

01058



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN FILOSOFÍA

Walter Benjamín: imagen dialéctica
y pensamiento estético

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRO EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A :

JAVIER TOSCANO GUERRERO

ASESOR: DR. CRESCENCIANO GRAVE TIRADO



MAESTRO EN FILOSOFÍA
POSGRADO EN FILOSOFÍA

2005

m. 347220



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Javier Loscano Guerrero

FECHA: 22.08.05

FIRMA: 

La presente tesis fue realizada con el apoyo que me otorgó CONACYT del periodo comprendido del mes de octubre de 2001 al mes de septiembre de 2003. Mi más sincero agradecimiento a dicha institución por la beca que me brindó en ese lapso.

De igual manera manifiesto mi agradecimiento a la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM por la beca complementaria que me otorgaron de periodo del mes de octubre de 2001 al mes de septiembre de 2003.

A mi familia, extravagante y cariñosa

A mis amigos, compañeros de viaje
y cómplices inconformes impulsados
por el anhelo de un mundo en el que
sea imposible no imaginar alternativas.

Índice

Introducción

Esquema para un antimanual de la revolución.....2

Abreviaturas utilizadas de las obras de Walter Benjamín.....10

Primera parte:

Reconstrucción de un pensamiento estético

Capítulo 1

Escuchar lo inaudito:

La experiencia del origen como fundamento epistemológico.....13

Capítulo 2

Del ocaso de la facultad mimética

o el significado evanescente de lo semejante.....30

Capítulo 3

En el seno de la creación

Del genio al médium: situación y fluctuación de dos términos esquivos.....57

Segunda parte:

La imagen dialéctica como recurso crítico

Capítulo 4

Tecnología de la mirada

Primera parte: hacia la construcción de la imagen dialéctica.....79

Capítulo 5

Tecnología de la mirada

Segunda parte: para una actualización crítica de la imagen dialéctica.....101

Conclusiones

Un mundo sin Dios, pueblo de fantasmas

Para una imagen dialéctica como recurso crítico.....119

Apéndice 1

Imágenes dialécticas.....152

Apéndice 2

Detención de la dialéctica:

la visión intuitiva o el regreso a Hegel.....159

Bibliografía.....164

Introducción:

Esquema para un antimanual de la revolución

Aproximarse al pensamiento de un filósofo como Walter Benjamin es relacionarse con una mirada de perspectivas interpretativas todas las cuales se acercan fragmentariamente a su obra. Si bien es cierto que esta es la necesidad impuesta por el análisis, también lo es que muchos de estos comentarios olvidan después volver a agregar el todo, se conforman con el fragmento, se detienen en su contemplación extática y en la calidad de su factura. Quizá esto no sea un error. Después de todo, Benjamin fue muy adepto a habilitar las técnicas del montaje y el *collage* como formas autónomas para la creación de un pensamiento. Lo que se deja de lado, sin embargo, es el momento de la recuperación panorámica, del trasfondo que toma en cuenta el proyecto más profundo del pensador. Esto no quiere decir que Benjamin haya caído en las tentaciones del sistema filosófico. Como muchos otros después de él en el siglo XX, después de Auschwitz habría que decir, Benjamin sabía de las flaquezas de la doctrina o del sistema, de las debilidades totalitarias de una noción definitiva de verdad. No hay obra cumbre en Benjamin. El único bosquejo que nos queda de la *Obra de los pasajes* es una promesa nunca alcanzada y quizá nunca asequible por la imposibilidad de conciliación misma de sus propios elementos. Pero aunque no hay un *opus magnum*, es posible sostener que sí hay en él la concertación de un proyecto. En éste confluyen, en distinta magnitud y con un énfasis cambiante, sus preocupaciones de juventud y sus compromisos de madurez. No es por eso extraño que muchas de sus nociones centrales no se desarrollen en un texto único, que no hagan un acto de presentación en sociedad, que no se identifiquen como conceptos autónomos integrantes de un todo más amplio. La continuidad de estos conceptos es sin embargo extraordinaria.¹ Tal vez podría releerse todo el corpus benjaminiano como una aparición sucesiva de estas nociones bajo distintos aspectos. Nunca, por tanto, adquieren una forma definitiva; los textos del filósofo parecen siempre quedar entreabiertos, son escritos propositivos y sugerentes pero también son orgánicos, por lo que siempre generan sus propias interrogantes y problemas. La continuidad en los conceptos es por tanto el primer supuesto que asume este ensayo. No se trata de una continuidad lineal, como podría suponerse, de

¹ Al respecto ha escrito Adorno: “La conciliación del mito es el tema de la filosofía de Benjamin. Pero, como en las buenas variaciones musicales, casi nunca se muestra abiertamente, sino que se mantiene oculta y desplaza la carga de su legitimación a la mística judía, de la que había tenido noticia en su juventud...” (Th. Adorno, “Caracterización de Walter Benjamin”, en *Sobre Walter Benjamin*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001, p. 18).

aquellas que son requisito indispensable para la conformación de una terminología precisa. Los términos de Benjamin constituyen constelaciones que sólo bajo cierto arreglo de sus elementos irradian un sentido realmente penetrante. Otras combinaciones producen consecuencias obvias y otras más son fácilmente utilizables en su sentido inverso: he ahí su fragilidad. Por tanto, el método requerido para urdir la constelación en verdad iluminadora se parece a la del hermeneuta, o mejor dicho, a la del *flâneur* que recorre los textos como callejones sin salida donde un enigma guarda la llave de la continuación del camino. Y sólo es posible decodificar este enigma cuando el pensamiento renuncia a todo rastro de la organización lógica, a la deducción, a la conclusión y a la consecuencia, y se entrega por completo “a la felicidad y el riesgo de apostar por la experiencia y ganar lo esencial.”² El *flâneur* recoge entonces con sus suelas las pistas y descubre así la estructura del fragmento como principio, no como elemento único de análisis.

La recepción del pensamiento de Benjamin se encuentra además condicionada –aunque no por ello determinada— por la especialización y parcelación del conocimiento, consecuencia de la proliferación desmedida de la idea de la división del trabajo que ha dado como resultado la creación de diversas corrientes y disciplinas del conocimiento humano en general –ciencias sociales, históricas y naturales—y de la filosofía en particular –estética, ética, política, teoría del conocimiento, etc. Esta especialización del conocimiento resulta un obstáculo a superar para aproximarse adecuadamente a la diversidad de impulsos que confluyen y entran en tensión en el proyecto teórico benjaminiano, que si bien es cierto se inspira en una compleja pluralidad de discursos (anarquismo y marxismo, materialismo histórico y teología, mesianismo y utopismo, política y estética), jamás pretendió ejercerse como disciplina particular alguna. Por el contrario, si algo caracteriza los escritos del filósofo es el extraordinario esfuerzo por acercarse a la realidad desde una multiplicidad de perspectivas que ponen en juego la diversidad de ámbitos intrínsecos al conocimiento humano. Más que interpretarse como un intento de este autor por unificar sin más motivos dispares, como lo sugiere Habermas³, este esfuerzo podría verse como una tentativa de acercamiento crítico de la realidad en su compleja diversidad.

Sobre la recepción de la obra benjaminiana hay que tomar en cuenta también las diferencias específicas que ésta tiene entre los teóricos alemanes, franceses, anglosajones e

² Adorno, “Dirección única de Benjamin”, en op. cit. p. 31.

³ Cf. Jürgen Habermas, “Crítica concienciadora o crítica salvadora”, en *Perfiles filosófico políticos*. trad. Manuel Jiménez A., Taurus, Madrid, 2000, pp.297-332.

hispanoamericanos. No sólo hay variaciones interpretativas por la disponibilidad de los textos, sino también por el énfasis en determinado aspecto de la obra. Los académicos alemanes en general, por ejemplo, tienden a subrayar el carácter trunco y utópico, el proyecto inacabado y casi imposible, pero importante como antecesor de la Escuela de Frankfurt. En Hispanoamérica existe una simpatía extrema hacia este pensador, muchas veces indulgente incluso, pero el análisis es casi siempre parcial y nominativamente exuberante: es indiscutible que la carencia en español de un volumen como la *Obra de los pasajes*, por mencionar sólo un caso, ha sido causa en gran medida de una recepción necesariamente parcializada.⁴ Lo que podríamos esperar, con un optimismo mesurado, es que en algún sentido la combinación de los ensayos de comentario en las distintas lenguas iluminen en conjunto el sentido más auténtico y radical de la obra, como si fuera el resplandor fugitivo de una verdad meta-discursiva, o en otras palabras, la realización más concreta de la tarea del traductor visualizada por el filósofo. A fin de cuentas, la diversidad de interpretaciones que surgen de la obra de Benjamin nos habla de la riqueza de una reflexión en constante diálogo con una diversidad inusitada de discursos.

Mencionábamos la notable continuidad en buena parte del armado conceptual de la obra de Benjamin. En sus escritos de juventud es posible encontrar en estado embrionario muchos de los temas filosóficos y formulaciones metodológicas que prefiguran su obra de madurez: la noción de experiencia, su teoría del lenguaje, sus consideraciones acerca del arte – en particular el romanticismo y el drama barroco alemán— sus posiciones acerca del socialismo, el judaísmo, sus ideas sobre la historia y el tiempo, etc. La reflexión de nuestro autor, a partir de la experiencia en su mundo, avanza, se detiene, incluso en ocasiones retrocede, pero siempre es leal a una directriz que guiará todo su pensamiento: el cultivo del pensamiento crítico. Los comentaristas y biógrafos de Benjamin dividen en tres periodos el desarrollo de este pensamiento. Stéphane Mosès, por ejemplo, sigue esta estructura tripartita localizando en el centro a la historia como preocupación filosófica constante. En un primer tiempo, el *paradigma teológico* de la historia se emplazaría sobre todo en los textos tempranos sobre el lenguaje (1916-1923). Un poco más tarde, habría habido un desarrollo hacia un *paradigma estético*, con el texto sobre el *Origen del drama barroco alemán* como pieza fundamental de articulación. A partir de 1926 sería posible hablar de un *paradigma político* perceptible sobre todo

⁴ Este ensayo se acabó de redactar cuando todavía no existía traducción de esa obra, aparecida a inicios del 2005.

en el giro benjaminiano hacia el marxismo y expuesto con mayor claridad en la *Obra de los pasajes* y en las *Tesis sobre el concepto de historia* de 1940. En todo caso, de acuerdo con Mosès, desde el punto de vista de su funcionalidad dentro de la economía general del pensamiento de Benjamin, sería posible adjudicar el rol central a lo largo de su obra al paradigma estético⁵. No es por ello casual la división en dos partes del presente ensayo: el pensamiento estético y la imagen dialéctica. Además de que esta operación constituye un intento por acercar dos categorías incompatibles entre sí para que se resignifiquen mutuamente (lo que la estética puede aportar para entender la imagen dialéctica como recurso es tan importante como lo que este tipo de imagen puede iluminar sobre la funcionalidad de la estética en su sentido más extenso, de capacidad emancipadora), esta división parece el esquema más sencillo y completo para presentar un conjunto de términos articulados en un sentido determinado. Pues lo que se busca en este ensayo es responder a tres tipos de interrogantes específicas: 1) ¿quién es el agente capaz de llevar a cabo la redención/revolución del proyecto benjaminiano? 2) ¿cómo es posible que lleve a cabo su cometido? Y particularmente 3) ¿cuáles son los medios de los que puede valerse?

Como se intuye, las respuestas a estas interrogantes no aparecen en ningún texto aislado del filósofo. Y sin embargo, constituyen parte fundamental de su proyecto. Algunos de los conceptos centrales de Benjamin tienen facetas cambiantes, son esquivos con conocimiento de causa, tal como lo es el enano teológico que se esconde tras el autómatas jugador de ajedrez en las *Tesis de la historia*. De ahí la dificultad de localizarlos. Pero una vez que se les sigue la pista, la obra del filósofo adquiere otra dimensión, una profundidad inusitada que abre nuevos caminos interpretativos. Por eso sería posible considerar estos términos que responden a las preguntas ¿quién? ¿cómo? ¿con qué? como los componentes básicos de un antimanual mínimo de la revolución. *Antimanual* por su carácter no explícito, claramente antidogmático, pero a fin de cuentas con la descripción puntual de los elementos necesarios y en su sitio justo; *de la revolución*, precisamente, aunque ello exige, como veremos, una consideración más detallada sobre lo que esto puede querer implicar una vez alejados de la gravitación del dogmatismo marxista.

Así pues, la primera parte de este ensayo trata de articular las bases estético-cognoscitivas del proyecto benjaminiano. Más concretamente, el primer capítulo de este

⁵ Cf. Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire*. Seuil, Paris, 1992, p. 101.

volumen se adentra en la dimensión epistemológica. No hay punto de partida más radical que preguntarse por aquello que Benjamin denomina como *origen*. Ya en ello hay un diálogo implícito con pensadores de su época, pero también con los de la nuestra. En Benjamin, el plano del conocimiento que se abre desde el origen no sólo sustenta, en su complejo entramado de ideas materializadas que se articulan en “constelaciones”, una filosofía de la historia, sino que también constituye el fundamento de la estética y de sus objetos más elaborados: las obras de arte. La experiencia del origen implica una experiencia estética, no en términos contemplativos, sino en cuanto una presencia corporal íntegra (de aquí la importancia estratégica de la *sinestesia* que Benjamin habrá de evocar en otros artistas y poetas). En este sentido, la obra de arte se puede concebir como un objeto de acceso a un mundo supra-histórico, el de las ideas, pero de una manera muy distinta a la que lo hace la tradición romántica alemana. Y a su vez, la epistemología elaborada sobre un sistema teológico definido se muestra como condición de posibilidad y principio intrínseco de creación de la acción política del hombre.

El segundo capítulo se adentra con mayor detalle y determinación al terreno del arte. Y es que, como mantiene Richard Wolin⁶, si bien Benjamin había cuestionado fuertemente la pertinencia de la cultura elitista en textos como el ensayo sobre la obra de arte o los comentarios sobre Brecht, en sus últimos escritos y en las *Tesis* de 1940 “ya no habla de la *Aufhebung* [supresión] de la cultura tradicional burguesa”: antes bien, la principal misión del crítico materialista se vuelve, a su juicio, la preservación y el esclarecimiento del potencial utópico secreto contenido en el corazón de las obras culturales tradicionales. Esto es válido en la medida que esa preservación esté dialécticamente ligada al momento destructor: sólo al romper la cáscara deificada de la cultura oficial (con su noción limitada y restrictiva de la *mimesis*), podrán los oprimidos tomar posesión de ese núcleo crítico/utópico. La obra de arte se revela entonces en una dimensión más profunda, en una posibilidad que trasciende varios de los usos de la actividad artística, ninguno de los cuales puede agotarla por completo. El filósofo torna su búsqueda teórica hacia la “salvuarda de las formas subversivas y antiburguesas de la cultura, y procura evitar que sean embalsamadas, neutralizadas, academizadas e incensadas por

⁶ Richard Wolin, *Walter Benjamin. An aesthetic of redemption*. Columbia University Press, Nueva York, 1982. pp. 263-264.

el *establishment* cultural. Se trata de luchar para impedir a la clase dominante extinguir las llamas de la cultura pasada y para sustraerlas al conformismo que las acecha.”⁷

La importancia que le daba Benjamin a la obra de arte lo llevó a consagrarle un lugar privilegiado dentro de su edificio conceptual. Así, para él las obras únicas y sobresalientes se pueden articular bajo el modelo del *Urpänomen* o fenómeno originario que Goethe había descrito en su *Teoría de los colores*. De acuerdo con este autor clásico, los fenómenos originarios son fuente y destino: a partir de ellos, como categorías empíricas, se constituyen las categorías científicas, a partir de las cuales, a su vez, se enuncian los principios y las leyes superiores, cuyo fin último es hacer inteligible el fenómeno empírico del cual partieron.⁸ Benjamin sustituye los colores (o las plantas en cuanto Goethe habla de *Urpflanze*), por obras de arte, y así, en lugar de investigar los fundamentos de una física o una historia natural, como hace Goethe, trata de identificar las obras primarias que inauguran un género y sirven así de modelo último para las que le siguen, a la vez que las examina para entrar en contacto, en el acceso privilegiado que les adjudica, con el mundo supra-histórico de las ideas. En este segundo capítulo se examina la noción de arte benjaminiana a partir de una noción central —la *mimesis* o *facultad mimética*— como condición central de producción de un arte verdaderamente significativo en términos epistemológicos, y por ello revolucionarios.

El tercer capítulo se ocupa del agente capaz de llevar a cabo el cometido de la redención: el *médium*. Pero ese *médium* no es un iluminado o un individuo excepcional, sino únicamente alguien capaz de entender la estructura del sueño colectivo para sobreponerse por unos segundos a ese presente que llega como por asalto, cuando ya es demasiado tarde y no se puede sino sobrevivir a la ruina que llega casi por inercia. Benjamin sugiere en algunos atisbos, y con mayor fuerza cuando enuncia la tarea del materialista histórico, del narrador, del traductor o del *flâneur*, la idea de una reivindicación del hombre. Pues éste “es poca cosa cuando no se lo mira como un propósito, cuando se lo reduce a un solitario y pasivo consumidor aletargado por el ideal del confort.” Todo hombre tiene la posibilidad de ser un *médium* en cuanto que *todos hemos sido esperados*. Como nos recuerda Althusser al describir la red ideológica, ese sueño común al que se viene a incorporar el individuo: “Freud demostró que los individuos son siempre “abstractos” respecto de los sujetos que ellos mismos son siempre, destacando simplemente el ritual que rodeaba a la espera de un “nacimiento”, ese “feliz

⁷ Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, p. 93.

⁸ Cf. J. W. Goethe, “Teoría de los colores”, en *Obras completas, tomo 1*, Ed. Aguilar, p. 467.

acontecimiento”. Cualquiera sabe cuánto y cómo se espera al niño que va a nacer. Lo que equivale a decir más prosaicamente: [...] se sabe de antemano que llevará el apellido de su padre, tendrá pues una identidad y será irremplazable. Ya antes de nacer el niño es por lo tanto siempre-ya sujeto, está destinado a serlo en y por la configuración ideológica en la que es “esperado” después de haber sido concebido. Inútil decir que esta configuración ideológica familiar está en su unicidad fuertemente estructurada y que en esta estructura implacable más o menos “patológica” [...], el antiguo futuro-sujeto debe “encontrar” su lugar, es decir “devenir” el sujeto sexual (varón o niña) que ya es por anticipado.”⁹ Por tanto, la posibilidad de convertirse en *médium* no es propia de quien cree estar por encima de su propia concepción histórica, fuera de la ley, sino de quien hace valer su débil fuerza mesiánica para apropiarse de su pasado como de una tradición viva con vocación de futuro. Y no es tratando de emanciparse como se gesta su carácter, sino leyendo los signos de lo inútil o arrancando de una colección de recuerdos el momento épico –quizá el punto caprichoso en el que se vinculan técnica y cultura. Nada más alejado de la actitud indolente de los inspirados, de los mesiánicos o iluminados, quienes menosprecian todo lo que las grandes ciudades desperdician.

La segunda parte del ensayo articula uno de los recursos críticos clave del pensamiento del filósofo. El capítulo cuatro desgaja los componentes de la imagen dialéctica para entender su estructura y la fuerza que irradia en su superficie desde su núcleo más profundo. Posteriormente, en el capítulo quinto, se trata de identificar y de resolver los problemas teóricos más importantes que presenta este recurso, tanto en términos de su consistencia lógico-discursiva como en su factibilidad práctica. Muchas de las objeciones fueron planteadas desde el momento de su enunciación por Theodor Adorno en su contacto regular con el filósofo, pero la ventaja que tuvo este otro pensador de la Escuela de Frankfurt en su relación de primera mano se contrarresta con la perspectiva histórica que sólo puede traer la distancia temporal. Aunque las anotaciones de Adorno pueden mantenerse vigentes, la posición de éstas respecto de la obra benjaminiana en su conjunto (que no podía conocer por completo en la época) adquieren un matiz diacrónico y confinado que hay que tomar en cuenta pero que no neutralizan la capacidad crítica de aquel recurso.

Por último, en las conclusiones se examina la posibilidad de actualización de la imagen dialéctica como recurso crítico. Aunque todavía puede considerarse que aquí se esboza apenas

⁹ L. Althusser. “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en *Ideología, un mapa de la cuestión*, ed. Slavoj Žižek, FCE, México, 2003, pp. 148-149.

el plan elemental para una investigación posterior, se alcanzan a vislumbrar ya el potencial de esta herramienta, al menos para quien considera la capacidad plástica de la cultura, quien reconoce el peso específico de las imágenes en el mundo contemporáneo y le confiere a la historia la facultad de incidir sobre la vida presente. En ese sentido, podría decirse que se arma al *médium* como a un quijote para que vea al mismo tiempo a los gigantes y a los molinos de viento, para que descifre el mundo, no mostrando que los libros dicen la verdad y transformando así la realidad en signos, sino reconociendo que la tradición puede traer consigo las claves de interpretaciones siempre novedosas con las que se desvanezca el embrujo de los discursos progresistas que prometen siempre lo radicalmente nuevo. Armado con la imagen dialéctica, el *médium* puede cabalgar entonces entre épocas. En todo momento lo acechará el peligro del *homosemantismo*, del juntar todos los signos y llenarlos de una semejanza que no pare de proliferar, pero en ese riesgo se erige el valor de su función alegórica, la de ajustar su escucha a ese otro lenguaje bajo el lenguaje de los signos, ese sistema sin palabras ni discursos de la semejanza, en el que se reconocen las correspondencias invisibles en la interacción cotidiana de la vida del hombre para tratar de descubrir el momento preciso en el que puede cobrar sentido toda la historia pasada de los vencidos y del sufrimiento humano.

Desconocemos más de Benjamin de lo que pensamos. A veces su lectura nos inunda de términos familiares —el cine, la fotografía, la industria, el progreso, etc.— y quizá por ello sea más difícil alcanzar a comprender la profundidad de sus implicaciones, cargadas de una especificidad histórica determinada. A pesar de ello, el presente ensayo no puede tomarse como una contribución introductoria a la obra general de este filósofo. La interpretación de un pensamiento es necesariamente una tarea incompleta. Lo que aquí se presenta es más bien un intento de penetrar esta obra con el sentido más actual, con la intención de hacer estallar el pensamiento benjaminiano como una mónada en el seno más concreto de la sociedad contemporánea. Quizá el ímpetu con el que se llevó a cabo esta empresa sea más grande que los logros, pero a fin de cuentas, sólo se puede intentar hacer alguna aportación de verdad valiosa cuando se hace hasta el límite de nuestras fuerzas.

Abreviaturas utilizadas de las obras de Walter Benjamin

AEG, *Comentarios a Las afinidades electivas de Goethe*, tr. Graciela Calderón y Griselda Marsico, ed. Gedisa. Barcelona, 1996.

AaP, “The author as producer”, en *Reflections*, New York, Schocken Books, 1978.

AÜ, “Die Aufgabe des Übersetzers”, en *GS*, IV-1.

DyT, “Drama (*Trauerspiel*) y tragedia”, en *La metafísica de la juventud*, ed. Paidós, Barcelona, 1993.

FK, “Franz Kafka”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Trad. Eduardo Subirats, Taurus, Madrid, 2001.

GS, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982.

KZtR, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, (Zweite Fassung)” en *GS*, VII.

LvÄ, “Lehre vom ähnlichen”, en *GS*, tomo II.

MCHM, ““El mayor monstruo, los celos und Herodes und Mariamne”, en *GS*, II-1

MF, “The mimetic faculty”, en *Reflections*, New York, Schocken Books, 1978.

NAR, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Trad. Eduardo Subirats, Taurus, Madrid, 2001.

ODBA, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1977.

OGTD, *The origin of German tragic drama*, ed. Verso, Londres, 1998.

OWS, “One way street”, en *Reflections*, tr. Edmund Jephcott, Schocken books, Nueva York, 1986.

PCS19, “Paris, capital del siglo XIX”, en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1999.

PHF, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1977.

Proust, “Una imagen de Proust” en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999.

PW, *Passagen Werk, GS*, V-1.

SLG, “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres”, en *Para una crítica de la violencia, Iluminaciones IV*, Traducción de Eduardo Subirats, Taurus, Madrid, 1998.

SPFV, “Sobre el programa de la filosofía venidera”, en *Para una crítica de la violencia, Iluminaciones IV*. Traducción de Eduardo Subirats, Taurus, Madrid, 1998.

STB, “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, , Taurus, Madrid, 1999.

SUIE, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, ed. Taurus, Madrid, 1999.

ÜBG, “Über den Begriff der Geschichte”, *GS*, I, (2).

ÜMV, “Über das mimetische Vermögen”, en *GS*, II.

zA, “Zur Astrologie”, en *GS*, IV.

Primera parte:
Reconstrucción de un pensamiento estético

1.

Escuchar lo inaudito:

La experiencia del origen como fundamento epistemológico

L'expérience, au sens moderne du terme; naît avec
la désontologisation du langage à laquelle correspond
aussi la naissance d'une linguistique.

La fable mystique. I
Michel de Certeau

La palabra designa una relación originaria.

Entre nosotros
Emmanuel Lévinas

En un escrito de 1935 titulado *El problema de la sociología del lenguaje*, Benjamin lleva a cabo una revisión general de las teorías lingüísticas más relevantes de su época. Dos cuestiones resaltan en su artículo. La primera, aunque aparece en un orden posterior en el texto, se refiere a la posición que toma en contra de las corrientes principales de los estudios lingüísticos que, después de Saussure, afirmaban con insistencia y sin duda alguna la arbitrariedad del signo lingüístico¹. El otro punto importante está ligado a éste en más de un sentido. Desde el inicio del ensayo Benjamin señala el vínculo evidente entre el lenguaje y el pensamiento², pero de manera específica enfatiza que éste sólo se puede investigar si se toman en cuenta el lenguaje mímico, el oral y las características psicológicas del lenguaje en general. Estos aspectos, que se tratan con frecuencia en los ensayos del filósofo, parecen tocarse —quizás confundirse— cuando se trata de remontar la historia para examinar el origen del lenguaje, y, ligado a él, el origen del pensamiento. Sólo que de inmediato surge una pregunta: ¿cómo acercarse a algún

¹ Según Benjamin, incluso Karl Bühler, antecesor de las funciones de la lengua desarrolladas después por Jakobson, resta al factor onomatopéyico toda importancia en el curso evolutivo de las lenguas. Que Benjamin haga tanto énfasis en las onomatopeyas como articulaciones miméticas del lenguaje lo sitúa en el grupo de investigadores que consideran a las palabras como motivadas, sin que por ello excluyan la convención del signo lingüístico. Pierre Guiraud, en un texto de 1955, haría dos afirmaciones aceptando una posición semejante. Por un lado, diría que “una vasta gama de las palabras que empleamos efectivamente es motivada y dicha motivación, más o menos consciente, según los casos, determina el empleo de esas palabras y su evolución.” Por otro, que “toda nueva creación verbal es necesariamente motivada en su origen y conserva esta motivación por más o menos tiempo, según los casos, hasta el momento en que acaba por caer en la arbitrariedad, dado que la motivación ha cesado de ser percibida.” (Pierre Guiraud, *La semántica*, FCE, México, 1992, pp.29-30).

² Este no es el punto más original del texto. Ya a partir de las afirmaciones de Sapir (1921) se había empezado a difundir la idea de que “el lenguaje es el molde del pensamiento, de modo que nuestra manera de pensar y crear conceptos está determinada por la lengua que hablamos”. (En Hatim B. Y Mason, I. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Ariel, Barcelona, 1995. Pág. 45.)

lugar del que no hay registro, del que por su naturaleza no puede haberlo? Benjamin mismo toma una cita de Henri Delacroix para expresar el problema: “La historia del lenguaje no retrotrae a los orígenes, ya que el lenguaje representa la condición previa de la historia.”³ Pero tras la solución de esta aporía, Benjamin intuye una veta excepcional de reflexión, donde se vinculan las nociones de lenguaje, origen y verdad, y del cual se nutre tangiblemente su pensamiento posterior. En este capítulo intento seguir las huellas del filósofo para tratar de mostrar algunas conexiones fascinantes implícitas en su pensamiento temprano que habrían de encontrar sus coordenadas puntuales dentro de su obra tardía.

I.

Existe en la tradición mística judía una característica específica que la hace única en muchos aspectos. Mientras que en el misticismo cristiano medieval o en el sufismo musulmán, por ejemplo, el empleo del lenguaje humano para describir una experiencia de carácter divino resultaba problemático y hasta paradójico, para los cabalistas judíos el lenguaje es justamente el medio indicado porque es el instrumento de Dios. En sentido inverso, esa misma característica lo vuelve inadecuado para la comunicación entre los hombres. Gershom Scholem, uno de los investigadores más renombrados en el tema, afirma que, según los cabalistas, el lenguaje en su forma más pura —el hebreo— refleja indirectamente la naturaleza espiritual básica del mundo. Así entiende el valor místico del lenguaje:

La palabra llega a Dios porque proviene de Dios. El lenguaje corriente del hombre [...] refleja el lenguaje creador de Dios. Toda creación [...] no es, desde el punto de vista de Dios, más que una expresión de Su ser oculto que comienza y termina al darse a sí mismo un nombre, el nombre sagrado de Dios, el acto perpetuo de creación.⁴

De acuerdo con Scholem, los cabalistas consideraban que la Revelación era precisamente la manifestación del nombre de Dios, y la experiencia mística la repetición constante de ese acto de Revelación. La palabra de Dios tiene que ser infinita; las sagradas escrituras, la Torá, es la explicación del nombre de Dios como un organismo viviente con interpretaciones ilimitadas.

³ Henri Delacroix, *Le langage et la pensée*, París, 1930, citado en W. Benjamin, “El problema de la sociología del lenguaje”, en *Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1998, p.160.

⁴ Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, FCE, México, 1996, pp.27-28.

Según Scholem, el proceso que los cabalistas describen como emanación de energía desde la divinidad puede entenderse como un proceso en el que se despliega el lenguaje divino.⁵ “El mundo secreto de la divinidad es un mundo de lenguaje, un mundo de nombres divinos que se despliegan según sus propias leyes.”⁶ Los elementos del lenguaje divino, los materiales con los que Dios creó el mundo, aparecen como las letras de las sagradas escrituras, cada una de las cuales representa una concentración de energía y expresa una variedad de sentido imposible de traducir al lenguaje humano. De esta manera, los nombres encierran en sí un poder, al tiempo que abarcan las leyes secretas y disponen el orden armónico que penetra la existencia. A pesar de lo extraño que esta cosmogonía pueda parecer al pensamiento filosófico tradicional, Scholem nos recuerda que de hecho tiene mucha afinidad con parte de la teoría atómica de Demócrito, donde el concepto de *stojjeion* posee el doble significado de ‘letra’ y ‘elemento o átomo’, y en la que las diferentes propiedades de las cosas debían ser explicadas por los diferentes movimientos de los mismos átomos-letras⁷.

Pero la Cábala no surgió con el judaísmo temprano, sino que se empezó a desarrollar sólo a partir del siglo XII en el sur de Francia. La parte mítica de la religión judía se había erradicado ya desde el siglo II. ¿Por qué entonces hacer resurgir una concepción cósmica de la gnosis antigua como interpretación teosófica de esta religión monoteísta? Más aún, ¿por qué colocarla en el centro secreto del judaísmo más característico? De acuerdo con Scholem, la reaparición del mito reinserta en la idea puramente formal y abstracta de Dios una impresión de vida y dinamismo. Lo que para el teólogo son sólo atributos de Dios se convierten para el cabalista en potencias, hipóstasis y estadios de un proceso vital intradivino.⁸ Con la cábala, la religión judía adquiere entonces una fuerza basada en “un mito de la unidad divina como medio de contacto de las potencias primitivas de toda existencia, y un mito de la Torá en cuanto símbolo infinito en el que todas las imágenes y nombres aluden al proceso en el que Dios mismo se comunica.”⁹ La cábala representa, en varios aspectos, un nuevo despertar de la conciencia mítica que responde al anhelo de encontrar nuevos valores religiosos fundados en la

⁵ G. Scholem, *La cábala y su simbolismo* (CyS), Siglo XXI, México, 2001, p.39.

⁶ *Ídem*.

⁷ La noticia más completa al respecto la he encontrado en Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos*, 67A1. tr. José Ortiz, ed. Iberia, Barcelona, 1962. Existe también un fragmento de Demócrito que no menciona Scholem y que sin embargo parecería que, a pesar de que su significado no es transparente, tiene muchas semejanzas con el pensamiento judío que se desarrollaría siglos más tarde. Este es el fragmento 142 que a la letra dice: “(los nombres de los dioses) son imágenes sonoras.” (*Fragmentos presocráticos*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, tr. Alberto Bernabé, notación de Diels y Kranz).

⁸ Cf. G. Scholem, CyS, p.103.

⁹ G. Scholem, CyS, p.105.

reinterpretación de los antiguos, dándoles una significación más profunda y personal y transformando así su sentido. En diversas tradiciones, este despertar en la conciencia mítica ha sido comprendido en su dimensión más profunda por algunos de los pensadores más notables de la historia. Este es, en muchos sentidos, también el caso de Benjamin.

II.

