

Las posibilidades críticas del montaje en la cultura postdictatorial y plataformizada

Abordajes de lo imaginario en tiempos de *scrolleo*

Silvia Hernández*

<https://orcid.org/0000-0002-7973-2620>

<https://ror.org/0081fs513>

<https://ror.org/03cqe8w59>

Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

silhernandez@gmail.com

Mariano Caputo

<https://orcid.org/0000-0002-6277-527X>

<https://ror.org/0081fs513>

Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

marianojcaputo@gmail.com

Fecha de finalización: 30 de enero de 2025.

Recibido: 31 de enero de 2025.

Aceptado: 31 de octubre de 2025.

Publicado: 13 de noviembre de 2025.

DOI: <https://doi.org/26422/aucom.2026.1501.cap>

Resumen

Este artículo formula interrogantes epistemológicos, coyunturales y teórico-metodológicos surgidos de una práctica concreta de investigación, y se estructura en tres apartados que retoman dichos interrogantes. El primero ofrece una conceptualización de lo imaginario situado en su materialidad específica y en sus vínculos con lo ideológico, a partir de aportes de la filosofía y del psicoanálisis. Propone tomar las imágenes como un material privilegiado para la captación de elementos afectivos en los que se imbrican lo



subjetivo y lo social. La segunda parte ofrece un diagnóstico de las transformaciones en la relación imaginaria de los sujetos con sus condiciones materiales de existencia, leídas a partir de la plataformización y del viraje postdictatorial de la cultura. Se estudian particularmente las implicancias de una transformación histórica de las formas predominantes de la percepción, a partir de la práctica del *scrolleo*. Finalmente, el tercer apartado desarrolla la conjetura de que asistimos a una disputa en las formas del montaje, entre lo que denominamos *montaje algorítmico* y *montaje crítico*, entendido como práctica de producción de conocimiento. A lo largo del artículo, se realizan sugerencias para el abordaje concreto de lo imaginario y para la realización de montajes críticos desde la pregunta acerca de cómo producir imágenes que disloquen la temporalidad presentista del fluir permanente y confirmativo del *scrolleo*. Se concluye que desde las ciencias sociales se puede efectuar un montaje crítico que desestabilice las formas dominantes del mirar y de lo que nos es dado a ver. Se trata de indagar en el plano de combinatorias, de selecciones y de relaciones entre elementos que presagien nuevas formas de imaginación de lo social.

Palabras clave: montaje, imaginario, postdictadura, plataformización, percepción.

The critical possibilities of montage in post-dictatorial and platformized culture

Approaches to the imaginary in times of scrolling

Abstract

This article formulates epistemological, conjunctural and theoretical-methodological questions arising from a concrete research practice, and is structured in three sections that take up these questions. The first offers a conceptualization of the imaginary situated in its specific materiality and in its links with the ideological, based on contributions from philosophy and psychoanalysis. It proposes a work with images that takes them as a privileged material for the capture of affective elements in which the subjective and the social are intertwined. The second section offers a diagnosis of the transformations in the imaginary relationship of subjects with their material conditions of existence, read from the platforming and post-dictatorial turn of culture. In particular, the implications of a historical transformation of the massive forms of perception, starting from the practice of scrolling,

are studied. Finally, the third section develops the conjecture that we are witnessing a dispute in the forms of montage, between what we call *algorithmic montage* and *critical montage*, understood as a practice of knowledge production. Throughout the article, suggestions are made for a concrete approach to the imaginary and for the realization of critical assemblages based on the question of how to produce images that dislocate the presentist temporality of the permanent and confirmatory flow of the scrolling. It is concluded that from the social sciences it is possible to carry out a critical montage that destabilizes the dominant forms of looking and of what we are given to see. It is a question of investigating in the plane of combinatorics, selections and relations between elements that foreshadow new forms of imagination of the social.

Keywords: montage, imaginary, post-dictatorship, platformization, perception.

As possibilidades críticas da montagem na cultura pós-ditatorial e de plataforma

Abordagens do imaginário em tempos de rolagem

Resumo

Este artigo levanta questões epistemológicas, conjunturais e teórico-metodológicas decorrentes de uma prática de pesquisa concreta e está estruturado em três seções que abordam essas questões. A primeira oferece uma conceituação do imaginário situado em sua materialidade específica e seus vínculos com o ideológico, com base em contribuições da filosofia e da psicanálise. Propõe o trabalho com imagens como um material privilegiado para a captura de elementos afetivos nos quais o subjetivo e o social estão entrelaçados. A segunda seção oferece um diagnóstico das transformações na relação imaginária dos sujeitos com suas relações materiais de existência, lidas a partir da plataforma e da mudança pós-ditatorial na cultura. Em particular, são estudadas as implicações de uma transformação histórica das formas de percepção de massa, com base na prática da rolagem. Por fim, a terceira seção desenvolve a conjectura de que estamos testemunhando uma disputa nas formas de montagem, entre o que chamamos de montagem algorítmica e montagem crítica, entendida como uma prática de produção de conhecimento. Ao longo do artigo, são feitas sugestões para uma abordagem concreta do imaginário e para a produção

de montagens críticas com base na questão de como produzir imagens que deslocam a temporalidade presenteísta do fluxo permanente e confirmatório da rolagem. Conclui-se que, a partir das ciências sociais, é possível realizar uma montagem crítica que desestabilize as formas dominantes de olhar e do que nos é dado a ver. É uma questão de investigar em nível de combinações, seleções e relações entre elementos que prenunciam novas formas de imaginar o social.

Palavras-chave: montagem, imaginário, pós-ditadura, plataforma, percepção.

Introducción

En este artículo nos proponemos responder a interrogantes epistemológicos, coyunturales y teórico-metodológicos surgidos de una práctica concreta de investigación en curso, orientada a la producción de una exhibición visual acerca del proceso de neoliberalización urbana en la Ciudad de Buenos Aires entre 1976 y 1989, destinada a un público universitario y no universitario¹. En esta exposición, buscamos aproximarnos particularmente al modo en que este proceso se apoyó en escenas fantasmáticas que dan

¹ La elaboración de esta exposición visual, cuyo título tentativo es “Buenos Aires, ciudad imaginada: tecnologías, paisajes, ambiente, sociedad y cambio urbano de la dictadura a la democracia (1976-1989)”, está a cargo del Grupo de Estudios Críticos sobre Ciudades, Ideología y Comunicación (GECCIC) que integramos. Actualmente, se ha finalizado la etapa de investigación, que permitió organizar el material seleccionado en seis montajes que dan cuenta de la conformación de una escena imaginaria que hemos denominado “ciudad postdictatorial”: 1) Ambiente: La ciudad como escenario de la catástrofe: contaminación, superpoblación, nuevas enfermedades. Pregnancia de formas imaginarias de adhesión a la “vida sana” y a lo “natural”, lo “verde”. 2) Cultura, identidad, literalización del espacio de lo público: Buenos Aires y sus ideales: París, Nueva York. El barrio como sitio de identidad. La conformación temprana de una imagen de ciudad orientada al turismo. 3) Paisajización del proyecto urbano de la dictadura: incorporación de autopistas, torres vidriadas, al paisaje imaginario. Reclamos nostálgicos e iniciativas patrimonialistas. 4) Cuerpos urbanos: cuerpos desplazados (cirujas, linyeras, migrantes) y nuevas corporalidades (deportistas, vida saludable, ejecutivos). 5) Espacialización de los afectos: los miedos en la ciudad. 6) Financiarización: el mundo de las finanzas en la ciudad como promesa de futuro. La concreción de la exposición aún no ha tenido lugar.

cuenta, en una temporalidad más larga, de formas imaginarias de identificación de “lo porteño”².

