenéutico de producción de realidad a través de las imágenes, es la producción de un espacio de sentido personal, es la reconfiguración de las imágenes en función de una búsqueda, tratar de construir la relación con el espacio en que vivimos. La palabra que usa Didi-Huberman para este gesto es:

Despejar, “resolver su propio espacio”, abrir espacio y dejar pasar el aire fresco en nuestra historia presente: tal es la acción del carácter destructivo”.

Así, pues, para levantarse hay que saber *olvidar un cierto presente* y, con él, el pasado reciente que lo ha traído. (Didi-Huberman, G. 2019, p. 37)

Este levantamiento que trata Didi-Huberman, es un “ponerse a la altura”, en esta investigación es ponerse a la altura del horizonte, abrirlo, “despejarlo”, desmontarlo, para hacer espacio, rompernos y romperlo, y como sigue el autor:

Pero Benjamin escribió también -ese mismo año o el siguiente- un magnífico texto titulado “Excavaciones y recuerdo”, en el que anuncia la idea de que despejar nuestro terreno de actualidad supone precisamente sacar a la luz, *descubrir un cierto pasado* que el estado presente quería mantener prisionero, inconsciente, sepultado, inactivo. En el levantamiento, en suma, la memoria quema: consume el presente y, con él, un cierto pasado, pero descubre también la llama oculta bajo las cenizas de una memoria más profunda. Es infantil en la medida que los niños saben matar a los padres estableciendo el vínculo con la memoria de los abuelos y las abuelas. (Didi-Huberman, G. 2019, p. 37)

Sacar a la luz, o hacer que el mismo espacio despejado, por donde pasa el aire, donde el polvo se levanta, entre muestra la fisura de las estructuras que se conservan sostenidas por nuestras manos, entre las ruinas se abren campos de acción. Por otro lado, el parricidio, que describe el autor francés, remite, en nuestro caso, a matar a la patria. Romper el horizonte, es un intento de destrucción de la representación nacional, de los límites físicos, imaginarios y legales que constituyen una nación, el ciudadano ya no como ser de derecho, sino como significado de exclusión de los *otres*. Estos otros, nosotros, somos los que sostenemos el horizonte,

los que mantenemos la distancia mientras aceptamos “la frontera cómo método” (Mezzadra, S y Neilson, B, 2017), las patrias se sostienen a nuestras espaldas, cómo Atlas. Hemos normalizado su peso: cuando los trámites son simples y rápidos, creemos que un estado es benévolo; cuando pasamos por las casillas de migración y nos tratan como sospechosos, peligrosos y criminales, pensamos que el estado es racista, discriminatorio y cruel; cuando al cruzar la frontera, en un punto indeterminado, nos reciben los oficiales de migración, nos encarcelan y deportan, pensamos que es injusto y escuchamos que “solo están haciendo su trabajo”. Reafirmamos así su legitimidad.

No obstante, ellos son la frontera, nosotros el horizonte¹²⁴. El horizonte no es límite, es un marco que se modula según el lugar de observación, el límite no se fija, como una frontera, cambia y las variables del entorno cambian, es decir, el horizonte no es el límite de la visión, sino todas las capas que lo conforman, todo que está dentro de este marco mutable. Por este simple motivo no se puede homologar horizonte, límite y frontera. La frontera es una estructura gubernamental, es propiedad privada. El horizonte es percepción y experiencia, es acción con el espacio y con los otros, es producción de sentido. La frontera y los límites son establecidos por estados o dueños de tierras o propiedades. al dejar de sostenerlo, despejamos, como dice Didi-Huberman sobre el “carácter destructivo” de Benjamin:

“Para el Carácter Destructivo”, escribe Benjamin, “nada es duradero.