En el texto temprano de Benjamin, *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres* (1916), se advierten los elementos de una teoría del lenguaje que busca rastrear su propio origen para entender el propósito del pensamiento y encontrar un fundamento de verdad. Lo que Benjamin describe ahí no es susceptible de tomarse textualmente para luego buscar sus parentescos filosóficos, pero sí muestra el intento del filósofo por acercarse por medio de un mito a un lugar de acceso imposible para hacerse de un principio de certeza excepcional. Por ello, las semejanzas con la teoría cabalista de la creación no son casuales. Se exponen así en este texto tres etapas en la evolución del lenguaje basadas en la exégesis de los primeros capítulos del Génesis. En la primera de ellas¹⁰, la palabra divina aparece como creadora, la esencia original de la palabra coincide perfectamente con la realidad que designa. No existe una dualidad entre la palabra y la cosa. El lenguaje, en su esencia divina, es creador de la realidad. Una de las implicaciones, como se hace evidente, es que el problema de la verdad ni siquiera lo es todavía. En una segunda etapa se da el proceso en el que Dios le lega el mismo lenguaje creador a Adán para que nombre a los animales¹¹. Este acto de nombrar funda el lenguaje original del hombre, perdido hoy en día como tal pero cuyos ecos quedan aún en la función poética del lenguaje. En este nivel se da la coincidencia entre la palabra y la cosa que designa. Lenguaje y realidad ya no son idénticos, pero hay una armonía preestablecida en la que la realidad se hace transparente por completo al lenguaje. La actualidad creativa de este lenguaje se volvió *conocimiento* en un sentido amplio del término. “El hombre es conocedor en el mismo lenguaje en el que Dios es creador.”¹² El lenguaje se revela aquí como la entidad espiritual del hombre. En la última etapa, que persiste hasta nuestros tiempos y se simboliza por el pasaje bíblico que va del pecado original a la caída de la torre de Babel, el lenguaje paradisiaco se pierde y se degrada en un simple instrumento de comunicación. El lenguaje se reduce a una

¹⁰ Que coincide con Génesis 1:3-26.

¹¹ Este coincide a su vez con Génesis 2:19-20.

¹² W. Benjamin, SLG, p.67.

mera aproximación, y se espera que la palabra comunique algo fuera de sí misma. La naturaleza, que permanece entonces incomprensible para el hombre, se hunde en el mutismo y llora su desolación. Sólo la presencia de la dimensión poética del lenguaje es testigo del hecho de que la palabra adámica no está irremediabilmente perdida y de que la verdad original sobrevive de alguna forma en el fondo de nuestra decadencia.¹³ En este estado, se vuelve necesaria la purificación del lenguaje, la restauración de la lengua adámica que se da al captar lo innombrado en el nombre, para desplegar así el poder intrínseco de este nombre en el proceso de traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres¹⁴. El hombre cumplirá entonces su cometido (para el que habría sido esperado como 'mesías') al recoger el lenguaje mudo e innombrable de las cosas y traducirlo al nombre vocal, llegando así al lenguaje de la verdad¹⁵. O en otras palabras, al escuchar en la naturaleza la intención originaria, la motivación fundadora de toda creación verbal, y, al reconocerse pleno del conocimiento que habla desde él, el hombre se abre a ejercer la función performativa del lenguaje, y en ese momento descubre, nombrándola, la imagen de los lenguajes mudos de la naturaleza.

Se puede hablar así de una experiencia vital en la que el hombre participaría de la entidad espiritual de las cosas. Es una experiencia de la que no puede dar cuenta una corriente filosófica como el positivismo, que parece ver en el lenguaje la mera derivación racional de una dualidad (significado/significante). En ello se parece más a la experiencia infantil en que se repite indefinidamente una palabra hasta que ésta pierde su significado usual, su forma meramente comunicativa, y se avizora en ese vacío, y por un único momento antes de desaparecer de entre las manos, el camino de la comprensión profunda de lo nombrado. No es así casual que, en su *Programa sobre la filosofía venidera*, Benjamin critique directamente la *experiencia* tal como se le concibe desde Kant —unilateral y matemático-mecánica— y sugiere que es necesario dar cuenta de otro tipo de experiencia si se quiere acceder al origen desde donde se manifiesta la verdad. Según este escrito, la experiencia como la entiende Kant sólo se

¹³ Cf. Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire*, pp.103-104.

¹⁴ Este proceso de restauración, una vez que se convive en el lenguaje "caído", tiene el eco del proceso de reconstrucción de las esferas rotas del árbol de las sefirot que los cabalistas denominaban *tsivun* o "estructuración armónica". La traducción a la que Benjamin hace referencia no puede entenderse entonces como un proceso *a posteriori*, entre sistemas equivalentes ya bien cimentados; más bien entraña una continuidad transformativa en la que el regreso al original opera a través de la creación de lo nuevo. Es, como Benjamin mismo aclara, la traducción de lo innombrable al nombre, un proceso en el que al lenguaje imperfecto se le va agregando algo: el conocimiento. Cf. también nota 47.

¹⁵ Esta descripción del papel del lenguaje en la investigación de la verdad se continúa en el texto de "La facultad mímica" (Cf. capítulo 2). Buck Morss afirma al respecto: "La verdad como representación lingüística mimética suponía llamar a las cosas por sus nombres correctos." (Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, México, 1981, p.189.)

podría corregir haciendo referencia al conocimiento de la filosofía del lenguaje y su facultad de acceder a lo trascendente: “Un concepto de conocimiento adquirido por la reflexión sobre su esencia lingüística creará un concepto correspondiente de experiencia, que convocará ámbitos cuyo verdadero ordenamiento sistemático Kant no logró establecer.”¹⁶

III.

En el sentido moderno y cientificista del término, *experiencia* quiere decir observación y experimentación, o en otras palabras, método experimental. Como describe un diccionario de filosofía: “sólo la experiencia metódica que confirma o rechaza una hipótesis o una teoría puede decidir acerca de la verdad de los enunciados del mundo fenoménico.”¹⁷ Esta acepción restringida de la experiencia es la que Benjamin critica desde su origen kantiano, donde se establece que las condiciones del conocimiento son las de la experiencia.¹⁸ Para Benjamin, dos de los problemas principales de Kant fueron su inhabilidad para ir más allá del mundo fenoménico y el subjetivismo radical de su punto de partida. Y es que para Benjamin, como hemos visto en su teoría del lenguaje, la verdad es *objetiva y divina* en su origen, y esa riqueza disminuye si se limita a algo que sólo se constituye subjetivamente.¹⁹ La crítica sobre Kant continúa cuando describe en su concepción una mitología secular basada en una psicología colectiva, que además es estéril en términos religiosos por estar separada de lo Absoluto²⁰. Lo que Benjamin busca es una concepción del conocimiento que no sea empírica, determinada por la conciencia elaborada y por tanto mitológica, sino de un orden trascendente y puro.²¹

¹⁶ W. Benjamin, SPFV, p.84.

¹⁷ Cf. Diccionario de filosofía Herder, s.v. Antoni Martínez Riu y Jordi Cortes Morató, ed Herder, Barcelona, 1991-93.

¹⁸ Pero Benjamin también le hace justicia al filósofo de Königsberg cuando afirma que “No puede ponerse en duda que la reducción de toda la experiencia a la meramente científica no fue, con este rigor exclusivo, fiel a la experiencia de Kant.” (W. Benjamin, SPFV, p.81). Benjamin estaría así aludiendo más bien a las interpretaciones neokantianas de su época.

¹⁹ Cf. Richard Wolin, *Walter Benjamin, An aesthetic of redemption*, p.31.

²⁰ Enfrentada a la posición kantiana, Adorno caracteriza así el pensamiento de Benjamin: “[...] no se dejó cortar el paso ni hacia la felicidad sensorial, prohibida bajo sanción por la tradicional moral del trabajo, ni hacia su contrapolo espiritual, la relación con el Absoluto.” Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, p. 37. La mitología secular kantiana resulta por no haberse percatado del pensamiento religioso que está en el origen de su epistemología, en la que el *noúmeno* permanece inaccesible al hombre. El no reconocimiento de este pensamiento religioso que está en la base de cualquier sistema puede llevar a que el sistema se vuelva doctrinario en el sentido más religioso del término, como sucedió con el marxismo adoptado por muchos Estados en el siglo XX.

²¹ Cf. Wolin, op.cit. p.35. En este punto, Richard Wolin descubre una oposición de Benjamin al pensamiento ilustrado, en tanto recurre a una noción religiosa de la verdad para establecer un continuum puro y sistemático de experiencia. “Lo que hacía falta en la Ilustración eran autoridades, no en el sentido de algo a lo que someterse

Una concepción redimida de la experiencia se logrará sólo cuando se alcance el objeto supremo del conocimiento filosófico:

la tarea de la filosofía verdadera es concebible como hallazgo o creación de un concepto de conocimiento que se remita simultáneamente a un concepto de experiencia exclusivamente derivado de la conciencia trascendental, y que permita no sólo una conciencia lógica sino también religiosa.²²

Para él, ese objeto supremo de conocimiento será la idea de Dios; ello no implica la búsqueda de su conocimiento, pero sí que al menos se posibilite su experiencia como la enseñanza de lo sobrenatural en su relación subsecuente al cumplimiento de lo natural. Con ello Benjamin pretende garantizar no sólo la objetividad de la verdad, sino que esa verdad se pueda alcanzar, como hemos visto, si se experimenta la auténtica naturaleza del lenguaje y su nexa con el concepto de Dios a través de las ideas²³.

No es sino hasta su estudio sobre el *Transenspiel*²⁴ que Benjamin continúa su intento por articular una experiencia filosófica de la verdad a partir de su posibilidad lingüística. Pero ya ha establecido aquí un vínculo importante y provocador: la religión es el objeto de la filosofía, y sólo cuando ésta última la admita, le será accesible la totalidad concreta de la experiencia que remite al origen. Pues, de acuerdo con el filósofo, sólo una experiencia de este tipo puede establecer la pluralidad unitaria y continua del conocimiento.

IV.

Como han hecho notar varios autores, la introducción de Benjamin al estudio del *Transenspiel* es un texto sumamente complejo donde es difícil llegar a conclusiones definitivas. Sin embargo ello no impide reconocer algunas cuestiones fundamentales. El filósofo fusiona en este ensayo varios elementos de Kant y de Platón buscando articular una experiencia filosófica de la verdad basada en lo que se puede considerar una experiencia teológica del lenguaje. Según Richard Wolin, fue Adorno quien identificó la paradoja fundamental de la búsqueda epistemológica de

acríticamente, sino como potencias espirituales que habrían sido capaces de proveer una experiencia de contenido superior." Benjamin, en *GS* 2 (1), p. 164.

²² W. Benjamin, *SPFV*, p.81.

²³ como veremos más adelante, en el apartado V de este mismo capítulo.

²⁴ El libro sobre el barroco alemán.

Benjamin en este texto: el intento de reestablecer la disciplina de la metafísica y con ello asegurar el acceso al mundo *nouménico*, a la vez de constreñirse al precepto kantiano de que la filosofía se mantuviera en el marco de la experiencia fenoménica.²⁵ Y es que para Benjamin, el contenido de verdad se deja aprehender sólo mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico.²⁶ Para llevar a cabo su empresa, Benjamin enfrenta dos conceptos clave desde el inicio: la experiencia kantiana [*Erkenntnis*] en tanto “conocimiento” y la experiencia [*Erfahrung*] filosófica que da como resultado la “contemplación de la verdad”.

Benjamin identifica esta *Erkenntnis* con el método que data del tiempo de Descartes. La finalidad de este pseudo-conocimiento sería la posesión/dominación de objetos más que su emancipación. Su técnica preferida ha sido desde siempre la aserción de la primacía del sujeto que conoce sobre el objeto conocido, una práctica que cae en la falacia de asumir como inmediatidad auténtica lo que es eminentemente mediado: la conciencia²⁷. Para Benjamin, la verdad no es algo a lo que se llega con la intencionalidad del sujeto cognoscente, al contrario, es un estado no intencional del ser.²⁸ Su aproximación no puede darse entonces por la intención [*Meinen*] ni por el conocimiento, sino por una inmersión completa en ella. La verdad se convierte así en la muerte de la intención y el ámbito impenetrable por el conocimiento (en el sentido kantiano).

Para Benjamin, es claro que los métodos lógico-matemáticos son el medio genuino para llegar a ese tipo de conocimiento, mientras que el lenguaje lo es para llegar a la verdad²⁹. Los primeros se alejan del problema de representación [*Darstellung*] al que la filosofía, en cambio, debería tender naturalmente. La filosofía no busca la adquisición de esa clase de conocimiento, eso implicaría la búsqueda de una posesión y el ejercicio de un poder³⁰. La verdad a la que aspira no se puede anticipar en hipótesis a las que después se da un contenido³¹. Al contrario, la verdad se ejerce. La contemplación que se percibe en el tratado

²⁵ Cf. Wolin, op. cit. p.91. Esta intención de Benjamin puede compararse con el pensamiento poskantiano de Schopenhauer que estructura el mundo de la experiencia como el representado y el *nouménico* como el de la voluntad.

²⁶ W. Benjamin, ODBA, p.11.

²⁷ Cf. Wolin, op.cit. p.93.

²⁸ *idem*.

²⁹ De hecho, como hemos visto, para Benjamin es sólo en el lenguaje donde anida la verdad originaria.

³⁰ Parecería en un primer acercamiento que este *conocimiento* que Benjamin critica coincide en muchos sentidos con la *voluntad de poder* de Nietzsche. así como con la *voluntad de saber* de Foucault. No es aquí sin embargo el lugar donde me pueda extender en esta relación.

³¹ Esta constituye la principal crítica de Benjamin a los sistemas decimonónicos que, de acuerdo con él, se acomodan a un sincretismo “que intenta capturar la verdad en una tela de araña tendida entre los conocimientos, como si éstos viniera volando desde fuera.” (W. Benjamin, ODBA, p.10).

filosófico —medio adecuado de su expresión en tanto renuncia a la intención— significa que el pensamiento regresa una y otra vez a la misma cosa, a las mismas ideas, percibiendo así gradaciones distintas de sentido de un solo objeto (lo cual, por lo demás, constituye su principal estímulo). A lo largo de la historia, esta contemplación no ha tendido hacia una diseminación en partículas caprichosas. Antes bien, la verdad que se investiga bajo la forma de fragmentos de pensamiento se parece al mosaico de una imagen sagrada donde aparecen yuxtapuestos elementos aislados y heterogéneos que tienen un alcance trascendente.³² Los fragmentos de pensamiento por los que la verdad se busca sugieren también que la concepción de verdad que Benjamin establece no puede ser totalizable.

El conocimiento en su acepción kantiana es además interrogable; la verdad no, pues tras la forma de preguntar está ya acechando siempre la verdad. El conocimiento apunta a lo particular, y su unidad, si existe, sería una síntesis correlativa y mediata de datos promedio. La unidad de la verdad, en cambio, es una determinación directa e inmediata de ideas que se ofrecen a la contemplación. La forma de expresión contemplativa tiene por objeto la investigación de las ideas, pues es en la 'danza de la ideas' representadas donde se manifiesta la verdad. Para Benjamin, la doctrina platónica de las ideas muestra entonces con toda claridad la tesis de que el objeto de conocimiento nunca coincide con la verdad. Y en el pensamiento benjaminiano, como veremos a continuación, las ideas tienen una caracterización particular.

V.

Para nuestro pensador, las *ideas* de ninguna manera contribuyen al *conocimiento* de los fenómenos. Éstas se ocupan más de interpretar o representar a los fenómenos desde el punto de vista de su redención, que de comprenderlos en el sentido tradicional³³. Es decir: los fenómenos sólo pueden entrar en el reino de las ideas despojados de su falsa unidad, divididos en sus elementos —lo que significa su redención— para participar así de la genuina unidad de la verdad. “Con la redención de los fenómenos por medio de las ideas se lleva a cabo también la manifestación de las ideas en el medio de la realidad empírica.”³⁴ La redención de los fenómenos es lo que la epistemología de Benjamin busca, y si no su redención actual, por lo

³² Cf. W. Benjamin, ODBA, pp.10-11.

³³ Para una descripción más detallada de la noción de redención, cf. capítulo 4.

³⁴ W. Benjamin, ODBA, p.16.

menos su redención simbólica.³⁵ El método que para ello sigue Benjamin es el de las constelaciones: “Las ideas —escribe— son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas.”³⁶ Los *fenómenos*, datos básicos de la realidad empírica, se descomponen en sus *elementos* por medio de los *conceptos*, pero éstos se disiparían en un caos ininteligible si no se reagruparan en *ideas*, que funcionan como si fuesen constelaciones eternas, aunque suscribiéndose en un horizonte histórico. He aquí también los cuatro elementos básicos de la teoría del conocimiento de Benjamin.

Según Wolin, las ideas adquieren un estatus paradójico en tanto se dice que emergen del mundo empírico y al mismo tiempo se les considera miembros del mundo inteligible. Con ello Benjamin estaría forzando a la esfera fenoménica para que hablara de la verdad nouménica.³⁷ Lo que Wolin parece olvidar es que este carácter paradójico está imbricado desde los textos de Platón, quien en todos sus escritos utiliza la teoría de las ideas para explicar otros conceptos y nunca la desarrolla de forma central. Tomadas de forma dogmática, y siguiendo la crítica aristotélica, las ideas de Platón están separadas del mundo empírico. Pero Platón mismo no lo deja en claro. Por ejemplo, en un pasaje de República V (476a) el filósofo griego mantiene, casi aporéticamente, que las ideas se manifiestan [φαίνομεσθαι] en relación con acciones, con los cuerpos y unas con otras. En este sentido, Benjamin estaría rescatando el carácter paradójico de la teoría de las ideas platónica y extrayendo su impulso original.

Lo que es más auténtico en Benjamin es la inversión de la teoría platónica. Si en Platón las ideas aparecían como verdad en el fenómeno, para Benjamin el fenómeno aparece como verdad en las ideas, de modo que, por decirlo de alguna manera, estaría “dignificando” la transitoriedad de los particulares. Como explica Susan Buck-Morss, “[...]si las ideas platónicas eran formas trascendentales absolutas cuya semejanza aparecía dentro de los objetos empíricos como pálido reflejo de su propia verdad eterna, Benjamin construía la forma absoluta a partir de los propios fragmentos empíricos. Los particulares más pequeños, los más transitorios eran la materia y sustancia de las ideas.”³⁸ Así, Benjamin trata como absolutos a los fenómenos (los inmortaliza en *constelaciones*, lo que habla en sí de un descenso de los astros al nivel terrenal),

³⁵ Cf. Wolin, op.cit. p.92.

³⁶ W. Benjamin, ODBA, p.16.

³⁷ Cf. Wolin, op.cit. p.92. Justo la intención de Benjamin era oponerse a la concepción kantiana. En términos específicos, para él el reino *fenoménico* estaba hecho para producir el conocimiento *nouménico*: la clave estaba en el intento de acceder a la verdad, a la esencia de la realidad, en la lectura de los propios elementos empíricos.

³⁸ Buck-Morss. op.cit. p.197.

mientras que considera a las ideas, y por tanto a la verdad, como históricamente específicas y cambiantes.³⁹

Aunque las constelaciones son discontinuas, cada idea contiene una totalidad en sí misma. Como los átomos o como los sistemas solares, cada una tiene su propio centro y permanece junto a las otras de forma particular. De aquí que, al construir las ideas, era necesario volver una y otra vez a los fenómenos mismos, tanto más cuando las ideas no eran realmente eternas, sino constelaciones históricamente determinadas.⁴⁰

Pero además, para Benjamin las ideas son, como podía esperarse, de naturaleza lingüística.⁴¹ En un pasaje de su texto escribe lo siguiente:

El único ser, sustraído a cualquier tipo de fenomenalidad, donde reside esta fuerza, es el ser del *nombre*. Este ser determina el modo en que las ideas son dadas. Pero ellas son dadas, no tanto en el lenguaje primordial [*Ursprache*], como en una percepción primordial [*Urernehmen*] en la que las palabras aún no han perdido su nobleza denominativa a favor de su significado cognoscitivo.⁴²

En este nuevo contexto, el filósofo alude de nuevo a la ontología presente en sus textos tempranos sobre el lenguaje. Más adelante retomaré el tema de la percepción primordial. Por ahora quiero recordar que, como ya se había mencionado, para los cabalistas el nombre encerraba en sí mismo un poder, al tiempo que disponía un orden armónico para la existencia. Así que el procedimiento que, aludiendo al nombre, sigue Benjamin al exponer las ideas de Platón, se puede entender mejor al aplicar aquí la descripción de la primera tesis de uno de sus últimos textos⁴³, donde un enano jorobado que representa la teología (en este caso el nombre) mueve desde dentro los hilos del autómatas (en este caso la idea) que con su ayuda gana la partida de ajedrez. Benjamin mismo confirma esta maniobra cuando suscribe una cita de Hermann Güntert, en la que éste explica que las ideas de Platón no son en el fondo más que

³⁹ Este aspecto será esencial para comprender su posterior filosofía de la historia. La idea históricamente cambiante precede en muchos sentidos al pensamiento foucaultiano de la *episteme* de una época. Pero ello no es materia de este ensayo.

⁴⁰ Cf. Buck-Morss. op.cit. p.201.

⁴¹ W. Benjamin, ODBA, p.19.

⁴² *Ibid.*, p.18. Las itálicas son mías.

⁴³ W. Benjamín, *Sobre el concepto de la historia*, Tesis I, GS, V, p.699.

palabras y conceptos de palabras divinizados.⁴⁴ Benjamin continúa por este camino cuando afirma que la idea es una mónada, que “en ella reposa, preestablecida, la representación de los fenómenos como en su interpretación objetiva”⁴⁵ y que “cada idea contiene la imagen del mundo”⁴⁶, por lo que su representación impone la responsabilidad de dibujar esta imagen abreviada del mundo. La redención de los fenómenos en la idea implica la reconstitución de la mónada. Al entenderse la mónada como una categoría que conoce la historia no en términos de su ser empírico extensivo, sino como algo *integral y esencial*⁴⁷, se establece una conexión con la doctrina del *tséin* o reconstitución de las esferas divinas que presenta la cábala.⁴⁸ Esta conexión permite comprender además que aunque Benjamin parece presentarnos una teoría del conocimiento donde se reconcilian la esencia y la existencia del fenómeno con la verdad, lo que tenemos en nuestras manos es un programa cuya realización en el futuro tendría como condición primera una humanidad redimida, pues de otra manera no sería posible consumarlo en el aquí y el ahora.⁴⁹ Por ello, asume más la forma de un ideal regulativo o de una tarea infinita⁵⁰, con lo cual el *tséin* o ideal de restitución cabalista emerge del trasfondo de su teoría imprimiéndole la fuerza de un mito que reclama el acto perpetuo de creación.

VI.

Benjamin revitaliza en su texto el término de *origen* al utilizarlo como una categoría histórica, diferenciada de la génesis, y capaz para trascender —como el *tiempo del ahora* o *jetztzeit*, una categoría de desarrollo posterior en sus textos— el *continuum* no consumado de la historia.

⁴⁴ W. Benjamin, ODBA, p.18. Platón mismo da pie a esta interpretación en sus textos. En un pasaje en *República X* (597b) que ha desconcertado a más de un intérprete, el filósofo griego mantiene que la primera idea de una cosa (el ejemplo que utiliza es el de una cama) es la que está hecha por un Dios y que existe realmente en la naturaleza.

⁴⁵ W. Benjamin, ODBA, p.31.

⁴⁶ *idem*.

⁴⁷ Cf. Wolin, op.cit. p.98.

⁴⁸ Según ésta, la Creación no se consumó pues se produjo una crisis original, la cual se simboliza a nivel antropológico por la expulsión de Adán del paraíso, y a nivel esotérico por la ruptura de las esferas (sefirot) del árbol de la Cábala. Las esferas que estallaron se rompen en innumerables fragmentos —unidades de sentido llamadas ‘almas’— que se dispersan en las profundidades del mundo material. La doctrina del *tséin* o ‘restitución’ implica que, una vez diseminadas, las almas “se esfuerzan por sustraerse a su alienación, por partir cada cual en búsqueda de los fragmentos dispersos cuya suma formaba su unidad primera, para reconstruir esta forma original y contribuir, cada cual en su medida, a la realización en el seno del mundo concreto del proyecto inicial de la Creación.” (S. Mosés, *L’ange de l’histoire*, p.206). Cf. también nota 14.

⁴⁹ Cf. Wolin, op.cit. p.95. Esta posición se examina también, con mayor detalle, al hablar sobre la posibilidad de la redención, en el capítulo 5 de este ensayo.

⁵⁰ Cf. también la nota 22 del capítulo 4.

Por origen [*Ursprung*] no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido [*Werden des Entsprungenen*] sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar [*Entspringendem des Werden und Vergehen*]. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro.⁵¹

Por medio de esta noción de *origen*, Benjamin trata de asegurar la actualidad de las ideas en la realidad empírica, y de dar cuenta de su relación a la historia, pero no a una historia causal o empírica, sino, como la mónada, a una historia esencial donde el fenómeno se revele como lo será algún día bajo la consumación mesiánica.⁵² Las fuentes de esta concepción se hallan de nuevo en la tradición cabalista, pero también en la discusión de Goethe del *Urphänomen* o *fenómeno originario* en la *Teoría de los colores*.⁵³ La autenticidad es la característica central de la idea del origen. Pero no por ello cualquier hecho primitivo puede adoptarse en cuanto momento constitutivo de esencia.⁵⁴ La tarea del investigador comienza al tratar de discernir entre los hechos, al examinarlos hasta que se manifieste en su más íntima estructura un carácter tan esencial que lo revele como un origen.⁵⁵ Para Benjamin, lo auténtico es objeto de descubrimiento, pero un descubrimiento que acompaña al acto de re-conocer.⁵⁶ De nuevo permea aquí el pensamiento griego antiguo, pues tras el descubrir que es un *volver a conocer* se encuentra la anámnesis platónica. Según Benjamin, a la filosofía le está encomendada la misión de resucitar la dimensión oculta del lenguaje que anticipa el ámbito de la redención⁵⁷, y ésta tarea sólo puede llevarla a cabo “mediante el recurso a una reminiscencia que se remonta a la percepción originaria [*Urvernehmen*].”⁵⁸ Pero esta percepción originaria no se trata de una

⁵¹ W. Benjamin, ODBA, pp. 28-29.

⁵² Cf. Wolin, op.cit. pp. 96-97.

⁵³ Cf. J. W. Goethe, “Teoría de los colores”, en *Obras completas, tomo I*, Ed. Aguilar, pp. 466-467.

⁵⁴ W. Benjamin, ODBA, p. 29.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ Cf. W. Benjamin, ODBA, p. 29.

⁵⁷ Cf. Wolin, op.cit. p. 104.

⁵⁸ W. Benjamin, ODBA, p. 19. La noción de percepción originaria de Benjamin resalta porque es en ella donde descansa la certeza de la verdad. En su texto *El Ser y el tiempo*, Heidegger explora la percepción en este mismo sentido como un fundamento de verdad cuando escribe: “Verdadera” es en el sentido griego, y encima más que el llamado *λόγος* (logos), la *αἴσθησις* (aisthesis), la simple percepción sensible de algo”. (Heidegger, *El Ser y el tiempo*, FCE, México, 2000, p.44). Sólo que Heidegger está, como él mismo lo dice, todavía apoyado en un sentido griego. Benjamin busca ir en otra dirección, para lo cual intenta recuperar la percepción *original* a partir de la experiencia del lenguaje.

actualización intuitiva de imágenes, sino de un permitir que la idea se libere en cuanto palabra que reclama de nuevo su derecho a nombrar.⁵⁹ Las ideas se dan sin intención al momento de nombrar, más allá de toda relación de dominio, y es en su renovación por la contemplación filosófica donde la percepción original de las palabras queda restaurada. Como se encuentra expresado en los textos tempranos de Benjamin sobre el lenguaje, los nombres primitivos que constituyen el lenguaje adámico designan el aspecto simbólico de las palabras, su parte no comunicativa e incluso poética por la cual concuerdan 'mágicamente' con la esencia misma de la realidad. Esta coincidencia milagrosa de la palabra y la cosa es la que se ha perdido y la que la filosofía debe restituir. La anámnesis a la que Benjamin hace referencia es de naturaleza acústica⁶⁰, pues la verdad es la resonancia producida por la relación *[tönende Verhältnis]* entre las ideas en tanto esencias.⁶¹ De esta manera, "la escucha se debe comprender, en el sentido físico del término, como la facultad de percibir por el oído las armonías sonoras de la palabra."⁶² Conocer el original significa entonces reencontrarse con una escucha primera que asegura su verdad, percibir lo nunca escuchado de nuevo en el devenir de la historia, *escuchar lo inaudito*⁶³.

VII.

El escuchar los nombres primordiales puede considerarse equivalente a investigar las etimologías de las palabras, tal como lo hace Platón en el *Cratilo*. Y es que en las etimologías se puede recuperar la percepción original de las motivaciones de las palabras que empleamos y que determina su empleo y su evolución. Como escribe Michel de Certeau, "recurrir a la etimología es trasladarse hacia la abundancia de una fuente."⁶⁴

⁵⁹ Cf. W. Benjamin, ODBA, p. 19. Dado que el derecho a nombrar fue una actitud que correspondió a Adán, Benjamin reclama para él, antes que para Platón, el título de padre de la filosofía, y luego añade: "La imposición adamítica de los nombres está tan lejos de ser mero juego y arbitrio, que llega a constituir la confirmación de que el estado paradisiaco era aquel en que aún no había que luchar contra el valor comunicativo de las palabras" (*idem*).

⁶⁰ En la tradición semita la Revelación divina no se da por la visión, sino por el oído.

⁶¹ Cf. W. Benjamin, ODBA, p. 20.

⁶² S. Mosès, op. cit. p.107. Pero además, hay que distinguir la anamnesis filosófica como la entiende Benjamin, de la simple repención. "Cada vez que la reminiscencia nos pone de nuevo en contacto con los nombres originales, llevamos a cabo una experiencia inédita, y lo que descubrimos ahí es del orden de lo absolutamente desconocido." (*idem*).

⁶³ Lo inaudito en su etimología se refiere a lo "nunca oído, a lo no conocido antes, sin precedentes." (Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE / Colnex, México, 2001). Agradezco al Dr. Crescenciano Grave su intuición en este sentido.

⁶⁴ Michel de Certeau, *La fabrique mystique I*, Paris, Gallimard, 1982, p.170.

Pero otra forma de escuchar lo inaudito, como apunta Benjamin en varios lugares, consiste en despertar la facultad mimética del hombre⁶⁵. Por principio de cuentas, ésta se lleva a cabo en el lenguaje, en la actitud imitativa que surge con la onomatopeya.⁶⁶ Pero más específicamente, al descubrir la dimensión poética del lenguaje, testimonio de la palabra adámica y de la verdad originaria. Lenguaje en sentido amplio de la palabra. Pues hay un lenguaje de la escultura, de la pintura, de la poesía, de las artes en general, a cuyo conocimiento sólo se accede buscando su relación mimética con el lenguaje de la naturaleza.⁶⁷

Así como el lenguaje de la poesía se funda [...] en el lenguaje de los nombres del hombre, es también muy concebible que el lenguaje de la plástica o de la pintura se funde con ciertas formas del lenguaje de las cosas en una esfera infinitamente más elevada, o bien quizá la misma esfera. Aquí se trata de lenguajes sin nombre y sin acústica; lenguajes del material, por lo que lo referido es la comunicación de la comunidad material de las cosas.⁶⁸

Escuchar lo inaudito que no se puede escuchar porque no tiene acústica, “leer lo que nunca ha sido escrito”⁶⁹; para Benjamin esas son las lecturas más antiguas, las de las entrañas, las danzas o las constelaciones. En la comunicación de las cosas el reto es más grande, pues en su comunidad se concibe al mundo como totalidad individuada.⁷⁰ Como ya decíamos, Benjamin modifica el concepto de *Urphänomen* de Goethe al sustituir las plantas por las obras de arte, y así, en lugar de buscar los fundamentos de la historia natural como el poeta, busca “identificar aquellas pocas obras de arte, preciosas y únicas, que sirven tanto como modelo ulterior para otras obras de arte de un género específico, como de acceso privilegiado al mundo supra-histórico de las ideas.”⁷¹ La obra de arte como origen desde donde se escucha *lo inaudito*: aquí yace la teleología de la concepción crítica de Benjamin. Pues si es *auténtica*, esta obra contendrá, abreviado, el pasado completo y la historia subsecuente de una forma artística⁷², todo ello recogido en una unidad total, es decir, en una mónada, y convertido en un punto central en el curso de la historia.

⁶⁵ Cf. un desarrollo más puntual de este proceso en el capítulo 2.

⁶⁶ W. Benjamin, MF, p.334.

⁶⁷ W. Benjamin, SLG op.cit., p.73.

⁶⁸ *idem*.

⁶⁹ W. Benjamin, MF, op.cit., p. 336.

⁷⁰ W. Benjamin, SLG op.cit., p.73.

⁷¹ Cf. Wolin, op.cit. p. 98.

⁷² *idem*.

Benjamin llevó la conexión entre lenguaje y verdad mucho más allá de los ámbitos de la lingüística y de la lógica, examinándola desde un punto de vista filosófico y tratando de llevarla a sus límites en su aproximación al origen. Y es que, como Freud o Heidegger, siempre estuvo intrigado por los orígenes, para lo cual construyó una ficción filosófica apoyada en mitos de la tradición cabalística como medio para pensar las diversas y silenciosas pre-historias del presente. Benjamin era consciente de la necesidad de cambiar la orientación de ciertas categorías filosóficas para poder acceder al contenido y a la fuerza entreverados en el origen tal como él lo concebía. La certeza de una verdad *objetiva* sólo se podía adquirir si la categoría de *experiencia* se podía ampliar lo suficiente para fundamentar una experiencia teológica del lenguaje. Pero más aún, una verdad *divina*, principio de certeza excepcional, sólo se podía alcanzar al admitirse que la religión es el objeto de la filosofía (o al menos su fundamento), pues sólo entonces el lenguaje posibilitaba la experiencia de ese origen.