En relación con nuestra propia trayectoria de investigación³, este proyecto nos llevó a dos procesos. Por un lado, a explorar la riqueza de un desplazamiento desde un estudio comunicacional centrado en lo ideológico-discursivo (con su corolario: un análisis privilegiado de material verbal) a otro situado en el umbral entre lo ideológico y lo imaginario, desde una postura filosófica materialista respecto de las significaciones sociales. Por otro, a una reflexión continuada y situada, en torno de cómo y para qué exhibir imágenes en un tiempo como el nuestro, caracterizado por una proliferación de imágenes de apariencia descontrolada, pero ordenada en buena medida por poderosos algoritmos personalizados. Lejos ha quedado ya la metáfora del navegante que se abre paso en un oleaje hipertextual, de infinitas posibilidades y ribetes azarosos, orientado por su propia cartografía de intereses y deseos. Prevalece, en cambio, la figura del *scrollleo* resignado ante una eterna repetición de lo mismo dictada por el análisis automatizado de enormes volúmenes de datos. Puestas en pie de igualdad en un mismo *feed*, lo que está en juego es la potencia de las imágenes, pero también la del efecto de extrañamiento que podría emanar de su puesta en serie con fines críticos, estéticos o de conocimiento. La confección de una exposición visual con propósitos críticos no puede, entonces, soslayar el hecho de que las plataformas digitales poseen, en nuestra época, una función curatorial capilarmente distribuida: jerarquizan, clasifican, elaboran secuencias.

² Dados los propósitos de este trabajo, no nos detendremos aquí en los detalles de esta investigación ni en las definiciones teóricas específicas que la sustentan.

³ Las reflexiones que dan pie a este artículo se inspiran en el trabajo colectivo realizado en el GECCIC (<https://geccic.com.ar/>) dirigido por Silvia Hernández, en el proyecto UBACyT “Ideología y subjetivaciones políticas. Tendencias neoliberales en una coyuntura sobredeterminada. Argentina 1976-2019” dirigido por Natalia Romé, y en las cátedras “Teoría y Prácticas de la Comunicación 3” (Romé) y “Teoría Social y Problemas de la Comunicación” (Hernández) de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. En relación con la problemática de la plataformización, han contribuido a este artículo las discusiones sostenidas en el marco del Programa de Estudios Críticos en Ideología Técnica y Política (PITPo) que funciona en el Instituto de Investigaciones Gino Germani y que nuclea a los UBACYTs dirigidos por Natalia Romé y por Pablo Manolo Rodríguez.

Esta investigación en curso disparó varios niveles de preguntas que abren un horizonte más amplio de lo que podremos desarrollar aquí, pero que indican un campo de debates y pensamiento. En lo epistemológico, partiendo de la inquietud de Didi-Huberman (2012) acerca de “a qué clase de conocimiento puede dar lugar una imagen” y “qué clase de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar ese ‘conocimiento por medio de la imagen’” (p. 11), nos planteamos: ¿es posible conocer elementos de lo social –y, en ese caso, cuáles– a través de la captación de una instancia prediscursiva, de tiempos largos, como es la de lo imaginario?

En lo coyuntural: ¿cuáles son las formas históricamente determinadas de la percepción que se dan cita en nuestra coyuntura⁴? ¿Cómo esas formas condicionan los modos del ver y desafían las maneras del dar a ver? Nuestra interrogación apunta, fundamentalmente, al cruce entre percepción y técnica en tiempos de plataformización.

Como corolario, preguntas en lo teórico-metodológico: las formas de acercamiento a lo imaginario, ¿requieren una metodología específica, como una semiótica de la imagen, o se trata abordar lo imaginario bajo el modelo del texto, extendiendo preceptos ya disponibles? ¿O ninguna de esas dos alternativas? ¿Qué conceptos, qué estrategias, pueden favorecer una mirada densa, abierta a la captación de capas de sentido heterogéneas e imbricadas, que no haga del pasado una curiosidad de museo, pero que tampoco lo acomode al presente, como si este lo explicara retroactivamente? ¿Qué términos y modos del abordaje permiten abrir el tiempo en el espacio documental, en el espacio urbano, en el espacio de lo público (Caletti, 2007), dando lugar a los cortes y las duraciones? ¿Cuál es el lenguaje para producir una exposición que sea *vista* en sentido fuerte, es decir, que provoque algún efecto de sentido en un tiempo en el que los sujetos, siguiendo a Boris Groys (2023), se interesan más en producir imágenes que en verlas?

Nuestras reflexiones se apoyan, por un lado, en un amplio trabajo de archivo, en dos etapas: una realizada por Silvia Hernández entre 2022 y 2023 en la Hemeroteca del Congreso de la Nación Argentina, en la Biblioteca “Esteban Echeverría” de la Legislatura

⁴ Entendemos la coyuntura como una “urdimbre de relaciones de fuerza en precario estado de equilibrio, cuya existencia no es otra que el proceso complejo, contradictorio y conflictivo de su duración” (Romé, 2019, p. 21).

de la Ciudad de Buenos Aires y en la biblioteca del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo (CPAU), así como del Archivo Alberto Aquilino López (Secretaría de Desarrollo Urbano, Jefatura de Gabinete de Ministros, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires). La segunda etapa, en curso, es un relevamiento colectivo realizado por el mencionado Grupo de Estudios Críticos sobre Ciudades, Ideología y Comunicación, orientado a la concreción de la exhibición, donde se incluyó, además de las instituciones mencionadas, a la biblioteca del Museo Moderno de Buenos Aires. Se dispone actualmente de alrededor de mil documentos: prensa gráfica general y especializada, material legislativo, libros, documentos de organismos internacionales y de dependencias del gobierno local, publicidades y fotografías.

Por otro lado, este artículo se sustenta en una línea de investigación en comunicación paralela que procura situar la relación entre ideología, discurso e imaginario en su arraigo en formas concretas del espacio de lo público, al que se concibe como la instancia tecnológicamente estructurada donde se configura la escena en la que actores sociales organizarán y reorganizarán “elementos de esta argamasa cultural –única ‘materia’ que está en sus manos– para hacer política con ella, para tornarla a su vez arcilla de esa otra instancia de juego de la vida social, la que dirime el futuro común” (Caletti, 2007, p. 48). Si el espacio de lo público posee una arquitectura específica que lo soporta sin determinarlo completamente, dada por las tecnologías de la comunicación en su más amplio sentido, y si su condición escénica remite tanto a lo teatral como a la cuestión de la mirada (Romé y Terriles, 2023), un abordaje comunicacional desde la pregunta por lo imaginario y por las formas históricas de la percepción se vuelve relevante tanto en el plano cognoscitivo como en el de la politicidad de la investigación.⁵

⁵ Retomamos la concepción del “espacio de lo público” de los planteos de Sergio Caletti (2007), para quien este debe distinguirse del “espacio público” literalizado, propio de la coyuntura neoliberal, en la que aparece como equivalente tanto a la “opinión pública” (ámbito por excelencia de las prácticas de sondeo y, por lo tanto, de anulación de la politicidad inherente al espacio de lo público) como al “espacio urbano” (lo que tiene por resultado que la elección del color de las azulejas en la plaza aparezca como punto de llegada de la política democrática; cf. Gorelik, 2008). En esta concepción, distinciones contemporáneas entre espacio público, espacio público urbano y espacio público virtual, constituyen más un elemento de análisis que categorías conceptuales de valor heurístico. De lo que se trata, en torno del espacio público, es de deslindar las

Del mismo modo en que Benjamin (2018) vislumbraba una mutación histórica en la percepción sensorial de principios de siglo XX por la expansión de la reproducción técnica, hoy los procesos de plataformización⁶ de la vida social llevan a preguntarse por las transformaciones en el modo en que los sujetos viven/perciben su relación imaginaria con el mundo (Althusser, 1968). La reproducción técnica se ha miniaturizado y descansa en las manos de todo aquel que cargue con un *smartphone* en una coyuntura en la que prima el deseo narcisista (Groys, 2023) de mirarse con los ojos de los otros, impulsado por las formas interactivas de las plataformas que permiten la evaluación entre sujetos a través de reacciones instantáneas y espectacularizadas.

En estas infraestructuras digitales no solo se conforman rituales novedosos de reconocimiento ideológico mediante los que los sujetos se dan una cierta imagen de sí (Caputo, 2024b), sino que también tienen lugar consumos culturales e informativos que en el siglo XX quedaban a cargo, de manera predominante, de los medios de comunicación tradicionales. La personalización algorítmica, a diferencia de aquellos medios, reparte publicaciones para cada uno de los usuarios en función de perfiles de consumo generados de forma automatizada y se sitúa así en la base escénica del espacio de lo público. En un mismo movimiento, conforma un cierto modo del mirar y propone los contenidos a ser mirados. El abordaje de estos procesos requiere alejarse de fetichismos tecnológicos (Caletti, 2019) para identificar las especificidades de las transformaciones en curso.