Precisamente por ello por todas partes ve caminos. Allá donde otros

¹²⁴ Si estuviera en el 89, en el Muro de Berlín - da igual el lado en que estuviera, da igual el imperio que nos subyuga – no rompería el muro por la promesa de libertad occidental (mediada por el consumo y por estilos de vida prefabricados), más interesante, me parece, es eliminar lo que impide el encuentro. Lo rompería por la pura curiosidad de encontrar a alguien del otro lado, que lleve consigo un horizonte distinto al mío, que sea parte de mi horizonte y yo del suyo. por el mismo motivo aboliría la frontera en todas sus formas, burocráticas, físicas e imaginarias.

estrellan contra muros y montañas, él sigue viendo un camino. Pero como los ve por todas partes, por todas partes tiene que despejarlos. No siempre por la fuerza bruta, a veces mediante una fuerza más noble. Viendo caminos por todas partes se halla él mismo en la encrucijada”. Ya sea que Atlas arroje su carga... Cuando uno se levante no se trata de la simple oposición entre vicio y virtud: hay un “tumulto en lo posible” - y es Henri Michaux quien habla, en su *Miserable milagro*- “Como si hubiese una abertura, una abertura que fuera una reunión, que fuera un mundo, que implicara que puede suceder cualquier cosa, que pueden ocurrir muchas cosas...” (Didi-Huberman, G. 2019, p. 37)

Atlas tira el mundo, ya no sostiene los cielos, no quiere más su castigo, ya no quiere ser ciudadano, la vida, en los términos de los “dioses”, de la autoridad, no hace sentido, no hace sentido sostener el horizonte en los términos de fronteras. Hay que dejarlo caer, que se rompa, que se desmonte, remontarnos en él. Línea del horizonte donde sostienen a los migrantes, que la sostienen los extranjeros, punto de tensión que determina entre el inmigrante y el emigrante.

Migrante que despeja, que se hace espacio.

Dispositivo profanable.

Desmontar el horizonte.

Conclusión

A esta altura del campeonato, de la película, de la historia, del poema, de la danza, del ensayo, se me hace extraño cerrar la escritura, cada idea aquí propuesta tiene tantas variaciones como imágenes y el montaje, como todos los medios que marcan la primera línea de estas conclusiones, el deseo es tener todo el tiempo del mundo, toda la vida, todas las vidas, para seguir probando, reescribiendo, ampliando y sintetizando cada una de las ideas aquí planteadas. Por el carácter vital que acompaña esta escritura, no lo he escrito para nadie más que para mí mismo, para entender algo, usando la teoría y la forma de pensar desde las artes.

Dicho lo anterior, me contradigo, la postura entablada en esta escritura, en esta tesis que aparenta un ensayo, abdica una forma otra de estar en relación con la imagen, de ser imagen. Fíjense, el énfasis no está en la “forma”, si no en el calificativo “otra”, que es tan impreciso como la definición de imagen que sostengo. Una forma “otra” es ante todo establecer una posición, posicionar para mirar, ya no como un “yo” solitario y ontológico, sino entenderse como otro, como extraño. Esta es la invitación.

Si bien la investigación se concentró en la cuestión migrante —ejercicio de posicionamiento personal del autor— esta es una búsqueda por el deseo, a través de entender la relación entre las imágenes que cargamos y que nos encontramos al caminar. En una posición migrante, esto se hace evidente principalmente con cambios drásticos entre un espacio y otro, una nación y otra, donde el migrante es antagonizado, o al menos colocado como un otro radical, externo y extraño. Pero, al sostener nuestra extrañeza, somos capaces de desmontar las relaciones lineales establecidas con la hegemonía, se rompe la continuidad, se proponen nuevas secuencias, se desmonta y remonta, surgen nuevos vínculos. El migrante lo hace por necesidad, los cuerpos siempre tienen la posibilidad de hacerlo, establecer vínculos íntimos con los espacios que habitan.