La teoría de las ideas de Benjamin, que contiene tras de sí la fuerza de una conciencia mítica en su estatus simbólico, prefigura un mundo donde el reino de la necesidad se disolvería para dar lugar al ámbito de la libertad, un estado donde lo potencial y lo actual, la existencia y la esencia, lo real y lo racional, por primera vez coincidirían.⁷³ De esta manera, el carácter simbólico de las ideas es representativo de una relación *mesianica* con la realidad, una relación que busca tanto revelarla como completarla, es decir, restaurar el proyecto original imbricado en la Creación. Pero en tanto ello adviene, el origen remite a una historia esencial en la que el fenómeno se revela como lo será algún día bajo la consumación mesiánica. La anámnesis acústica es la forma de entrar en contacto con el origen para extraer su fuerza creadora; la percepción originaria reclama *escuchar lo inaudito*, la intención originaria escondida en la naturaleza, descubrir la dimensión poética de los lenguajes del hombre y de las cosas. En este contexto, la obra de arte “lleva las marcas del pasado, de la explotación y el dolor, y anuncia el futuro”⁷⁴, esto es, se revela como una mónada que recoge una totalidad. La obra de arte revela un contenido de verdad que produce un saber originario: en ella se escucha *lo inaudito*. En los siguientes capítulos veremos cómo las ideas sobre estética de Benjamin, al concentrarse en el

⁷³ Cf. Wolin, op.cit p. 101.

⁷⁴ Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, FCE, Buenos Aires, 2001, p.39.

tema de la producción poética de un contenido de verdad, libera energías revolucionarias de un entramado teológico-político tan extremadamente sutil como sugerente.

2.

Del ocaso de la facultad mimética o el significado evanescente de lo semejante

La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa, tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los similes conceptuosos, y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos, y otras innumerables diferencias de sutileza, como se irán ilustrando.

Agudeza y arte de ingenio
Baltasar Gracián

En su ensayo sobre la obra de arte¹, Benjamin describe el proceso de decadencia del aura como una consecuencia directa de los cambios en el modo de percepción de los individuos que conformaron las sociedades industrializadas. De acuerdo con él, el nuevo sentido para lo igual en el mundo que en ellas se desarrolló, y que provocó la conmoción de la tradición donde imperaba el sentido de lo auténtico, lo unitario, y lo eterno, hacia posible por primera vez describir aquello que en otras épocas se ocultaba tras la envoltura cultural que cubría todos los objetos. Así, las ideas estéticas de aquel ensayo se sustentan en última instancia en una noción concreta de experiencia que trata de aprovechar la indiscernibilidad de la masa para construir una utopía en la que ésta participa sin apenas inmutarse.² Pero el sentido de esa utopía presupone aspectos que se encuentran fuera del alcance de ese escrito³, y que se fundan en una habilidad olvidada por los hombres: la facultad mimética. Benjamin mismo se pregunta si ésta es una facultad perdida, en decadencia como el aura, o si enfrenta los retos de una transformación epocal derivada del mismo cambio de las circunstancias sociales de la percepción. Esta interrogante permea la obra del filósofo y acentúa la disociación que él muestra entre una realidad descrita y una realidad anhelada. El presente capítulo persigue el

¹ Se conoce así el ensayo de "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica". Utilizo en este ensayo la versión en alemán, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, (Zweite Fassung)" (KZtR), en GS, VII, pp. 350-384.)

² Conviene no olvidar la posición de Benjamin sobre las nuevas posibilidades perceptuales que se abren en la cultura de masa: "La masa es en nuestros días la matriz de la que surge, renacido, todo comportamiento frente a las obras de arte que haya sido habitual hasta ahora." Y más adelante: "la masa [...] cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea." (W. Benjamin, Tesis XVIII, KZtR, p. 380.

³ Para ver la posición que tenía el ensayo de la obra de arte dentro de la obra general de Benjamin, y la influencia recíproca con su *Obra de los pasajes* y posiblemente otros textos, cf. Susan Buck-Morss, *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. (DOS), MIT Press, 1999, pp. 52-55.

sinuoso camino que recorre el filósofo y trata de situar en su medida y con las consecuencias que perviven aún en determinaciones contemporáneas uno de los conceptos benjaminianos que como el aura, la alegoría o la imagen dialéctica, imprimen un sello original a toda su pensamiento: la semejanza [*Ähnlichkeit*].

I. La semejanza: marco epistemológico

Entonces Dios dijo: Hagamos al hombre
a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza.
Génesis 1, 26

Benjamin se ocupa de manera central de la noción de semejanza sobre todo en dos breves textos de 1933, *La enseñanza de lo semejante* [*Lehre vom ähnlichen*] y *Sobre la facultad mimética* [*Über das mimetische Vermögen*]. Aunque en ambos hay una estricta correlación con las ideas que sobre el lenguaje tiene el filósofo, además de una influencia implícita proveniente de la teología y la cábala judías, la noción misma de la semejanza o la estructura de la facultad mimética como él la entiende quedan poco aclaradas. Benjamin supone aquí un conocimiento básico.⁴ Incluso hace mención de la historicidad de la facultad en cuestión, pero la brevedad que él parece conscientemente buscar en esos textos impide su desarrollo detallado (y esconde la influencia directa que su investigación presupone sobre muchos de sus textos capitales). Dado que el filósofo se pregunta por la posible transformación de la facultad mimética, me parece arriesgado continuar el análisis de esta noción sin hacer un *excurso* para tratar de establecer su desarrollo histórico, pues es posible que el lector contemporáneo desconozca los elementos a partir de los cuales se lleva a cabo esta posible mutación.

Quizá quien mejor se ha encargado de analizar la cuestión de la semejanza en tiempos antiguos sea Michel Foucault, quien en su libro *Las palabras y las cosas* expone esta noción con base en fuentes y documentos de las distintas épocas que aborda. Foucault comienza su exposición de la siguiente manera:

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella quien guió la exégesis e interpretación

⁴ Nos referimos a que da por supuesto este conocimiento por ejemplo cuando escribe que: “Es sabido que el dominio vital que alguna vez se rigiera por normas de semejanza llegó a ser mucho más extenso que en la actualidad. Entre otras muchas nociones, la experiencia de lo semejante a lo largo de la historia dio con el micro y el macro-cosmos.” (W. Benjamin, “Lehre vom ähnlichen” (LvÄ), en *GS*, II, p. 204).

de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía al cielo, los rostros se repetían en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación —ya fuera fiesta o saber— se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar.⁵

Foucault expone cuatro tipos de conocimientos que se apoyaban esencialmente en la noción de semejanza.⁶ En primer término, la *convenientia* designaba las cosas que, en tanto contiguas, se unían, se entremezclaban, de tal manera que el mundo iba formando una cadena consigo mismo. La cosas convenían de tal modo que su vecindad misma no redundaba en una relación meramente exterior, sino que eran el signo de un parentesco generalmente inadvertido.⁷ La *aemulatio*, segunda forma de similitud, era un tipo de conveniencia libre de la ley del lugar, que actuaba a distancia. Había en ella algo del reflejo y del espejo, con la cual se respondían las cosas dispersas a través del mundo. Con la emulación, las cosas se imitaban de un lado a otro del universo sin necesidad de encadenarse ni aproximarse. En tercer lugar, la *analogía* era una forma de la semejanza de inmenso poder, pues las similitudes de las que trataba no eran “las visibles y macizas de las cosas mismas”, sino las más sutiles de las relaciones.⁸ Como la *aemulatio*, la analogía aseguraba la confrontación de las similitudes a través del espacio, y como la *convenientia*, trataba de ajustes, ligas y coyunturas. El punto privilegiado donde se entrecruzaban todas las analogías, donde todas encontraban su punto de apoyo, por así decirlo, era el hombre mismo.⁹ La cuarta forma de la semejanza, y quizá la más poderosa, era la

⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (PyC) Trad, de Elsa Cecilia Frost, Ed. Siglo XXI, México, 1998, p.26.

⁶ Foucault, op. cit. pp. 26-34.

⁷ A principios del siglo XX, el filósofo inglés F. H. Bradley desarrolló un ingenioso argumento que en su forma recuerda a la *convenientia* medieval, y con el cual negaba la existencia de las relaciones externas entre las cosas para afirmar el monismo ontológico. Bertrand Russell puso en duda la validez del argumento con el fin de defender el pluralismo (i.e. el mundo de individuos como lo intuimos por sentido común), pero, como él mismo afirmó, nunca logró refutar el monismo por completo. B. Russell, *Ensayos filosóficos*, tr. Juan Ramón Capella, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

⁸ En un escrito temprano, *Analogie und Verwandtschaft* (1919), Benjamin también se toma el trabajo de distinguir entre la semejanza y la analogía.

⁹ En este sentido, se habla del cuerpo del hombre como si fuera un atlas geográfico, de estricta correspondencia con el mundo. Crollius, en el *Tractatus de signaturis* (trad, francesa de 1624) que Foucault cita (p.31), expresa que “su carne es gieba; sus huesos, roca; sus venas, grandes ríos; su vejiga, el mar y sus siete miembros principales, los siete mares que se ocultan en el fondo de las minas.” Éste es también el fundamento del Adán Cadmón, el hombre prototípico del que habla la Cábala judía y que sin duda tiene presente Benjamin. Gershom Scholem

simpatía. Ésta provocaba los acercamientos más distantes, y constituía el principio del movimiento: “atrae lo pesado hacia la pesantez del suelo y lo ligero hacia el éter sin peso; lleva las raíces hacia el agua y hace girar, con la curva del sol, a la gran flor amarilla del girasol.” Tenía además el peligroso poder de *asimilarlo* todo como un imán representando lo *Mismo*, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de desaparecerlas en su individualidad. Por eso, para que se nivelara su poder y el mundo no se redujera a un solo punto homogéneo donde todas las partes tendieran unas a otras y se comunicaran entre sí sin ruptura ni distancia, la simpatía se compensaba con la antipatía, la fuerza contraria, con lo que el mundo quedaba en equilibrio.¹⁰

Ahora bien, para toda la Edad Media, y todavía para los barrocos, quedaba muy claro que las semejanzas permanecían ocultas en las cosas, y que era necesario reconocer sus señales aunque éstas fueran superficiales. Por esta razón, en última instancia, no había semejanza posible sin signatura. El conocimiento profundo del mundo se basaba en el registro y desciframiento cuidadoso de las marcas o signaturas que podían llevar al reconocimiento de las semejanzas. “El sistema de signaturas invierte la relación de lo visible con lo invisible. La semejanza era la forma invisible de lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles; sin embargo, para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad.”¹¹ Es por ello que el semblante del mundo se cubre de blasones, de emblemas, de cifras y palabras oscuras. Para la *episteme* de aquellos tiempos¹², el espacio de las semejanzas abiertas era el libro abierto pleno de jeroglíficos, donde también se encontraban figuras extrañas que se entrecruzaban y repetían. Pero el material a descifrar era

escribe, por ejemplo, que “ya en el libro *Bahir* son conocidas las «siete formas sagradas de Dios», todas las cuales tienen su correspondencia en los miembros del hombre.” (Gershom Scholem, *La cabala y su simbolismo*, p. 114).

¹⁰ James Frazer dedica un extenso capítulo de su obra *La rama dorada* a explicar el funcionamiento de la magia simpática, fundada también en esta forma de la semejanza, y que encuentra en prácticas antiguas y en algunas tribus que las conservan hasta nuestros días. Entre los usos actuales más comunes de este tipo de magia, y que perduran como vestigios aun en Occidente, se encuentran las aplicaciones de la medicina homeopática así como la usanza de cazadores y pescadores de imitar sonidos y conductas específicos para atraer a los animales que tratan de capturar.

Sin embargo, el que me parece uno de los ejemplos más contundentes de las aplicaciones de la semejanza bajo la forma de la simpatía en el mundo contemporáneo es aquel en el que se funda el sistema de producción capitalista engido sobre las ideas de Adam Smith. Aunque de forma racionalizada, para este pensador liberal del siglo XVIII, la “mano invisible”, ese interés egoísta de los hombres que se extiende (como por contagio) a todas las actividades económicas, es un especie de acción de la semejanza que ocasionaría por sí mismo el equilibrio en los mercados, entre la oferta y la demanda, de tal forma que se aseguraría el crecimiento continuo de la riqueza de las naciones.

¹¹ M. Foucault, op. cit., p.35.

¹² Utilizo aquí la noción foucaultiana de *episteme* tal como se explica en *Las palabras y las cosas*, es decir, como un término que involucra un campo epistemológico en el que “los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad.” M. Foucault, op. cit., p.7.

cuantioso y presentaba retos formidables. Piénsese tan sólo en la quiromancia, que buscaba relacionar doctamente los accidentes, las circunstancias o las inclinaciones de la vida de una persona con las rayas de su mano o las líneas de su frente. No es gratuito el desarrollo en esta época de la hermenéutica —el conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablaran y descubrieran sus sentidos— ni de la semiología —el conjunto de conocimientos y técnicas que permitían conocer dónde estaban los signos, definir su esencia, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento¹³—.

Como podrá advertirse, tal forma de conocimiento plantea también un problema: cada nueva semejanza individual no valía sino por la acumulación directa de las que la antecedían y explicaban, de tal forma que la menor analogía tenía que hacer un largo recorrido por el mundo de la semejanzas para justificarse y aparecer finalmente como cierta. Esta acumulación infinita y la necesidad de confirmación mutua parecía condenar al saber de la época a no poder conocer sino la misma cosa, y ello tan sólo después de un recorrido siempre postergado. Por ello es que surge la figura dual del micro y el macro-cosmos. Con ésta se garantiza que todos los dominios minúsculos de la naturaleza que el hombre puede apreciar y que participan de un juego duplicado de semejanzas encuentra en una escala mayor su espejo y certidumbre macro-cósmica. Si el hombre descubría adecuadamente la interrelación de las cosas más próximas y nimias, podía esperar comprender el universo entero, y en última instancia la disposición divina. Esta actitud se entiende mejor si se ubica en el contexto de una época en que la verdad se entiende como *adaequatio*, en que las ideas sólo son completas (y adecuadas) cuando poseen una correspondencia exacta con la propia naturaleza de la cosa objeto de la idea, en que el conocimiento se comprende como interpretación y en la que destaca la figura del alquimista que conjuga en sí adivinación y erudición, magia y ciencia, con el fin de aprender pacientemente el arte de leer el gran texto único del mundo.¹⁴

Pero el ámbito que mejor descubre ante nuestro ojos la experiencia de lo semejante que tuvo aquella época es sin duda el del lenguaje. Incluso hasta el siglo XVI, el lenguaje era una entidad misteriosa que estaba entrañablemente enredada con los objetos del mundo, formando una red de marcas o de indicios con él. Por supuesto, no era considerado un sistema arbitrario: las cosas mismas manifestaban su enigma como signos dentro de un lenguaje específico. Las sílabas o los fonemas no eran tampoco unidades básicas de significación en tanto éstas

¹³ Cf. Foucault, op.cit. p.38.

¹⁴ Benjamin conoce este problema, pues lo ha señalado desde su libro sobre el barroco alemán. La solución que le da es capital para el desarrollo de sus instrumentos críticos. Cf. capítulo 4 (pág. 14).

agrupaban todavía a letras que se acercaban o separaban entre sí por sus virtudes intrínsecas.¹⁵ La pluralidad de lenguajes después de la destrucción de Babel era para aquella época ya un indicio de que la semejanza comenzaba a olvidarse. Así, la imagen de la verdad sólo podía alcanzarse al conjuntar, al menos idealmente, todas las lenguas del mundo. Este era el principio teórico de la traducción, que encuentra un formidable paralelo revitalizado en el texto de Benjamin *La tarea del traductor*. En el siguiente pasaje de Foucault se perciben también fuertes resonancias históricas que coinciden con los textos tempranos de Benjamin sobre el lenguaje:

En su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un signo cierto y transparente de las cosas, porque se les parecía. Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza está escrita sobre el cuerpo del león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada sobre la frente de los hombres: por la forma de la similitud. Esta transparencia quedó destruida en Babel [...]. Los idiomas quedaron separados unos de otros, y resultaron incompatibles sólo en la medida en que se borró de inmediato esta semejanza a las cosas que habían sido la primera razón de ser del lenguaje. Todas las lenguas que conocemos las hablamos actualmente sobre la base de esta similitud perdida y en el espacio que ella dejó vacío. Sólo existe una lengua que guarda memoria de ello, porque se deriva directamente del primer vocabulario, ahora olvidado [...]. Así pues, el hebreo lleva en sí, como restos, las marcas de la primera denominación.¹⁶

De esta manera, el lenguaje se inserta en el mecanismo del conocimiento de la misma forma que el resto de las cosas de la naturaleza. Así como para conocer un animal o una planta se debe de recoger e interpretar toda la espesa capa de signos que se ha ido depositando sobre ellos “para encontrar de nuevo todas las constelaciones de formas en las que toman valor de blasón”¹⁷, también el lenguaje se propone restituir un discurso absolutamente originario, aunque ésta sea una búsqueda infinita que sólo puede llegar a la aproximación. Será únicamente la reorganización cultural y cognoscitiva que se comienza a gestar con el Renacimiento la que extirpe al lenguaje de su posición privilegiada y no lo considere sino como un caso particular entre los muchos relativos a la significación. Para Foucault, el ser enigmático

¹⁵ De la importancia dada a las letras se deriva, por ejemplo, la tradición cabalística que postulaba que el universo había sido creado por Dios utilizando letras como bloques constructores. Cf. capítulo 1, párrafo 1.

¹⁶ Foucault, op.cit. pp. 43-44.

¹⁷ *ibid.* p.48.

y originario del lenguaje desaparece del saber y de la reflexión modernos, y sólo permanece como un resquicio en el ámbito de la literatura. Don Quijote será entonces el primer personaje que, añorando un contexto perdido para siempre, se detendrá en todas las marcas de la similitud intentando descifrar un mundo ya incomprensible. Los poetas posteriores serán tan sólo los hombres de las semejanzas salvajes, enajenados, “enloquecidos”, dentro del mundo de las analogías. Y en fin, la literatura será el único intersticio por donde sobrevivan las semejanzas, pero más que como algo que lo confirme, como algo que apenas compense el funcionamiento significativo del lenguaje.

II. Lenguaje y traducción

Sócrates: ¿entonces los nombres se dan para instruir?
Cratilo: ciertamente
Sócrates: ¿Y hay un arte para ello y artesanos que lo practican?
Cratilo: ciertamente
Sócrates: ¿y quiénes son?
Cratilo: como dijiste al inicio, son los fundadores de normas [νομοθέται].

Cratilo 428 d-e
Platón

Por razones que examinaré más adelante, Benjamin busca actualizar para el siglo XX un tipo de conocimiento basado en la semejanza desaparecido hacía ya varios siglos en la historia. No es por ello arbitrario que el lenguaje sea también el paradigma central de su propuesta. Ya desde sus primeras investigaciones, la pluralidad de lenguajes refrenda para él un hecho en el que se funda su investigación: *la semejanza no necesariamente implica familiaridad o parecido*. “¿En dónde pueden buscarse las afinidades entre dos lenguajes, aparte de sus consideraciones históricas?” – se pregunta el filósofo, para responderse de la siguiente manera: todas las afinidades suprahistóricas de los lenguajes descansan en la *intención* que subyace a cada lenguaje como un todo, intención que sin embargo ningún lenguaje puede lograr por sí mismo, sino que se alcanza por la totalidad de las intenciones que se complementan una a otra en el lenguaje puro.¹⁸ Según Benjamin, entre los lenguajes individuales, no complementados, el significado nunca se encuentra en la independencia relativa de las palabras o las oraciones, más bien se halla en un estado continuo de flujo hasta que puede emerger como lenguaje puro por la

¹⁸ W. Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers” (AÜ), en *GS*, IV-1, p.13.

armonía de los varios modos de intención.¹⁹ Hasta ese momento, permanece oculto [*verborgen*] en los distintos lenguajes.²⁰ Ahora bien, de acuerdo con el filósofo, las cosas también poseen un lenguaje, si bien imperfecto y mudo, y su intercomunicación se da “a través de una comunidad más o menos material.”²¹ (En este punto, la noción de semejanza se acopla con un *materialismo radical* que no hay que perder de vista.) Entonces es necesaria la tarea de la traducción, no sólo entre las lenguas del mundo, sino también para trasladar el lenguaje de las cosas al de los hombres. Como señala Benjamin,

Es preciso fundamentar el concepto de traducción en el estrato más profundo de la teoría del lenguaje, porque de demasiado e imponente alcance como para ser tratado *a posteriori*, tal como se lo concibe habitualmente. Alcanza su plena significación con la comprensión de que cada lenguaje superior, con la excepción de la palabra de Dios, puede ser concebido como traducción de los demás. [...] La traducción es la transferencia de un lenguaje a otro a través de una continuidad de transformaciones. La traducción entraña una continuidad transformadora y no la comparación de igualdades abstractas o ámbitos de semejanza.²²

Así tenemos que en el lenguaje la semejanza se halla al inicio del proceso que la traducción termina, aunque no debe dejarse ver por ésta, por lo menos en su resultado último. En esta sugerencia benjaminiana, la naturaleza volvería a colmarse de signos, concedidos por un orden divino, que el hombre debería traducir para aproximarse al lenguaje puro. Se trata entonces de la traducción de “un lenguaje imperfecto a uno más perfecto en que se agrega algo: el conocimiento.”²³ Pero, ¿cuál sería el objeto de ese conocimiento? ¿Cómo se le podría caracterizar en relación con el lenguaje y la semejanza? En su texto *La enseñanza de lo semejante*, el filósofo argumenta que “la penetración de los dominios de lo «semejante» tiene una importancia fundamental para la elucidación de grandes sectores del *conocimiento oculto* [*okkulten Wissens*].”²⁴ Entonces ¿qué tipo de conocimiento puede reconocerse específicamente como oculto? Antes de tratar de responder, conviene recordar que en su ensayo sobre Kafka,

¹⁹ Para Benjamin, los modos de intención (*Art des Meinens*) se explican con un ejemplo sencillo: las palabras “*Brot*” y “*pain*” del alemán y francés respectivamente aluden a lo mismo (al pan), sin embargo el modo en que lo aluden, el modo de intención propiamente, es distinto en ambas lenguas, e intercambiable.

²⁰ W. Benjamin, AÜ, p.14.

²¹ W. Benjamin, SLG, p.65.

²² *Ibid.*, p.69.

²³ *idem.*

²⁴ Benjamin, Lv.Ä, p. 204. La cursiva es mía.

Benjamin asevera que uno de los errores de los comentaristas al acercarse a este autor fue explicar sus textos desde el punto de vista de lo sobrenatural.²⁵ En otro lugar también menciona que subrayar patéticamente o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático no produce avances, “más bien penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano.”²⁶ Así que, utilizando la propia perspectiva benjaminiana, al hablar del conocimiento oculto hay que reconocer que el filósofo elige el latinismo *okkulten*, en vez de los germanismos *verborgen* o *geheim* (que antes había utilizado), y que con ello subraya claramente un vínculo con el ocultismo. Éste último se entiende comúnmente como “la enseñanza de supuestas fuerzas y cosas trascendentales no explicables por las leyes de la naturaleza”²⁷. De esta manera, el conocimiento al que se refiere es uno que no está esperando ser descubierto por la ciencia, no es algo desconocido que se pueda llegar a descubrir, y sin embargo, por su caracterización en el pensamiento benjaminiano, habría que considerarlo como parte del orden de lo cotidiano. Así, lo oculto es algo que subyace en la cotidianidad, pero no hay progreso alguno en la ciencia que pueda sacarlo a la superficie. Ahora bien, el punto central de Benjamin es que en lo que respecta a la semejanza, no se trata de hallar las afinidades dispersas en el mundo, sino de reproducir los procesos que las generan, los cuales se pueden encontrar en forma consuetudinaria.²⁸ Por eso la traducción tampoco es una traslación de afinidades, sino la reproducción continua de un proceso de transformación. Y este es un punto suficientemente distante de la concepción medieval descrita más arriba. La semejanza pertenece al ámbito de las fuerzas epistemológicas trascendentales y la facultad mimética del hombre es la capacidad estética suprema de producirlas.²⁹ Pero ¿cómo entiende Benjamin ese proceso de generación? Y más aún: ¿con qué fin? ¿Cuál es su búsqueda última? ¿Por qué, en última instancia, parece tratar de actualizar una *episteme* ya superada para su tiempo?

²⁵ W. Benjamin, “Franz Kafka” (FK), p.150.

²⁶ W. Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (SUIE), p. 58.

²⁷ Duden, Deutsches Universal Wörterbuch, Dudenverlag, Mannheim, 1996, s.v.

²⁸ Benjamin, LvÄ, p. 204.

²⁹ Cf. *idem*. Benjamin no cruza aquí específicamente los ámbitos epistémico y estético, pero, como veremos poco a poco, parece que esta operación resulta necesaria si se quiere encontrar coherencia en su propuesta.

III. La semejanza no sensible: teoría para una lectura de lo que nunca se ha escrito

Según parece, en Francia el presupuesto anual de la “brujería” es de alrededor de trescientos mil millones de francos. Vale la pena, por ejemplo, echar un vistazo sobre la semana astrológica de un semanario como *Elle*. Contrariamente a lo que se podría esperar, allí no se encuentra ningún mundo onírico, sino más bien una descripción estrechamente realista de un medio social preciso: el de las lectoras de la revista. Dicho de otro modo, la astrología —al menos en este caso— no es en absoluto apertura al ensueño, sino puro espejo, pura institución de la realidad.

Astrologia
Roland Barthes

A lo largo de la obra de Benjamin se percibe una atracción por aquellas áreas de la investigación que no gozaban del reconocimiento de la ciencia, casi como si éste fuera un indicio de su virtud. Existen menciones a los estudios de grafología de Ludwig Klages, así como una recurrencia a los temas del psicoanálisis que todavía pugnaba por ganar cierta reputación en la época. De igual manera, aquel *flâneur* que caracterizara con tanto detalle en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* es un experto en descifrar gestos y miradas, y en este oficio se asemeja a los fisonomistas del siglo XVIII para quienes “ese don se presenta como una capacidad que las hadas le han puesto en la cuna al habitante de la gran ciudad.”³⁰ En otro breve texto de 1932 que podría traducirse como “De la astrología” (*Zur Astrologie*), Benjamin pretende haber expuesto por completo los prolegómenos para una astrología racionalizada. En este escrito, el filósofo puntualiza que las semejanzas perceptibles entre los rostros, en las formas de las plantas y de la arquitectura o en ciertas formaciones de nubes, por ejemplo, son sólo una insignificante porción del cosmos de la semejanza.³¹ Y aunque nunca llevó a cabo un estudio detallado sobre la astrología, ésta desempeñó en cuanto a la semejanza su paradigma como práctica histórica. De acuerdo con Gershom Scholem, Benjamin afirmaba desde temprano que “el surgimiento de las constelaciones como configuraciones de la superficie celeste sería el comienzo de la lectura, de la escritura, que habría tenido lugar a la vez que tomaba forma la era mítica; las constelaciones habrían sido para el mundo mítico lo que más

³⁰ W. Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999, p. 54. Esta capacidad del *flâneur* tiene un eco en *La enseñanza de lo semejante* donde el filósofo escribe que “Los parecidos conscientemente percibidos, de los rostros, por ejemplo, son comparados con afinidades inconscientes o totalmente desapercibidas, tal como se compara el majestuoso bloque sumergido del iceberg con la pequeña punta que se deja ver desde la superficie.” Benjamin, *LvÅ*, p. 205.

³¹ W. Benjamin, *Zur Astrologie* (zA), en *GS*, IV, p. 192.

tarde sería la revelación de la *Sagrada Escritura*.³² Ya en *La enseñanza de lo semejante*, Benjamin escribiría que

Básicamente hay que asumir que los fenómenos celestes eran imitados por nuestros predecesores, ya fueran éstos individuos o colectividades. Y esta imitabilidad contenía las instrucciones de manipulación de un tipo de semejanza dada. La única instancia que concede un carácter experiencial a la astrología se entrevé precisamente en estas imitaciones producidas por los hombres, o mejor dicho por su facultad mimética.³³

La manipulación de la semejanza se hacía patente, por ejemplo, cuando se imitaban los procesos celestes en danzas y en otras ocasiones de culto.³⁴

Pero además, la alusión a la astrología se torna en este texto posterior en la referencia a un tipo específico de semejanza no sensible [*unsinnliche Ähnlichkeit*]. Para Benjamin, éste es un concepto relativo donde se manifiesta el agotamiento perceptual de “aquello que permitiera en el pasado hablar de una afinidad entre una constelación estelar y un hombre.”³⁵ La semejanza no sensible crea una tensión “siempre de una manera nueva, original, e ineludible”³⁶ entre lo escrito y lo aludido, y con mayor potencia, entre lo escrito y lo hablado. En esta última (“como enseña la grafología”) se reconocen imágenes en los caracteres escritos que resguardan el inconsciente del que escribe. Lo que expresa entonces una genuina transmisión de pensamientos entre el escritor y un lector que trasciende el tiempo histórico.³⁷ Y la relación que se establece entre ambos corrobora que la semejanza no sensible no se basa en la garantía de una correspondencia exitosa, sino que se muestra en la diferencia entendida como el espacio de posibilidades entre los distintos niveles de relaciones.³⁸

Ahora bien, los restos de esta clase de semejanza han quedado resguardados sólo en el lenguaje fundado en la teoría onomatopéica de la palabra. Esta precisión del lenguaje por

³² Gershom Scholem. *Walter Benjamin, Historia de una amistad*, (WBHA), trad. de J.F. Yvars y Vicente Jarque, ediciones Península, Barcelona, 1987, p. 72.

³³ Benjamin, LvÄ, p. 206.

³⁴ Cf. W. Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, (ÜMV), p. 211.

³⁵ Benjamin, LvÄ, p. 207.

³⁶ *Ibid.* p. 208.

³⁷ Cf. también capítulo 3, párrafo 3 y ss.

³⁸ Cf. Michael Opitz, “Ähnlichkeit”, en *Benjamins Begriffe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2000, p.30. Con la noción de semejanza no sensible, Benjamin parece preocupado por acercarse a un tipo de conocimiento que no esté condicionado por sensaciones o percepciones totalmente condicionadas por su época. Por eso, como veremos más adelante, el juego que trastorna los códigos signados de las cosas muestra el camino hacia una facultad mimética que no reproduzca los patrones adquiridos en un esquema histórico lineal.

parte del filósofo se apoya en una noción de Rudolf Leonhard que en un texto de 1931 escribe: “toda palabra –y la totalidad del lenguaje— es onomatopéica.”³⁹ Es indudable que esta concepción parte de una idea del lenguaje sustentado en la onomatopeya y la etimología que ya había sido explorada desde el *Cratilo* de Platón. Pero para el siglo XX sería impensable replantear en la misma forma este principio naturalista de la palabra. Como ya hemos dicho, en su texto sobre *El problema de la sociología del lenguaje*, Benjamin expone las principales cuestiones de la lingüística de su tiempo. Pero según él mismo refiere⁴⁰, las investigaciones de ese ensayo terminan donde comienzan sus propias ideas filosóficas sobre el lenguaje. El énfasis conceptual de su reflexión sobre las onomatopeyas como articulaciones miméticas del lenguaje lo acerca hasta cierto punto a un grupo de investigadores que consideró a las palabras como motivadas en su origen.⁴¹ La concepción benjaminiana puede comprenderse dentro de este mismo marco, aunque es infinitamente más compleja por la dimensión teológica en la que se sustenta. Lo onomatopéico implica la acción de dar el nombre, e incluso la creación del nombre mismo. Por ello Adán es para Benjamin el primer filósofo: no es el que interroga por el sentido, sino el que se lo da, al nombrarlo, al mundo; no es el que hace las preguntas, sino el que encuentra, en la adecuación del nombre con las cosas, las verdades.⁴² Lo onomatopéico conlleva entonces una escucha primera, una *escucha de lo inaudito*, donde se entra en contacto con el origen para extraer su fuerza creadora, donde se atiende a la intención originaria escondida en la naturaleza para descubrir la dimensión poética de los lenguajes del hombre y de las cosas.

Benjamin vierte lo anterior en una formulación que adopta de Hofmannsthal: Leer lo que nunca se ha escrito. “Esta lectura es la más antigua –escribe—: la lectura frente a toda lengua, de las entrañas, de las estrellas o las danzas. Más tarde se pusieron en práctica los medios vinculatorios de un nuevo tipo de lectura, de runas y jeroglíficos. Parece justo suponer que estas fueron las etapas por las cuales el don mimético, que alguna vez fue el fundamento de las prácticas ocultas, ganaran su admisión en la escritura y el lenguaje.”⁴³ Leer lo que nunca se ha escrito: esta formulación acompañará la obra del filósofo y orientará el sentido de sus

³⁹ Rudolf Leonhard, *Das Wort*, citado en Benjamin, *LvÄ*, p. 207.

⁴⁰ Walter Benjamin, *Briefe 1919-1924*, eds. Christoph Gödde y Henri Lonitz, tomo II, Suhrkamp Verlag, 1996, Br 2, p. 705.

⁴¹ Cf. Capítulo 1, nota 1.

⁴² Spinoza, para quien “la mayor parte de los errores consisten en una sola cosa, a saber, en que no aplicamos rectamente los nombres a las cosas”, sería el continuador de esta misma tradición. Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, tr. Oscar Cohan, FCE, México 2002, p. 93.