El artículo se estructura en tres apartados que retoman los interrogantes propuestos. El primero ofrece una conceptualización de lo imaginario distanciándose de su sentido más

combinatorias entre nosotros/ellos/futuro que lo surcan, sobredeterminadas por las arquitecturas tecnológicas que lo soportan. La plataformización, en este marco, designa una mutación histórica en la tecnologicidad del espacio de lo público y, por lo tanto, en la arquitectura material en la que la sociedad se autorrepresenta.

⁶ Las plataformas digitales son “infraestructuras digitales (re)programables que facilitan y dan forma a interacciones personalizadas entre usuarios finales y complementadores, organizadas a través de la recolección sistemática, el procesamiento algorítmico, la monetización y la circulación de datos” (Poell *et al.*, 2019, p. 3). La plataformización, entonces, es el proceso de expansión no solo de los marcos gubernamentales y económicos de las plataformas en diferentes regiones de la vida social, sino también de sus aspectos subjetivos e ideológicos, en tanto tienden a configurar una cierta experiencialidad de lo social –datificada, algoritmizada y perfilada, en suma: informacional– (Caputo, 2024b).

frecuente, asociado a mentalidades, cosmovisiones o conjuntos difusos de representaciones. En cambio, lo sitúa en su materialidad específica y en sus vínculos con lo ideológico, a partir de aportes de la filosofía y del psicoanálisis. Se deriva de esto un tipo de trabajo con imágenes que las toma como material privilegiado para la captación de elementos afectivos en los que se imbrican lo subjetivo y lo social. Las imágenes resultan indicativas de procesos culturales en los que coexisten –a veces conflictivamente– temporalidades diversas, que ofician de materia prima para la elaboración de decires más o menos codificados.

El segundo apartado parte de la pregunta benjaminiana por las formas predominantes de la percepción en un tiempo histórico y sus determinaciones. Para responderla, ofrece un diagnóstico de las transformaciones en la relación imaginaria de los sujetos con la materia, el espacio y el tiempo en nuestra coyuntura, rasgos que proponemos leer en dos niveles de determinación: el de las formas dominantes de la relación entre técnica y cultura, que llamamos “plataformización de la cultura” (Caputo, 2024a); y el del viraje postdictatorial de la cultura (Romé y Terriles, 2023), entendiendo a la postdictadura no como el período iniciado en la Argentina el 10 de diciembre de 1983, sino como “lo que queda de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota” (Schwarzböck, 2016, p. 23). Esta se caracteriza por una mutación en el régimen de visibilidad que tiende a la representación absoluta bajo un imperativo de comunicabilidad y de inteligibilidad plenas, así como a una hipermostración del conflicto correlativa de un borramiento de la contradicción. *Postdictadura* es un nombre que busca situar en una coyuntura precisa la “autoritaria nivelación del sentido” (Escobar, 2015, p. 71) propia del neoliberalismo.

Finalmente, el tercer apartado vuelve sobre una categoría que ofrece un punto de pasaje entre lo artístico-curatorial y las ciencias sociales y humanas preocupadas por la temporalidad compleja: la categoría de *montaje*, conceptualizada aquí como práctica de producción de conocimiento. Nuestra conjetura es que asistimos a una disputa en las formas del montaje, que se libra en un terreno marcado por el *scrolleo* –ese montaje automatizado y estadísticamente realizado en la cultura plataformizada– pero también por la explicitud devenida imperativo (Schwarzböck, 2016). Si las posibilidades críticas del montaje benjaminiano se basaron en la inducción del *shock* para interrumpir el flujo fantasmagórico

continuado de la imaginería capitalista, en este apartado planteamos, a la luz de una renovada coyuntura cultural y perceptual, una propuesta respecto de las características que podría adquirir un montaje crítico. Este montaje supone una doble política: una, del detalle y del extrañamiento; la otra, de la descontextualización, de la combinación y de la reinscripción, como veremos, en un sentido contrapuesto al modo en que la cultura plataformizada organiza lo discontinuo. Así, permitiría inducir un enrarecimiento en el tiempo continuo del *scroll* y una opacidad en la luminosa visibilidad total de la postdictadura.

Una revisión de lo imaginario para interrogar lo social

El interés por un abordaje de lo imaginario debe leerse inscripto en una coyuntura. Vivimos en un tiempo en que permanentemente se anuncia la obturación de *la imaginación* en sentido fuerte, es decir, de la capacidad de imaginar modos de vida alternativos respecto de las formas existentes (capitalistas) de organización y reproducción de la vida (Fisher, 2021; Soto Calderón, 2022). Asimismo, la conformación de *una imagen* de la totalidad parece haber devenido imposible en una coyuntura que se distingue por la abstracción creciente emanada de los procesos de datificación que hacen de la vida social una instancia vivida cada vez más como “desintermediada” (Vogl, 2023), y por la complejización de los flujos y espacios del capital. Finalmente, “nunca antes (...) la imagen (...) se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico” (Didi-Huberman, 2012, p. 10). Esta omnipresencia de *las imágenes* en la cultura visual contemporánea, sin embargo, tiende a volverlas invisibles: su ardor se apaga, sea mediante su destrucción masiva, sea por su demasía, por su devenir cliché (Didi-Huberman, 2012). En este marco, la pregunta de fuertes implicancias metodológicas por la capacidad de la imagen para crear condiciones para una dislocación del ordenamiento “evidente” de lo sensible, se vuelve urgente (Soto Calderón, 2022). Más aún si se tiene en cuenta que en este ordenamiento interviene la curatoría algorítmica, que se encarga de particularizar y distribuir las imágenes a partir del análisis permanente y automatizado de las interacciones con fines capitalistas. En esta automatización, lo que queda de lado son las contradicciones propias de una formación social atravesada por la lucha de clases en sus diversos niveles.

Los *imaginarios*, como sustantivo, han tenido diferentes derroteros conceptuales. En cierta zona de los estudios culturales, *imaginario* remite de modo difuso a las mentalidades de una época o las representaciones compartidas del mundo, con autores como Bronislaw Baczko o Néstor García Canclini. Adoptamos aquí la perspectiva de Sergio Caletti (2012), quien, retomando a Jacques Lacan, Cornelius Castoriadis y Jean-Paul Sartre, define lo imaginario como una instancia caracterizada por su prediscursividad (apertura de horizontes de sentido), su creatividad (lo instituyente) y su implicación proyectiva (el futuro). Dotado de una materialidad espectral, más afectiva que significativa, más cultural que política,⁷ lo imaginario remite a aquel sustrato sobre el que la sociedad puede forjar una presentación de sí misma y sobre el que cobran consistencia las coordenadas de la vida política (Romé y Terriles, 2023).

En lo particular de nuestro trabajo, encontramos que el abordaje desde lo imaginario así conceptualizado es relevante para un estudio de las relaciones entre espacio urbano, espacio público y política, toda vez que, sin confundirse entre sí, estas tres instancias funcionan como un juego de espejos, con reflexiones y refracciones⁸. Lo urbano constituye un ámbito rico para el estudio de los afectos y los juegos de miradas que escenifican el modo en que nos vemos y el modo en que nos vemos siendo miradas y mirados, modos que, llegado el caso, pueden tomar consistencia como metáforas geográficas (Massey, 2012) más o menos codificadas, que espacializan relaciones sociales (Hernández, 2024).

Esta caracterización de lo imaginario no debería conducir a contraponerlo a lo ideológico como si de una zona “libre”, “creadora”, “pura”, se tratara, existente independientemente de lo ideológico, o que debería redimirse de procesos de alienación. En este punto, es preciso retomar la teoría althusseriana de la ideología:

⁷ Aquí lo cultural se comprende en un sentido específico, en su tensión con la política: no se trata de pensar cómo la “cultura” se puede “politizar”, sino de indicar que todo proceso político arraiga en tramas culturales inscriptas en temporalidades diferenciadas.

⁸ La noción de “imaginarios urbanos”, más cercana al concepto difuso con el que aquí discutimos, adquirió una gran relevancia desde los años 1990 con trabajos como los de Armando Silva (Gorelik, 2004; Negro, 2025).