Vuelvo al problema de la conclusión. Todas las mañanas me despierto pensando en alguna cita que no he incluido, en alguna imagen que no he tratado, algún artista que no he mencionado. Hay diferentes modulaciones posibles. No atascarse -¿Quién dice que esto fluye?- un montaje es muchas cosas, una relación, un dialogo, no es forma, no es únicamente forma, es repetición y aliteraciones, alteraciones, acciones, gestos, pequeñas variaciones, recurrencia de contrastes, es hacer, no necesariamente producir, hacer, es ética, es la práctica, constantemente reelaborar la relación entre imágenes, entre “yo”, esta “forma otra”, forma extraña, extra-ordinaria, que se teoriza desde el arte, porque allí sabemos que antes de producir se hacen muchas cosas extrañas, juegos de lógica inimaginables, contradictoriamente imaginados, mientras son hechos. Decimos “producir” en nuestro gran afán moderno, pero ante todo somos éticos (no implica que seamos buenos o malos), hacemos con las posibilidades de mundo que se nos presentan. Posicionar un cuadro, instalar una escultura, armar una instalación, reverberar sonidos, sintetizar especímenes, mover el cuerpo, como en la canción de Caetano Veloso, una imagen que entra en una celda de prisión o un grafiti colocado en el lugar exacto, en la pared o monumento que necesita actualizarse, la silueta de madera de una mujer en el lugar donde estaba Cristóbal Colón, este hacer, eso que acontece, el gesto discursivo que es palabra, cuerpo y escucha, la práctica artística (quizá no toda, quizá no siempre) es provocación de extrañamiento, esta es la consecuencia, eso es el montaje cuando ya no es únicamente cinematográfico, es el *ethos* que se disfraza en el hacer arte.

En portugués *fazer arte*, es utilizado por los adultos, para referirse a los niños que son traviesos, que hacen desastres en casa, que desarman cosas, que están verificando constantemente los límites de su niñez, entre curiosidad y diversión, ética de destruir juguetes para ver cómo funcionan, ética de un cuerpo que está probando su fuerza, su velocidad, su habilidad, dibujando en clases o en la cancha en un partido de cualquier cosa con sus amigos. La extensión de la mirada que se imagina formas en un terreno baldío, haciendo arte, no son

artistas, son “arteros”, ética de artero. El arte como forma otra de hacer. Ya que no produce arte, ¿qué hace desde su lugar de observación? Hace lugar para la vida.

Le niño es irrupción en lo cotidiano, nada está en su lugar, la pared siempre rayada, los pies llenos de tierra, cualquier superficie, un lugar para dormir, cualquier superficie, un lugar para subir. Niñez, lugar de rebeldía y curiosidad. La niñez es extraña porque el mundo no fue producido por ellos ni para ellos, su cuerpo nunca es suficiente, su voz no es alta, no tienen capital, no tienen la fuerza y de todas formas siguen en su exploración.

Desmontar como una ética artera. La migración, a diferencia de la niñez, no es un estado pasajero. El niño de hoy se vuelve el ciudadano de mañana, la niña de ayer se vuelve la fascista del ahora, la niñez es una etapa, la migración como proceso es ruptura constante, pues las constantes se deshacen, no hay donde volver, el regreso no es posible, a partir del momento en que inicia el desplazamiento, la constitución de las relaciones cambia. La pertenencia adoctrinada a lo largo de la niñez, de la vida, de aquellos que nunca vivieron más que en su propia ciudad y no hicieron vivible un territorio, no saben (todavía) que implica esta relación. La hermenéutica migrante es siempre de establecer relaciones, sean estas comparativas, asimilativas, de parecidos o de la transformación de algo a lo largo de territorios¹²⁵, donde no se hacen síntesis, dialéctica de la supervivencia, dialéctica del hacer vivible, montar un espacio de observación, hacer lugar para la vida, *fazer arte*, causar irrupción, no querer incomodar, pero de todas formas que suceda porque revela lo poco creativo que es el ciudadano, reproduciendo las formas de su vivir.