⁴³ W. Benjamin, *ÜMV*, p. 211

últimos textos. Baste anotar que la misma aparece en un texto preparativo para las *Tesis de la historia*.⁴⁴ Para él, esa otra forma de leer inserta a la facultad mimética —fundamento antiguo de la clarividencia— en el lenguaje y la escritura para convertirlas en el archivo más completo de semejanza no sensible.

El lenguaje se erige así en la más elevada aplicación de la facultad mimética: un médium en el cual las capacidades de memoria por lo semejante se disolvieron tanto que ahora se expresan como el médium en el que las cosas ya no se relacionan como antes en el espíritu del vidente o sacerdote, sino mutuamente en sus esencias y en las finísimas y fugaces sustancias que dejan escapar sus aromas. En otras palabras: en el transcurso de la historia, las arcaicas fuerzas de la videncia se instalaron en el lenguaje y la escritura.⁴⁵

El lenguaje que se entiende como médium entre las cosas y los hombres inaugura el ámbito de lo poético. Al leer lo que nunca se ha escrito, el lector concibe lo que la poesía comunica en tanto texto escrito como fundamento significativo de aquello que es decisivo en la poesía. Lo que la palabra manifiesta ha permitido llegar al punto en el que fracasa la expresión hablada. Lo poesía guía entonces al lector hacia el fundamento de la palabra escrita con el propósito de que lo comunicado inaugure el espacio de la semejanza no sensible.⁴⁶ Como escribe Benjamin: “el texto literal de la escritura es el fondo exclusivo sobre el que puede formarse la imagen enigmática.”⁴⁷

Pero este proceso no ocurre de forma continua y permanente. Como la imagen dialéctica⁴⁸, la percepción de la semejanza no sensible —y su producción por parte del hombre— también sucede en un instante determinado, en un *Nu*, un relámpago fugaz donde se muestra la semejanza antes de que ésta vuelva a sumergirse en el flujo de las cosas. En este sentido, las semejanzas no sensibles que se forman en el lenguaje son como el momento en que resplandecen las constelaciones. El astrólogo que observa las formaciones de los planetas, si quiere predecir el futuro, debe traducir y aclarar su experiencia para los no entendidos. Éste vincula por tanto las conjunciones de los astros con la existencia terrenal. Benjamin actualiza

⁴⁴ W. Benjamin, *GS*, I-3, p.1238. La misma formulación se encuentra como epígrafe de la descripción de las actividades del *flâneur* en la *Obra de los pasajes*. Este aparece ahí como el reconocedor: sus “suelas recuerdan” las historias cuando se acercan a lugares cargados de recuerdos. (Cf. Benjamin, *Passagen Werk*, *GS*, V-1, p.524).

⁴⁵ Benjamin, *LvA*, p. 209.

⁴⁶ Cf. Michael Opitz, *op.cit.* p. 33.

⁴⁷ Benjamin, *LvA*, pp. 208-209.

⁴⁸ Cf. capítulo 4.

esta concepción de la clarividencia en el ámbito de la semejanza en la relación de lo escrito – donde se encuentra el mapa de las constelaciones— y lo hablado⁴⁹ –donde éstas convergen con la existencia material de las cosas—. “Sólo las imágenes dialécticas son genuinamente históricas, es decir, no arcaicas. La imagen que se lee, esto es, la imagen en el ahora de su reconocimiento, porta en el más alto grado la impronta del momento peligroso y crítico en el que se funda toda lectura.”⁵⁰ De esta manera, el lector debe aplicar su talento, ese espíritu mimético que no está exento de instrucción mágica, en la lectura profana para reconocer en los textos el *instante crítico*, ese momento en el que el lector se apropia de un impulso que recorre su cuerpo para traducirlo, y que “no debe olvidar a ningún costo si no quiere quedarse con las manos vacías.”⁵¹

IV. La *mimesis* en la estética

Pero ni [los pitagóricos] ni [Platón] se ocuparon de
indagar qué era la participación o la imitación de las Especies.
Metafísica
Aristóteles

El término *mimesis* apareció en el mundo griego hacia el siglo V, aunque se utilizó ya más extendidamente hacia el IV a.C. Su significado primario remite a la representación a través de la danza⁵², de donde surge su parentesco con la mímica y la gesticulación. Sin embargo, parece que en estratos más antiguos la *mimesis* aludía a las representaciones de rituales en los misterios, en los cuales los participantes “representaban” o “actuaban” algunos momentos culminantes de los ritos sagrados.⁵³ De acuerdo con Tatariewicz, el término no aparece aún en Homero ni Hesíodo, y habría surgido “probablemente en el culto dionisiaco, donde denominaba la mímica y las danzas rituales de los sacerdotes. Todavía Platón y Estrabón aplicaban ese nombre a los misterios.”⁵⁴ Platón sin embargo, y a pesar de su postura rigorista que le convierte en gran adversario de lo que expone como sus peligros, habrá de especificar más adelante el término,

⁴⁹ Cf. Michael Opitz, op.cit. p. 32.

⁵⁰ Benjamin, *Passagen Werk* (PW), GS, V-1, p.578.

⁵¹ Benjamin, LvA, p. 210.

⁵² Koller, Hermann, *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Berna, 1954.

⁵³ Cf. José Jiménez, *Teoría del arte*, Tecnos/ Alianza, Madrid, 2002, p.68.

⁵⁴ Władysław Tatariewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*. Akal, Madrid, 1987, citado en José Jiménez, op. cit. p.68.

de tal manera que se identificará la *mimesis* con la *producción de imágenes*.⁵⁵ Según Aristóteles, para los pitagóricos la *mimesis* era la forma por la que los entes existían a partir de los números.⁵⁶ Y en la obra misma de éste filósofo, la *mimesis* se seculariza para referirse a la imitación (como una búsqueda de semejanzas) que llevan a cabo ciertas artes (*technai mimetikai*). Pero no se refiere con este término, como se piensa comúnmente, a la reproducción de rasgos externos de la naturaleza, sino a la representación de aspectos de caracteres, de pasiones o de acciones de los hombres.⁵⁷

El término griego se traduce por el latín *imitatio*, y es quizá en ese momento donde se empieza a marginar su significado religiosamente motivado. Ya la Edad Media presenta una discontinuidad en relación con el concepto autónomo de la *mimesis* griega. Curiosamente, aunque no se utilice el nombre específico del término, la aplicación de lo que éste podía significar conceptualmente se traslada al ámbito meramente epistemológico, como ya hemos visto, bajo el cobijo de la semejanza simple. Fue durante el Renacimiento italiano, con su obsesión por la reproducción fiel y precisa del mundo, sintetizada en la noción de *perspectiva*, cuando se establece la noción moderna de *mimesis* y se le construye al ámbito de las artes, a las cuales se entendía además como un ámbito que tenía su lugar específico entre las emergentes disciplinas del saber que contribuyen al conocimiento humano en todas sus dimensiones.⁵⁸ Pero la *mimesis* que se comprendió en este periodo, aunque supuestamente fundamentada en la teoría aristotélica, se empezó a entender como una mera imitación de las formas de la naturaleza. León Battista Alberti, por ejemplo, en su influyente tratado *Della Pittura*, señala que la búsqueda de la belleza en esta disciplina debe guiarse por un uso selectivo de la *imitación de la naturaleza* y advierte que “entre los pintores sin ningún ejemplo que imitar, que intentan captar los méritos de la belleza sólo con su ingenio, es fácil que suceda que con este trabajo no sólo no alcancen la belleza que buscan o desearían, sino que además caigan en malos usos de

⁵⁵ Cf. *Sofista* (265b): *mimesis* es producción o realización (*poiesis*), pero no de entidades materiales, sino de apariencias, de imágenes. “Pues la *mimesis* es una cierta producción, si bien de imágenes, decíamos, y no de cosas individualizadas.” Cf. también *República* VII (599a).

⁵⁶ Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1970, 987a-988a.

⁵⁷ El arte o la técnica culinaria, por ejemplo, representa una parte de las funciones naturales, pues la cocción de los alimentos anticipa una parte de la digestión. Asimismo, la tragedia conlleva una *mimesis* de acciones (*de prozeōs esti mimēsis*), no de la naturaleza que está frente al artista. (Aristóteles, *Poética*, trad. Juan García Bacca, UNAM, México, 2000, 1449b.)

⁵⁸ En este sentido, aún falta un estudio de fuentes históricas que rastree con precisión el recorrido que llevó a cabo el concepto desde la antigüedad hasta aparecer de nuevo, y con un significado más específico, en el *Quattrocento* italiano.

pintar.”⁵⁹ En muchos sentidos, las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX se rebelan contra el ideal estético que comienza en el Renacimiento y se consolida en la Ilustración, tanto más cuanto la invención de la fotografía había liberado a los artistas del afán de máxima precisión en sus representaciones.

Pero a pesar de la serie de rupturas que advienen con las vanguardias históricas, la concepción de la *mimesis* como imitación fiel ha pervivido hasta nuestros días. El arte post-vanguardista lo tiene siempre presente, ya sea para ridiculizarlo o desplazando a la naturaleza como aquello que se imita para insertar en su lugar formas culturales o elementos de ese mismo sistema que se autorreconoce como artístico. Sin un canon reconocible, la confusión se multiplica. Nelson Goodman, por ejemplo, escribiría que “la teoría de la representación como copia (como imitación) se detiene al principio por su inhabilidad para especificar aquello que se copia.”⁶⁰ En la primera mitad del siglo, Benjamin había anticipado éste género de divagaciones, por eso sus textos sobre la facultad mimética investigan la transformación de esta habilidad como una consecuencia de la transformación en la percepción de las masas en la era de la tecnificación. Por eso también su ensayo sobre la obra de arte es un ataque a las nociones clásicas de la estética (contenido, forma, misterio, valor de lo eterno, etc.) que contemplan a la *mimesis* como imitación fiel de un modelo ejemplar.

Pero Benjamin no busca establecer un nuevo canon, y más bien lleva a cabo una propuesta en dos vías. Por un lado, está atento a los fenómenos en que el arte huérfano, despojado de su estela mítica en el ámbito de la religión, busca su reauratización para circunscribirse con más fuerza a los templos modernos de adoración y de poder. En ello es consciente de que los museos nacieron como instrumentos de la clase dominante para acumular los tesoros de los vencedores y exhibirlos como formas improductivas de un gasto significativo y efectista.⁶¹ Y en esos lugares la imitación se daba en un sentido único. Habermas, al hablar sobre el paso de lo privado a lo público, escribe, por ejemplo, que “algo que no tiene vida, que es inferior, que no tiene valor o medida, no es representable. Le falta esa especie exaltada de ser sujeto de elevación para la esfera pública, es decir, para la existencia. Palabras como excelencia, alteza, majestad, fama, dignidad y honor buscan caracterizar esta peculiaridad

⁵⁹ Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, ed. Cecil Grayson, Laterza, 1980, Libro III, p.177.

⁶⁰ Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianápolis, 1976, p. 9.

⁶¹ Cf. Tesis VII de las *Tesis de la historia* y también Georges Bataille, *La part maudite*, Les éditions de minuit, Paris, 1967, p.30.

de un ser que es factible de representación.”⁶² En este sentido, el *cabinet de curiosités*, opulento y privado, es el antecesor de las galerías y museos de los Estados nación, pero también de las Exposiciones Universales, esas ferias de ilusiones que Benjamin examinara, las cuales se inician en el siglo XIX (y que aún continúan hasta nuestros días). Así, las instituciones del arte absorben despóticamente las energías revolucionarias de una obra que ha hecho sus concesiones y la embalsaman para la eternidad. En ningún lugar es Benjamin más abierto en su reproche a los artistas de las vanguardias que en su texto sobre el surrealismo. Y es que sin duda tiene claro que cuando se elige transitar por el camino de los vencedores, éste sólo se perpetúa sin cesar.

Aunado a esta crítica, Benjamin insinúa en su propuesta el esbozo de una alternativa. Él comprendía que un nuevo arte (y las nuevas técnicas facilitaban las condiciones para la aparición de éste) era necesario si se quería cortar de tajo el *continuum* del dominio cultural. Su intención era por ello la de proponer algunos conceptos con “valor combativo”, inútiles para la elaboración del material fáctico en el sentido fascista “que no ha dejado de vencer.” Estos nuevos conceptos implican la práctica de la facultad mimética en el artista y recuperan el sentido de la *mimesis* por lo menos hasta la fuente aristotélica. En su texto “*El mayor monstruo, los celos und Herodes und Mariamne*” Benjamin hace su planteamiento al preguntarse por la relación posible entre la naturaleza y el arte. Según él, tres habrían sido las posibilidades en este vínculo:

1. *La naturaleza no tiene significado alguno para el arte*, lo cual es insostenible, pues “aun una escuela como el cubismo se aleja de las cosas sólo para acercarse al espacio en el que se encuentran.”⁶³
2. *La naturaleza es el arsenal sobre el cual tiene control el arte*. Éste fue el modelo en que la teoría clásica del arte fue construyendo poco a poco a la naturaleza como imagen ejemplar (*Vorbild*) de sus creaciones.
3. *El arte reproduce a la realidad*, lo cual se enfrenta por completo al modelo anterior, de origen y aplicación burgués, y recupera el sentido originario de la *mimesis* planteada por los griegos.

Este último modelo, actualizado por el filósofo, se adentra en el sentido aristotélico de la *mimesis* y parece incluir también ciertos elementos de los presocráticos. Según la hermenéutica

⁶² Habermas, citado en Tony Bennett, *The birth of museum, history, theory, politics*, London, Routledge, 1995, p. 34.

⁶³ W. Benjamin, “El mayor monstruo, los celos und Herodes und Mariamne” (MCHM), en *GS*, II-1, p. 248.

que hace Benjamin, ésta no sostiene en ningún sentido al naturalismo. El objeto de la *mimesis* no es la imagen ejemplar [*Vorbild*], lo que se encuentra digno de representarse como lo explica Habermas, sino la imagen originaria [*Urbild*]. Y como la imagen originaria no puede estar contenida en la historia, el arte no es una *mimesis* ni de la naturaleza ni de la historia. Su objeto, como le enseña la tragedia a Aristóteles, es entonces el mito.⁶⁴ Pero ¿cómo se articula el mito con la realidad en el ámbito de lo artístico? Este es en verdad una cuestión compleja, pero se puede ir aclarando en un breve análisis comparativo sobre dos comentarios distintos de la obra de Kafka.

György Lukács, el teórico más importante del realismo socialista, se afanó tanto por buscar la *mimesis* en sentido clásico, que aun en disciplinas tan difíciles de describir en estos términos como la arquitectura o la música, nos dice que éstas transmiten emociones suscitadas por las condiciones sociales y así “reflejan”, si bien indirectamente, los vínculos históricos entre los seres humanos. La *mimesis* se constituye en una categoría fundamental de su sistema y, a decir de Kolakowski, es utilizada al menos en dos sentidos diferentes, uno descriptivo y otro normativo. En el primer sentido, toda novela u obra de arte refleja de algún modo el mundo, las condiciones sociales y los conflictos. Toda obra de arte está socialmente comprometida: toma uno u otro partido en relación con las cuestiones básicas de la época, independientemente de la medida en que el autor sea consciente de su participación o de la significación real de su obra. Sin embargo, en sentido normativo, *mimesis* es la “correcta” imitación de la realidad, y presenta los problemas del momento como son “verdaderamente”, por lo que el autor de una obra con estas características está del lado de la verdad, es progresista.⁶⁵ De esta manera, para Lukács, Kafka parte del realismo que inevitablemente se encuentra en la base de toda literatura, pero, al dirigirse a los detalles menores, niega la realidad del mundo.⁶⁶ De acuerdo con él, en Kafka lo fantasmagórico permanece dentro de las formas de “este lado” de la vida cotidiana capitalista, y se convierte en un “devenir fantasmal” de esta vida cotidiana misma, con lo que se desgarran la unidad real del mundo y se representa la visión subjetiva como esencia de la realidad objetiva.⁶⁷ Por tanto, Kafka no puede “ver el presente tal

⁶⁴ Benjamin, MCHM, p. 249.

⁶⁵ Cf. Leszek Kolakowski, *Las principales corrientes del marxismo, III. La crisis*, tr. Jorge Vigil Rubio, Alianza Universidad, Madrid, 1983, pp. 282-283.

⁶⁶ Cf. G. Lukács, “¿Franz Kafka o Thomas Mann?” en *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1984, p.60.

⁶⁷ *Ibid.*, p.66.

como es,⁶⁸ sino que lo reconstruye a partir de un modo alegórico, manifiesto sobre todo en el establecimiento de una trascendencia ineluctable que termina por desgarrar la unidad literaria: la nada.

Casi parece que el juicio de Benjamin sobre Kafka resalta todo aquello que le perturba a Lukács, y eso nos habla sin duda de cómo difieren sus nociones de realidad y *mimesis*. Por principio de cuentas, para Benjamin el detalle en Kafka es uno de sus mayores logros. Los gestos, por ejemplo, constituyen para el filósofo un código en la totalidad de la obra kafkiana, aunque éstos no tengan un significado simbólico determinado. Y es que en el gesto se lleva a cabo la *mimesis* más completa, porque el gesto era para Kafka “lo más inabarcable.”⁶⁹ El gesto manifiesta la búsqueda de un límite en la comprensión, es una forma de regresar al estado paradisiaco, a ese punto anterior a la historia en el que el hombre se pregunta por lo que no tiene nombre. El teatro natural de Oklahoma es el lugar alegórico donde todos los personajes kafkianos imitan la vida anterior del actor, la vida anterior a su propia historia, “de ahí la naturalidad de ese teatro natural.”⁷⁰ Y ese gesto no se recrea nunca sin asombro. La *mimesis* en Kafka se vincula además con la idea de redención, pero entendida ésta no como premio a la existencia, sino como último recurso. Así, la ley del teatro natural se contiene en una frase de *El informe para una Academia*: “...imitaba porque buscaba una salida, no existía otra razón.”⁷¹ Si la representación kafkiana desgarrar el mundo es porque lo muestra en su verdadera apariencia. Las historias de Kafka desconfían del progreso y se viven por tanto en un tiempo que está en plena conjunción con los tiempos remotos. De ahí la fuerza de sus parábolas. La épica de sus personajes y narradores -la de él mismo- es, como la de Scherezada, la del hombre individual que extrae la fuerza de su facultad mimética para “postergar lo venidero.” Y esa postergación permite acercar el mundo de los funcionarios al de los padres, permite que el primero se asemeje al segundo, para representar las relaciones tormentosas entre un padre y su hijo, tal como se nos descubre desde el inicio de los tiempos.

Hasta aquí, la relación entre realidad y mito no se ha aclarado del todo, pero por lo pronto resulta evidente que la teoría de la semejanza benjaminiana no es compatible con aquella *mimesis* que establece un criterio ideal para su reproducción⁷², ni siquiera cuando éste se

⁶⁸ *ibid.*, p.77. Sin duda, esta frase de Lukács resuena en el pensamiento benjaminiano con la crítica al historicismo que buscaba el pasado “como verdaderamente había sido”.

⁶⁹ W. Benjamin, FK, p. 144.

⁷⁰ *ibid.*, p.159.

⁷¹ *ibid.*, p.148.

⁷² Cf. Michael Opitz, op.cit. p. 25.

estructura desde el ámbito del marxismo teórico. Pues la ingenuidad de éste último no le permite ver lo cerca que está de la conformación de la realidad político-social y estético-cultural del nacionalsocialismo.

V. Del mito a la realidad: arte, juego y fiesta

El tiempo es un niño que juega a los dados: del niño es el reino
*Fragmento (B52)*⁹³
Heráclito

El ejercicio de la facultad mimética tiene lugar en la creación artística, que implica en sí la traducción del lenguaje imperfecto de las cosas por medio de la estructuración de sus materiales que se resignifican en el lenguaje humano. Pero no se constriñe a ésta. De hecho, hay que acotar que sólo un arte lúdico podría pretender hacer eco de las semejanzas del mundo, es decir, no de encontrar sus afinidades, sino de alcanzar un conocimiento inaccesible por otros medios. Pues el juego es en sí la escuela de la facultad mimética, de la reproducción de un proceso que hace irrumpir en el lenguaje el ámbito de lo poético. “Digo juego —es decir, decía Cortázar— con la gravedad con que lo dicen los niños. Toda poesía que merezca ese nombre es un *juego*, y sólo una tradición romántica ya inoperante persistirá en atribuir a una inspiración mal definible y a un privilegio mesiánico del poeta, productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican *naturalmente* (como lo hace el niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está del otro lado de la Gran Costumbre. El poeta no es menos “importante” visto a la luz de su verdadera actividad (o función, para los que insistan en esa importancia), porque jugar poesía es jugar a pleno, echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca. Nada más riguroso que un juego; los niños respetan las leyes del barrilete o las esquinitas con un ahínco que no ponen en las de la gramática.”⁷³

De acuerdo con Benjamin, “los juegos infantiles están repletos de actitudes miméticas sin que éstas se reduzcan a las imitaciones que un hombre hace de otro. El niño juega a ser comerciante o maestro, pero también molino de viento y tren. La pregunta que se impone es:

⁷³ Julio Cortázar, Noticia introductoria a “Poesía permanente”, en *Último mund*, Siglo XXI, México, 1969.

¿de qué le sirve este adiestramiento del comportamiento mimético?”⁷⁴ La pregunta es clave. No por nada Benjamin es, junto con Piaget, uno de los pensadores que más seriedad toma en el periodo de la infancia para su teoría del conocimiento.⁷⁵ Para ambos, el conocimiento infantil es una etapa tan superada para el adulto que a éste le parece casi inexplicable. Pero mientras Piaget hace una valoración positiva de esta superación, el interés de Benjamin se centra en lo que se pierde a lo largo del proceso. Lo que Benjamin descubre en la consciencia infantil es precisamente la conexión aún intacta entre la percepción y la acción que se podría localizar también en la consciencia revolucionaria en los adultos. En el sentido de la reacción estímulo-respuesta, esta conexión no es causal. Es más bien una forma creativa y activa de la *mimesis*, que involucra la facultad de llevar a cabo correspondencias por medio de la fantasía espontánea.⁷⁶ El poder revolucionario de la cognición infantil se basa en que, en lugar de aceptar el significado dado de las cosas, los niños las conocen apropiándose de ellas y utilizándolas en su propio universo, con lo que fundan nuevas posibilidades de significado. Lo táctil en el niño lleva a la acción. La educación burguesa suprime esta actividad con prohibiciones, con un modelo de respuestas “correctas”, con una experimentación dirigida hacia un fin específico.⁷⁷ Los modelos educativos van más allá de la escuela o la familia misma, se insertan en los objetos destinados a los niños. Al hablar de los juguetes, por ejemplo, Roland Barthes escribe que

ante este universo de objetos fieles y complicados, el niño se constituye, apenas, en propietario, en usuario, jamás en creador; no inventa el mundo, lo utiliza. Se le preparan gestos sin aventuras, sin asombro y sin alegría. Se hace de él un pequeño propietario sin inquietudes, que ni siquiera tiene que inventar los resortes de la causalidad adulta; se le proporcionan totalmente listos: sólo tiene que servirse, jamás tiene que lograr algo. [Por el contrario], cualquier juego de construcción, mientras no sea demasiado refinado, implica un aprendizaje del mundo muy diferente: el niño no crea objetos significativos, le importa poco que tengan un nombre adulto, no ejerce su uso, sino una demiurgia: crea formas que andan, que dan vueltas, crea una vida, no una propiedad.⁷⁸

⁷⁴ Benjamin, *LvÄ*, p. 205.

⁷⁵ Cf. Buck- Morss, *DOS*, p. 262.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 263.

⁷⁷ Este modelo educativo no sólo se aplica a los niños, sino que en un periodo se comenzó a trasladar hacia la educación de las clases bajas. Es el fundamento de instituciones culturales como el museo público.

⁷⁸ Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 2002, p. 60.

En el apartado “Sitio de construcción” de su ensayo *Calle de sentido único*, Benjamin elabora un análisis similar, aunque motivado por su propia búsqueda:

Los niños son particularmente propensos a hurgar en sitios donde se trabajan visiblemente las cosas. Son atraídos irresistiblemente por los detritos generados por las construcciones, la jardinería, el trabajo en la casa, la sastrería o la carpintería. En los productos de deshecho reconocen la cara que el mundo de las cosas les dirige directa y exclusivamente a ellos. Al usar estas cosas, no imitan tanto el trabajo de los adultos sino que reúnen, en el artefacto producto del juego, materiales de los más diversos tipos en nuevas relaciones intuitivas.⁷⁹

Para Benjamin, existen correspondencias indiscutibles entre las nuevas tecnologías y el mundo simbólico de la mitología arcaica. Y la infancia, a través de su relación privilegiada con el juego, reconoce y fusiona los logros tecnológicos con el viejo mundo del símbolo.⁸⁰ La recreación mimética de la nueva realidad tecnológica (tal como lo hace el juego infantil), no significa someterse a sus formas dadas, sino anticipar la reapropiación humana de sus poderes. Políticamente hablando, esta práctica reestablece la conexión entre la imaginación y la esfuerzo físico que el mundo burgués ha escindido.⁸¹ La posibilidad de extender esta forma de conocimiento haría posible que las nuevas técnicas, ya sin pretensiones metafísicas y sin ejercer su encantamiento sobre las masas, pudieran desplegar su potencial utópico.⁸² Éste se sintetiza en la posibilidad de establecer una nueva experiencia, psicológica y espiritual, con la naturaleza, en lugar de consagrarse a su dominio.⁸³

La facultad mimética se ejercita en el juego. Las nuevas técnicas, al buscar la interacción concertada entre naturaleza y humanidad, y la reproducción continua de un proceso de transformación, entran en el ámbito de lo lúdico, constituyen la técnica lúdica. Por tanto, la facultad mimética podría encontrar en éstas un sustento fundamental. Las nuevas técnicas — sintetizadas en el ensayo de la obra de arte en la máquina fotográfica o la cámara de cine— le dan al hombre nuevas capacidades para la producción de semejanzas: puesto que el ojo detrás de la cámara capta más rápido que lo que la mano puede dibujar o escribir, el proceso de

⁷⁹ Benjamin, “One way street” (OWS), pp. 68-69.

⁸⁰ Benjamin, PW, p. 576, N2a,1. Para la importancia del símbolo como elemento redentor, cf. cap. 5 párrafo 1.

⁸¹ Cf. Buck- Morss, DOS, p. 270.

⁸² Cf. capítulo 5, párrafo 3 y ss.

⁸³ Cf. por ejemplo, Scholem, WBHA, p. 70. Cf. también cap. 5 párrafo 3.

reproducción de imágenes se acelera hasta ser capaz de mantener el paso con el habla.⁸⁴ De esta manera, la relación entre lo hablado y lo escrito, que como hemos visto mantenía la mayor tensión creada por la semejanza no sensible, es factible de equipararse cuando menos con una nueva relación entre lo hablado y la imagen. Esta es una de las razones principales por las que el filósofo describe al cine con un aire esperanzador: “El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día.”⁸⁵

Así tenemos que tanto en el juego infantil, como en el arte lúdico (aunque no sólo en ellos), la *mimesis* involucra una ruptura de la trama temporal; hay un acercamiento entre lo más nuevo y lo más arcaico. La *mimesis* en estos ámbitos hace referencia al relato que está fuera de la historia, anterior a ella, en la esfera de lo mítico: la imagen originaria. Ello implica la posibilidad de leer lo que nunca se ha escrito por la traducción de una realidad inaccesible que se gesta en el arte o en el juego. Es justo aquí donde se encuentra la relación entre la realidad y el mito reactualizado: la representación que se hace es lo de lo ausente, lo que es invisible en el nuevo orden y para lo cual se invoca el orden antiguo, cuando no había separación posible entre lo sagrado —que no se puede ver ahora— y lo profano. Al arte y al juego, Foucault, como hemos visto, menciona otra actividad en este ordenamiento aproximativo: la fiesta.⁸⁶ Y el rasgo común de los tres, a partir de lo cual comienza su diferenciación, consiste, según Bolívar Echeverría, en “la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la experiencia política fundamental de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, de la destrucción y la reconstrucción de la “naturalidad” de lo humano, es decir, de la “necesidad contingente” de su existencia.”⁸⁷ Al acercarse a la realidad de la apariencia, lo sagrado que descubre para nosotros el juego, la fiesta o el arte lleva a la percepción de la verdadera objetividad del objeto y a la vivencia más radical de la subjetividad del sujeto. De esta manera, el ejercicio de la facultad mimética, esa posibilidad de insertar semejanzas, i.e. de resignificar el mundo en la colisión de lo nuevo con lo inmemorial, se constituye como un intento de “concentrar metonímicamente

⁸⁴ Benjamin, KZtR, p. 351. ¿No se anticipa aquí ya el uso tan difundido de las imágenes en el mundo contemporáneo?

⁸⁵ *ibid.*, pp. 359-360.

⁸⁶ Cf. cita 4 de este mismo capítulo. Benjamin hace alusión a este tema, esencialmente bajtiniano, en la Tesis XV de las *Tesis sobre la historia*, pero no lo desarrolla ahí de manera exhaustiva. Para él, los días de fiesta son los días de la remembranza. Y los calendarios que los señalan miden el tiempo no como los relojes, sino como “monumentos de una consciencia histórica.”

⁸⁷ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, Editorial Itaca, México, 2001, p.200.

el conjunto de la experiencia de la ceremonia ritual en tanto que es sólo como tal que la *mimesis* de la experiencia de la plenitud subjetivo-objetiva parece posible.”⁸⁸

VI. Disyuntivas

Una filosofía que no es capaz de incluir y explicar la
posibilidad de adivinar el futuro a partir de los *pasos*
de café, no puede ser una filosofía auténtica
Historia de una amistad
Walter Benjamin (referido por Gershom Scholem)

Hemos visto que Benjamin resignifica la concepción de la semejanza, y traslapa los campos de la estética con la epistemología, pero sin pretender construir un conocimiento científico. Al redimir la noción de *mimesis*, intenta alejarse de los principios burgueses que tratan de instaurarse a sí mismos como modelo de una verdad trascendental. Pues con base en la *mimesis* clásica, el ámbito burgués “evoca con angustia los espíritus del pasado para tomarlos a su servicio; pide prestados los nombres, las consignas para la batalla, los trajes para representar bajo este viejo y venerable disfraz y con este lenguaje pedido en préstamo la nueva escena de la historia universal.”⁸⁹

Frente a la *episteme* del siglo XX, que sigue considerando a la naturaleza como una reserva acumulada de energía, de recursos, y como un exceso que nos amenaza, Benjamin conforma una teoría del conocimiento donde se liga la *mimesis* con la percepción en el encuentro de las constelaciones. Se puede decir que en esta reflexión del filósofo hay un silogismo con una premisa importante: *en épocas de represión, sólo la poesía puede acercarse a la verdad*. Y como se desprende de las *Tesis sobre la historia* (tesis VIII), *toda época es de represión*: el estado de emergencia termina siendo la regla más que la salvedad. De ahí el vínculo vital con lo poético que puede escapar de aquel discurso lógico-cientificista que se mueve dentro del orden de lo claro y lo distinto, de la experiencia reducida al terreno del experimento. Lo poético implica la producción de semejanzas. La tarea del filósofo es entonces buscar la mediación entre la ciencia y el arte —extremos uno del otro— en términos de una concepción delimitada de crítica de arte, para permitir que lo universal se despliegue desde el ámbito de lo particular en sí, es

⁸⁸ *idem.*, p. 213.

⁸⁹ Karl Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, ed. Pluma y Papel, Buenos Aires, 2003, p.9 (traducción modificada).

decir, desde la obra de arte misma.⁹⁰ Esta crítica así concebida sólo se realiza al extraer el contenido de verdad de las obras de arte —el momento de la universalidad— tal como existe inmerso en el contenido material, particular, de la obra.⁹¹ La necesaria percepción de semejanzas que la crítica involucra permite entonces la redención de la obra misma de su condición inmediata de particularidad silente al traducir el lenguaje no conceptual del arte en el lenguaje conceptual de la verdad filosófica.⁹²

En este contexto, la reproductibilidad técnica es importante porque con ella el hombre puede ejercitarse en el desarrollo de su propio potencial mimético. Esta forma de reproducción es ya en sí una *mimesis* de la repetición que tiene lugar en la naturaleza. ¿Pero en qué consiste más precisamente este proceso? Freud describe en *Más allá del principio del placer* que la repetición involuntaria toma la forma del puro azar, de la coincidencia que tropieza con el mundo sin ni siquiera pedirle al individuo la ambigua colaboración de un vagar sin meta extranjera.⁹³ La repetición natural es lo más susceptible de ser subsumido a leyes científicas precisamente porque es lo más inquietante. “Es perturbador cualquier significado que no ha sido producido o establecido por nosotros. Las coincidencias perturban en la medida en que aluden al destino, a una red de significados que nos preceden, nos acompañan, se ríen de nosotros.”⁹⁴ Y sin embargo, frente al pretendido establecimiento de una ley original, una nueva repetición involuntaria no se cansa de irrumpir para confirmar de inmediato su limitación. De acuerdo con Kant, uno de los puntos para lograr una cultura humanitaria y justa se encontraba en la naturaleza que, al dejarnos libres, había mantenido en secreto el plan para este propósito. “Ésta revela algo, pero en verdad muy poco”⁹⁵ del camino hacia ese tipo de cultura, y lo que se revela toma la forma de una esperanza vaga y centelleante más que la de un conocimiento teórico definitivo. Sin embargo, ya para Benjamin la técnica lúdica tiene la capacidad de acercar la relación del hombre con la naturaleza, y organizar con ello una nueva *physis* en la que

⁹⁰ Cf. Richard Wolin, Walter Benjamin, *An aesthetic of redemption*, p.87.

⁹¹ Benjamin, GS, 1-1 208.