En la ideología, los hombres expresan, en efecto, no su relación con sus condiciones de existencia, sino la manera en que viven su relación con las condiciones de existencia: lo que supone a la vez una relación real y una relación ‘vívica’, ‘imaginaria’. La ideología es, por lo tanto, la expresión de la relación de los hombres con su ‘mundo’, es decir, la unidad (sobredeterminada) de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales. En la ideología, la relación real está inevitablemente investida en la relación imaginaria: relación que expresa más una voluntad (conservadora, conformista, reformista o revolucionaria), una esperanza o una nostalgia que la descripción de una realidad. (Althusser, 1968, pp. 193-194)

Lo ideológico y lo imaginario se encuentran, en toda circunstancia concreta, en una relación de sobredeterminación. En el plano analítico, no obstante, resulta productivo distinguir lo ideológico –que remite a lo codificado– y lo imaginario, que “concita una zona de la experiencia de corte espectral –antes que identitario–, temporalmente desajustada –antes que cristalizada– y cargada de afecto inconsciente –antes que de materialidad estrictamente significativa” (Romé y Terriles, 2023, p. 7). Esta distinción permite dar cuenta de temporalidades diferenciales, reminiscencias, retornos, duraciones, que, en coyunturas diversas, se fraguan en articulaciones ideológico-discursivas específicas, insertas en luchas concretas.

Finalmente, y dado que lo imaginario no puede ser captado sino por retazos, desgarrones, hilachas, indicios, es pertinente retomar la noción psicoanalítica de *fantasma*.⁹ Lo fantasmático, trasladado al estudio de colectivos de identificación, remite a un proto-relato implícito, no reflexionado, permanentemente aludido aunque nunca plenamente narrado, acerca del origen, de la historia propia, de lo común:

Está conformado por un patrimonio compartido de referencias y presuposiciones, de anécdotas de poderoso subtexto, de chistes, de mitos propiamente tales sobre el origen y la historia, de secretas formas del tino que evita las zonas dolorosas u oscuras y deja a la luz las más virtuosas. (Caletti, 2011, p. 63)

⁹ El fantasma es una construcción imaginaria que, según Lacan, “aparece como una respuesta subjetiva a la constitución estructuralmente fallida del sujeto” y “moldea la relación imaginaria de los sujetos con su mundo” (Sosa, 2009, p. 9).

Extrapolado al pensamiento de lo social, lo fantasmático remite así a un sustrato cultural compartido con capacidad de suscitar compromiso afectivo, que remite a los orígenes y a lo común, donde la verdad, al decir de Nicolás Casullo (1995), se manifiesta bajo el modo de la alusión.

Del hecho de que lo imaginario tenga una materialidad específica, de que sea una instancia constitutiva de los procesos sociales y de que no pueda encontrarse de forma pura, sino siempre sobredeterminada con lo ideológico, se desprenden algunos preceptos metodológicos:

1) La reconstrucción de tramas imaginarias, cuando se abordan documentos bibliográficos, hemerográficos, de centros de documentación, museológicos o de archivo, debe realizarse preferentemente a partir del trabajo con un conjunto vasto de materiales, solo provisoriamente delimitados por período, por procedencia o autoría, por soporte, por género discursivo. El análisis de lo imaginario inscripto en temporalidades largas conduce a la elaboración de criterios específicos de inclusión y de exclusión de documentos, que dejan atrás aquellas formas de unificación ideológica de los discursos.

2) La emergencia de esas trazas de lo imaginario se favorece por la puesta en relación entre los documentos, más que por la riqueza de imágenes aisladas.

3) Sin excluir lo verbal, las imágenes resultan un material relevante para la captación de lo imaginario, en tanto ofrecen una superficie propicia para formas de la puesta en escena, así como de lo aún no cristalizado verbalmente, lo que permite dar cuenta de desfases entre regímenes de visibilidad y de decibilidad. A su vez, partiendo del carácter paradójal de las imágenes, que “muestran en cuanto esconden, se apoyan tanto en lo que está cuanto en lo que falta, sugieren el otro lado o el más allá de lo que se encuentra presente” (Escobar, 2020, p. 102), el trabajo no se sitúa únicamente en la tensión entre lo mostrado y lo oculto o lo no mostrado, sino en lo que de ellas *nos seduce* (Soto Calderón, 2022), es decir, en el plano donde la imagen convoca lo afectivo.

4) Lo fantasmático se detecta en secuencias discursivas y en imágenes que actualizan los fundamentos de un “nosotros” que se presenta ante sí en el espacio de lo público.

El par imaginario-ideología, entonces, abre una serie de consecuencias teóricas y metodológicas vinculadas a los modos de abordaje de la temporalidad compleja y de las relaciones entre cultura, política y subjetividad.

Lo imaginario plataformizado: del montaje algorítmico a la ritualización publicitaria

Si se trata de pensar lo imaginario en su imbricación con lo ideológico, la interrogación teórica debe dirigirse hacia las determinaciones de la mirada y de la circulación de imágenes que distinguen esta coyuntura. La plataformización transforma las formas de la recepción mediante el *scroll*, que se consolida como el modo dominante de consumir imágenes en un montaje veloz, automático y serializado por algoritmos que pretenden capturar la mirada de los usuarios y retenerla en la pantalla la mayor cantidad de tiempo posible. Durante este tiempo, los sujetos también definen sus identidades y se dan una cierta imagen de sí a través de rituales de reconocimiento novedosos. Las “plataformas publicitarias” (Srnicek, 2018) –Facebook, Instagram, X, TikTok, Tinder– son la infraestructura que media entre la propia mirada y la mirada de los otros: el espacio en que acontece la lucha por el reconocimiento de la propia imagen (Groys, 2023).

La tesis de que en el régimen de visibilidad postdictatorial nos encontramos ante una hipermostración caracterizada por la explicitud de las imágenes y por la sobreinformación (Romé y Terriles, 2023) debe ser complementada con un abordaje de los modos dominantes de la percepción, que en la cultura plataformizada se distinguen por la personalización estadística de lo mostrado. Si la plataformización derrama su eficacia y sus rituales sobre la superficie especializada de los distintos aparatos ideológicos de Estado (Althusser, 2015; Caputo, 2024b), entonces la percepción estructurada por algoritmos predictivos tendrá efectos en lo imaginario.

En la cultura plataformizada, se asiste a un *feedback* permanente que traduce la vida social en información utilizable con fines instrumentales: la sociedad datificada tiende a coincidir consigo misma en una operación que procura anular todo resto. Las imágenes, en estos procedimientos de retroalimentación, se comportan como *inputs* y *outputs*, entradas y salidas de información que parten de los sujetos y vuelven a ellos en forma de predicciones algorítmicas. Si las imágenes no son inmediatas ni fáciles de comprender (Didi-Huberman,

2012), el *scrolleo* algorítmico opera por la vía contraria: hace de ellas elementos inmediatos, de digestión veloz, gracias a una operatoria estadística sumamente compleja.

Toda imagen en plataformas –y las reacciones a ella asociadas: desde el *like* a la cantidad de tiempo que se la mira– es parametrizada. En el mismo movimiento por el que se codifican, resultan también fragmentadas, seleccionadas y distribuidas a los usuarios a partir de correlaciones que se detectan entre los datos, con el fin de ofrecerles contenidos personalizados. La circulación de imágenes se sustenta en este proceder algorítmico y se ofrece a la mirada de los sujetos bajo la forma de un montaje automatizado: una serie de contenidos a disposición, cuya continuidad se mantiene mientras el dedo se desliza en la pantalla –o ni siquiera, como en el *scroll* automático de TikTok, donde mirar equivale a *scrollear*–. La algoritmización siempre dispone de una respuesta –un *output*– para que el sujeto desee mantener el consumo de imágenes.

Benjamin (2018 [1935]), en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se preguntaba por las condiciones históricas de los modos de percepción sensorial hacia mediados de la década de 1930, a la luz de la expansión del cine y la fotografía. En tiempos en que la plataformización de la cultura agudiza la reproducción en imágenes de los hechos sociales y de los actos más ínfimos y cotidianos, ¿qué ocurre con el aura, con el punto insignificante, a decir de Benjamin en *Breve historia de la fotografía* (2018 [1931]), en el que se funda la posibilidad de la distancia? ¿Cuáles son las transformaciones en los modos de mirar y del mirarse contemporáneos, que tienden a realizarse en una infraestructura digital que traduce toda imagen –todo acto– a datos? ¿Cómo sustraer las imágenes del continuo temporal inmediatesta del *scrolleo*? ¿Qué consecuencias traen estas transformaciones para la politicidad de las imágenes, cuya enunciación se uniformiza bajo el mandato publicitario y la lógica de la viralización?