¹²⁵ Porque el tamal en Ciudad de México es distinto al oaxaqueño, porque el tamal oaxaqueño es el mismo de Costa Rica, porque los dos anteriores son parecidos con la pamonha brasileña... es una tontería, e igual la frontera, e igual la distinción, la racialización, e igual el estado y sus ciudadanos defendiendo su identidad, cuando es evidente, que compartimos, y esta nota igual causará disgusto al más nacionalista de todos, en lugar de estar feliz de compartir sabores, saberes. Así las imágenes, de la representación de las santas, Nossa Senhora Aparecida, la Virgen de Guadalupe y la Virgen de los Ángeles, hasta el sabor del agua, de una Coca-Cola, de lo más industrial, hasta aquello que es más propio.

El migrante desmonta para remontar. Ensayo con las posibilidades del entorno, el montaje, no se detiene, no tiene cierre, siempre será abierto, otra vez, una vez más, por el ciudadano, por aquél que remarca la diferencia contigo, con el que es extraño, que lo hace extraño, que nos hace el otro de su identidad, de su ciudadanía. La “asimilación”, o en palabras políticamente correctas, inclusión, no es realmente la aceptación de la diferencia, sino la performatividad que el Estado acepta para los que habitan en su territorio. Entonces, esto que es constantemente abierto, que no se puede cerrar, porque siempre es el molde del ciudadano el que limita la experiencia del migrante, quizá sea mejor, para nuestra propia experiencia, como migrantes, como cuerpos extraños al estado (sean cuerpos racializados, diversidad del performance del género, religiosa, de expresiones culturales, lingüísticas etc.), abrir, desmontar todo, ensayar con cada fragmento cargado y del horizonte que rompimos. No cerrar la experiencia, abrirla con todo lo que podemos, no cerrar la brecha, no nos corresponde, no la hicimos, apuntar a la brecha, entrar a la brecha, habitar la brecha porque nosotros no quisimos ser colocados en este lugar, pero no vamos a dejar que este lugar reduzca la experiencia de vida, de explorar las nuevas potencias que el encuentro con lo nuevo produce, en relación con todo aquello que somos y cargamos, sea toda la angustia existencial o toda la alegría heurística, serendípica, el encuentro con otros cuerpos, el encuentro con nuevos paisajes, climas y seres, posibilidades de hacer vida, montaje, hacer, deshacer y volver a ensayar, ética de quienes se han resignado de participar del sistema que los oprime, que no hay salida, pero que adentro de él evidencian sus limitaciones, sus contradicciones, sus terrores y horrores, sus violencias, sus métodos fronterizos, métodos de exclusión, legales y culturales, pero también, todo lo otro, lo que es alegre, lo que es patético, lo que es gozoso, lo bello, lo sensual. No hay salida, abrimos desde adentro, en su meollo, la infección de su herida.

El horizonte, herida cicatrizada, marca visual, referente, producción del paisaje, espacio distante, inalcanzable. Herida que infectamos, que no dejamos que se cierre, la frontera errada siempre es porosa, para bien o para mal, el territorio no termina en la frontera, deberíamos

aprender de todos los animales muertos, asesinados en el “muro” entre México y Estados Unidos, una frontera que es ante todo contra la vida, preguntemos a los ríos contaminados que comparten los países.

Horizonte no es el límite de la mirada, es todo lo que está en el campo de visión, la punta de la nariz como mancha borrosa y quemada por el Sol, hasta la luz que rebota en las montañas que circundan esta ciudad. En el mar, no es sólo la superficie sino toda la vida y granos de arena y salitre bajo el agua, las gotas que llegan a tu rostro y, ojalá, el sol en tu espalda, ojalá con una cerveza fría sudando en tu mano. Tu horizonte, mi horizonte, o sea todo con lo que entramos en relación y nos multiplica en su experiencia, en su hermenéutica, teórica y sensorial. El horizonte, para los que no tenemos poderes, pero que exploramos nuestra potencia, montaje, sin duda montaje, de todas las imágenes que entran por los ojos, que entran por los poros. Montaje porque la pareja que se sienta al frente mío mientras escribo cambia mi disposición con el texto y escribo “discursis” sobre el horizonte y cómo dejamos caer el mundo hegemónico, a pesar de que estamos en la academia, porque aquí también nos encontramos y cambiamos nuestras relaciones, nuestra forma de leer el discurso del espacio.