⁹² Wolin, p. 87. Hay una posición tácita aquí: Ni siquiera el arte pretendidamente conceptual transmite conceptos, pues nunca transmite ideas bien delimitadas y concretas, sino que funda su potencial en la ambigüedad de imágenes sugerentes. Para un examen más detallado de la cuestión, cf. Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Ed. Anagrama, Madrid, 1993.

⁹³ Referido en Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 189.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁹⁵ Kant, “Idea para una historia universal desde un punto de vista cosmopolita”, Tesis III, en *Filosofía de la historia*, tr. Eugenio Imaz, FCE, México, 2002, p. 13.

el contacto humano con el cosmos tenga un nuevo modelo del que había tenido con la familia y el Estado.⁹⁶ Es el alcance utópico de la tecnología.⁹⁷

Hasta aquí hemos investigado la posibilidad de la transformación de la facultad mimética en los términos en que la plantea Benjamin, tomando en cuenta su noción específica de semejanza. Sin embargo, subyace aún la otra alternativa de su propuesta: la probable desaparición de éste potencial. En su texto *De la astrología*, el filósofo subraya que “tenemos que contar con que la forma manifiesta ha perdurado en el carácter mimético del objeto ahí donde hoy ya no somos capaces de percibirlo: en las constelaciones de las estrellas.”⁹⁸ Y sin embargo, en las nuevas sociedades urbanas irrumpe el fenómeno de la invisibilidad del cielo nocturno. Casi parece la ironía de la tecnificación que, en la destrucción de nuestro entorno natural, trata de imponerse a sí misma borrando todo rastro de signos ajenos, perturbadores. La aparición de una constelación en la vida del individuo termina siendo más una coincidencia que una expresión ocasional. Una palabra alemana describiría magníficamente esta nueva condición de Occidente: lo *ahnungslos*, lo “carente de presagios”⁹⁹. Como escribe Roberto Calasso:

Nacer “carentes de presagios”, sin sombra de culpa ni de gracia, es el originario *status* moderno, esa inopinada pretensión de descargarse del mundo oculta detrás del mostrador de una tienda, detrás de la mesa de un laboratorio, detrás de una cátedra, detrás de la caja. [Para los antepasados], el mundo pesaba horriblemente sobre todos, todo tenía un excesivo sentido, cada ramita era el vehículo de una excesiva fuerza. Un sueño inefable comenzó a formarse: que lo más hermoso sería aligerarse, descargarse del mundo.¹⁰⁰

Lo *ahnungslos* es la forma del cuerpo anestesiado del hombre que utiliza el mundo sin conocer su funcionamiento secreto. Ocultar la naturaleza es la defensa contra su exceso, pero en ese mismo gesto, un tanto ingenuo, Occidente se muestra de la manera más vulnerable: se vuelve posible sorprenderse por lo extravagante o lo grotesco que irrumpe el curso de la historia.¹⁰¹ La repetición mitológica se olvida y nos llenamos de nuevos mitos producto de la

⁹⁶ Benjamin, OWS, p.93.

⁹⁷ En el capítulo 5 se hace una descripción más detallada de este aspecto.

⁹⁸ Benjamin, zA, p.193.

⁹⁹ Y aquí es importante hacer notar que lo *ahnungslos* comparte en alemán la misma raíz etimológica que la *ähnlichkeit*, la semejanza.

¹⁰⁰ Calasso, op.cit. pp.156-157.

¹⁰¹ Cf. Benjamin. *Über den Begriff der Geschichte* (ÜBG), GS, I, (2), p. 698 Tesis VIII.

tecnología, se impone una repetición difusa en la materia que no sólo duda de que todo se repita de una cierta manera, sino de que el propio mundo como hecho consiga reproducirse.¹⁰²

El hombre carente de presagios carece también de toda facultad mimética, y por tanto de la posibilidad de nombrar, de traducir el lenguaje de la naturaleza al suyo propio. El único conocimiento que le es asequible es externo a él mismo. Y como el conocimiento del bien y del mal con que la serpiente tienta al hombre en el paraíso —ese saber a fin de cuentas exterior a su propia experiencia— éste también constituye el mal originario, pues es *una imitación no creativa de la palabra hacedora*.¹⁰³ Por eso la condición de *ahnungslos* engendra continuamente el olvido pasivo e inutilizante. Y la repetición puede colmar sin medida el contenido postrado de estadísticas y encuestas. Pero lo olvidado no es nunca algo exclusivamente individual. “Cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente, y le acompaña a lo largo de incontables, inciertas y cambiantes relaciones que son siempre origen de nuevos engendros.”¹⁰⁴ *Odradek* —como nos recuerda Benjamín— esa criatura invocada en el mundo primitivo kafkiano, es la forma adoptada por las cosas en el olvido. Es la primera creación del hombre sin presagios. En ella se acentúa la deformación de las cosas que han caído en ese olvido. “Deformada está la “preocupación del padre de familia”, de la que nadie sabe en qué consiste; deformado aparece el bicho aunque bien sabemos que representa a Gregorio Samsa; deformado el gran animal, medio cordero y medio gatito, para el cual “el cuchillo del carnicero” significaría tal vez “una redención”. ”¹⁰⁵ Y es que a estas alturas, la distinción entre lo humano y lo animal ya no sería importante, pues la única primicia, lo único relevante para cumplir con el sentido de felicidad que se busca sin importar su precio sería “deshacerse de la carga depositada sobre la espalda.”¹⁰⁶

¹⁰² Cf. Calasso, *op.cit.*, p. 196.

¹⁰³ “El conocimiento con que la serpiente tienta, el saber qué es bueno y qué malo, carece de nombre. Es nulo en el sentido más profundo de la palabra, y por ende, ese saber es lo único malo que conoce el estado paradisiaco.” Cf. Benjamín, SLG, p. 70.

¹⁰⁴ Benjamín, FK, p. 154.

¹⁰⁵ *ibid.* p. 156.

¹⁰⁶ *ibid.*, p.161.

3.

En el seno de la creación

Del genio al médium: situación y fluctuación de dos términos esquivos

Sí, creer que alguien está en posesión de fuerzas
sobrenaturales arrebató y anima a los hombres
Humano, demasiado humano
Nietzsche

La idea del *artista* como un término genérico, es decir, como la síntesis de un conjunto de cualidades no del todo determinadas, conlleva toda una serie de fábulas, leyendas y narrativas cuya historia en conjunto puede rastrearse hasta la Antigüedad. Para los griegos, los poetas, los aedos y los citaristas —i.e., los artistas de la época— se caracterizaban como los descendientes de Apolo y de las Musas¹, eran los magos capaces de dominar las fuerzas del “encantamiento” derivadas de la facultad mimética, esa enorme capacidad de producción de imágenes. En el marco cultural de la época, el artista-artífice² infundía la ilusión de vida en las imágenes —ya fueran éstas poéticas, pictóricas o escultóricas— y convertía lo inanimado en algo “vivo”. La maestría de ese poder podía derivar en una divinización del artista³, pero también podía señalar su arrogancia o su incursión en una prerrogativa divina y generarle conflictos con los dioses⁴. Esta dualidad de odio y admiración, que a veces sigue siendo común en los estereotipos de

¹ Cf. por ejemplo, este fragmento en Hesíodo, *Teogonía*, 95: “De las Musas y del flechador Apolo descienden los aedos y citaristas que hay sobre la tierra [...] ¡Dichoso aquel de quien se prendan las Musas! Dulce le brota la voz de la boca...” El poeta arcaico tenía una afinidad con el adivino en más de un sentido: ambos alcanzaban a penetrar la “divinidad”, pero pagaban con la ceguera el precio de acercarse a la fuerza lumínica de lo invisible. (Hesíodo, *Obras y fragmentos*, tr. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000).

² Aunque existen denominaciones para los poetas o pintores en la Grecia antigua, no parece haber entre ellos algo semejante a un término como el de “artista”. Si bien esto se explica por la distinta significación de lo que acaso se podía entender como Arte, me parece notable que en ciertos pasajes claves se les denomine en conjunto como “imageros” (en el sentido de productores de imágenes, Cf. Aristóteles, *Poética*, 1460b), “artífices” o “demiurgos” (en un sentido a veces peyorativo, como en Platón, *República*, 596d).

³ Cf. por ejemplo, la caracterización del Homero “divino” en Aristóteles, *Poética*, 1459a. Sin embargo, el primer caso de un artista verdaderamente divinizado, al cual se le rindió culto “como el patrón de los prudentes, de los sabios, de los escribas y también de los médicos”, se registra en la historia del antiguo Egipto, con el arquitecto Imhotep, quien hacia el 4700 a.C. construyera la pirámide de Saqarah. (Cf. Jacques Pirenne, *Historia de la civilización del antiguo Egipto*, Ed. Éxito, 1964, Barcelona, p.353.)

⁴ Cuando no es fruto de la arrogancia sino del valor, este conflicto podía verse como un acto heroico, civilizatorio. El prototipo de este héroe puede verse en la figura de Prometeo, al menos como aparece en Esquilo, es decir, como el proveedor del fuego y preservador de la civilización. Este es además, como veremos más adelante, la figura arquetípica que resulta decisiva para los artistas en el contexto de las vanguardias del siglo XX.

nuestros días, encubre tras de sí un sentimiento latente de resentimiento y/o desconfianza frente a una actividad que podía parecer tan fascinante como peligrosa para el entorno social.⁵

La tipología del artista de nuestros días, ya propiamente moderna, tiene su fundamentación en el Renacimiento italiano, donde se rescataron algunos de aquellos apelativos tradicionales que evocaban la fantasía y la imaginación. Alberti, por ejemplo, al hablar específicamente de la pintura, señala que “ésta tiene tales virtudes que sus maestros no sólo ven admiradas sus obras, sino que también se sienten casi similares a un dios.”⁶ Leonardo da Vinci, quizá el arquetipo del artista universal, afirma en el mismo tono que los pintores podían ser llamados “nietos de Dios”⁷. Giorgio Vasari, en sus *Vidas de grandes artistas*, se refiere a Leonardo mismo como una obra divina⁸, y al hablar de Rafael la entrega a la adjetivación superlativa sobrepasa todo recato: “Porque advertimos en aquellos raros seres algo que no es propio de hombres, sino de espíritus sobrenaturales, dioses mortales cuyo destino fuera de este mundo es el cielo, dejando en la tierra, para los demás hombres, la herencia sublime de sus obras y la fama imperecedera de su vida.”⁹ Es en este entorno donde se empiezan a caracterizar dos términos nuevos en relación a las artes: las nociones de *genio* y de *gusto* artístico¹⁰.

Parece que en el siglo XIX en general, pero sobre todo con los románticos, hubo un primer intento no consciente de reivindicar la figura del artista. Con su noción (después corrompida) del *arte por el arte*, con su afiliación a distintas causas, los distintos autores de la época terminaron por constituir de sí mismos una imagen de héroes de la libertad, de mártires excéntricos, bohemios, desequilibrados y rebeldes. El mejor ejemplo en esa línea lo proporciona Van Gogh, el artista incomprendido, sacrificado por un ideal.¹¹ Claro que la

⁵ Cf. por ejemplo, la diatriba clásica contra el gremio artístico en Platón, *República*, 597a-598d.

⁶ Alberti, *Della Pittura*, ed. Cecil Greyson, Laterza, 1980, p. 90.

⁷ Citado en José Jiménez, *Teoría del Arte*, Ed. Tecnos/ Alianza, Madrid, 2002, p. 118.

⁸ “Crea la Naturaleza en raros casos seres humanos dotados de tal manera en su cuerpo y en su espíritu, que puede advertirse la mano de Dios al concederles sus mejores dones en gracia, genio y hermosura. De suerte que como estén y donde se hallen, y hagan lo que hicieren, muestran su superioridad sobre los demás hombres. Y no parece sino que todo en ellos fue obra divina. [...] Llamóse esta celeste criatura Leonardo da Vinci.” Giorgio Vasari, *Vidas de grandes artistas*, trad. Antonio Espina, Ed. Porrúa, México, 2000, p. 41.

⁹ *Ibid.* p. 113.

¹⁰ Cf. José Jiménez, op. cit. pp.118-119. Más adelante explicaremos cómo derivó el término *genio* a partir de una noción cada vez más compleja del artista.

¹¹ Con su caso podría hablarse incluso de un mito sacrificial: el artista llega al extremo dar la vida por la obra y asumir sobre sí las culpas de la humanidad. Un ejemplo de ello se puede constatar en el siguiente comentario de William Ospina al referirse al romanticismo: “Fue un torbellino salvaje que elevó a una multitud de jóvenes fervorosos y geniales a las mayores alturas de la inspiración y del heroísmo, y que después los hundió de nuevo en su confín de sombras. La porción de tiniebla-bienhechora que le arrebataron al cielo tuvieron que pagarla a un precio muy alto, y no sé si la humanidad habrá sido consciente de ese tributo que le hicieron las generaciones

misma tentativa de imponer a esta figura como imagen ejemplar de un “artista” —sacrificado pero inofensivo— fue denostado por las vanguardias del siglo XX, las cuales hicieron patente en su misma denominación su búsqueda de confrontación, su anhelo de convertirse —en lo que parece un regreso al mito prometéico— en la punta de lanza para la nueva civilización. Esta fue la época que le tocó vivir a Benjamin. Fueron años turbulentos donde lo que se esperaba en muchos círculos era la posibilidad de hacer coincidir el arte con la vida en una actitud revolucionaria que implicaba el advenimiento del nuevo hombre¹² y la superación de los límites en el sistema artístico¹³. Los artistas parecieron haber redescubierto las posibilidades de trasgresión en su práctica (lo peligroso para el entorno social) y negaban al mismo tiempo la tradición reciente que había acabado por aceptar las mieles de la domesticación burguesa. No es por ello extraño su rechazo de la tradición, y con ella de las nominaciones clásicas. Para Benjamin mismo, como para Hegel o para otros tantos muchos años antes que él, la genialidad no podía constreñirse al mundo del arte, aunque ahí era donde su significado originario podía emanar de mejor manera. Por ello es que, en concordancia con los ideales renovadores de la época, Benjamin deshecha este término y adopta otro, liberando así su contenido emancipador de una tradición que lo vuelve ya inutilizable. En su ensayo sobre la obra de arte, el filósofo no explica este proceso, por lo que en ocasiones pasa inadvertido en las investigaciones sobre su pensamiento estético. Aunque sin llegar hasta el detalle más concreto, este capítulo trata de señalar los caminos históricos de un término para ver cómo el pensamiento de Benjamin se apropia de él, lo transforma y lo utiliza hasta las últimas consecuencias en su pensamiento tardío, de ascendencia plenamente política. Es un proceso en el que la teoría pretende acercarse a la praxis, y aunque esta praxis no se explique sino de forma ambigua e incierta, termina por funcionar como una especie de teleología (claro que sólo le aparecerá así al investigador, nunca al filósofo) para todo el aparato teórico que la sustenta. Ese vínculo entre teoría y práctica es, en último término, el acercamiento que Benjamin siempre pensó para la filosofía. Por ello me parece imprescindible tratar de rescatar ese nexos encontrado a lo largo de un pensamiento que siempre se halla entre la búsqueda de cualquier salida que pueda evitar el sistema y la redención

románticas.” “Los románticos y el futuro”, en *Es tarde para el hombre*, Grupo Editorial Norma, México, 1994, p. 34.

¹² Cf. por ejemplo la siguiente cita del Manifiesto dadaísta de 1918: “El artista nuevo protesta, ya no pinta.” En Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p.251.

¹³ Lo cual se ha identificado como la búsqueda de la disolución del arte. Cf. Peter Burger, *Theory of the avant-garde*, tr. Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, cap. 3.

de lo posible a partir del punto en que converge la intuición con el peso de la tradición histórica más dinámica.

I.

Antes de hablar de la caracterización del *genio* es necesario comprender cómo se construye su estructura desde algunos términos más directamente relacionados con la palabra *artista*. Fue Santo Tomás quien, con el desarrollo de su noción de analogía, abrió de manera contundente la puerta para significar aquello que hoy todavía conocemos como *creación artística*. Como explica Roger Pouivet en un libro suyo poco célebre,¹⁴ una tesis fundamental de De Aquino en su obra de juventud *De ente et essentia* es que la existencia no puede ser causada por la forma o la *quiddidad* de la cosa. La existencia se recibe de Dios como una actualización. Dicho de otra manera, las esencias (las estructuras) no tienen ningún *esse* (existencia) fuera del ser real creado. El acto (la existencia efectiva) de cada cosa es la expresión de la actividad por la cual Dios produce esa cosa. Dios hace que las cosas existan, y por tanto la relación de todas las cosas con él es de una *dependencia existencial*. Desde la perspectiva tomista, este poder creador *ex nihilo* no puede atribuirse a ningún otro ser, incluido el artista. El artista compone a partir de lo que ya existe, aun si interviene la imaginación o cualquier otro poder cognitivo; modificar lo que existe no es producir el ente. De aquí, sin embargo, no se desprende que el término creación sea incorrecto o exagerado. Hay que entenderlo de forma analógica, lo cual no quiere decir que sea menos literal.¹⁵ Si decimos *Dios es bueno*, o *Juan es bueno*, ser bueno no es una forma de hablar de Dios, no es una metáforización que se derive de una utilización del término de un contexto legítimo a otro externo; en cada uno de los casos *ser bueno* tiene una utilización distinta, aunque siempre estrechamente ligada. El término empleado analógicamente al sujeto de Dios y al sujeto de las criaturas se aplica primeramente a Dios y secundariamente a las criaturas:

Pues las palabras “Dios es bueno”, o “sabio” no sólo significan que Él es la causa de la sabiduría o la bondad, sino también que éstas pre-existen en él de una forma más excelente. Por tanto, en lo que respecta a la cosa a la que el nombre se refiere, estos

¹⁴ Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*. Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p.71.

¹⁵ De Santo Tomás, *Suma teológica (ST)*, 1, 13, 1, se desprende el poder de la analogía, que nos posibilita nombrar o conocer a Dios a partir de sus criaturas, pero desde luego también sus limitaciones, pues “la cercanía de la criatura con Dios siempre es imperfecta.”

nombres se aplican principalmente a Dios y no a las criaturas, pues estas perfecciones fluyen de Dios hacia las criaturas, pero en cuanto a la imposición de los nombres, éstas se aplican primeramente a las criaturas, que conocemos primero. Por tanto, hay un modo de significación que pertenece a las criaturas.¹⁶

Ahora bien, tal como de “bueno” o “sabio”, se podría decir lo mismo del calificativo “creador”. Dios es el Creador. Pero al percibir en el hombre la capacidad de producción, y sobre todo de producción de cosas “bellas” como en el arte, se puede, siguiendo a Santo Tomás, referir a los artistas como *creadores*. Esta es una aplicación tanto analógica como literal del término.

Es muchos siglos después cuando vuelve a surgir de manera importante una noción analógica dentro de la idea filosófica de creación. En Kant, dentro de la *Crítica del juicio*, el arte en general es al hombre como la naturaleza es a Dios. Lo importante, sin embargo, es que en este caso hay una inversión de la jerarquía tomasiana:

*Arte se distingue de naturaleza, como *haver* (*favere*) de obrar o producir en general (*agere*), y el producto o consecuencia del primero, como *obra* (*opus*) de la segunda, como *efecto* (*effectus*).¹⁷*

Kant continúa y explica que al arte es la producción en libertad, es decir, “mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad”¹⁸. Son productos tanto los hechos por el hombre, como los realizados por la naturaleza, pero mientras que el primero adquiere el estatus de “obra”, el segundo es siempre sólo un “efecto”. La primacía aquí ya es de la “obra”; las abejas, por ejemplo, que no fundan su trabajo en una reflexión propia de la razón, y siguen meramente su instinto, no son creadoras, ni su producto es una obra. Las abejas, sin embargo, “trabajan”. Y en esa formulación se muestra claramente la primacía de la actividad del hombre que se impone como modelo a la actividad de la naturaleza. De la misma manera, al artista como creador se le adscribe la función del trabajo verdadero. Sólo a partir de él, y no a la inversa, como en Tomás, se podría entender el significado del creador celestial.

¹⁶ Santo Tomás, ST, 1, 13, 6, tr. al inglés de Daniel J. Sullivan, Enciclopedia Británica, Londres, 1989.

¹⁷ Kant, *Crítica del juicio*, §43.1, tr. Manuel G. Morente, Ed. Porrúa, Sepan Cuantos, México, 1999.

¹⁸ *Ibid.*

Dos cosas cabe mencionar aquí, aunque sea someramente. Primero, que, además del sistema kantiano, lo que hace históricamente posible esta inversión es la emergencia de lo que, como ya apuntábamos al inicio, se da en llamar *genio* en el discurso del Renacimiento a partir de lo “divino” del artista que se encarna en la figura de los Grandes Maestros (Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, etc.).¹⁹ Segundo, que al invertir los términos de la analogía, en una relación no simétrica (Dios vs. los hombres), la noción analógica se modifica radicalmente. ¿Es aún coherente lo que de ella resta? Para responder esta interrogante tenemos que hacer notar que la inversión de Kant tiene al menos dos consecuencias:

1. reduce la idea de creación divina a la noción de producción de objetos, y
2. invita a proyectar sobre el artista la idea de una creación *ex nihilo*, es decir, a adjudicarle la noción de una creación absoluta.

De estas dos consecuencias se entiende que Kant atribuya esa grandiosidad al *genio* artístico, quien lleva a cabo ciertas conductas más allá de la comprensión misma de esos maestros, como si tuvieran en su frágil humanidad la semilla de algo trascendente, *nouménico*.²⁰ En el párrafo 46 del mismo texto, por ejemplo, Kant nos dice que “el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como *naturaliter*, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo como en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga el poder para encontrarlas cuando quiere, o según un plan, ni comunicarlas a otros, en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos.”²¹ Es aquí donde el paso del artista como creador artístico a su nominación como *genio* queda plenamente racionalizado²². En los siguientes párrafos, Kant continúa con

¹⁹ En este sentido, no podría haber quizá elección más adecuada del nombre que resuma esta cualidad. Genio es una derivación directa del latín *genius*, que quiere decir “espíritu o deidad titular de una persona o de un lugar”, y también, como se destaca en su raíz *gen-* es “una cualidad innata” del hombre. (Breve diccionario etimológico de la lengua española, Guido Gómez de Silva, FCE, p. 321). Se vincula así los aspectos “divinos” del artista en un solo término. Y al implicar el orden trascendental, es inminente que comprende un cúmulo de cualidades inaprendibles.

²⁰ De hecho, Kant afirma que “el solo hecho de poder pensar sin contradicción el infinito como dado supone la presencia en el espíritu humano de una capacidad que es ella misma supra-sensible.” *Crítica del juicio*, §25.

²¹ Kant, *Crítica del juicio*, §46.

²² Esta justificación no implica que la derivación del *artista* en *creador* y en *genio* sea, como nos puede parecer hoy a nosotros, la única relación posible. La tradición judía desarrolló otra donde el acento no estaba puesto en la divinización del artista, sino en la arrogancia del hombre-artesano por parecerse a Dios. Se trata aquí de la leyenda del Gólem, donde una figura humanoide termina por aplastar con su peso a su creador cuando éste pretende, arrepentido por su obra, quitarle la vida. Como dice el mismo Scholem: “Una investigación de la idea de Gólem en cuanto hombre creado por artes mágicas tiene que recurrir a algunas de las concepciones sobre Adán, el primer hombre. Pues es, sin duda, de una evidencia fundamental que la creación del Gólem entra en competencia en algún punto con la creación de Adán y que el poder creador del hombre se perfila aquí sobre el horizonte del

la caracterización de esta cualidad que no se puede aprender de ninguna manera²³, y si insiste en la genialidad de un modo de producción artística, si hace del artista un dios, de igual manera le impone una exigencia que parece desmesurada.²⁴

Para los románticos, la idea de *genio* racionalizada por Kant aparece como una idea regulativa que habría de sufrir algunos cambios que, más que a nivel terminológico, operan sobre el inconsciente imaginario de la época a través de cierta radicalización de sus conductas sociales²⁵. Aparte de distintos intentos de caracterizar con mayor detalle el término (de diseccionar las aptitudes que lo comprenden, jerarquizar las distintas habilidades, etc.), uno de los aspectos más importantes lo introduce Hegel, al extender el campo de acción del *genio* desde la estética hacia otros ámbitos, incluida la política.²⁶ Esa separación del término de su ámbito de origen abre la puerta para que se cuestione lo que en él hay de completamente particular. Pues, ¿dónde permanece entonces el vínculo entre el genio y el arte? Al querer extender su utilización, la fantasía racionalizada del genio queda al descubierto. Nadie mejor que Nietzsche expresó esta cuestión:

[...] la actividad del genio no parece cosa fundamentalmente diferente de la actividad del inventor en mecánica, del sabio astrónomo o historiador, del maestro en táctica. Todas estas actividades se explican si nos representamos hombres cuyo pensamiento es activo en una dirección única, que utilizan todo como materia prima, que no dejan de utilizar diligentemente su vida interior y la de los demás, que no se cansan de combinar sus medios. El genio no hace al principio más que aprender a combinar piedras, luego a construir, a buscar materiales y a trabajar en darles forma. Toda actividad humana es de una complicación milagrosa, no solamente la del genio; pero ninguna es un "milagro." ¿De dónde proviene, pues, esa creencia de que sólo hay

poder creador de Dios, sea con ánimo imitador o bien con espíritu de oposición." Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo* (CyS), pp. 174-175.

²³ Cabe señalar que, al igual que otros filósofos, incluido Benjamin, Kant también manifiesta su oposición a un arte mimético, entendido como mera imitación de lo existente. En términos benjaminianos, el genio kantiano inserta una *mimesis* en el mundo, es decir, "sirve de medida o regla del juicio para otros." (Kant, *Crítica del juicio*, §46)

²⁴ Cf. Roger Pouivet, op.cit., p. 74.

²⁵ Se puede hablar aquí de nociones como el "culto a la personalidad" (ejemplificado en el Byron que muere por la independencia de Grecia), del "mal del siglo" (que tiene su primer caído en la novela corta de Goethe, *Werther*), el héroe orgulloso y solitario señalado por el destino, el dolor cósmico (que tiene su ejemplificación más aguda en Chateaubriand), entre muchas otras actitudes virales que buscaban "simplificar y uniformar la vida, liberarla de la torturante dialéctica de toda esencia histórica, excluir de ella todas las contradicciones insolubles y mitigar las oposiciones racionales que enfrenta a los sueños ilusos y a las fantasías románticas." (Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, vol 2, p. 353.)

²⁶ Cf. por ejemplo, la caracterización de la figura de Richelieu en Hegel, *Die Bildung von Nationalstaaten*, en Werke, tomo I, p. 549, Suhrkamp Verlag, 1970.

genio en el artista, en el orador y en el filósofo? ¿Que sólo ellos tienen “intuición”? [...] Los hombres no hablan intencionalmente del genio sino allí donde los efectos de la gran inteligencia les son más agradables y dónde no quieren, por otra parte, experimentar envidia. Llamar a alguien “divino” es decir: “aquí no tenemos que rivalizar.”²⁷

Benjamin está familiarizado con toda esta terminología, así como de la operación hegeliana que trata de rescatar el ímpetu de la actividad para trasladarlo a otro ámbito, lo cual deriva en cambio en una depreciación de su carácter particular, pretendidamente explicativo. Aunque Nietzsche trata de explicar de manera secular el conjunto de cualidades que en él se sintetizan²⁸, para Benjamin es indiscutible que la aplicación de este término —que considera cargado de un peso específico, tradicional y conservador— hacia otros terrenos no sustituye el problema de la nominación. De ahí que, en el prólogo del ensayo sobre la obra de arte incluya la genialidad junto con la forma, el contenido, el valor de lo eterno y el misterio entre los conceptos heredados cuya aplicación *incontrolada* “lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista.”²⁹ El análisis específico que muestra la sustitución de este término por otro sólo puede aprehenderse a partir del estatus ontológico que Benjamin le da a la obra de arte. Y es que, como lo podría suponer cualquier lector atento, una formulación tan “analógica” como *creación artística* no podía pasar inadvertida bajo la mirada benjaminiana.

II.

Para Benjamin, el concepto de *creación* no ingresa en la filosofía del arte como el de una relación causa-efecto³⁰. La obra de arte, para él, no es algo *creado*, sino *originado*,

²⁷ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, tr. Carlos Vergara, Ed. EDAF, Madrid, 2003, §162, p. 142.

²⁸ La explicación de este filósofo abandona, sin embargo, por lo menos en esta obra, la parte teológica del genio, que es la que resguardaría en el pensamiento benjaminiano todo lo “peligroso” para el status quo social. Más cercana a la intención de Benjamin se puede encontrar la postura de José Jiménez cuando dice que “aunque se trate de mundos imaginarios o virtuales, el artista tiene en su mente y en su cuerpo la posibilidad de *dar vida*, y ello entraña asumir una responsabilidad y un riesgo considerables. No hace falta recurrir a la imagen ya anacrónica del dios “creador.” Basta pensar, en términos humanos, que ese dar impulso a la vida implica un itinerario hasta los registros más profundos de la existencia, un descenso hasta la no vida, un proceso prolongado de contacto y conocimiento de la vida y la muerte, de eros y tántos, en definitiva. Sólo así se puede dar aliento vital a la imagen, y hacer que ésta nos interpele con su carácter de espejo que nos permite ver más allá.” José Jiménez, op. cit, p. 125.

²⁹ Benjamin, *GS*, I-2, p. 473.

³⁰ “La creación desarrolla el *ritus* de la causa solamente en un único ámbito: el de lo creado.” W. Benjamin, comentarios a *Las afinidades electivas de Goethe*, (AEG), p.122.

porque lo creado se define por la participación que su vida —una vida superior a la de lo originado— tiene en la intención de redención. Participación sin restricciones. Y si bien la naturaleza (como escenario de la historia) y también el hombre tienen esa participación, no la tiene la obra de arte. La relación de la creación con la obra de arte no se puede entender, entonces, en un esquema de causa y efecto. No obstante, la creación tiene con frecuencia una conexión con la gran obra de arte: en tanto contenido. La creación es uno de los temas más poderosos del arte.³¹

En primer lugar, Benjamin deconstruye la analogía entre la creación divina y la creación artística distinguiendo aquello que corresponde al orden teológico (la naturaleza, el hombre como criatura), de aquello que corresponde al orden terrenal. Esta distinción es primordial para su estructura de pensamiento, pues mantiene la consistencia de su aspiración a la redención a partir de una verdad trascendente, no asequible o producible por el trabajo subjetivo. Ahora bien, esto no devalúa en absoluto a la obra de arte. Benjamin sabe que la crítica de una obra contribuye a extraer un valor de verdad, porque en última instancia ésta conserva en sí el enigma de lo vivo. La obra de arte, como nos dice en el pasaje citado, tiene con frecuencia como *contenido* a la creación, la asume como tema. ¿Qué significa esta traslación del término?

Recordemos que en su ensayo sobre la facultad mimética, Benjamin habla sobre la posibilidad, siempre menguante, del hombre de producir y percibir semejanzas³². De acuerdo con su comprensión de la producción de una semejanza, el artista que lograra producir una gran obra de arte no estaría haciendo otra cosa que instaurando un rastro de la creación originaria en el mundo, una posibilidad de *escuchar lo inaudito*, de percibir el eco originario de un saber remoto. Como él mismo lo dice, “el acto de creación apunta a la existencia de la creación, a la existencia del mundo. El origen de la obra apunta, en cambio, a su perceptibilidad originaria.”³³

La creación como contenido de la obra se antepone a una idea de creación *ex nihilo* que, como hemos visto, la había impregnado en la tradición filosófica. Y es que para Benjamin, la

³¹ Benjamin, AEG, p.122.

³² Cf. Benjamin, GS, II, pp. 210-213. Cf. también el capítulo 2. Estas dos actividades, producir y percibir, están tan íntimamente ligadas en aquel ensayo que podrían pensarse casi simultáneas. El alemán carece de gerundio para expresar esta concurrencia, pero podría pensarse de la semejanza que, si aún es posible su práctica, ésta se produce percibiendo y se percibe produciendo.

³³ Benjamin, AEG, p.123.

obra no nace de la nada, sino del caos.³⁴ Pero nunca, tampoco, puede penetrar ese caos. Esto se debe a que la vida que se agita en la obra sólo puede aparecer paralizada, cautivada en un instante. Lo que existe en ella es lo bello, la armonía que inunda el caos (no el mundo, sino tan sólo ese caos), pero que al final siempre es *apariciencia* de vida. Lo que resta en la obra como lo *inexpresivo* [*das Ausdruckslose*], es lo que termina con la apariencia, interrumpe la continuidad de su armonía. En esa interrupción, el enigma de lo vivo que resguarda la obra da de sí, esto es, funda su secreto. De esta manera, lo inexpresivo “obliga a detenerse a la trémula armonía y con su veto inmortaliza su temblor,”³⁵ su estremecimiento. Lo inexpresivo aparece así como el poder sublime de algo verdadero que desarticula lo que en toda apariencia bella perdura como herencia del caos: la totalidad absoluta y falsa. Por ello lo inexpresivo, al convertir la obra en algo imperfecto, en un fragmento del mundo o en un trozo de símbolo, la completa.³⁶

Por ello es que Benjamin no asigna al artista el cometido de aspirar a la perfección consumada. ¿Cómo se puede entonces caracterizar, si es que existe, la *genialidad* para el filósofo? ¿Cuáles serían los términos de la relación de este agente con lo inexpresivo? La respuesta es sumamente sencilla y compleja a la vez. Sencilla porque se sigue del conjunto de su pensamiento. Tendríamos que empezar por aclarar, por una parte, la forma en que Benjamin supera la noción de creador: ese desatinado empleo idiomático, nos dice, lleva a “considerar del artista no sus obras sino su vida como su producto más propio.”³⁷ ¿No está aquí Benjamin restituyendo para el conjunto de los hombres al menos la posibilidad de ser creadores de productos más propios, i.e. de sus vidas?³⁸ El artista es ante todo un hombre. Su

³⁴ Benjamin, AEG, p.79. *GS*, I (1), p. 181.