Sostenemos que la algoritmización opera mediante una forma de montaje basada en el cálculo automatizado de grandes volúmenes de datos, que contraponemos en el próximo apartado a un montaje de propósito crítico. El montaje algorítmico encuentra su máxima expresión en el *scroll* de contenidos personalizados. Cuando el sujeto entra a Instagram o a TikTok, la algoritmización ya ha dispuesto una serialización de contenidos como si fuera tan solo para él –uno de los efectos ideológicos fundamentales de este modo

de mirar—. En esta práctica de recepción que denominamos *scrolleo*, deslizar el dedo equivale a sostener el montaje automatizado y descubrir los fragmentos de “mundo” que se le proponen a la mirada a través de un cálculo de probabilidades que se perfecciona a mayor cantidad de interacciones. El *scrolleo* puede asumir forma de *feed* u otras secciones, como las de búsqueda, pero se funde a su vez con el montaje algorítmico, porque lo sostiene: cuanto más se desliza el dedo, más piezas se integran al montaje. Si no se *scrollea*, terminan el montaje y el *feedback*. La actividad del usuario, parametrizada por la plataforma —se mira mientras se es mirado—, desencadena y afecta la propia operación de montaje. Sin *scrolleo*, el montaje algorítmico no se realiza, salvo en el caso del *scroll* automático.

El montaje algorítmico se compone a partir de restos desperdigados en el océano de contenidos digitales, pero abstrae y datifica sus temporalidades: las imágenes se ofrecen descontextualizadas, en un continuo de fragmentos que obedecen a un mismo moldeado, pero que se reinscriben —se serializan, se ordenan— en función de las “preferencias” que la perfilización determina para cada usuario, con el fin primordial de sostener la mirada en la pantalla para realimentar así el proceso de datificación. En el *scrolleo* no hay lugar para la historia ni para la contradicción. Las imágenes se acomodan al espectador, se deslizan suavemente en sus esquemas de percepción y consolidan una cierta costumbre del mirar, afianzada en la repetición y en la cercanía entre el espectador y lo observado: las imágenes distribuidas algorítmicamente se sitúan en zonas ya transitadas por la mirada del sujeto, pero que han sido conformadas por la propia práctica de *scrollear*.

Afirmamos que el consumo creciente de imágenes en plataformas produce efectos en la materialidad de lo imaginario de nuestro tiempo. Si la sociedad se presenta a los sujetos como tal a través de un proceso complejo de producción de evidencias, que implica una dialéctica entre lo que nos es dado a ver y el orden de la fantasía social en su relación sobredeterminada con las condiciones materiales de existencia (Romé y Terriles, 2023), el *scrolleo* se afirma en un anudamiento entre percepción y deseo que subordina el campo de lo visible —lo imaginario— al orden de las creencias —lo ideológico—. La algoritmización hace coincidir ambos órdenes en plataformas, porque los contenidos mostrados durante el *scrolleo* obedecen a lo que el algoritmo “supone” que ya-cree el sujeto codificado por el

análisis de sus interacciones. Esta operación, que se presenta como totalizante —así lo indica la frase de sentido común: “el algoritmo me conoce mejor que nadie”—, tiende a sujetar lo visible plataformizado a la creencia ideológica de cada sujeto¹⁰ a través de un doble borramiento: de la función curatorial de los algoritmos y del carácter histórico de los regímenes de creencias.

Al capturar el tiempo de los sujetos, el montaje algorítmico da forma a una experiencia de la temporalidad, cuya eficacia podría ser pensada a partir de las características que Benjamin (2018) atribuía al montaje cinematográfico: el cambio veloz de imágenes, de escenarios y de enfoques que chocan al espectador. Los contenidos cambiantes que fluyen durante el *scrolleo* se dirigen como proyectiles hacia la mirada de los sujetos. El montaje automatizado retiene del cinematográfico el efecto de *shock* y lo lleva más allá, porque se presenta como una sucesión de imágenes incoherente, fragmentaria, pero unificada en función de la imagen perfilada de los sujetos: el algoritmo asume la función de montajista en el archivo digital contemporáneo, cuyas imágenes se multiplican a cada segundo en plataformas¹¹.

¹⁰ El *scrolleo* materializa en una operatoria técnica el funcionamiento histórico-social que hace que el sujeto vea “en función de lo que siempre-ya cree; es decir, de lo que está efectiva, o sea, afectivamente determinado a ver” (Britos, 2022, p. 16).

¹¹ En este punto es interesante retomar el planteo de Rancière (2023) en su texto de 2008, *El espectador emancipado*. Allí, se opone a la postura de que asistimos a un torrente generalizado de las imágenes, a una demasía que nos insensibiliza ante los horrores de la realidad. Lo que hay, por el contrario, es un trabajo de reducción y ordenamiento de las imágenes, a cargo de los medios de comunicación masiva, cuya eficacia en el reparto de lo sensible está dada más por la selección que por el exceso. Lo que vemos, argumenta Rancière, son las caras de expertos, funcionarios y periodistas que comentan las imágenes y enmarcan lo que debemos pensar de ellas. Sin embargo, en esta coyuntura en la que las plataformas disputan la función informativa y de entretenimiento de los medios tradicionales mediante la curatoria algorítmica, ¿a dónde se dirige la crítica de la distribución dominante de las imágenes, consumidas de manera preponderante mediante el *scrolleo*? ¿Cómo pensamos el problema del exceso de imágenes en una época en la que cualquiera dispone de la posibilidad de volverse productor y difusor de imágenes? La plataformización desafía las afirmaciones del texto clásico de Rancière. La reflexión que esbozamos en este artículo intenta situarse en esta zona de transformaciones.

En esta modalidad de recepción tiende a desaturizarse lo social. Se acentúa el valor exhibitivo de las imágenes, que una vez codificadas por el saber estadístico de la algoritmización se desligan de su aquí y ahora para encontrar su valor en la circulación plataformizada. La potencia de las imágenes se cuantifica y se traduce en *views*, reacciones y compartidos: la viralización profundiza las dificultades de nuestro tiempo histórico para una imaginación de futuro en un sentido fuerte, porque quien mira sumerge lo mirado en sus propios esquemas de percepción. En otras palabras, se dificulta la emergencia del exceso y el extrañamiento que conducen al aura entendida como lo indescifrable de lo real (Escobar, 2015). La algoritmización produce un efecto particularizante en la relación imaginaria de los sujetos con el mundo, que se constituye en su evidencia a partir de la mismidad del montaje personalizado.

Pero la reflexión sobre lo imaginario en la coyuntura requiere detenerse también en los modos del mirarse y darse una imagen en plataformas. Como señala Escobar (2015), la industria cultural asumió la reproducción al infinito y transformó la distancia aurática a través del *glamour* y la fantasmagoría mítica de lo-siempre-nuevo publicitario. Esta “estetización blanda” se traslada ahora a los rituales plataformizados de exhibición de sí, que asumen formas publicitarias cuando los sujetos deciden tomarse fotos, seleccionar las mejores y editarlas para publicarlas y conformar una imagen propia que se ajuste a los parámetros cuantificados de la deseabilidad (Caputo, 2024a). Las plataformas “democratizan” el diseño, al tiempo que descargan en los sujetos la responsabilidad de publicitarse y “auratizarse” en una autoestetización generalizada (Groys, 2023).

Esta ritualización publicitaria opera en el orden de lo prediscursivo: configura modos de imaginarse y de verse que se traducen en imágenes que siguen formas publicitarias –las que los criterios del *like* y la recomendación algorítmica determinan como modelo por su circulación viral, sean del propio cuerpo, de los otros o del “mundo”. El montaje personalizado y los rituales de exhibición de sí comienzan a estructurar el campo de visión de nuestra época de un modo que empalma con el régimen de visibilidad postdictatorial. La ideología de la comunicabilidad y la visibilidad totales, caracterizada por una hipermostración (Romé y Terriles, 2023), se funde ahora con una mostración personalizada

de lo social en el que el dar a ver y el mirar vienen tramados técnicamente por plataformas que codifican la sociabilidad misma.