Fazer arte, ser Atlas y dejar caer la memoria, el mundo, el horizonte, estirar los músculos de la espalda, uno, dos, tres, aaaaaaaaaahhhhhh, relajar, ver como se rompe a nuestros pies, constelaciones que estaban en el cielo, ahora en la tierra, el horizonte en piezas, en fragmentos, ¿Qué hacer con ellos? Cuerpes en el horizonte roto, ensayando, bailando con imágenes, posicionando imágenes que nos posicionan de vuelta para volverlas a posicionar. Juego de rompecabezas, infinito siempre abierto, mientras lo permitamos, haciendo lugares visibles, haciendo lugares para la vida, haciendo lugar en el mundo, haciendo mundo, si todavía no lo entendieron esto es un montaje, mientras lo escribo me hago y planteó las bases que me hacen poder en este mundo.

Ser migrante, tensión entre el emigrante y el inmigrante, tensión mantenida sobre el horizonte. Una gráfica: una línea horizontal y una vertical, la vertical el migrante, horizontal

horizonte, dos puntos en los extremos, este-oeste, inmigrante y el emigrante, corte perpendicular, el migrante, por no sostener ontológicamente ningún extremo, por no tener lugar fijado en esta gráfica, la rompe. Rompe el vínculo con su tierra de origen, rompe los vínculos con las tierras donde emergió, emergencia, urgencia, deja caer, la tierra de origen y la tierra de llegada, una en cada mano, no la puede sostener, tiene que dejar caer las dos, que se rompan las dos, para hacer su propio lugar entre y con las imágenes de estos lugares, ver la apertura, la herida que se abre al dejarlos caer y habitarla ¿hay dolor? sí, hay dolor ¿hay goce? también, pero, ante todo, hay confusión. Toda confusión implica, paradójicamente, la búsqueda por sentido, por hacer sentido: montaje, discurso, hermenéutica.

El horizonte, ya no es lineal o estable, es una ola de baja frecuencia, ondulaciones, son fragmentos moviéndose en el océano, constelaciones, conectados por líneas imaginarias, imágenes yuxtapuestas, interpuestas, superpuestas, puestas, posicionadas y que se unen en nuestros ojos mientras las movemos. No, no es simple, surgen complejidades, más confusión, no hay síntesis, hay síntomas, euforia y depresión, que tratamos de resumir en conceptos.

“Desmontar el Horizonte”, concepto que no se cierra, abre, abre y abre, síntomas sin cura, como este texto que trata de abarcar algo que tiene muchas formas, siempre otras, siempre haciéndose, haciéndome. que no se concluye ni en sus propias conclusiones. A la vez, operación de base, operación de siempre, cotidiana, que todos estamos haciendo, haciendo sentido, todo el tiempo, la diferencia es la conciencia de hacerlo, hacerlo para no replicar, no repetir, variaciones, singularidades que se produce, no es diferente del texto que tratan de escribir mis compañeros, no es más única que caminar en la ciudad, no es más particular que todas las personas que ya se encontraron con alguien que para ellos fue extraña. No más ni menos, la única diferencia es la decisión de hacerlo, hacerlo con conciencia, con intención, aunque la pierda, aunque cambie, aunque deje de tomar conciencia de nuestra mirada, tomar conciencia de lo que vemos y de cómo vemos y qué hacemos, lo visto, lo que se empalma en nuestra retina, lo que armamos sobre los cuerpos, una película siempre en su montaje, siempre

en la mesa de luz, siempre en su reproducción, siempre en ensayo. Mientras la peli no se acaba, es posible un nuevo giro, mientras el libro no termina, otra escena, mientras la vida no termina, otra forma, forma otra.