³⁵ *idem*.

³⁶ Benjamin, AEG, p.80. Este término parece explicar también el gusto de Benjamin por la escritura fragmentaria que se va multiplicando hacia el final de su obra. Compárese por ejemplo este párrafo de Nietzsche al referirse a la incompletud: “[...] a veces la exposición incompleta, como en relieve, de un pensamiento, de toda una filosofía, es más eficaz que la explicación completa; dejamos hacer más al espectador, se ve incitado a continuar lo que se insinúa ante sus ojos con luz y sombra tan fuerte, a terminar el pensamiento y a triunfar él mismo de este obstáculo que hasta entonces se oponía al deslizamiento completo de la idea.” (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, §178, p. 150). Claro que, al menos en la comparación entre estos dos pasajes, lo que en Nietzsche es método para Benjamin aparece como la única posibilidad epistemológica.

³⁷ Benjamin, AEG, p.55.

³⁸ *La vida del artista como su producto más propio*. Aquí Benjamin estaría rescatando, quizá sin saberlo, una expresión neoplatónica del pensamiento de Marcilio Ficino. El renacentista también elabora sobre la analogía entre el ingenio humano y el *artifex* divino, aunque tratando de llevarlo hasta la identidad. Su intención es demostrar que el hombre es un Dios en la tierra porque transforma creativamente en su vida lo que la naturaleza pone a su disposición y vela por todo lo que hay en ella. Todo hombre posee la capacidad creativa del artista. Y las artes son la máxima expresión de la experiencia humana, ya que en ellas se ponen en práctica las “cualidades eminentes de nuestra alma”: facilidad velocísima para percibir (*facilitas ad percipiendum velocissima*), memoria amplísima y casi indeleble (*memoria amplissima ac penitus indelebilis*), predicción sagacísima del futuro (*sagacissima praedictio futurorum*) y el uso de innumerables palabras (*verborum usus innumerabilium*). (Ficino, *Teología platónica de la inmortalidad de las almas*,

estatus de creador no le es exclusivo, por lo que no lo define. Pero es innegable que, dada la tradición estética, el término para Benjamin es una guía de lo que puede aplicarse en otros ámbitos. A su decir, el término *genio* nunca se ajusta a describir la relación de un hombre con el arte como esencial. Más atinado le parece hablar de *genius*. La relación entre *genio* y *genius* (al menos como se refiere a ella Kant) es que la primera es una instancia particular de la segunda, entendida como idea general³⁹. Benjamin no ahonda en la distinción, y es muy probable que haya sido en el ensayo sobre las *Afinidades Electivas* de Goethe la última vez que la menciona. A partir de ese momento empieza a desligarse por completo de la noción de *genio* y a introducir otra, poco a poco y nunca de manera directa, como si trabajara en la estructura de un pensamiento que más que preocuparse por la definición precisa de términos, se interesara por ponerlos en juego de manera urgente. La noción que aparecerá intermitentemente en sus escritos con mayor fuerza será entonces la de *médium*. Esta es la parte de la respuesta que resulta un tanto más compleja.

III.

I wish I were as in the years of old
 While yet the blessed daylight made itself
 Ruddy thro' both the roofs of sight, and woke
 These eyes, now dull, but then so keen to seek
 The meanings ambush'd under all they saw,
 The flight of birds, the flame of sacrifice,
 What omens may foreshadow fate to man
 And woman, and the secret of the Gods.
Tiresias (fragmento)
 Tennyson

En 1921, en un intento por acercarse de una manera seria a la investigación de lo “oculto”, Freud escribió un artículo titulado *Psicoanálisis y Telepatía*. A pesar de sus reticencias en torno al tema, el psicólogo trató en este escrito de deshacerse de algunos de sus prejuicios elementales para tratar de examinar en forma metódica los fundamentos de tres casos de adivinación. En la relación entre los pacientes involucrados en cada uno de los casos y los adivinadores o *mediums* a los que habían recurrido se presentaban aún varias incógnitas, pero también se desprendían coincidencias significativas. Con este material, el investigador llegó a una primera hipótesis de

XIII,3 / II, 227). Como veremos más adelante (parágrafo III), esas cualidades, o al menos las primeras tres, son las que Benjamin tiene en mente al introducir su concepción del *médium*.

³⁹ Cf. también cita 20 supra.

cierta relevancia basándose en una sencilla intuición. Más de dos mil años antes que él. Cicerón, siguiendo algunas ideas estoicas, ya apuntaba hacia ella: “En efecto, si la adivinación existe, ¿cuáles son los datos de la percepción de los cuales parte?...Pues no creo que quienes cultiven las demás artes puedan desempeñar sus respectivas tareas ni quienes se dedican a la adivinación predecir el futuro sin ningún dato de la percepción.”⁴⁰ Como Cicerón, aunque de manera más detallada, Freud ubicó el fenómeno de la adivinación como uno de transmisión de percepciones desde el inconsciente de una persona hacia un *médium* que los capta y los hace explícitos, volviéndolos un tipo de conocimiento. De acuerdo con las experiencias estudiadas, Freud mantuvo que era incontrovertible la posibilidad de transferencia [*Übertragung*] de pensamiento y conocimiento entre ciertas personas, en tanto que era posible captar un intenso deseo inconsciente⁴¹.

Como hemos visto, al igual que Freud, Benjamin piensa que la cotidianidad nos hace convivir con lo “oculto” de manera mucho más habitual de lo que pensamos. Incluso subraya el hecho de que para entenderlos, hay que dejar de acercarse a esos fenómenos enigmáticos desde su parte enigmática. Aquel que, al contrario, le pregunta a los adivinadores o *mediums* el futuro, pierde sin saberlo la oportunidad de lograr una intimación interna de los eventos venideros que es “mil veces más exacta que cualquier cosa que aquellos le puedan decir”⁴². Es decir, pierde la oportunidad de convertirse en *médium* él mismo. Las premoniciones, los presentimientos y las señales atraviesan por el organismo de cada uno de nosotros día y noche como ondas de impulsos. Todos nosotros los podemos sentir. Si recordamos, con Terry Eagleton, que “la estética nace como un discurso del cuerpo”⁴³, confirmamos que ésta es una función netamente estética. Benjamin apunta hacia esta capacidad físico-cognitiva de los individuos:

Así, cuando te ha tomado por sorpresa el inicio de un fuego o la noticia de alguna muerte, hay en el primer momento mudo de sobresalto un sentimiento de culpa, el reproche indistinto: ¿de verdad no sabías de ello? ¿No sonaba distinto en tu boca, la última vez que lo susurraste, el nombre de la persona muerta? ¿No ves en las flamas un signo de la tarde de ayer, en un lenguaje que sólo tú entiendes? Y si un objeto que te era querido se ha

⁴⁰ Cicerón. *Del destino*. Trad. de A. Capelletti. p. 53. Chile. 1962.

⁴¹ Freud, S. “Psicoanálisis y Telepatía”, en *Obras Completas*, p.2656, tomo 3, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.

⁴² Benjamin, *One Way Street (OWS)*, p.88. (traducción propia)

⁴³ Citado en Buck-Moors, *Dialectics of seeing*, p. 58.

perdido, ¿no había ya horas, días antes, un aura de burla o de luto en ello que daba a conocer el secreto?⁴⁴

Para Benjamin, la telepatía, el proceso por el que el adivinador o *médium* adquiere su conocimiento, se define de manera implícita cuando exhibe a la lectura como un proceso inminentemente telepático: como en Freud, aunque por un proceso distinto, ésta se debe entender como un proceso de transmisión [*Übertragung*] de pensamiento, de comunicación de significados mentales (entre un texto y un lector en este caso). Pero además, el pensamiento se define explícitamente como un narcótico análogo a la droga “y ninguna investigación apasionada sobre el trance del haschich puede enseñarnos la mitad sobre el pensar de lo que nos enseña la iluminación profana de pensar sobre el trance del haschich”⁴⁵. El lector (el que lee), el pensador (el que medita), el vagabundo (el que espera) y el *flâneur* (el que contempla y deambula), son considerados aquí tipos de iluminados profanos que llevan a cabo procesos “ocultos” semejantes al comedor de opio, al soñador o al extático.

La iluminación se puede entender así como la constatación de un momento en que se vive como *médium*. Y el único milagro telepático deseable, esto es, la conversión de un futuro amenazante en un ahora pleno, es un trabajo de presencia corporal de la mente⁴⁶. Por ello, las implicaciones del *médium* como iluminado, como verdadero visionario, son distintas de las del *médium* como simple “adivinator” y se encuentran en una coordenada completamente alejada de las del genio. Si Benjamin se avoca al estudio de aquellos signos, de esos impulsos que recorren nuestro cuerpo, es para plantear la posibilidad de actualizarlos, de descubrir su sentido político: “Interpretarlos o usarlos, esa es la cuestión. Las dos son irreconciliables. La cobardía y la apatía aconsejan a la primera, la lucidez y la libertad a la segunda.”⁴⁷ Cuando sólo se interpreta el impulso siempre se llega demasiado tarde, nunca quedamos impunes por haber depravado al cuerpo de su poder de encontrar el destino por sí mismo (en su capacidad estética), y por haber transferido la vida no vivida a las cartas, los espíritus y las estrellas. En cambio, el *médium* como iluminado es al que su memoria le muestra en el libro de la vida un guión que invisible y proféticamente glosa el texto⁴⁸, el que actúa sabiendo que los eventos no son alterables en su clímax (cuando ya es tarde), ni por virtud ni por resolución, sino

⁴⁴ Benjamin, OWS, p.89.

⁴⁵ Benjamin, SUIE, p.190.

⁴⁶ Benjamin, OWS, p.89.

⁴⁷ *idem*.

⁴⁸ *idem*.

estrictamente en su curso habitual⁴⁹, en su conformación. Pues para Benjamin, “la presencia de la mente es un extracto del futuro, y la conciencia precisa del momento presente es más decisiva que la anticipación de los eventos más distantes.⁵⁰” El presente constituye el porvenir del pasado. El verdadero visionario es aquel que le da la espalda al futuro, el que actualizando sus impulsos puede penetrar lo impenetrable de la cotidianidad, y que de esa manera conoce al mundo no por lo que dice, sino por sus silencios y sus olvidos. La inserción del vocabulario benjaminiano quizá parezca nuevo, pero algunos elementos de su caracterización como tal ya estaban implícitos en ciertas páginas poco advertidas de la tradición filosófica. En un breve texto que no necesita mayor explicación a la luz de estas consideraciones, Kant, al preguntarse si la historia del género humano se halla en un progreso continuo, contesta lo siguiente:

Se pide un trozo de la historia humana y no del tiempo pasado sino del venidero, por lo tanto, una historia *profética*, la cual, si no puede obtenerse según conocidas leyes naturales (como en el caso de los eclipses de sol y de luna) de un modo previsor y, sin embargo, natural, no podrá lograrse más que por la comunicación y ampliación sobrenatural de la visión del futuro, y se llamará historia *profética*. [...]

[...] Pero, ¿cómo es posible una historia *a priori*? Respuesta: *si el profeta él mismo hace y dispone los hechos que anuncia con anticipación.*⁵¹

IV.

Es evidente que en sus textos que tenían como destinatarios un público o un conjunto de lectores de corte materialista, Benjamin no habla de este término que tan poderosamente mueve su pensamiento. Pero no es difícil descubrir las características del *medium* tras la noción de *autor* en el texto *El autor como productor*. Ahí, Benjamin es cáustico:

⁴⁹ Benjamin, *The author as producer* (AaP). p.235. Esta frase está conectado con un atributo del hombre del-día-presente.

⁵⁰ Benjamin, OWS, p.89.

⁵¹ Kant, “Si el género humano se halla en progreso constante hacia mejor”, en *Filosofía de la historia*, op. cit., pp. 95-96. Sólo la cursiva de la última frase es mía.

Un autor que no enseña nada a los escritores no enseña a nadie. Lo que importa, entonces, es el carácter ejemplar de producción que en primer lugar induce a otros a producir, y en segundo, dispone para ellos el seguimiento de un aparato mejorado. Y este aparato es mejor en tanto más consumidores puede convertir en productores, esto es, lograr la transformación de lectores o espectadores en colaboradores.⁵²

¿No tiene entonces este autor algo de profeta que convence a los suyos para caminar a su lado?⁵³ Eso parece innegable. Pero también surge otra pregunta, un tanto menos evidente: ¿cómo se caracteriza el aparato al que se refiere en este pasaje? Para Benjamin, éste se configura bajo el modelo del teatro épico de Brecht. Y es que, de acuerdo con el filósofo, este aparato no debe reproducir situaciones, sino descubrirlas⁵⁴, tal como haría el teatro brechtiano con todos sus dispositivos (pensemos por un momento en el “efecto distanciamiento”, *Verfremdungseffekt*). En este sentido, el filósofo está involucrando activamente su teoría de la semejanza: la semejanza, ya lo hemos visto, no se trata de una repetición, sino de la implantación de una percepción originaria. Descubrir una situación es una forma de producción que aleja al autor —al genio— de la forma de trabajo tradicional. Habría entonces que eliminar el objetivo de la creación de obras maestras, “un fin que tanto interfiere con el desarrollo de la personalidad creativa y tras de la cual se esconden los privilegios del fascismo”.⁵⁵ El genio no es el que busca la perfección, sino el que deja tras de sí rastros de lo humano, el que encuentra en una obra un lugar, una situación para que lo *inexpresivo* se constituya y germine. De lo que se trata es de exponer el presente, al hombre del presente, debilitado y en un ambiente hostil; buscar construir estructuras desde los elementos más pequeños de la conducta, apartar al hombre de las condiciones en las que vive al fomentar su propio pensamiento.⁵⁶ Y en esta cruzada, el escritor tiene que asumir en sus manos el debate con los nuevos instrumentos de publicación; el artista, con los de reproducción.

Conocemos la atracción que Benjamin sentía por las nuevas tecnologías. Pero también era consciente de que, a pesar de su lado utópico, en la modernidad operaba ya el proceso

⁵² Benjamin, AaP, p. 233.

⁵³ Cf. por ejemplo, la caracterización del profeta que ensaya Gershom Scholem en CyS p. 10.

⁵⁴ Benjamin, AaP, p. 235.

⁵⁵ *Ibid.*, p.232.

⁵⁶ *Ibid.* p.234. Destaca también que una de las formas de hacerlo, que más tarde sería también subrayada por otros pensadores, notablemente Umberto Eco, es mediante la risa.

contrario, el aturdimiento, la brutalización del sistema sensorial⁵⁷. “La completa tecnificación de la vida permite atisbos muy distintos: percibir ciertos matices, pero donde todos resultan ser iguales”⁵⁸. Como él mismo dice: en las ciencias sociales el resultado fue la aparición de una estadística que pretende hacerse pasar como herramienta neutra; por otra parte, en el arte, colaboró “para ganar terreno a lo irrepetible” y así “triturar el aura” de los objetos⁵⁹. Por tanto, en esta segunda faceta de la técnica las condiciones estaban dadas para acabar con aquellos trabajos denominados “obras maestras”.

Las nuevas tecnologías pueden estar al servicio del autor como productor, del *médium*. De hecho, en un breve análisis de la visión benjaminiana en torno a éstas⁶⁰ se devela una faceta inusitada, un momento en el que el hombre puede convivir con la técnica de una manera novedosa (al menos tal era la esperanza), con lo cual la tarea del *médium*, sus posibilidades, adquieren alcances excepcionales.

V.

Observador, paseante, filósofo, llámadle como os parezca; pero es seguro que os veréis obligados, para caracterizar a este artista, a gratificarlo con un epíteto que no podría ser aplicado al pintor de las cosas eternas, o al menos durables, de las cosas heroicas o religiosas. A veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de circunstancias y de todo cuanto las circunstancias sugieren de eterno.

El pintor de la vida moderna
Charles Baudelaire

El proceso fotográfico en sí mismo fascinó a críticos y filósofos de la cultura por igual. Paul Valéry, en su escrito sobre los cien años de la fotografía, escribiría que “gracias a la fotografía, el ojo había crecido acostumbrado a anticipar lo que debía ver, y a verlo.”⁶¹ Benjamin por su parte, apunta en su *Pequeña historia de la fotografía* que

⁵⁷ En la modernidad, las capacidades mímicas, “en vez de incorporar al mundo externo como una forma de reforzamiento (...), son usadas como una desviación contra éste. La sonrisa que aparece automáticamente en transeúntes protege del contacto, (...) funciona como un absorbente mímico del *shock*” Buck-Morss, *Estética y anestésica. Una revisión sobre el ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. (EYA) La Balsa de la Medusa, no. 25, 1993, p.71.

⁵⁸ Benjamin, *Haschisch*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, España, 1995, p. 42.

⁵⁹ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (KZ:tR), en *GS*, VII, (I), p. 355. Segunda versión (2v)

⁶⁰ Para un análisis breve del papel que la fotografía tiene en la teoría del arte de Benjamin, ver Apéndice 2.

⁶¹ Valéry, “The centenary of photography”, en *Classic essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg. Leete's Island Books, New Haven, 1980, p.192.

Si hemos ahondado lo bastante en una de estas fotografías, nos percataremos de lo mucho que también en ellas se tocan los extremos: la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros⁶².

Para el filósofo, los extremos que se tocan son claramente la técnica y la magia, cuya diferencia se revela entonces como una mera “variable histórica.”⁶³ La fantasía colectiva que da con la noción de genio creció a partir de un entorno donde la magia tenía un lugar preponderante; su idea es que el *médium* pueda crecer a partir de un territorio marcado bajo el signo de las nuevas técnicas. La magia de nuestros días es la que inserta en la cotidianeidad el momento en el que en la fotografía nos sale al encuentro algo nuevo y especial, como en las fotografías que describe sobre las pescadoras de New Haven⁶⁴: es la nueva posibilidad que devela la tecnificación.

Algunos años después de la aparición del texto de Benjamin, André Bazin diría que la fotografía contiene en su seno una ventaja en virtud de la *transferencia* de la realidad de la cosa a su reproducción⁶⁵. Básicamente, Benjamin coincide en este planteamiento, pero para él, como para Valéry, esa transferencia no es aséptica: con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos, la fotografía descubre al ojo humano “los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños en vigilia.”⁶⁶ Más adelante, Benjamin llegaría incluso a sugerir que la técnica cinematográfica multiplica y libera el mundo en el que nos encontrábamos inmersos.

⁶² Benjamin, Pequeña historia de la fotografía (PHF), en *Discursos Interrumpidos*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1977, p.66.

⁶³ *Ibid.*, p.67.

⁶⁴ *Ibid.*, p.66.

⁶⁵ Bazin, “The ontology of the photographic image”, en *Classic essays on Photography*, p.241.

⁶⁶ Benjamin, PHF, p.67. Esta apreciación del proceso fotográfico vuelve a aparecer en el ensayo sobre la obra de arte con mayores elementos: “En la fotografía -escribe- pueden resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles en cambio para el ojo humano. O con ayuda de ciertos procedimientos, como la ampliación o el retardador, retendrá imágenes que se le escapan sin más a la óptica humana.” (KZtR, pp. 352-353, 2v). Traslado al cine, esta cita tiene su contraparte primero con una cita de Brecht (“El cine...da, o podría dar, informaciones muy útiles por su detalle sobre acciones humanas...” KZtR, en GS, II, 2, p.488, tercera versión (3v)), pero también en Benjamin mismo:

“Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus diversos escombros viajes de aventuras.” (KZtR, p.373, 2v)

Este mundo nuevo y especial que nos sale al encuentro nos descubre en primer lugar la manifestación innominada de un *rostro* (justo de la contemplación de la fotografía de un rostro —el de Kafka— Benjamin deriva el término del *aura*⁶⁷). En un texto posterior, Gombrich confirma esta intuición de Benjamin y concluye que, en efecto, todos experimentamos la inmediatez de la percepción fisiognómica cuando contemplamos un rostro humano en el que percibimos su alegría o su abatimiento, su bondad o su aspereza, sin estar conscientes de que estamos leyendo *signos*⁶⁸. Para Benjamin, la técnica permite que la percepción fisiognómica que porta una convicción sumamente fuerte e inmediata de nuestra capacidad sensible se agudice.

Como la posibilidad de percibir las características más ocultas de un rostro hace patente, por medio de la técnica reproductiva la fuerza del inconsciente puede volverse consciente. Hay más de un fragmento en donde el proceso fotográfico recuerda el psicoanálisis, y el inconsciente óptico que la fotografía revela se equipara al inconsciente pulsional del hombre⁶⁹. “El cine —escribe el filósofo— ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por los de la teoría freudiana. Un lapsus en la conversación pasaba hace cincuenta años más o menos inadvertido. Resultaba excepcional que de repente abriese perspectivas profundas en esa conversación que parecía antes discurrir superficialmente.⁷⁰” Si la técnica reproductiva, i.e. la fotografía, tenía un poder para la anticipación de sucesos basado en el autoconocimiento y cercano en muchos aspectos al del psicoanálisis, la nueva posibilidad de la estética —los términos que de ella se derivaban— no podía seguirse constriñendo con exclusividad a una sola esfera. Incluso todo el terreno del arte debía pensarse de forma distinta a lo que la tradición le dictaba. Este es incluso un factor que habría de cambiar el curso del pensamiento benjaminiano. Y es que, si en sus primeros ensayos sobre el lenguaje el reconocimiento de rastros de signos “ocultos” en el sonido implicaba algún tipo de experiencia especializada⁷¹, con las técnicas reproductivas este poder está en principio al alcance de todos; todos somos expertos en juzgar una película, todos podemos tomar una fotografía y sensibilizarnos así de nuestro inconsciente pulsional óptico. En este sentido, en un movimiento de alcance político, Benjamin quiere transferir al hombre

⁶⁷ Cf. Benjamin, PHF, pp. 71-72.

⁶⁸ Gombrich, E.H. “On physiognomic perception” en *Meditations on a hobby horse*, p.47.

⁶⁹ Cf. Benjamin, PHF, p.67.

⁷⁰ Benjamin, KZtR, pp. 372-373, 2v.

⁷¹ En la antigüedad, leer lo que no estaba escrito era una función de sacerdotes y adivinos. En la modernidad, el grafólogo y el filólogo mantuvieron secularizadas varias de esas funciones.

común la facultad estética del *médium*, es decir, la posibilidad de anticipar el presente y con ello reconstruir una historia dedicada a la memoria de los sin nombre.

En este punto se vuelve patente que las implicaciones más importantes de la función del *médium* son evidentemente políticas. La teoría del arte es la culminación de un proceso cuyo origen es anterior al *ensayo sobre la obra de arte*. Y aunque el pensamiento del filósofo sigue una trayectoria definida, el significado de sus términos torna el énfasis teológico inicial en uno político. La crisis de la percepción que Benjamin advierte en su ensayo de la obra de arte ya se anuncia desde el texto sobre la facultad mimética. Sólo que en este último el papel de la técnica apenas si hace su aparición. La nueva obra de arte encuentra en la técnica, representada por la cámara de cine o de fotografía, nuevas formas de expresión que combinan en el receptor la actitud crítica y la frutiva, la posibilidad de captar y resguardar lo inexpresivo, y lo hacen en un nuevo lenguaje, que como tal es también infinito e inconmesurable. En todo el ensayo de la obra de arte se puede ver la actualización de la actitud de Benjamin hacia la técnica que se despliega en uno de sus textos tempranos:

...la técnica no es la maestra de la naturaleza, sino de la relación entre la naturaleza y el hombre. El hombre como especie completó su desarrollo hace miles de años, pero la humanidad como especie apenas comienza el suyo. En la técnica se organiza una *physis* a través de la cual el contacto de la humanidad con el cosmos toma una forma nueva y diferente de la que tenía entre las naciones y las familias⁷².

La *physis* que se organiza está en peligro de caer en manos de los imperialistas, que consideran a la técnica exclusivamente por su dominio sobre la naturaleza. En ellos toma forma la ilusión narcisista del control total que extrapolan al mito de la re-creación del mundo de acuerdo con un plan preestablecido. Para ellos, la revolución es un intento de organizar a las masas bajo su mando pero sin tocar “las condiciones de propiedad que esas masas urgen por suprimir.”⁷³ Por eso Benjamin trabaja su teoría del arte pensando en esas masas, en restaurar el poder inconsciente de los sentidos del cuerpo humano, pues

⁷² Benjamin, OWS, p.93.

⁷³ Benjamin, KZtR, GS, VII, 1, p. 382, 3v.

También lo colectivo es un cuerpo. Y la *physis* que para él se organiza en la técnica sólo se genera según su realidad política y objetiva en el ámbito de imágenes en el que la iluminación profana nos inicia⁷⁴.

Si recordamos que los iluminados profanos son el lector, el pensador o el *flâneur* en tanto *médiums*, y junto a ellos también el traductor, el alegorista o el narrador (que acompañan al nombrador o filósofo –pensemos en Adán–), vemos que su capacidad es precisamente la que permite anticipar la *physis* que se está reorganizando en la humanidad antes de que pueda ser utilizada por la ambición del capital. El *médium* representa así una decisión ética fundamental.

En última instancia, cuando Benjamin descubre en la facultad reproductiva de la técnica la capacidad de aprehender la naturaleza de otro modo, de descubrir una forma de nuestro inconsciente, es para utilizarla y no sólo para interpretarla. El filósofo sabe que la mera interpretación nos deja en una posición de desventaja frente al presente. La anticipación del futuro entendida como la presencia de la mente se magnifica en la fotografía, donde el ojo, como recuerda Valéry, se acostumbra a anticipar lo que debe ver, y lo ve. La restauración de los sentidos corporales se enfrenta con la autoalienación que facilita la vivencia de la propia destrucción como un goce estético. La cámara fotográfica o de cine, como encarnación de la técnica, parece ser la última posibilidad de reconciliarse con el propio cuerpo, y en su extensión, con la naturaleza. Pero todo lente tiene dos lados. Por uno entra la luz *concentrada* y graba imágenes a su contacto, ‘mágicamente’. Si se hace pasar luz por el otro lado, la pantalla de enfrente se ilumina y el espectáculo comienza. La *dispersión* se apodera de las masas; la magia asociada a la técnica se torna en ilusión distractora. El cine utilizado para la dispersión de las masas les hace olvidar su función política, y el *médium* manifiesta de esta manera su propia fragilidad, la posibilidad de ser utilizado precisamente de otro modo.

La fotografía lleva a cabo una transferencia de significados de la realidad a un lenguaje de signos. La prerrogativa del fotógrafo o del historiador es la lectura de estas imágenes como si fueran un texto, para descifrarlo, para entender lo que tienen de “oculto”. (¿No así descubre el mismo Benjamin, bajo la mirada de Kafka, la intención oculta del escritor?) Para el fotógrafo –este descendiente del augur y del arúspice⁷⁵, es decir, el nuevo “colaborador” posibilitado por

⁷⁴ Benjamin, SUIE, p.61. (traducción corregida).

⁷⁵ Tal la designación de Benjamín del fotógrafo en la *PHF*, p.82.

las nuevas técnicas— la copia [*Abbild*] es la bola de cristal con la que ‘mágicamente’ conoce el mundo, nunca como el genio, o como el adivino que trata de interpretar los signos según su profesión, sino como el que actualiza desde su memoria esos impulsos impenetrables que le advienen en la cotidianeidad y con los cuales descubre, como Tiresias, los significados resguardados bajo lo que ve, en la forma de un lapsus, de un silencio, de un resquicio. Estos nuevos *médiums* que utilizan su máquina para ver claramente —pues ella es *clari-vidente*— son los que consuman el único milagro telepático deseable: la conversión de un futuro amenazador en un ahora pleno.

Segunda parte:

La imagen dialéctica como recurso crítico

4.

Tecnología de la mirada

Primera parte: hacia la construcción de la imagen dialéctica

No dotados aún con la visión somos
autidos por la fe y conducidos a través
de caminos practicables, a fin de hacemos
aptos e idóneos de su posesión.

De Trinitate
San Agustín

El objetivo de este capítulo se puede sintetizar en dos puntos. Por una parte, trato aquí de explicar el funcionamiento de algunos de los elementos que permean la estructura de la imagen dialéctica, así como ciertas de sus implicaciones centrales. En segundo lugar, busco situar esta noción como un instrumento de análisis valioso para penetrar el tejido cultural del mundo contemporáneo. En este sentido, la propuesta de Benjamin, que en última instancia apuesta por la restitución de una experiencia sensorial íntegra, tiene que dar cuenta de ciertas críticas esgrimidas contra la tradición que la nutre. De aquí se origina una intuición tangencial pero complementaria: la imagen dialéctica deriva de una noción hegeliana que, si se toma en cuenta como una dialéctica puesta en suspenso, está lejos de concebirse como un mecanismo de interpretación reificante. Este punto, sin embargo, está fuera de la preocupación central de este ensayo, por lo que preferí apenas sugerir su desarrollo en un apéndice (*Apéndice 3*). Y es que la intención no es acercarse a la totalidad del pensamiento benjaminiano en un breve espacio, sino fundamentar una concepción determinada y evaluarla tanto en su contexto como en el seno de la discusión contemporánea. Es una tarea ardua, pero de un proceso fascinante, donde quizá lo más sugestivo sea la concreción crítica de esta propuesta para que, en un segundo momento, se puedan comprender las críticas más estructuradas que parecen haber limitado hasta ahora su utilización.

Nuestra percepción de tiempos antiguos, nuestro órgano histórico, por así decirlo, se vuelve cada vez más visual. La mayor parte de la gente educada de nuestros días deben su concepción de Egipto, de Grecia o de la Edad Media mucho más a la vista de sus monumentos, sea en original o en reproducciones, que a la lectura.
The waning of the middle ages (1924)
 Johan Huizinga

El advenimiento de las nuevas técnicas de producción tras la Revolución Industrial fue el primer paso en el proceso de división del trabajo cuyos efectos se infiltraron en todos los ámbitos de la vida del hombre. No sólo se fragmentó la experiencia laboral, sino también la del placer, así como la experiencia sensorial y la estética. Ejemplos de ello son el estilo fragmentado del periodismo que surgió a finales del siglo XVIII y principios del XIX, la separación entre la arquitectura y la ingeniería —que es un colofón de la separación entre arte y técnica— el surgimiento de un público lector ávido de encontrar en la literatura aquellas experiencias ausentes en sus propias vidas¹, o la aparición de espectáculos exclusivos para la vista, y acaso el oído, como los panoramas o los juguetes mecánicos de Étienne-Gaspard Robertson y Jean-Eugène Robert-Houdin², entre otros. La tecnología es vista como mero instrumento del hombre, sus artefactos como extensiones de los sentidos. Nunca antes una fantasía colectiva aparentemente sincera había puesto en peligro la fisiología misma del cuerpo humano³.

Y es que el progreso en esta época se había convertido en una trampa donde la promesa de una vida mejor se mantenía hacia el final de los tiempos, y la rapidez de los cambios suscitaba la ilusión de que sería asequible a las generaciones futuras. La mercancía y las *novedades* (como los símbolos religiosos en una era más temprana) funcionaban como los receptáculos de una fantasía cuya energía era necesaria para la transformación social en forma reificada. Ni siquiera las economías del socialismo real del siglo XX pudieron evitar que la

¹ Arnold Hauser dice, por ejemplo, que el nuevo público lector de esa época se juzga a sí mismo tomando como modelo a los héroes literarios, se apropia de sus privilegios pues le parece que “el héroe de la novela está consumando simplemente su vida incompleta —la del lector— y realizando las posibilidades desaprovechadas por éste”. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, tomo 2, Editorial Labor S.A., Barcelona, 1994, p.232.

² Los primeros magos-ilusionistas que con sus mecanismos técnicos ayudaron a conformar la imaginación social del periodo. Ambos dejaron testimonios escritos y Robert-Houdin (1805-1871) fue la inspiración más profunda de aquel célebre escapista norteamericano que se hizo llamar Harry Houdini.

³ Justo ahora se descubre que, en términos históricos, ha habido una pérdida en el campo de la visión. Para el científico Hans Moravec, por ejemplo, “los sentidos y los instintos que los utilizan son una carga, pues cada vez demandan más entretenimiento en vez de proveer una percepción útil”; ésta última, a su vez, se toma cada vez más limitada en términos fisiológicos. Cf. www.kurzweilai.net/articles/air0185.html?printable=1.

acumulación de esta energía se desplazara hacia la producción, y su desarrollo en efecto significara la postergación indefinida del consumo.⁴

En este contexto, el reto que Benjamin asumió fue precisamente el de tratar de subvertir desde dentro el aparato cultural del capitalismo. Según él, la reproducción técnica podía regresar a la humanidad aquella capacidad para la experiencia que la *producción* técnica amenazaba con extinguir. Si la industrialización había causado una crisis en la percepción por el aceleramiento del tiempo y la fragmentación del espacio, el cine, por ejemplo, mostraba un potencial curativo al detener el tiempo y construir nuevos órdenes espacio-temporales, donde las imágenes fragmentadas podían encontrar nuevas conexiones de acuerdo con nuevas leyes.⁵ El montaje, como principio formal de las nuevas tecnologías, podía así utilizarse para contrarrestar la ilusión y reconstruir la experiencia de un mundo capaz de proveer una posición coherente para la reflexión filosófica. En este mundo, la metrópolis consumista debería ser transformado en su encantamiento mistificante hacia uno de iluminación profana, política y metafísica.⁶ La *Obra de los pasajes (Passagen-Werk)* reúne el pensamiento de Benjamin en este sentido; la imagen dialéctica es uno de los instrumentos más puntualmente desarrollados para este fin.

a) *La filosofía de la historia*

La imagen dialéctica es una noción esquiua en el pensamiento de Benjamin, su determinación está siempre un poco más allá de lo que podríamos definir con precisión. Sin embargo, para tratar de comprenderla se pueden ir analizando los elementos que la constituyen. Por principio de cuentas podemos remontarnos a los conceptos fundamentales que sobre la historia tenía este pensador y que se condensan en un breve texto de madurez, de apenas unas diez páginas, llamado *Sobre el concepto de historia*, conocido también como las *Tesis sobre filosofía de la historia*. Este texto desarrolla dos temas principales: una crítica al socialismo real que había caído en la ilusión progresista, y un programa mínimo para el desarrollo futuro del materialismo histórico. Ambos temas se enlazan en torno a la articulación de un mesianismo judío que aporta sobre

⁴ Susan Buck-Morss, *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. (DOS), p.29.