“La belleza de un señuelo capaz de atraer la mirada”:¹² el montaje como práctica de producción de conocimiento

Si, como afirmamos, las formas del montaje son hoy objeto de disputa dada la prevalencia de un montaje algorítmico, emergente de la cultura plataformizada y de la explicitud devenida imperativo (Schwarzböck, 2016), ¿qué características debería tener un montaje con potencialidad crítica, toda vez que el *shock* como interrupción de lo ideológico ha sido plenamente capturado hace varias décadas por la industria cultural y las estrategias publicitarias y que, más recientemente, ha comenzado a converger con procesos algorítmicos que tienden a la personalización de las combinaciones? ¿Cómo producir imágenes o montajes que disloquen la temporalidad presentista del fluir permanente y confirmativo del *scrolleo*; que, haciéndose cargo de las formas algoritmizadas de la composición de imágenes, logren suspender siquiera momentáneamente la exhibición publicitaria de la vida y la automatización del *scrolleo* en superficies algorítmicamente dispuestas?

Nuestra conjetura es que un montaje crítico debería ser aquel capaz de enrarecer el tiempo continuo del *scroll* y de generar zonas de sombra, de opacidad, de complejidad, de contradicción, en la visibilidad engeguecedora de la postdictadura. Nos basamos para ello en el planteo de Didi-Huberman (2012), cuando afirma que el montaje asume el riesgo de enfrentarse a la organización y la comprensión de un archivo inmenso de imágenes heterogéneas. Al hacerlo, logra juntar restos de temporalidades contradictorias, que habilitan así una forma de la memoria y de la historicidad que se aleja de las teleologías. Ticio Escobar (2020), por su parte, afirma que el montaje relaciona el arte con la política, porque al alterar los vínculos de unas cosas con otras, “promueve que aquellas sean percibidas y sentidas de manera diferente y que, por ende, revelen otros aspectos de sí: se vuelvan extrañas, distantes (auráticas)” (p. 102).

¹² Escobar, 2020, p. 103.

Benjamin sostenía que el montaje cinematográfico era la esencia de “un procedimiento general, basado en el recorte y el engranaje en composiciones novedosas” (Rendueles y Useros, 2010, p. 20). Además del cine, otras fuentes que insuflan un pensamiento contemporáneo en torno del montaje son la interpretación freudiana de los sueños y demás formaciones del inconsciente, así como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Vinculado por lo general a los cruces entre arte y política, queremos también pensarlo en relación con la producción de conocimiento acerca de lo social y lo histórico en dos sentidos relacionados: a partir del quiebre de unidades espontáneas de agrupamiento de los discursos, y desde una práctica metodológica que habilita una construcción de historicidad basada en una noción de temporalidad compleja, cuestionando así las tentativas de unidimensionalización del tiempo histórico, a las que podemos asociar con la operatoria inmediateista y personalizada del montaje algorítmico.

El montaje no tiene entonces como fin develar una “realidad” dada, sino producir extrañamiento respecto de las formas ideológicas de clasificación del mundo –formas que, como hemos visto, las plataformas refuerzan a través de su traducción automatizada a imágenes perfiladas – y de asignación de valores de novedad, de autenticidad, de veracidad, entre otros. Permite asimismo abrir el problema del tiempo, dando cuenta de lo histórico bajo formas inquietantes, especulativas, presagiantes. Así, puede resultar una técnica pertinente para poner de relieve de forma conjetural los silencios, los olvidos, los desfases, en suma: todo aquello que, en lo dicho y en lo visible, remite a una causalidad ausente, a un proceso de formación que opera a espaldas de los sujetos, pero solo por medio de ellos.

Proponemos pensar el montaje en el ámbito de la investigación social bajo la premisa de que el conocimiento emerge de la ruptura con los sentidos dominantes, que no se manifiestan únicamente en lo que una imagen “muestra” o “representa”, sino también en las formas de la concatenación, de la disposición y del ritmo de su discurrir ante la mirada en una coyuntura determinada. Así, en línea con Benjamin, el montaje crítico constituye una puesta en relación de materiales que da lugar a una unidad relacional, que prima sobre sus elementos, y que no requiere de explicaciones añadidas.

Lo discontinuo cobra valor para el pensamiento y, teniendo en cuenta los aportes de Foucault (2015), sabemos que esa *discontinuidad* no es un dato, sino un modo de

intervención. En esta época, como vimos, la datificación clasifica y automatiza la distribución de lo discontinuo, empobreciendo sus posibilidades críticas y profundizando la lógica neoliberal del sondeo y del escrutinio permanente de la vida social. Las disputas por el montaje son también disputas por las formas de la discontinuidad, que en el caso de la operatoria algorítmica personalizada tienen como efecto primordial hacer coincidir lo imaginario –lo visible– con lo ideológico –la creencia–.

Interrupción, dislocación, afectación del orden dado de las cosas: el montaje crítico será el que ponga en cuestión las unidades evidentes de agrupamiento de documentos, “aquellas que, más o menos institucionalizadas, se presentan como efecto de lo siempre-ya-sabido” (Glozman, 2022, p. 12). Con esto no sólo nos referimos a las unidades ya discutidas en el ámbito de las ciencias sociales (la autoría, el género discursivo, el período de producción, entre otras), sino también a las formas estandarizadas de serialización propuestas/impuestas por los algoritmos que hoy parecen tener una buena porción de soberanía en la organización del archivo digital contemporáneo. En la curatoría que ejercen las plataformas, los contenidos encuentran su criterio de unidad en función del “yo” datificado y perfilado –“mis intereses, gustos, opiniones”, reflejados en una oferta de imágenes en apariencia personalizadas–, cuya eficacia ideológica en la coyuntura desplaza otros criterios de agrupamiento como el autor y la obra.

Este tipo de montaje puede constituir una crítica práctica a la idea de imagen como recorte, como representación o como ilustración del mundo, en la medida en que logre introducir un desfase inquietante en lo sensible ordinario: “¿y si acaso...?”. El montaje no vale por lo que denuncia, sino por lo que permite conjeturar, entrever, acerca de la no-coincidencia de las cosas respecto de sí mismas, distancia radicada en las tramas fanstasmáticas e imaginarias que soportan los procesos históricos. En palabras de Escobar (2020), en el montaje las cosas no muestran tanto “lo que son como lo que podrían llegar a ser o lo que pudieron haber sido; o muestran lo que son solo en parte y remiten a lo que prosigue fuera de campo o se desdobra en escenas paralelas” (p. 102). Lograr que en las imágenes emerja su otro de sí es una de las tareas fundamentales para la investigación social ante la cultura plataformizada, que gracias a la codificación algorítmica hace de la relación entre las imágenes y la creencia subjetiva un proceso permanente y confirmatorio

de *feedback* en el que el sujeto y lo que ve se funden en una operación que tiende a anular todo resto.

En el contexto de la “estetización generalizada” del mundo contemporáneo, Escobar (2015) llama a un rescate político del aura –no ya de aquella aura burguesa que Benjamin desestimó en su momento, sino de “modelos auráticos alternativos” (p. 70), de “un aura desvalida, sucia: enturbiada por la incuria de las historias menores o la opacidad irreparable de la realidad” (p. 86) que sea capaz de “delata[r] la espectral presencia-ausente de las cosas” (p. 76)–. Para ello, invita a preguntarnos *cuándo hay aura*: ¿cuáles son los procesos por los cuales ciertos objetos se cargan de distancia, de extrañamiento? ¿Cuándo en un objeto o composición relampaguea la falta, el silencio, lo opaco? En este sentido, además del trabajo negativo, el montaje pone en marcha una vinculación positiva entre documentos, a través de diferentes operaciones.

Retomamos la respuesta de Escobar indirectamente, trayendo sus aportes a un pensamiento del montaje. El autor señala que uno de los caminos de la auratización es la separación, el emplazamiento de los objetos en un ámbito extraordinario. El montaje crítico puede ser pensado entonces como una política de la descontextualización, de la combinación y de la reinscripción, que, para la coyuntura analizada, extrae a los objetos (las imágenes, por caso) del flujo incesante al que se encuentran sometidas en el montaje algorítmico y los instala en una discontinuidad diferente a la de la fragmentación deshistorizante. Esta operación propende ya no al refuerzo de la mismidad perfilada sino a la indicación de lagunas, de opacidades, de ausencias y latencias en los sentidos.