Para los que todavía no han entendido, esta tesis, este documento, esta investigación, es mi lugar de observación, este es el espacio que construí para hacer todas estas reflexiones, esta combinación de textos, citas que se interrumpen entre ellas, ideas que chocan, que se retroalimentan que están en contacto directo que se multiplican, todas.

La tesis es un horizonte, pero seguramente para todos que la leyeron, no es del todo convencional, pero tampoco rompe radicalmente, aquí está, escrita en un documento digital, en castellano en su mayoría, visualmente no representa ningún reto, si solo la miran como una tesis, como un libro, hojas y tinta. Pero, si ahora, si están en estas últimas páginas, si ya llegaron hasta aquí en su lectura, los invito a ver como una habitación, donde cada palabra, cada página, cada cita, cada nota, que se abre, es fragmento de un horizonte roto, lo que se suponía era una tesis, lo que se suponía era una obra, ahora un horizonte por el cual veo, con el cual hice mi composición, si lo pueden ver así, se cumplió el objetivo, se construyó un lugar de observación que puedo compartir, para entender cómo cada foto que tomé en este proceso, cada poema escrito, cada kilómetro caminado, cada conversación llevada a cabo, cada intercambio con mis compañeros, género este posicionamiento, esta escena, donde un migrante desmonta el horizonte. Se desmontó, remontó y montó, es horizonte, que se puede volver a abrir, que se recompone mil veces... pero, por un momento, este es mi horizonte.

Referentes

Agamben, G. (2014), *¿Qué es un dispositivo?: seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*.

Adriana Hidalgo editora.

----- (2017), *Profanaciones*. Adriana Hidalgo editora

A. Pascual, J y Corominas, J (1984) Diccionario crítico etimológico Castellano e Hispánico G-

MA, Editorial Gredos

BAK basis voor actuele kunst, 16 de mayo de 2019, *Peter Osborne - Expecting the Unexpected:*

Once more on the "Horizon of Expectations" - lecture [ponencia en video, 45:52 min],

tomado de: <https://youtu.be/amStWD9jJm0> . La ponencia ocurrió entre 4 y el 6 de

noviembre del 2010 en el evento *On Horizons: Art and Political Imagination* en el

Istanbul Technical University.

Bardet, M. (28 de septiembre del 2022) *Perder la Cara: (des)orientarse Pe(n)sando* [Charla

Pública] en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo el

Benjamin, W. (2002), *The Arcade Project*. Harvard University Press.

----- (2011), *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. El cuenco de

plata

----- Echeverría, B. (editor) (2008), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*,

Universidad Autónoma de la Ciudad de México y Editorial Itaca

Bourdieu, P. (1998), *Prefácio: Um analista do inconsciente*, en Sayad, A. (1998), *A imigração:*

ou os paradoxos da alteridade. Editora da Universidade de São Paulo.

Borges, J. L. (1998), *El inmortal*, en Borges, J. L. (1998), *El Aleph*, Alianza Editorial.

Corominas, J. (1987), *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Editorial Gredos,

S.A.