⁵ Susan Buck-Morss, "Dream world of mass culture" (D.W.M.C), en David Levin (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*. University of California Press, Berkeley, 1993, p. 322.

⁶ Susan Buck-Morss, DOS, p.23.

todo una visión alterna del tiempo.⁷ Ya desde el inicio, Benjamin anuncia con una alegoría su intención de comprender el materialismo histórico desde la base de una teología judía. El movimiento que lleva a cabo implica cambiar la concepción del materialismo de que la existencia social determina la conciencia humana para introducir la concepción de una conciencia anterior o preexistente a la sociedad. La primera seguía muy de cerca el darwinismo social que, llevado fuera de su primer impulso crítico, servía para mantener el *status quo*, para glorificar el curso empírico de la historia humana. Con el surgimiento de las nuevas tecnologías, el paso del tiempo en la forma de la predeterminación acentuó su carácter mítico. “Pues aunque, estrictamente hablando, el mito y la historia son incompatibles, el tiempo mítico no se limita a un discurso particular. En cualquier época, la ciencia o la teología, el racionalismo o la superstición pueden proclamar que los eventos están inexorablemente determinados.”⁸ Cuando la temporalidad se concibe bajo el signo mítico de la predeterminación, las personas se convencen de que es imposible resistirse al curso actual de las cosas. Ese es el significado que se esconde en la noción de progreso, que Benjamin critica en la Tesis XIII en tres puntos:

1. En primer lugar, esta noción arbitrariamente equipara el progreso de la capacidad técnica del hombre con el progreso de la humanidad en sus costumbres, sus capacidades y sus conocimientos.
2. Detrás de esa idea (sobre todo como la entienden los socialdemócratas de todas las épocas), subyace una idea de infinita perfectibilidad del ser humano en cuanto tal. Ésta lleva a la fragmentación de la vida del hombre en una realidad secuencial: hay épocas específicas para estudiar, para trabajar, para formar una familia. La época de la adolescencia, incomprensible en su inquietud, se aplaza el mayor tiempo posible, y la educación misma es vista como el medio para lograr el mejoramiento del espíritu.
3. En tercer lugar, la noción de progreso convierte algo que solamente puede provenir de una elección contingente y humana en algo necesario y sobrehumano, un destino ineluctable, transhistórico, a la que nadie puede oponerse por ser constitutivo de la esencia humana, una ley histórica.⁹

⁷ Para una comprensión detallada del contenido de estas tesis, el lector puede acudir al estupendo libro de Michael Löwy, *Walter Benjamin, Aviso de incendio*, FCE, Buenos Aires, 2003.

⁸ Susan Buck-Morss, DOS, p. 78.

⁹ ¿No es por ello que, al señalarles vías para el desarrollo a los países pobres del mundo, siempre se les imponga el camino de los ya desarrollados? Esta distorsión oculta la verdadera causa de la pobreza de los pueblos.

Esto no implica que Benjamin haya estado en contra del progreso, sino sólo en contra de las teorías del progreso que inducen al hombre a reproducir un comportamiento mecánicamente.¹⁰ “No hay nada natural sobre la sucesión de la historia, pero —en esto insistía Benjamin— la naturaleza progresa históricamente. La nueva naturaleza de la industria y la tecnología representa un progreso real en el nivel de los medios de producción” pero en el nivel de las relaciones de producción la situación se mantiene sin cambios.¹¹ El progreso no es automático y en cierto lugar Benjamin critica implícitamente la postura marxista sobre el advenimiento de la Revolución: “La experiencia de nuestra generación: que el capitalismo no morirá de muerte natural.”¹² El problema es que la clase trabajadora había sido convencida en todas partes del progreso técnico como medio de acción política (“Nada ha corrompido tanto a la clase trabajadora alemana —escribe— como la idea de nadar a favor de la corriente”¹³). La moral protestante del trabajo, el hombre hecho por sí mismo (*self-made man*), tuvo una especie de resurrección secularizada entre los obreros, quienes, encantados por las fantasías de la maquinaria y de la técnica, no se daban cuenta de que el cambio necesario era, más que económico, social.

El historicismo, la corriente positivista que se acercó al estudio de la historia implantando su repertorio de leyes científicas y progresivas, pretendía “conocer el pasado como verdaderamente había sido [*wie es denn eigentlich gewesen ist*].”¹⁴ Para Leopold von Ranke, por ejemplo, la verdad no podía escaparse¹⁵, debía rendirse ante la inminencia del conocimiento. Pero parecía olvidar que el hombre es históricamente contingente y limitado, que es una experiencia humana la incapacidad de describir el tiempo, y que en ocasiones se deriva de ella la duda metafísica sobre la existencia del presente. Lo que sabemos con mayor certeza es que sólo permanece la conciencia, la del pasado en la memoria (de alguna manera todavía desconocida para nosotros) y la del futuro en la expectación. Que habitamos una persistencia “un presente que no es tránsito sino que es *inmóvil* y se halla en equilibrio en el

¹⁰ La obsesión por el progreso ha hecho, por ejemplo, que la ‘edad de oro’ de los individuos ya no se sitúe en el pasado sino en el porvenir. Quizá sólo las personas de edad avanzada, desengañadas y ante un horizonte desesperanzador, encuentran en el pasado nuevamente material preciado, que retoman con nostalgia. Pero aun estas personas, en su compenetración con el pasado, lo utilizan para justificarse: de todas sus vidas posibles, vencié sólo una, aquella que viven, y están dispuestas a defenderla y a pensar cada elección anterior como la mejor que hubieran podido tomar.

¹¹ Susan Buck-Morss, DOS, p.80.

¹² Benjamin, GS, II, p. 819.

¹³ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (ÜBG), GS, I, (2), p. 698. tesis XI.

¹⁴ *ibid.*, Tesis VI, p.695.

¹⁵ *idem.*

tiempo”¹⁶ entre el camino que nos lleva a nuestro destino y la posibilidad de su alteración. En esta posibilidad que emerge desde la contingencia se inscribe la propuesta de Benjamin, articulándose sobre una idea distinta del tiempo de la que sustenta la concepción historicista (o el materialismo histórico contagiado de ella) de corte lineal.

Según el filósofo, la historia universal es el producto más acabado del historicismo: un proceso de adición que llena el tiempo homogéneo y vacío. Frente a este tiempo donde reina la causalidad, Benjamin desarrolla la idea del tiempo mesiánico, un tiempo discontinuo y pleno, donde el pasado sigue siendo vigente, sigue siendo desconocido y puede ser actualizado. En estos términos, el tiempo es el *Otro*, frente al cual se da la posibilidad de que el presente tenga un futuro que no sea mera tautología del presente dado.¹⁷ El encuentro con el tiempo de esta manera es el encuentro con el infinito, con la posibilidad sin límite. Este tiempo se articula bajo la modalidad de la espera¹⁸. El Mesías a quien se espera en la tradición judía promete irrumpir en el curso de los tiempos, de ahí su carácter apocalíptico. Pero esta noción se desarrolla en otra concepción temporal, en un tiempo mesiánico que resguarda una aporía: el mesianismo sólo puede afirmar su promesa realizándose, pero en cuanto se realiza se niega a sí mismo¹⁹. Más que una utopía irrealizable, éste mesianismo conlleva un juego infinito en su exigencia de absoluto.²⁰ Este infinito no se proyecta al futuro en un tiempo lineal, evolutivo, sino que se posibilita imprevisiblemente en la persistencia del presente. De ahí su fuerza. La “débil fuerza mesiánica” en el *tiempo del ahora* [*Jetztzeit*] donde todo tiempo confluye, se actualiza cuando se busca el sentido desde el origen (como en el mito del génesis, retomado por Fausto: *En el principio era el verbo*, verbo como palabra o como *logos*). La irrupción en el tiempo cuestiona así la creencia histórica de un sentido teleológico, y se enfrenta a una lectura determinista del materialismo histórico.

¹⁶ *Ibid.*, Tesis XVI, p.702.

¹⁷ Cf. Manuel Reyes Mate, “La historia como interrupción del tiempo”, en *Historia de la filosofía*, vol. de la EIAF, Ed. Trotta, Madrid, 1993. p.286.

¹⁸ De acuerdo con Stéphane Mosès, esta modalidad se percibe en toda la conciencia religiosa judía. Mosès, S. *op.cit.* p.161.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Es importante sin embargo, distinguirla de la *tarea infinita* concebida por el neokantismo y criticada por Benjamin en la tesis XVIIa como una de las posiciones que no pueden sino reincidir en la noción acrítica del progreso. Gershom Scholem también hace explícita esta aparente cercanía que resulta tan peligrosa: “El reino mesiánico y el tiempo mesiánico han producido, en la cabeza de los hombres de las luces [*Aufklärer*], la idea – bastarda y digna de maldición—del progreso. Puesto que, si uno es un *Aufklärer* [...], la perspectiva de los tiempos mesiánicos debe deformarse necesariamente en progreso. [...] Aquí están los errores más fundamentales de la escuela de Marburgo: la distorsión [...] de todas las cosas en una tarea infinita en el sentido del progreso. Esta es la más lamentable interpretación que el profetismo haya tenido que soportar en su historia.” Citado en Löwy, *op. cit.* p.156.

Por otra parte, el *sujeto* del tiempo lineal se entiende en su aspecto de sujeción, de sumisión: es la clase oprimida que combate.²¹ Por tanto, no hay un sujeto de la historia en sentido estricto.²² Hay, en todo caso, un dolor acontecido, una conciencia insatisfecha que se manifiesta en una clase social. En ella, “el concepto de *necesidad* remite a la no-identidad del sujeto con el momento presente: ni lo dado, ni lo transmitido, ni lo prometido sacia su insatisfacción.”²³ Esta última sólo encuentra respuesta en la actualización de un pasado que no ha podido hacerse valer en el presente. Al acceder en el *tiempo del ahora* a la subjetividad histórica de su pasado, el sujeto puede obtener un nuevo conocimiento de sí mismo, pues “si hasta ahora el sujeto necesitado vivía la necesidad como mera privación, ahora es la necesidad lo que le permite captar ese pasado que escapa a la razón y a la ciencia del satisfecho.”²⁴ Para Benjamin, sólo es principio de la historia el sufrimiento de los insatisfechos que desde la persistencia escarba en el camino recorrido hacia su destino para tratar de cambiarlo.

Esta idea conlleva en sí la noción de *redención* [*Erlösung*]. En la Tesis II, Benjamin la hace coligante a la idea de felicidad²⁵. En un “mundo feliz” resuena siempre una idea de salvación, pero de hecho, la evolución no traerá la felicidad; ésta sólo se puede imaginar de manera retrospectiva, es decir, a partir de lo que hemos vivido nosotros mismos. En la representación del pasado descubrimos elementos que de alguna manera nos confieren cierta unidad, pero no sólo eso. Para Benjamin, tanto la felicidad como la salvación se encuentran “sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con quienes hemos hablado, entre las mujeres que podrían habérsenos entregado”²⁶. “No podemos imaginar ningún futuro luminoso que no sea de alguna manera la repetición de lo vivido, pero en una versión mejorada o incluso perfecta. La felicidad futura sólo es imaginable como un perfeccionamiento de lo conocido, sólo puede tener la figura de lo que ha sido y que aún es, sólo que libre de sus defectos, producto de un rescate, de una *redención*.”²⁷ Por eso la redención del pasado no es otra cosa que una realización y una reparación, según la idea de felicidad de cada individuo y cada generación. En la redención

²¹ W. Benjamin, ÜBG, Tesis XII, p.700.

²² Frente a la historia, el sujeto en Benjamin mantiene una relación asimétrica. Esto contrasta en la visión de Hegel, donde el poder de la historia es immanente al espíritu humano.

²³ Reyes Mate, op. cit. p.276.

²⁴ *idem*.

²⁵ Lo cual también redefine, por cierto, la idea misma de *felicidad*. Mientras que la ciencia quiere un único tipo de dones, quiere que sean hechos verificables, controlables, repetibles, “los dioses ocultos en lo ignoto saben que los dones más preciosos no pertenecen a esa categoría: inverificable, incontrolable, irreplicable es fundamentalmente la *felicidad*.” Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2001, p. 148. (La cursiva es mía).

²⁶ W. Benjamin, ÜBG, Tesis II, p.693.

²⁷ Bolívar Echeverría, op.cit. p.146.

encontramos “la aparición de una trascendencia por encima de la historia, una intervención que hace desvanecerse y desmoronarse a la historia”²⁸, es decir, una ruptura del tejido histórico que no obedece a fuerzas causales: la transformación del mundo por el hombre, siendo fiel a un pasado, que se remonta a la creación misma, y que es autónomo e inconcluso²⁹.

Por ello la memoria desempeña para la redención un papel decisivo. Antes de nuestra llegada al mundo, nuestro futuro estaba ya esbozado (“Hemos sido esperados en la tierra”) con un significado en tensión entre un *a priori* genético y uno histórico. Pero nuestra vida como “efectivo darse de una posibilidad” viene acompañada en sus limitaciones de una “débil fuerza mesiánica”. El pasado, por medio de la tradición que nos mora, tiene un derecho sobre esta fuerza, y el reconocerlo nos posibilita su aprehensión. Por eso la representación del pasado por el historicismo es problemática. En efecto, la historia abordada de esa manera es una *reconstrucción*, pero quizá la menos posible de todas. El historicismo se afaná por concretizar sus pretensiones de verdad, objetividad y universalidad. Pero aún en etapas posteriores de esta ciencia, fuera de aquellas pretensiones, el análisis histórico se defiende contra el involucramiento en la incertidumbre. Sólo en la memoria, donde se asientan lo indecible, lo impostergable, lo inmaterial y lo inefable es posible encontrar la invisibilidad, lo nimio, que de otra manera se perdería en la adición progresiva de sucesos, en el *continuum* histórico. En la historia lineal los hechos se convierten en dioses ante los cuales se sacrifica lo irrelevante; la sublevación contra ellos la acomete la memoria extensa al fundar dos posibilidades: la apropiación del curso ignoto de las cosas por medio de la épica, y la reconciliación con la violencia de la muerte³⁰. La primera infunde una nueva vitalidad en el presente al hacer converger el recordar con el actuar. Finalmente somos una proyección de nuestro pasado, el aura de un pensamiento y su afección concreta. La apropiación del curso de las cosas es la pugna porque esta proyección cobre un sentido íntegro. La segunda se convierte en una “cita

²⁸ Scholem Gerschom. Citado en Mosés, S. op. cit. p. 166.

²⁹ Cf. Rabinovich, Silvana. *Walter Benjamin: memoria y mesianismo*. p.77. La redención en Benjamin tiene un sentido que se puede rastrear en los escritos de cábala judía. En ellos, ésta se debe de llevar a cabo porque el hombre y el universo son imperfectos, tienen una mácula que fue causada por la rotura de los recipientes originarios (recipientes rotos por causa del pecado del hombre y que contenían energía divina en el proceso de la *creación no consumada*). *Ticín* es el nombre de la doctrina de la restitución de estos recipientes. Según la cábala lariana, este proceso transcurre al mismo tiempo en Dios y en el hombre. En particular, cuando Israel se somete a las directrices de la Ley, está ya trabajando en la restitución de todas las cosas. Al cumplirse el sentido de la redención “todo será repuesto —gracias a la magia oculta de la acción humana— en su lugar correspondiente, las cosas serán rescatadas de su confusión y debido a ello liberadas en las esferas del hombre y de la naturaleza [...]” En sentido estricto, el *ticín* no es una restitución propiamente hablando, sino la expresión por primera vez de la idea creadora originalmente planeada y nunca puesta en práctica. G. Scholem, *La cábala y su simbolismo*, p.128.

³⁰ W. Benjamin, “El narrador” (NARR), en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, p.124.

en la orden del día” en el orden contable del cronista, una forma de honrar, de reconocer una historia en sus detalles, cabalmente, que a la vez impone una obligación para el materialista histórico, la de saberse “débilmente” un mesías que está ahí para salvar algo valioso y quizá ahora imperceptible que intentó existir en el pasado, sin lograrlo. De esta manera, la memoria puede asumir desde la marginalidad la forma de una lucha contra el poderío del tiempo y del presente de los vencedores. En este sentido, cada rememoración es una *construcción* (no una *reconstrucción* como en el historicismo) desde donde retomamos nuestra fuerza, por más débil que ésta sea, e intentamos “adueñarnos de un recuerdo tal y como éste brilla en un instante de peligro.”³¹

b) *Constelaciones y mónadas*

Con la noción de las constelaciones se entrelaza la teoría del conocimiento de Benjamin con su filosofía de la historia. Recordemos que en su libro sobre el *Origen del drama barroco alemán*, el filósofo escribe que “Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas.”³² En ese texto en que Benjamin invierte el esquema platónico de las ideas, los *fenómenos*, datos básicos de la realidad empírica, se descomponen en sus *elementos* por medio de los *conceptos*, pero para evitar su dispersión caótica se reagrupan en *ideas*, que funcionan como si fuesen constelaciones eternas, aunque suscribiéndose en un horizonte histórico. La idea congrega en sí los acontecimientos imperfectos en sentido histórico, aquellos que son empíricamente indeterminables desde cualquier punto de vista.³³ De esta manera, el filósofo trata como absolutos a los elementos fenoménicos (los inmortaliza en constelaciones), mientras que considera a las ideas, y por tanto a la verdad, como históricamente específicas y cambiantes. El objeto de la historia para el materialista son los fenómenos en la forma de hechos históricos. Pero es un hecho histórico concebido como *mónada*, como una totalidad en sí.³⁴ Benjamin toma este término de la ontología leibniziana para afirmar que el objeto histórico

³¹ W. Benjamin, ÜBG, Tesis VI, p.695.

³² W. Benjamin, ODBA, p.16. Cf. también la exposición más detallada del capítulo 1.

³³ W. Benjamin, “Drama (*Trauerspiel*) y tragedia” (DyT), en *La metafísica de la juventud*, p. 180.

³⁴ El funcionamiento monádico del mundo cohabita perfectamente con ese gusto por lo infinitamente pequeño, por el polvo de la historia. Quizá ello haya sido una influencia de Schopenhauer, quien escribió alguna vez que “Así como una circunferencia de una pulgada de diámetro y otra de 40 millones de leguas ofrecen las mismas propiedades geométricas, así una aldea y un imperio nos presentan las mismas vicisitudes en lo que se refiere a la esencia de las cosas, y, tanto en la historia de la una como en la de la otra, podemos estudiar y conocer igualmente

“sólo revela lo que es “en verdad” si es abordado como una entrada singular y concreta”³⁵, es decir, independiente de otros hechos y de la sucesión progresiva sujeta a leyes. La *mónada histórica* remite a una historia *esencial* donde el fenómeno se revele como lo será algún día bajo la consumación mesiánica.³⁶ El hecho histórico que el materialista descubra de esta manera podrá contener en sí una dimensión transformadora y revolucionaria. Como escribe Bolívar Echeverría:

En principio, al articular históricamente un hecho, el materialista histórico debe poder descubrir en cualquier ente de la realidad social un número interactivo de conflictos capaz de entregar la clave de inteligibilidad de la infinidad de modificaciones o alteraciones que presenta esa realidad, debe poder mirarlo dentro de un “drama” que concentra en sí todo el conjunto de determinaciones de una situación dada. Sólo cuando ese núcleo aparece, capaz de entregar la clave de sí mismo y de todo lo demás, sólo en ese momento el materialista histórico tiene, efectivamente, ante sí un objeto histórico propiamente dicho.³⁷

Recordemos que, en el tiempo mesiánico, el presente no es tránsito sino que se halla en equilibrio entre dos momentos. Pero el pensamiento tampoco implica tan sólo la sucesión sin fin de ideas, puede valerse también de su detención. “Cuando el pensamiento se detiene de golpe en una constelación cargada de tensiones —explica Benjamin—le imparte un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada.”³⁸ Entonces se da la oportunidad, es la detención mesiánica, la interrupción de los acontecimientos por la que el materialista puede acometer la revolución y redimir el pasado oprimido. La mónada así esbozada puede constituirse por una época determinada, por determinada vida de la época o por determinada obra. Constituir por aquel golpe del pensamiento la mónada significa que en la obra se hallará conservada y subsumida la obra general, en la obra general la época y en la época el entero curso de la historia. En esta mónada se constituye el *tiempo del ahora*, con lo cual se da la posibilidad para que el materialista haga saltar el *continuum* histórico. El concepto de mónada redefine así la misión de la filosofía en el sentido tradicional: establecer el devenir de los

la humanidad.” *El mundo como voluntad y representación*, Trad. Eduardo Ovejero y Maury, Ed. Porrúa, México, 2000, p.197. Lo que Benjamin critica de Schopenhauer es precisamente su “ceguera histórica”.

³⁵ Bolívar Echeverría, op.cit. p.146.

³⁶ Cf. Richard Wolin, *An aesthetic of Redemption*, pp. 96-97.

³⁷ Bolívar Echeverría, op.cit. pp. 150-151.

³⁸ W. Benjamin, ÜBG, Tesis XVII, pp. 702-703.

fenómenos en su ser.³⁹ “Y es que en la ciencia filosófica, el concepto del ser no se satisface por el fenómeno hasta que ha absorbido toda su historia.”⁴⁰ Toda idea se estructura así como una mónada: contiene una imagen abreviada del mundo. Esta imagen, que dará lugar a la imagen dialéctica, comprende todo el curso de la historia para poder desmistificar su naturalidad y ponerla al servicio de la revolución.⁴¹

Como hemos visto, para que el *continuum* de la historia pueda saltar es necesario proclamar la autonomía del pasado en contra de una concepción que lo mantiene inmóvil e immaculado. Al mirar al pasado, cada imagen histórica auténtica, cada punto de inflexión, es una posibilidad que no se tomó pero que se puede actualizar. De esa manera, sólo el olvido de lo que vino después, de la cadena casuística que nos trajo hasta nuestro presente, aparece como la posibilidad de un pasado creativo. La memoria *sin fin* recupera un pasado que se hace presente por asalto, interrumpiendo el curso de los tiempos. “La mirada de quien se dirige a la parte más oscura de la realidad recibe en premio una luz inédita para descubrir el presente.”⁴² Por eso la mirada de Benjamin se dirige al polvo de la historia, a los desechos, a lo pequeño que desafiaba al progreso, a los objetos inútiles, a los edificios fuera de época, es su idea de “pasar el cepillo a contrapelo”.

Por otra parte, también le impactaba a Benjamin un hecho empírico incontestable: toda innovación que ha aparecido en la historia moderna lo ha hecho bajo la forma de una restitución histórica. Las nuevas tecnologías forman parte de este impulso restaurativo, el cual imita precisamente las formas viejas que busca reemplazar. Las primeras fotografías simulaban a la pintura, los primeros carros de ferrocarril se diseñaron como autobuses de línea y los primeros focos eléctricos estaban hechos como si fuesen flamas de gas.⁴³ En este sentido, la moda, por ejemplo, constituye un salto gigantesco al pasado, sólo que en un terreno donde manda la clase dominante. Cuando este salto se lleva a cabo “bajo el cielo libre de la historia”⁴⁴ se conforma el salto dialéctico. En éste, el materialista histórico contrasta la constelación en la que ha entrado su propia época con una época anterior perfectamente determinada.⁴⁵ La relación temporal y continua del presente con el pasado se transforma en la relación de *lo-que-*

³⁹ W. Benjamin, *The origin of German tragic drama* (OGTD), p. 47.

⁴⁰ *idem*.

⁴¹ Cf. Wolin, *op.cit.* p. 99.

⁴² Reyes Mate, *op. cit.* p.278.

⁴³ Susan Buck-Morss, DOS, p.111.

⁴⁴ W. Benjamin, ÜBG, Tesis XIV, p. 701.

⁴⁵ *Ibid.*, Tesis XVIII-A, p.704.

ha-sido (*das Gewesene*) con el *ahora*. No hay progresión, sino una imagen emergente y repentina por la que, más que un pasado que refleja su luz sobre el presente, *lo-que-ha-sido* se fusiona con el *ahora* en un destello para formar una constelación.⁴⁶ Esta imagen así funcionalizada es un componente articulatorio de la imagen dialéctica, con la que Benjamin buscaba representar la constelación histórico-filosófica y superar la fuerza de la mera argumentación dialéctica.

c) *La imagen deseo y la alegoría: fundamentos fácticos de la imagen dialéctica*

En su estudio inconcluso acerca de los pasajes del París del siglo XIX, Benjamin tomaba los objetos históricos contingentes como fenómenos originarios [*Ur-Phänomene*], es decir, como capaces de exhibir visiblemente –y metafísicamente en una síntesis auténtica– su esencia conceptual desarrollada.⁴⁷ La obra final debería haber sido una representación fáctica de aquellas imágenes históricas como recipientes de las formas embrionarias de organización económica y social del siglo siguiente. En ese tipo de mecanismo, propio de la imagen dialéctica, se afirma la creencia benjaminiana de que las esencias metafísicas eran inmediatamente visibles en los hechos⁴⁸, lo cual, a su vez, se apoya en las investigaciones del filósofo respecto de la *imagen deseo* y de la *alegoría* barroca.

La *imagen deseo* [*Wunschbild*] implica una falta de distinción absoluta y categorial entre la tecnología y la naturaleza. (Claro que la tecnología es una producción histórica y social, y de esta manera se le ha considerado a veces como segunda naturaleza). Según Benjamin, la historia humana ha visto el desarrollo de dos épocas en su naturaleza, que corresponden a dos tipos distintos de tecnologías⁴⁹ (y por tecnología entiende no sólo aquella destinada a la industria, sino también el mundo entero de la materia, incluyendo a los seres humanos que se han transformado por esa tecnología). Después de la revolución industrial ha emergido la posibilidad de la segunda técnica, de carácter lúdico y con un potencial para vincular a la humanidad y su entorno creativamente⁵⁰, pero sus poderes han permanecido hasta ahora desconocidos, ominosos e incluso aterradores para las generaciones que se enfrentan con ella por medio de una facultad instrumental que no toma en cuenta su poder expresivo en la

⁴⁶ W. Benjamin, *Passagen-Werk (PW)*, GS, V, p.576, N2a3).

⁴⁷ Cf. Susan Buck-Morss, DOS, p.73.

⁴⁸ Cf. la descripción de este carácter materialista de su pensamiento en el cap. 1.

⁴⁹ Cf. W. Benjamin, OWS, en *Reflexions*, pp. 93-94.

⁵⁰ Cf. W. Benjamin, KZtR, p. 359, 2v.

materia, es decir, que desestima la facultad mimética del hombre⁵¹. Por tanto, el potencial inherente de los nuevos procesos de producción permanece inconsciente e irreconocido bajo la máscara del mito clásico y la naturaleza tradicional. Y a su vez, esas máscaras expresan un deseo por retornar al tiempo mítico, cuando los seres humanos estaban reconciliados con el mundo natural.⁵² De esta manera, las nuevas formas de producción, todavía no emancipadas, son constreñidas por la imaginación convencional que ve a lo nuevo como una continuación de lo viejo.⁵³ En este proceso, la producción misma aparece bajo la forma de la fantasmagoría: una imagen engañosa donde el valor de uso se esconde tras el valor de cambio. Y las ciudades enteras donde se exhiben las mercancías se transmutan en espectáculos de ilusiones ópticas, donde los productos cambian su complejidad y se funden unos en otros.⁵⁴

Y sin embargo, frente a la imaginación colectiva reificante, frente a una tecnología a la que se le ha permitido promover sueños y promesas consumibles, la imagen deseo tiene un aspecto opcional, de potencial liberador. Éste se manifiesta cuando la fantasía imaginativa, “que recibe su impulso de lo nuevo”⁵⁵, se retrotrae hasta lo primitivo, hasta el origen. Desde ahí restituye la experiencia de una sociedad sin clases y la reencuentra íntegra en el inconsciente colectivo, con el cual se descubre la posibilidad de engendrar, “en su interpretación con lo nuevo, las utopías que dejan su huella”⁵⁶ en nuevas configuraciones de la vida. Buck-Morss aclara aún más este mecanismo:

En la naturaleza, lo nuevo es mítico, porque su potencial todavía no se realiza; en la conciencia, lo viejo es mítico, porque su deseo nunca se ha cumplido. Paradójicamente, la imaginación colectiva moviliza sus poderes hacia un rompimiento revolucionario con el pasado reciente al evocar una reserva en la memoria cultural de mitos y símbolos utópicos desde un pasado originario [*Ur-past*] más distante. Las “imágenes deseo colectivas” no son sino esto. [...] Avisoran su potencial revolucionario al conjurar imágenes arcaicas del “deseo” colectivo para la utopía social. La imaginación utópica atraviesa entonces el *continuum* del desarrollo histórico de la tecnología como la posibilidad de una ruptura revolucionaria. Ello significa que cada uno de los elementos correspondientes –naturaleza

⁵¹ Cf. Susan Buck-Morss, DOS, p.70. Cf. también capítulo 2 de este ensayo.

⁵² Cf. *ibid.*, pp.113-114.

⁵³ Cf. *ibid.*, p. 114.

⁵⁴ Cf. *ibid.*, p. 81.

⁵⁵ Benjamín, “París, capital del siglo XIX” (PCS19), en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, p. 175.

⁵⁶ Benjamín, PCS19, p.175.

mítica y conciencia mítica—libera a la otra del mito. La “imagen deseo” emerge en la intersección de ambas.⁵⁷

Pero la imagen deseo todavía no es imagen dialéctica, y el deseo todavía no es conocimiento. Se requiere de la interpretación del materialista histórico para completar la tarea. Al adentrarse en los espacios arquitectónicos del París del siglo XIX, al recorrerlos en las calles o examinarlos en fotografías, Benjamin descubrió que entre esas estructuras decadentes, que alguna vez habían resguardado una forma de vida pero que ya no tenían poder sobre la imaginación colectiva, se reconocían sin dificultad las imágenes deseo como siempre se habían emplazado. Ya no existía el aura que las rodeaba, y el materialista histórico podía llevar a cabo la lectura de una vitrina, de un pasaje o de una construcción más allá del simple letrero que podía haberlas identificado. El resultado era un conjunto dotado de significados, una especie de montaje entre elementos gráficos y objetos antiguos, signos en los que la intuición visual descubría una constelación para interpretar el *ahora*. Es la facultad que Benjamin había ya identificado en la alegoría barroca.

Efectivamente, fueron los poetas del Barroco los que le mostraron a Benjamin que el material vencido de la historia podía ser elevado a la posición de alegoría. La alegoría se convertía en pieza fundamental del proceso dialéctico porque era la antítesis del mito⁵⁸, tenía el poder de contrarrestarlo. La estructura dialéctica de la alegoría proveía, en términos teológicos, la clave para una teología negativa en la que fragmentos de la vida profana se transformaban en emblemas de salvación.⁵⁹ El emblema, esa especie de acoplamiento barroco entre imagen y signos lingüísticos, constituía en esa época la representación alegórica de la historia. Los emblemas se descifraban, se interpretaban. En ellos se descubría la interpenetración de dos mundos: el antiguo, revivido con el Renacimiento, y el de la nueva cristiandad, de duda y contrarreforma. La alegoría, bajo la forma del emblema, fue su campo de batalla, pero también significaba la redención de los dioses antiguos, aunque al precio de convertirlos en la representación de lo demoníaco y la adivinación.

En su estudio sobre el drama Barroco alemán, Benjamin equipara la importancia de la alegoría con la del símbolo. En este último, la eternidad penetra momentáneamente, y lo empírico y lo trascendental comulgan bajo la forma de una naturaleza transfigurada. En la

⁵⁷ Susan Buck-Morss, DOS, p. 116.

⁵⁸ Benjamin, GS, V, p.344, J22.5.