El otro camino de la auratización se basa en la apariencia, en aquello que “despierta las potencias dormidas de las cosas y las viste de sorpresa y extrañeza; las aleja, quebranta su presencia ordinaria y las arranca de su encuadre habitual para enfrentarlas a la experiencia, inconclusa, de lo extraordinario” (Escobar, 2015, p. 67). El montaje, entonces, puede promover la emergencia de lo sugerente, de lo maravilloso, de lo inquietante: una política del detalle y del extrañamiento.

La superposición de temporalidades heterogéneas, con arreglo a conjeturas de investigación, es la *via regia* de la producción de conocimiento por el montaje. En su cuestionamiento del tiempo lineal, teleológico, acumulativo, éste “(...) hace visibles los

restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto” (Didi-Huberman, 2012, p. 21). El montaje puede adoptar diferentes formas finales: desde la imagen única, al modo de un fotomontaje o un *collage*, pasando por la secuencia, más cercana al montaje cinematográfico, hasta los paneles. Estos últimos, retomados de la propuesta warburguiana, cuestionan en su forma misma la secuencialidad solidaria de la linealidad atribuida al tiempo histórico. Mara Glozman (2022) señala –en su caso, para materialidades discursivas verbales, en el nuestro, en un sentido más amplio– que la confección de paneles con disposiciones diversas posee la ventaja de “mostrar la persistencia de formas significantes sin opacar la especificidad de las frases y palabras, produciendo relaciones y efectos mediante el hilvanado de recortes” (p. 13). Las hipótesis se formulan, así, en el mismo proceso de creación del montaje: “cortando, fragmentando, reuniendo, mirando con lupa cada parte para ver en el hilo de lo que nos convoca a producir las reuniones: en el trabajo de montaje, la práctica analítica es una práctica de *découpage*” (p. 13).

Así, el montaje no es únicamente un procedimiento o una técnica, sino que constituye una *práctica*, en tanto pone en marcha un proceso de transformación: opera selecciones, descontextualizaciones, recomposiciones a partir de materiales significantes insertos –real o potencialmente– en el flujo fragmentado y pretendidamente continuo de la plataformización y regidos por el imperativo postdictatorial de comunicabilidad plena. En el seno de aquellas operaciones, se establecen hipótesis para la generación de nuevo conocimiento, es decir que el resultado del montaje es una hipótesis formulada a partir de un entrelazamiento –que se reconoce provisorio, incompleto, precario– de materiales significantes: no dice sino que más bien muestra, y ese mostrar no es del orden de la iluminación, ni de la explicación, ni del develamiento, ni de la confirmación de lo ya sabido, sino de la posibilidad, del entrever: otro modo de lo virtual.

A la luz de todo lo dicho, proponemos trabajar en la dirección de montajes que:

- Ofrezcan superficies de roce, de interfaz, entre imágenes desgajadas de sus modos ideológicos (que se presentan como evidentes, espontáneos) de vinculación, posibilitando que pueda surgir de entre ellas una chispa, un desajuste. Se trata de

promover una percepción extrañada de elementos que podrían resultar familiares y de incitar a mirar las cosas en su distancia respecto de sí mismas.

- No se planteen como reconstrucciones del pasado ni sucumban a la fascinación por el presente, sino que promuevan relaciones dialécticas entre los tiempos e indiquen imaginaciones de futuro perdidas, olvidadas, para reponer así la densidad compleja del tiempo, dislocando su fluir. Esta incitación puede realizarse mediante operaciones de yuxtaposición de lo anacrónico, de interrupción de lo continuo, de serialización de lo fragmentado, de aceleración o ralentización, de repetición.
- Establezcan reenvíos de sentido densos, multiformes, asentados en distintos tipos de relaciones: parecido formal, continente-contenido, dirección de las miradas, posiciones de los cuerpos, trabajo con la direccionalidad de los vectores y de las líneas de fuga, yuxtaposición de un mismo elemento en series diversas con efectos de sentido diferentes, ironía, humor, contraste, combinación de procedencias desniveladas, de tiempos, de géneros y de autorías *a priori* desconectadas.
- Combinen esos reenvíos con zonas de detención, de precipitación del sentido, que pueden lograrse no tanto por la explicación ni por la explicitación, sino, justamente, por el detenimiento brusco, por el hueco, por el cambio de intensidad.
- Maximicen la visibilidad del artificio, quitando cuando sea oportuno las referencias espacio-temporales de los documentos y volviéndolas a reponer, descontextualizando, recontextualizando, elaborando yuxtaposiciones improbables, contradictorias con las formas de organización de lo discontinuo que distinguen a la cultura plataformizada y postdictatorial.
- Trabajen en lo concreto de materiales situados, con la audacia de la exposición del detalle, sin olvidar la pregunta por la totalidad.

A modo de cierre: para un montaje crítico en la coyuntura de la hipermostración personalizada

En este artículo nos propusimos abordar una pregunta general acerca de qué puede ser una metodología crítica en una coyuntura en la que las transformaciones postdictatoriales y plataformizadas de la cultura y de los modos de la percepción desactivan las operaciones

clásicas de la crítica moderna, centradas en ciertas formas del *dar a ver*: visibilizar, develar, esclarecer (Romé y Terriles, 2023). Planteamos interrogantes en los niveles epistemológico, teórico-metodológico y coyuntural, con la convicción de que ningún abordaje investigativo puede pensarse por fuera de una pregunta por el conocimiento, ni al margen de un basamento conceptual, ni separado de los procesos históricos de los que es producto y sobre los que interviene.

Nuestra propuesta metodológica supuso dos apuestas relacionadas: trabajar conjuntamente lo ideológico y lo imaginario como órdenes irreductibles pero entramados; y pensar al montaje como práctica crítica de producción de conocimiento, en tensión con la dominancia de una de sus formas específicas, la del montaje algorítmico.

Respecto de la primera operación, no hemos abogado por contraponer prediscursivo y discursivo, afectivo y racional, creatividad y codificación. Hemos propuesto, en cambio, un análisis basado en un enfoque de lo imaginario en su relación sobredeterminada e inscrita en la coyuntura con lo ideológico, toda vez que en cualquier material documental ambas instancias se encuentran articuladas. Para dar cuenta de las determinaciones de lo imaginario en nuestra coyuntura, hemos analizado en detalle las formas de la percepción plataformizada, en su relación con lo postdictatorial. A partir de la dictadura, en la Argentina, se produce una dislocación de la temporalidad histórico-política que, al decir de Elsa Drucaroff, hace parecer que “todo lo comprensible hubiera nacido con la dictadura” (2011, citada por Romé y Terriles, 2023, p. 10), perdiéndose de este modo la inteligibilidad de las luchas populares previas, en la medida en que se desarticula el horizonte de sentido vinculado al ideal revolucionario. Ante este puente roto, retorna la pregunta por la complejidad temporal en la imagen, que incluye el momento en que ella es traída a la legibilidad y revela su politicidad, en tanto puede tener un rol activador en procesos de des y rearticulación de lo sensible (Soto Calderón, 2022). Vimos que la práctica de recepción del *scrolleo* simplifica la densidad temporal y contradictoria de las imágenes, porque el montaje algorítmico (Caputo, 2025) le ofrece a la mirada aquello que ya vio, aquello en lo que ya cree, en una unificación de lo imaginario y lo ideológico cuyo principio de realización es el sujeto perfilado, atendido en sus “gustos”, “intereses” y “opiniones”,

dentro de un proceso de *feedback* continuo y automático que perfecciona las formas tradicionales del sondeo neoliberal.

A partir de nuestra concepción de lo imaginario y del análisis de la cultura plataformizada y postdictatorial, pasamos a la segunda operación, el montaje, que, como afirmamos al comienzo, ofrece un punto de contacto entre las prácticas estéticas y las de investigación en ciencias sociales para concebir la historia en términos de una temporalidad compleja. En lo que hace a nuestra específica situación problemática –la realización de una exhibición visual documental sobre el proceso de neoliberalización de la Ciudad de Buenos Aires–, una exposición puede ser vista como ensamble de montajes, con el fin de convertirse en un “sitio para el pensamiento” (Wechsler, 2017, p. 17) ubicado en el espacio intersticial entre la propuesta curatorial y las formas de percepción de quienes la visitan, ambas atravesadas en mayor o menor medida por los modos predominantes que estructuran históricamente la percepción y por las relaciones entre lo decible y lo visible.