- Derrida, J. (1997), *Carta a un Amigo Japonés* en *El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A. Ediciones, pp. 23-27
- (2001), *Fichus: Frankfurt Address*, en Derrida, J. (2005) *Paper Machine*, Stanford University Press. pp. 164-181.
- (2008), *La hospitalidad*. Ediciones de la Flor
- (2013a), *Huella y archivo, imagen y arte: diálogo* en Bassas, J., Masó J. & Michaud, G. editores (2013) *Artes de lo Visible (1979-2004)*, Ellago Ediciones, pp. 79-128
- (2013b) *El cine y sus fantasmas: Entrevista con Antoine de Baecque y Thierry Jousse* en Bassas, J., Masó J. & Michaud, G. (editores) (2013) *Artes de lo Visible (1979-2004)*, Ellago Ediciones, pp. 327-349.
- Didi-Huberman, G. (2008), *Cuando las Imágenes toman Posición*. A. Machados Libros.
- (2011), *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Editora UFMG
- (2012), *Arde la imagen*. Ediciones Ve S.A. de C.V.
- (2013 a), *La imagen superviviente: Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas Según Aby Warburg*. Abada Editores
- (2013 b), *Cuando las imágenes tocan lo real* En Arnaldo, J., Chéroux, C. y Didi-Huberman, G. (2013), *Cuando las imágenes tocan lo Real*. Círculo de Bellas Artes, pp. 7- 36
- (2015a), *Ante el Tiempo: Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes*. Adriana Hidalgo Editorial
- (2015b), *Remontajes del Tiempo Padecido: El Ojo de la Historia 2*. Editorial Biblos.
- (diciembre 2015), *Imagen (de la) Crítica*, en *Teoría Crítica Arte y Memoria*, Numero 7 (diciembre de 2015) Constelaciones- Revista de Teoria Crítica, pp. 370-386

- (2017a), *Montaje de las afecciones y Políticas de la supervivencia*, en *Pueblos en lágrimas, Pueblos en armas: El ojo de la historia*, 6. Shangrila Textos Aparte; Cantabria. pp. 241-406
- y Giannari, N (2017b), *Pasar, cueste lo que cueste*. Shangrila Textos Aparte.
- Domenech, E. (2020), *Imigración y política(s) y pensamiento de Estado la mirada crítica heterodoxa de Abdelmalek Sayad*, en Alves Pereira, J.C., Batista, D., Bógus, L. y Dias, G. (organizadores) (2020), *A contemporaneidade do pensamento de Abdelmalek Sayad*, EDUC PUC-SP, pp. 93-114.
- Eisenstein, S. M., (1934) *On Fascism, German Cinema and Real Life. Open Letter to the German Minister of Propaganda, Dr. Goebbels*, en Taylor, R. (editor) (1988) *Selected Works, Volume I, Writings 1922-34*, British Film Institute y Indiana University Press, pp. 280-284
- (1941) *Cinema Against Fascism* en Taylor, R (editor) (1996) *Volume III: Writings, 1934-47*, British Film Institute, pp.183-185.
- (2010) *Unity in Image*, en *Part Three: Sound- Film Montage* en Glenny, M. & Taylor, R. (editors) (2010) *Sergei Eisenstein, Volume II, Towards a Theory of Montage, Selected works, II*, I.B. Tauris & Co Ltd, pp. 268-280.
- Elhajji, M. y Escudero, C. (2020) *Sentidos e expressões da noção de ghorba na obra de Abdelmalek Sayad*, en Alves Pereira, J.C., Batista, D. , Bógus, L. y Dias, G. (organizadores) (2020), *A contemporaneidade do pensamento de Abdelmalek Sayad*, EDUC PUC-SP, p. 157-177.
- Fernández-Christlieb, F. 2014, *El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo*, en *Perspectivas del Paisaje*. Universidad Nacional de Colombia y Jardín Botánico José Celestino Mutis. pp. 55-79.
- Flusser, V. (1984), *Exile and Creativity*, en Ströhl, A. (Editor) (2002), *Writings*. University of Minnesota Press, pp. 104 -109.

- (1987), *Taking Up Residence in Homelessness* en Ströhl, A. (Editor) (2002), *Writings*, University of Minnesota, pp. 91-103
- (2006) *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books.
- (2017), *El universe de las imágenes técnicas: Elogio a la superficialidad*. Caja Negra Editora.
- Freud, S. (1919) *The Uncanny*, en Strachey, J. y Freud, A. (1981) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud: Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*, The Hogarth Press LTD, pp. 217- 256.
- García, C. (1983), *Los Dinosaurios* [Música, 3'28"] en *Clics Modernos*. SG Discos.
- Goffard, N. (2019) *Paisajes hápticos: Habitar la línea de horizonte*, en Goffard, N. (2019), *Intramuros: Palimpsestos sobre arte y paisaje*, Metales Pesados. pp. 67-72.
- Larsson, C. (2020), *Didi-Huberman and the image*, Manchester University Press.
- Ley 8764, Ley general de migración y extranjería, 1 de setiembre del 2009, El diario Oficial La Gaceta de Costa Rica n°170.
- Martin, M. (2002), *El Lenguaje cinematográfico*. Editorial Gedisa, S.A.
- Marx, U., Schwarz, G., Schwarz, M., y Wizila, E. (editores) (2015), *Walter Benjamin's Archive*, Verso.
- Mezzadra, S. (2005), *Derecho de Fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*. Traficantes de Sueños.
- Mezzadra, S. y Brett, N. (2017), *La Frontera Cómo Método*, Madrid: Traficante de Sueños.
- Mizrahi Balas, E. (2015), *La Franja: Producción y Síntoma de la Política* [tesis doctoral], Universidad Iberoamericana, México.
- Moraes Silva M.A. (2020), *O Que O Imigrante Traz Em Sua Bagagem? O Que Ele Deixa Para Tras?*, en Alves Pereira, J.C., Batista, D. , Bógus, L. y Dias, G. (organizadores) (2020), *A contemporaneidade do pensamento de Abdelmalek Sayad*, EDUC PUC-SP, p. 225-246.

- Osborne, P. (1995), *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. Verso.
- Pantoja Peschard, M.J. (2021), *La pantalla como frontera hospitalaria: ética estética y política en documentales sobre migración y experiencia fronteriza*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Política y Sociales.
- Perec, G. (2016), *La Vida Instrucciones de Uso*. Anagrama.
- Rojas Boehler, G. (2019), *Producción de 13 collages pictóricos para el desarrollo de un método artístico a partir del concepto del rompecabezas* [Proyecto final de graduación, Licenciatura]. Universidad de Costa Rica.
- (2023), *Gosila: Estar en un horizonte roto*, Revista Pulsar, Escuela Superior de Cine, disponible en: <https://pulsar.escine.mx/gosila-estar-en-un-horizonte-roto> .
- Santiago Muñoz, B. (2016) *Cómo romper una Cámara en Fabrica de conocimiento* ed. La Agencia, pp. 240-247 y 290-293.
- (2018) *Gosila* [video, 9'58"]. Colección de la artista.
- Sayad, A. (1998), *A imigração: ou os paradoxos da alteridade*. Editora da Universidade de São Paulo.
- (2008), *Estado, Nación e inmigración: El orden nacional ante el desafío de la inmigración* en Vommaro, G. (2008), *Apuntes de investigación del CECYP, N°13, Partir*, Grupo de Estudios en Cultura, Economía y Política, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, pp. 101-116.
- Smith, A. (2020), *Georges Didi-Huberman and Film: The politics of the Image*. Bloomsbury Academy.
- Steyerl, H. (2014a) *En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical*, en Steyerl, H. (2014) *Los Condenados de la Pantalla*, Caja Negra Editora, pp. 15-32.
- (2014b) *¡Corten! Reproducción y Recombinación*, en Steyerl, H. (2014) *Los Condenados de la Pantalla*, Caja Negra Editora, pp. 185-202.

----- (2014b) *En defensa de la imagen pobre*, en Steyerl, H. (2014) *Los Condenados de la Pantalla*, Caja Negra Editora. pp. 33-48

Veloso, C. (1978), *Terra* [Música, 6 '43"] en: *Muito* (Dentro da Estrela Azulada). Philips.

Zambrano, M. 2014, *El exilio como patria*. Anthropos Editorial

(Sin fecha). Josef Koudelka: Exiles. Disponible al 20 de mayo del 2021 en:

<https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/josef-koudelka-exiles/>