De acuerdo con Didi-Huberman (2012), el tiempo de las imágenes es heterogéneo respecto del tiempo histórico, porque en ellas se condensan distintos tiempos y porque ellos vienen a la legibilidad, al decir de Benjamin, en un tiempo concreto. Una exposición documental como la que estamos confeccionando, por definición, está implicada en el presente: la pregunta acerca de qué hacer con esa complejidad temporal insiste, en una coyuntura en que la curatoría algorítmica organiza el archivo digital contemporáneo mediante una operatoria que tiende a la simplificación de lo contradictorio, del espesor histórico de la lucha de clases.

Una posibilidad sería *domesticar el vestigio* (Haber, 2016), con la consecuencia inmediata de o bien endiosar el presente, o bien activar una impotencia nostálgica. Otra, sería asumir una postura pedagógica en sentido restringido: buscar que el público *aprenda* del pasado para nutrir el presente, explicar el hoy a partir del ayer, a través de vasos comunicantes que la exposición se ocuparía de develar/denunciar. Finalmente, sería posible operar una pretendida *traducción* del ayer al hoy, a través de una adopción de los medios técnicos disponibles que se monte acríticamente sobre las formas predominantes de la percepción. Hemos intentado, a lo largo del artículo, distanciarnos de estas opciones y esbozar preceptos metodológicos, teóricamente sustentados, para una investigación crítica

que se haga cargo de la coyuntura en la que se despliega y en la cual se encuentra inserta. Hemos dado cuenta de algunas características de lo que llamamos *montaje crítico*, como táctica de desorganización del orden de apariencia (Escobar, 2020).

La plataformización profundiza la reducción postdictatorial de lo imaginable a lo estadísticamente representable gracias a una hipermostración personalizada de lo social, que se realiza bajo la forma de un montaje algorítmico que anuda lo visible a la creencia subjetiva. Los modos dominantes del mirar y del mirarse encuentran su eficacia ideológica en esta forma inmediateista y personalizada de agrupamiento de las imágenes. En este mismo plano, sin embargo, las ciencias sociales pueden intervenir para producir conocimiento, para desestabilizar las formas dominantes del mirar y de lo que nos es dado a ver: en el plano de combinatorias, de selecciones y de relaciones entre elementos que presagien nuevas formas de imaginación de lo social.

Referencias

- Althusser, L. (1968). *La revolución teórica de Marx*. Siglo XXI.
- Althusser, L. (2015). *Sobre la reproducción*. Akal.
- Benjamin, W. (2018). *Estética de la imagen*. La Marca Editora.
- Britos, C. (2022). “En los bordes de lo visible. Hacia un materialismo de la percepción en Althusser y Lacan”. *Actas IV Coloquio Internacional Louis Althusser*. IIGG-UBA/FaHce-UNLP, Buenos Aires, Argentina.
- Caletti, S. (2007). Decir, autorrepresentación, sujetos. Tres notas para un debate sobre política y comunicación. *Versión*, 17, 19-78.
<https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/259>.
- Caletti, S. (2011). Subjetividad, política y ciencias humanas. Una aproximación. En Caletti, Sergio (coord.), *Sujeto, política, psicoanálisis* (pp. 17-94). Prometeo.
- Caletti, S. (2012). Usos de lo imaginario. En: Buenfil, R. Fuentes, S. y Treviño, E. (comps.), *Giros teóricos II. Diálogos y debates en las ciencias sociales y humanidades* (pp. 77-91). UNAM.
- Caletti, S. (2019). *Ariadna. Para una teoría de la comunicación*. UNQ.

- Caputo, M. (2025). El problema de la imagen en las redes sociales. Scrollleo, montaje algrítmico y trolls en tiempos de resentimiento. *Revista de Estudios Sociales*, 94. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/res/article/view/11233/11095>
- Caputo, M. (2024a). De regreso a Frankfurt (desde Frankfurt): Crítica comunicacional de la plataformización de la cultura. *Hipertextos*, 12(21), 082. <https://doi.org/10.24215/23143924e082>
- Caputo, M. (2024b). La dimensión ideológica y subjetiva de la plataformización de la vida social. Pléyade. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 32 (enero), 181-203. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/411>
- Casullo, N. (1995). Los naufragos de la crítica. *Mapa nocturno*, 6.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve y Fundación Televisa.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado global*. Capital Intelectual.
- Escobar, T. (2020). *Aura latente. Estética / Ética / Política / Técnica*. Tinta Limón.
- Fisher, M. (2021). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Foucault, M. (2015). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Glozman, M. (2022). Análisis materialista del discurso y método warburgiano. Hacia una propuesta para el montaje de archivos textuales. *ARJ – Art Research Journal: Revista De Pesquisa Em Artes*, 9(1). <https://doi.org/10.36025/arj.v9i1.29645>.
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI.
- Gorelik, A. (2008). El romance del espacio público. *Alteridades*, 18(36), 33-45. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/196>
- Groys, B. (2023). *Devenir obra de arte*. Caja Negra.
- Haber, A. (2016). *Al otro lado del vestigio. Políticas del conocimiento y arqueología indisciplina*. Universidad del Cauca, Sello Editorial.
- Hernández, S. (2024). “Basurales en la cuna del país”. La espacialización ideológica del conflicto urbano (Buenos Aires, 1979-1982). *Estudios Sociales*, 2(67), e0091. <https://doi.org/10.14409/es.2024.67.e0091>

- Massey, D. (2012). Espacio, lugar y política en la coyuntura actual. *Urban* (04), 7-12.
<http://polired.upm.es/index.php/urban/article/view/1864>.
- Negro, A. (2025). Comunicación, ciudad, ideología. Hacia un análisis de lo imaginario urbano en tiempos de neoliberalización. *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, 29, 1-20. <https://doi.org/10.62174/avatares.2025.10280>
- Poell, T., Nieborg, D. y van Dijck, J. (2019). Platformisation. *Internet Policy Review*, 8(4).
<https://doi.org/10.14763/2019.4.1425>.
- Rancière, J. (2023). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rendueles, C. y Useros, A. (2010). *Atlas Walter Benjamin*. Círculo de Bellas Artes.
- Romé, N. (2019). Prólogo. Contra la neoliberalización de nuestra coyuntura. En Romé, N. y Collazo, C. (comps.) *Para una crítica de la neoliberalización. Aportes de la teoría de la ideología a la investigación en comunicación* (pp. 11-33). Imago Mundi.
- Romé, N. y Terriles, R. (2023). Lo postdictatorial. Sobre la neoliberalización del vínculo entre política, cultura y comunicación. *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, 26.
<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/xf8rj1wr>.
- Schwarzboeck, S. (2016). *Los Espantos. Estética y Postdictadura*. Cuarenta Ríos.
- Sosa, M. (2009). Sujeto y política: ¿La lógica del fantasma? *Psikeba* [fuera de línea].
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.
- Srnicsek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.
- Vogl, J. (2023). *Capital y resentimiento. Una breve teoría del presente*. Adriana Hidalgo.
- Wechsler, Diana (2017). ¿Por qué hacer exposiciones? En Didi-Huberman, *Sublevaciones* (Diana Wechsler Ed.) (pp. 15-18). UNTREF.

***Roles de autoría**

Ambos autores participaron por igual de la elaboración del trabajo, aprobaron la versión final para publicar y son capaces de responder respecto de todos los aspectos del manuscrito. Los autores manifiestan no tener conflicto de interés alguno.

Agradecimientos

Agradecemos a las instituciones donde realizamos el relevamiento documental sobre el que se sustenta este trabajo: hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, biblioteca “Esteban Echeverría” de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, sector archivos y hemeroteca de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, biblioteca y archivo del Museo Moderno de Buenos Aires, biblioteca del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, archivo Alberto Aquilino López (Secretaría de Desarrollo Urbano, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Agradecemos asimismo a las instituciones que brindaron su apoyo al proyecto que sustenta estas reflexiones: Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA), Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA), Secretarías de Extensión Universitaria de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (UBA), Unidad de Investigación de la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, Biblioteca Esteban Echeverría (Legislatura CABA), Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Cooperativa de Trabajo «Café de los Patriotas» Ltda.

Obra bajo licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).