⁵⁹ Cf. Wolin, op.cit. p. 99.

alegoría, el observador es confrontado con un paisaje primigenio y petrificado, un relámpago eterno, donde se expresa todo lo que, desde el origen, ha sido vencido, arruinado, despreciado o inesperado.⁶⁰ “Y es que —escribe el filósofo— la apreciación de la transigencia de las cosas, y la preocupación de rescatarlas para la eternidad, es uno de los impulsos más fuertes de la alegoría.”⁶¹ En esa obra, lo que Benjamin lleva a cabo, no sin una crítica al cristianismo que la desarrolla, es la redención de la alegoría como práctica. Mientras que en los dramas barrocos las imágenes naturales —un perro, una piedra, una anciana— son transfiguradas en representaciones emblemáticas de ideas, Benjamin utiliza fragmentos modernistas, imágenes de la ciudad o de mercancías para recuperar significados clandestinos, velados. Claro que más allá de la retórica convulsiva del barroco, pues lo que le interesa a Benjamin no es tanto rehabilitar un estilo sino actualizar su funcionamiento. De esta manera, “el modo alegórico le permite a Benjamin hacer palpablemente visible la experiencia de un mundo fragmentado, donde el paso del tiempo no significa progreso sino desintegración.”⁶² En este fragmento se pueden encontrar algunos de los aspectos teóricos de la imagen dialéctica que se entienden desde su modo alegórico:

Una y otra vez, en Shakespeare, en Calderón, las batallas llenan el último acto, y los reyes, los príncipes, los asistentes y los seguidores “entran huyendo”. El momento en que se vuelven visibles a los espectadores permite su detención. La huida de los personajes dramáticos impone un alto a la escena. Su entrada en el campo visual de las personas no participantes y verdaderamente imparciales otorga un respiro a los perseguidos y los envuelve en nuevos aires. La aparición en el escenario de aquellos que entran “huyendo” cobra aquí su significado oculto. En la lectura de esta fórmula se implica la expectativa de un lugar, de una luz o de las candilejas en las que también nuestra huida por la vida podría ser amparada por la presencia de observadores extraños.⁶³

El español, como ningún otro idioma, marca en este gerundio —entrar *huyendo*— el carácter sincrónico del tiempo, por el que se abre una ventana en la que relampaguean las noticias de la

⁶⁰ Cf. W. Benjamin, OGTD, p. 166. Como se puede observar, la distinción de Benjamin trasciende el canon que distinguía símbolo y alegoría como la relación de la idea y el concepto con lo particular y lo general, para situar la discusión en categorías temporales.

⁶¹ W. Benjamin, OGTD, p. 223.

⁶² Susan Buck-Morss, DOS, p. 18. Buck-Morss asevera además que lo que le interesa al filósofo es que la temporalidad, bajo la forma del símbolo o de la alegoría, penetre toda experiencia, no sólo abstractamente, “como quería Heidegger”, como la historicidad del Ser, sino concretamente.

⁶³ W. Benjamin, OWS, p.91.

eternidad, y se subraya la posibilidad infinita del presente en tanto tiempo no colmado. La detención del curso de la vida, o de los acontecimientos en el escenario, es la forma en que lo habitual y lo familiar se iluminan bajo una luz totalmente nueva y radical.⁶⁴

Con estos elementos a la mano es factible ya enunciar con más detalle algunas formulaciones que caracterizan la funcionalidad de la imagen dialéctica.

d) Caracterización de la imagen dialéctica

Podemos localizar uno de los momentos del paso de la *imagen deseo* a la *imagen dialéctica* en un apartado del primer texto de Benjamin donde se aproxima de una forma más estructurada a la *Obra de los pasajes*:

A la forma del nuevo medio de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entremezcla con lo viejo. Estas imágenes lo son de deseos [*Wunschbilder*], y en ellas el colectivo busca tanto superar [*aufheben*] como transfigurar [*verklären*] las deficiencias del producto social tanto como los defectos del orden social de producción. Paralelamente destaca en estas imágenes deseo [*Wunschbilder*] la enfática aspiración de afirmarse contra lo anticuado, es decir, contra lo que acaba de pasar. Estas tendencias remiten al pasado remoto a la fantasía imaginativa que recibe su impulso de lo nuevo. En el sueño en el que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, ésta última se presenta unida con elementos de la historia originaria [*Urgeschichte*], es decir, de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en múltiples configuraciones de la vida, desde las edificaciones duraderas hasta las modas fugaces.⁶⁵

La imagen dialéctica se cristaliza cuando la imagen sueño es atravesada por una concepción protohistórica (y como tal, mítica): la sociedad sin clases. Este es uno de los puntos definitivos

⁶⁴ En otro lugar, Benjamin menciona más de aquellos actos de detención en el escenario por donde penetra el tiempo pleno: "Cuando de una manera inconcebible el nudo trágico irrumpe súbitamente; cuando el más pequeño paso en falso conduce a la culpa; cuando la más insignificante equivocación, el más inesperado azar, acarrea la muerte; cuando no se dicen todas las palabras —aparentemente fáciles— de comprensión y de solución, entonces aparece aquel característico influjo que desempeña el tiempo del héroe sobre los acontecimientos, puesto que en el tiempo pleno todo lo acaecido es una función del tiempo del héroe." W. Benjamin, *DyT*, p. 181.

⁶⁵ Benjamin, *GS*, V, pp. 46-47.

con el que Benjamín se trata de situar dentro de la tradición marxista. Pero todavía podríamos preguntar más a fondo: ¿cómo habríamos de entenderla en tanto representación filosófica? ¿Podríamos pensar que el polvo de la historia es una imagen dialéctica? ¿O los nuevos materiales industriales como el vidrio o el peluche, una y otra vez mencionados por Benjamín? ¿Puede acaso ser una imagen algo tan abstracto como el término genérico “moda”, o un quehacer tan específico como el del *flâneur* o la prostituta? En su pequeño texto sobre París, de 1935, el filósofo escribe:

[...] la imagen dialéctica es por tanto una imagen sueño [*Traumbild*]. Una imagen tal expone de manera directa a la mercancía: como fetiche. Esta imagen presenta a los pasajes que son a la vez tanto casas como calles. Esta imagen muestra que la prostituta es vendedora y mercancía a la vez.⁶⁶

Así como hay un paso en la comprensión de la mercancía en tanto fetiche, así también hay que entender que estos referentes pueden convertirse en imágenes dialécticas, pero que no lo son en sí, tal como se presentan empíricamente, ni tampoco como símbolos de la “nueva época” que es la sociedad de consumo. Más bien lo son en tanto construcciones dialécticas, como objetos históricos o mónadas políticamente cargadas que saltan del *continuum* de la historia y se vuelven actuales. “Donde el pensamiento se detiene en una constelación saturada de tensiones –ahí aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su posición no es arbitraria. [...] Por tanto, el objeto construido en la presentación materialista de la historia es en sí misma la imagen dialéctica. Ésta es idéntica con el objeto histórico y justifica su expulsión violenta del *continuum* del proceso histórico.”⁶⁷ Adorno profundiza en la caracterización de la imagen dialéctica al acercarse de manera análoga al desvelamiento de la mercancía en tanto fetiche:

Entender el producto como imagen dialéctica significa precisamente entenderlo también como motivo de su decadencia y de su “revocación”, en lugar de la mera regresión a lo antiguo. El producto es por una parte lo alienado, en lo que se extingue el valor de uso pero por otra parte lo sobreviviente, que, alienado, supera la inmediatez. En los productos,

⁶⁶ *Ibid.*, p.55.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 595, N10a3.

no directamente para las personas, tenemos la promesa de la inmortalidad, y el fetiche es [...] para el siglo XIX una última tan traicionera como la calavera.⁶⁸

Como hemos dicho, la imagen dialéctica está configurada siguiendo el ejemplo de los emblemas barrocos. La información que contienen está ahí, resguardada en un objeto y accesible para el que sabe leerla, i.e. para el materialista histórico que escucha el eco originario de la sociedad sin clases. Es una mónada que sintetiza un acontecimiento, no un relato. Y como mónada hace accesible de una sola mirada “el signo de una suspensión mesiánica del devenir.”⁶⁹

La imagen dialéctica haría posible contemplar fugazmente lo vivo de tal modo que se presentara como lo largamente acontecido, el origen que libera inesperadamente su significado. Su funcionamiento como mónada confirma el principio benjaminiano de que “la más mínima célula de realidad contemple *equilibrada* con su peso el resto del mundo”⁷⁰, y muestra que su autor en verdad las concebía como cristalizaciones objetivas del movimiento histórico. Pero me parece que este concepto no quedará claro aún hasta adentrarnos un poco más en la exploración de su propósito último.

e) *El despertar: función política*

La tarea del alegorista, según Benjamin, es acometer la restauración de significados por medio de la transfiguración “milagrosa” del contenido material profano del drama barroco en una parábola de la vida redimida.⁷¹ Esta restauración implica que las cosas puedan llamarse de nuevo por su nombre propio, que puedan ser salvadas. La alegoría, bajo esta concepción que resalta su temporalidad, es el cimiento de la imagen dialéctica, esta forma moderna de la emblemática. Toda la decadencia y la ruina representadas en la alegoría se implican en la imagen dialéctica, pero esta vez con un carácter político instructivo. Los desgarres y la desolación de la cultura industrial nos enseñan, no la necesidad barroca de someterse a la catástrofe histórica, con su melancolía producto de la culpa y la impotencia, sino “la fragilidad

⁶⁸ Theodor Adorno, “Caracterización de Walter Benjamin”, en *Sobre Walter Benjamin* (CWB), Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, pp. 128-129.

⁶⁹ Benjamin, ÜBG, Tesis XVII.

⁷⁰ Adorno, CBW, p.21.

⁷¹ Cf. Wolin, op.cit. p. 72.

del orden social que nos dice que esta catástrofe es necesaria”⁷², es decir, que en ella distinguimos la huella de lo transitorio.

En tanto marxista, Benjamin concebía la posibilidad de transformación del orden social. La imagen dialéctica sería utilizada como un instrumento de lógica visual, no lineal, donde los conceptos fueran una construcción de imágenes en montaje. Pero la vista no se detendría ante lo grandioso que marca el tiempo de la civilización —contraparte de la barbarie— sino que seguiría un pensamiento “micrológico”, como lo denomina Wolin⁷³, para comprimir a un particular hasta que los universales explotaran desde dentro. Los objetos del pasado se identifican así como prototipos, fenómenos originarios precursores de las prácticas actuales y de las mercancías en que se fundan esas prácticas. Al identificar en esos objetos la historia de su devenir y su decadencia, las imágenes deseo se pueden leer en el presente como imágenes dialécticas con contenido de verdad. A su vez, al entrenarse en ese proceso, se pueden anticipar las imágenes deseo presentes como imágenes dialécticas en un futuro por venir y redimir las del *continuum* de la historia con un fin en mente: la transformación del mundo. La primera etapa de este proceso, la *presencia de la mente* [*Geistesgegenwart*], se identifica en esta síntesis sobre la función de la historia:

- 1) El objeto histórico es aquel para el que el conocimiento se lleva a cabo como su “salvación” [*Rettung*].
- 2) La historia se descompone en imágenes, no en historias.
- 3) Donde se realiza un proceso dialéctico, se encuentra uno con una mónada.
- 4) La representación materialista de la historia introduce consigo una crítica immanente del progreso.
- 5) El materialismo histórico fundamenta su proceso en la experiencia, el sentido común, la presencia de la mente y la dialéctica.⁷⁴

La presencia de la mente es la capacidad de estar atentos para reconocer los momentos de peligro que centellean en el curso de los tiempos. Es la facultad de acceder, interpretándolo, al poder expresivo de la materia, que se manifiesta primordialmente a nuestra facultad mimética.

⁷² Susan Buck-Morss, DOS, p. 170. El modo alegórico conserva algo de acedia, lo que concuerda además con la postura filosófica de Benjamin (Cf. por ejemplo, ÜBG, tesis VII, p.696, sobre la historia, o el texto del surrealismo donde habla en toda la línea sobre ese método que consiste en “organizar el pesimismo” (Cf. cap. 5 §III de este ensayo)). Por eso, por ejemplo, en ocasiones se ha malinterpretado la posición de Benjamin frente a la decadencia del aura u otras nociones. Benjamin es consciente de su propia nostalgia, pero también riguroso.

⁷³ Cf. Wolin, op.cit. p. 121.

⁷⁴ GS, V, p.596, N11,4.

Benjamin, en una época anterior al desarrollo de la imagen dialéctica, explica con más detalle esta noción en el siguiente fragmento:

[...] la presencia de la mente es un extracto del futuro, y la conciencia precisa del momento presente mucho más decisiva que la anticipación de los eventos más distantes. Los presagios, los presentimientos y las señales recorren día y noche nuestro organismo como impulsos de ondas. Interpretarlos o usarlos, esa es la cuestión. Los dos son irreconciliables. La cobardía y la apatía aconsejan a la primera, la lucidez y la libertad a la segunda.⁷⁵

En el dilema hamletiano entre la interpretación o la utilización de los signos, Benjamin se avoca claramente por la segunda. Por eso mismo prefiere la lógica visual a la verbal. La intuición visual que subyace a la conformación de la imagen dialéctica carece del aturdimiento argumentativo de la dialéctica tradicional. El método de Benjamin, la dialéctica en suspenso (nombre metodológico de la imagen dialéctica), evita la síntesis hegeliana en la constitución del concepto a partir del objeto. De esta manera, es equiparable a la clarividencia tal como la entiende Hegel.⁷⁶ Al no acometer la síntesis, Benjamin se aleja de los supuestos de la lógica de la esencia, de la identificación objeto-concepto, para encontrar en el objeto las posibilidades postpuestas de la historia. Es por eso que el objeto histórico, deteniéndose ante el tercer momento de la superación hegeliana, aprovecha el campo energético en tensión entre el pasado y el presente para constituirse en mónada y volverse utilizable para fines revolucionarios. El tipo de interpretación que critica en la cita anterior debe entenderse entonces en un nivel en el que se basa la reconstrucción de los hechos. Borges escribió alguna vez que lo importante en la historia no es lo que sucedió, sino lo que juzgamos que sucedió⁷⁷. La interpretación que Benjamin critica es la que se avoca a reconstruir hechos subjetivizados y parciales sobre los juicios para presentarlos como “lo que verdaderamente ha sido”. Benjamin, como Borges, sabía que en nuestros juicios se inscriben límites tanto como posibilidades. Por eso indica que el materialista debe convertirse en un auténtico clarividente, en el intérprete de los signos que nos bombardean en la vida cotidiana para articular el pasado y adueñarse de los

⁷⁵ W. Benjamin, OWS, p. 89.

⁷⁶ Benjamin, como hemos podido observar, explica en varias ocasiones la dialéctica en suspenso al referirse a la imagen dialéctica. Para una exploración de cómo se constituiría esta dialéctica en suspenso a partir del pensamiento de Hegel, así como la posición del clarividente en aquel pensador, ver apéndice 3.

⁷⁷ Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones, Obras Completas*, Tomo 1, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1989, p. 449.

recuerdos en peligro. El peligro de dejar que la clase dominante siga venciendo. La imagen dialéctica tiene un efecto de shock sobre los objetos, los extirpa de su inmediatez para liberarlos de la continuidad estéril del flujo de lo idéntico. En este sentido, la presencia de la mente, que refiere a la actualidad de los objetos del pasado en un contexto presente que les incorpora un significado no observado en su origen, es el requisito necesario para que se acometa el despertar político de la sociedad.⁷⁸

IV.

El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible

Oscar Wilde

En la imagen dialéctica se identifican así al menos tres niveles: en su núcleo se encuentra el nivel teológico —donde se inscriben las nociones de tiempo mesiánico y la de redención— revestido a su vez de un nivel estético —que aporta el principio del montaje— dispuestos hacia un nivel político que bajo la forma del despertar pretende la transformación del mundo. Como una concepción centrada en la percepción visual, y evitando la síntesis dialéctica última, esta categoría benjaminiana se sitúa en el mismo nivel que la intuición visual hegeliana.⁷⁹ Comparte así la forma de acercarse a los objetos como cosas que no se oponen a nosotros, sino que se revelan en el espacio de nuestra propia presencia (objetos que Benjamin, como hemos visto, se toma todo el cuidado de identificar, tanto en su construcción como en su utilización última). La presencia de la mente, esa exigencia indispensable para la praxis dialéctica en su última instancia, demanda además el contacto de la vista con el cuerpo que la sustenta y con los otros

⁷⁸ En el pensamiento benjaminiano, el *despertar* es una categoría fundamental cuya explicación se detalla hacia el final de esta investigación. Me parece sin embargo que hay que resaltar por lo pronto dos aspectos. Por un lado, el filósofo concibe el despertar como un proceso, dentro del cual el sueño es la etapa inicial. Aquí radica la importancia de la identificación de la imagen sueño. Por otro lado, Benjamin consideraba este despertar como el giro copernicano y dialéctico de la rememoración. En este sentido, con el desarrollo teórico de la memoria involuntaria, Proust sería el arquetipo de una generación que “habría perdido toda ayuda corporal y natural para la remembranza.” (Cf. *GS*, V, p.490, K1,1). La investigación en torno al despertar, como veremos, abrevia además en muchos sentidos en la teoría freudiana de la interpretación de los sueños.

⁷⁹ Wolin, sin hacerlo explícito, parece compartir esta posición. “Al caracterizar la idea como una “imagen” — escribe— Benjamin busca enfatizar la importancia de una visión intuitiva y sensible del Todo, una visión que trata de facilitar la representación de lo no-idéntico, lo no conceptual, el momento que la metafísica tradicional ha suprimido debido al valor que ha colocado en un acceso a la verdad que es exclusivamente *categoría*.” Cf. Wolin, op. cit. p.100.

sentidos que la consolidan. Esa presencia de la mente se afirmaba como un correlato de las posibilidades para la expresión de la facultad mimética que Benjamin creía identificar en su tiempo. Como portadores de esas posibilidades, las nuevas tecnologías parecían proveer al hombre de una agudeza perceptual sin precedentes.⁸⁰ La presencia de la mente llevaba hasta un punto teórico sin igual la capacidad de apropiación del poder expresivo de la materia. Como escribe Buck-Morss: “Recrear de forma mimética la nueva realidad, tecnológicamente mediada, llevar al habla humana a su potencial expresivo, no significa someterse a sus formas dadas, sino anticipar la reapropiación humana de su poder. Más aún (y éste es el punto político), tal práctica reestablece la conexión entre la imaginación y la enervación física que ha sido desmembrada en la cultura burguesa. La percepción ya no es contemplativa, sino que está unida a la acción.”⁸¹ Nadie mejor que Benjamin para describir esta situación:

También lo colectivo es corpóreo. [...] Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige.⁸²

Esta es la propuesta benjaminiana para resignificar la percepción, para entrenarla a reconstituir una experiencia sensorial íntegra que recupere el eco originario y convierta al materialista histórico en un intérprete de signos y de sueños. Es en sí una exhortación a permanecer en el nivel de la intuición hegeliana para, como ella, tratar de reconocer las estructuras, la sustancia o el todo interconectado de una realidad a partir de los detalles que de otra forma se sacrifican ante el paso inconmesurable de los relatos totalitarios.

⁸⁰ En el ensayo sobre la obra de arte, por ejemplo, la cámara demostraba en sus fotografías la fuerza del “inconsciente óptico”, consecuencia de haber hecho bombardear en fragmentos ignotos los espacios que habitamos en la cotidianeidad.

⁸¹ Susan Buck-Morss, DWMC, pp.323-324.

⁸² W. Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (SUIE), en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, pp. 61-62.

5.

Tecnología de la mirada

Segunda parte: para una actualización crítica de la imagen dialéctica

I.

Antes de poder pensar a la imagen dialéctica como recurso crítico, resta analizar algunas de sus dificultades teóricas principales. Pasemos para ello a examinar las objeciones que presenta a la propuesta benjaminiana uno de sus primeros impulsores: Theodor Adorno. Para ello nos podemos remontar a Hegel, quien al identificar algunos de los problemas de la intuición visual, prefigura en muchos sentidos la crítica de Adorno a la imagen dialéctica. Al hablar de la intuición como clarividencia, Hegel advertía ya cierto influjo tanto de la imaginación como de las accidentalidades sensibles que podían derivar en representaciones extrañas.¹ Es decir, que de acuerdo con este filósofo la falta de mediación de la conciencia racional podía ocasionar que la intuición se extraviara en divagaciones subjetivas e insuficientes. Es el mismo punto al que Adorno se refiere cuando escribe a Benjamin, en un comentario al texto sobre Kafka, que “la relación entre la historia originaria [*Ur-Geschichte*] y la Modernidad no ha sido elevada a concepto.”² Para Adorno, las “iluminaciones” que Benjamin presentaba sobre este escritor no estaban del todo articuladas, esto es, que de acuerdo con él arrojaban luz sobre algunas de las contradicciones del material, pero no llegaban al punto de su reversión dialéctica. El resultado era que en lugar de evitar los extremos de la teología positiva o del materialismo vulgar, las imágenes dialécticas tendían, como en una simple yuxtaposición, a concentrar rasgos de ambos.³ Esta insinuación de Adorno es de lo más importante para el argumento de la imagen dialéctica porque, efectivamente, la construcción de los objetos históricos (las exposiciones, la moda, la mercancía, los pasajes), requieren la mediación de la interpretación del autor.

¹ Incluso se adhiere a la concepción platónica que consideraba a las visiones como forma de acceso a la verdad en la parte irracional del alma, pero que también distinguía al hombre equilibrado como aquel en el que el conocimiento sólo es asequible en tanto esas visiones se subordinan a la conciencia racional. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Trad. E.Ovejero y Maury, Ed. Porrúa, México, 1997, p.217, §406.

² Theodor Adorno, carta del 17.12.34, en *Sobre Walter Benjamin*, p.108.

³ Cf. Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa* (ODN), Siglo XXI, México, 1981, p.287.

Benjamin es consciente de este proceso. Incluso enfatiza, como hemos visto, que la constitución última de la imagen dialéctica se da con la intervención de un sujeto, de un *medium*, que hace suya tanto una experiencia cognitiva de la historia como una experiencia del mundo empírico. También es cierto que, como recordamos, la imagen dialéctica está modelada bajo el ejemplo de las alegorías barrocas, que requerían ser descifradas antes de proporcionar cualquier clave sobre el gran libro del universo. ¿Qué le impide entonces a la imagen dialéctica caer en una forma de interpretación subjetiva? ¿Cómo asegurar su objetividad, tal como lo quería Benjamin, sin que sus elementos constitutivos se resistieran a ésta recurriendo a su autonomía en tanto signos? Como Susan Buck-Morss hace ver, la posibilidad de la autonomía signica de la imagen dialéctica tendría dos resultados antitéticos, que serían fuente de una inestabilidad epistemológica: por una parte, permitiría al autor o al intérprete la manipulación voluntaria de significados; por otra, podría llevar a que el *medium* o artifice atribuyera a la yuxtaposición azarosa de los objetos dispersos (i.e. los *objets trouvés* surrealistas), un significado mágico propio, en lo que podría convertirse en una interpretación ideológica de la categoría del azar. En el primer caso la arbitrariedad del referente lleva a una “disolución del objeto”; en el segundo, el problema es el de la “desaparición del sujeto”.⁴ ¿Cómo enfrentar esta dificultad?

Como hemos visto ya⁵, Benjamin rescata de los dramaturgos del barroco alemán la idea, circunscrita en la alegoría, de que los elementos de la naturaleza están plenos de significado. La referencia arbitraria que podía conducir a la interpretación subjetiva para ellos se evitaba porque, en el fondo, imperaba un núcleo teológico que garantizaba una verdad objetiva al final del camino. Claro que, para los alegoristas cristianos, la naturaleza y la historia se rescataban sólo aparentemente, pues volvían a reducirse a fuentes del sufrimiento y pecado con tal de afirmar en oposición a ellos un mundo espiritual. La teología a la que Benjamin acude no tiene esta pretensión. La cábala implica ante todo un método hermenéutico de lectura de los textos sagrados. Pero —y en esto coincide con el misticismo cristiano— los lee para buscar significados ocultos que no podían haberse conocido en el tiempo en que se escribieron, por lo que descarta la intención del autor, tan importante para ciertas lecturas historicistas, como elemento de interpretación. Buck-Morss describe más a fondo algunos de los elementos significativos de esta aproximación teológica:

⁴ Susan Buck-Morss, *Dialectics of seeing*, DOS, p.227.

⁵ Cf. capítulo 4.

Despreocupados por recapitular los significados originales o por las cuestiones externas de precisión histórica, éstos místicos disfrutaban de la invención, muchas veces reinterpretaban pasajes de una manera tan lejana como era posible de aquella que la filosofía rabínica había aceptado como verdadera. Su preocupación por la tradición está más de acuerdo con su interés de transformado que en su preservación. Interpretan los textos para iluminar su propia era, para descubrir en ella las claves del advenimiento de la Era Mesianica.⁶

Al separar los textos de la intención de su autor, las generaciones siguientes descubren siempre nuevos significados, lo que otorga a estos textos justamente su vitalidad. No se trata de la desaparición del objeto porque, al no tener referentes materiales presentes de aquello que se describe, los textos antiguos son indecifrables *per se*. Aquí surge la paradoja: no se puede interpretar la verdad de la realidad presente sin textos antiguos, pero esta realidad transforma radicalmente la manera en que se pueden leer estos textos. O en otras palabras, el código de nuestro presente está ya consagrado en la tradición, pero esa misma tradición se transforma con cada actualización. De esta manera, la cábala reverencia y estudia el pasado con el único fin de liberarse de él.

Recordemos también la importancia del lenguaje para la interpretación cabalista.⁷ Este es el fundamento de la función moral del hombre, que es a la vez una función epistémica: la restitución del conocimiento de Dios por medio de la lectura de las partículas divinas dispersas en la naturaleza. La exégesis cabalista es además antisistemática. Aquí no vale la adición o la jerarquización de elementos. Cada fragmento funciona como mónada, tiene su propio centro, como un microcosmos por donde se asoma el macrocosmos. Ningún elemento de la creación divina, ninguna palabra de los textos sagrados es tan pequeña o insignificante para no manifestarse como uno de los diez atributos divinos y así poder ser explicada en referencia a la redención.⁸ Así, el conocimiento divino que se revela en la naturaleza es pluralista, existe en diferentes registros inconexos y se presenta en forma de metáforas, acertijos y misterios. El significado que revela la naturaleza a los cabalistas es tan disperso y ambiguo como para los alegoristas cristianos, ¿por qué no es arbitrario entonces?

⁶ Susan Buck-Morss, *DOJ*, p.233.

⁷ Cf. Capítulo 1.

⁸ Scholem, *The messianic idea*, citado en Susan Buck-Morss, *DOJ*, p.236.

De acuerdo con Scholem⁹, en la alegoría la red infinita de significados y correlaciones puede hacer que cualquier cosa se vuelva la representación de cualquier otra cosa, aunque siempre en los límites del lenguaje y la expresión. En ese sentido se puede hablar de una inmanencia alegórica: lo expresado bajo el signo alegórico tuvo alguna vez su propio contexto significativo, pero al volverse alegoría perdió ese significado para volverse el vehículo de algo más. Aquí se hace evidente el abismo entre la forma y el significado. Lo que aparecería en la alegoría es la infinitud del significado vinculado a cada una de las representaciones. Pero la verdadera especificidad de los cabalistas respecto de otras tradiciones está en la atención que le prestaron al símbolo. Scholem describe de esta manera lo que se puede comprender como la trascendencia simbólica:

En el símbolo místico, una realidad que para nosotros no está por sí sola dotada de forma ni de contorno se vuelve transparente y, de alguna manera, visible a través de otra realidad que recubre su contenido con un significado visible y expresable. [...] También para el cabalista todo lo que existe está en una interminable correlación con toda la creación; también para él, todo es reflejo de todo. Pero descubre, además, algo que no está cubierto por la red alegórica: un reflejo de la verdadera trascendencia. El símbolo no “significa” nada y no comunica nada, pero hace transparente algo que está más allá de toda expresión.¹⁰

El mundo de la cábala está lleno de estos símbolos, “totalidades momentáneas” que se perciben en un *ahora* místico. De hecho, el universo completo es para los cabalistas un *corpus symbolicum* donde el misterio inefable de la divinidad se vuelve visible a partir de la realidad de la creación, sin negar su existencia. En el símbolo cabalista el infinito brilla a través de lo finito para hacerlo más real, no menos real¹¹. Ello posibilita la lectura más transparente de un plano más profundo y oculto de la realidad.

La imagen dialéctica de Benjamin se construye como emblema alegórico, pero trasciende su arbitrariedad al leerse como símbolo. En ella, tanto el texto antiguo como la imagen del presente se iluminan bajo una luz mesiánica, para que el presente histórico se haga visible de una nueva forma, impregnado con un potencial utópico originario. Ésta constituye

⁹ Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ Cf. *idem*.

así un método para vaciar las cosas, los significantes, de los elementos de lo “actual” que pretenden conferirle un significado aparentemente neutro, cuando no abiertamente positivo, y llenarlos, fugazmente, de un universo inmemorial, arcaico, cuya presión sólo pueden resistir muy poco antes de dar a conocer su verdadera naturaleza, su concepción ideológica o las huellas indelebles del sistema que los dispuso.

II.

En otra parte, Adorno también muestra su desconcierto con este dispositivo que es demasiado estático.¹² Quizá esta objeción sea más fácil de librar, pues Benjamin era conciente del carácter de “detención” de la imagen dialéctica. Por ejemplo, en un comentario en su *Obra de los pasajes* escribe:

[...] Hasta ahora se tomaba al pasado como *punto fijo* y se pensaba que el presente tenía que esforzarse para que el conocimiento se asiera a ese sólido punto de referencia. Ahora, sin embargo, esa relación debe cambiar en el sentido de que el pasado se convierte en envite dialéctico, en acontecimiento de la conciencia despierta. La política ostenta el primado sobre la historia. Los hechos son algo que nos golpea; asirles es tarea de la memoria. El modelo de la memoria es el despertar.¹³

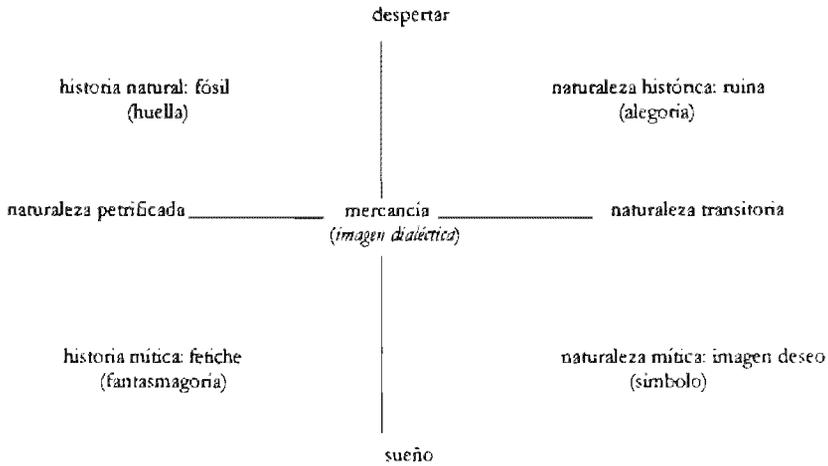
La imagen dialéctica, como el *concepto* hegeliano, implica varios niveles lógicos, los cuales hemos ido siguiendo a lo largo de este ensayo. Sin embargo, los términos contradictorios no se resuelven en una síntesis final. Más bien los opuestos se sitúan en coordenadas y la imagen

¹² Adorno, op.cit. p.132. La falta de mediación y la estaticidad no son las únicas críticas de Adorno. Este filósofo también observa, por ejemplo, que es una noción muy “lineal” y “evolucionista” que se dirige a un futuro inminente y utópico (Adorno op.cit., p.125). Buck-Morss atribuye otra de sus críticas, esta vez respecto a que el inconsciente colectivo no muestra en realidad diferencias de clases, a diferencias ideológicas entre los autores, más que deficiencias teóricas de Benjamin. (Susan Buck-Morss, ODN, p. 291). En todo caso, al final de su carta crítica Adorno escribe: “Cuando señor Benjamin, el intento de conciliar su momento de “sueño” —como lo subjetivo en la imagen dialéctica— con su concepción de éste como modelo me ha llevado a algunas formulaciones que le expongo aquí como lo último que se me ocurre hoy:

En tanto que el valor de uso de las cosas se extingue, una vez alienadas son vaciadas y extraen significados codificados. De ellas se apodera la subjetividad, que pone en ellas intenciones de deseo y miedo. Dado que las cosas muertas sustituyen como imágenes a las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre cosas alienadas y significado exacto, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significado. Mientras en apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la muerte transforma sus significados en lo más antiguo.” (Adorno, op.cit., p.137).

¹³ GS, V, pp.490-491, K1.2. (La cursiva es mía.)

dialéctica se posiciona en el punto en el que los ejes de éstas se intersectan. Según Buck-Morss¹⁴, los ejes serían entonces las polaridades hegelianas familiares: conciencia y realidad, cuyos extremos estarían compuestos por (1) “naturaleza petrificada/ naturaleza transitoria” y (2) “sueño/despertar”.



Este esquema explica en parte el carácter en tensión de la imagen dialéctica. Tensión entre el pasado y el presente, pero también entre opuestos que nunca se reconcilian en una síntesis. Es difícil concebir esta formulación porque implica que el pasado tenga vida propia, que sea incluso tan autónomo o más que el presente y que al mismo tiempo las polaridades no se desvinculen de ninguna manera. Esta situación imprime todavía más importancia a la interpretación que debe hacer el materialista para no caer de uno u otro lado del espectro y que siga así manteniendo la tensión conceptual.¹⁵

III.

¹⁴ Cf. Susan Buck-Morss, DOS, p. 210.

¹⁵ Pues aunque es verdad que la concepción de Benjamin es estática, la verdad que esa imagen dialéctica ilumina atraviesa fugazmente en términos históricos.

Pero el verdadero punto en discordia se encuentra en otro lugar. El uso de la teología en Benjamin —ese enano que no debe dejarse ver para poder cumplir cabalmente su cometido— aunque puede servir como garante de la pretensión de objetividad del filósofo, de ninguna manera se fusiona asépticamente con el marxismo al que busca servir. Quizá el punto donde esta tensión confluye de manera más extrema es en el problema de la redención (que es, a su vez, uno de los términos en lenguaje teológico bajo los cuales se puede entender la revolución) en su relación inmanente con la práctica política. Benjamin habla siempre en términos positivos en torno a esta redención, pero, ¿es ella realmente posible? Los mismos textos del filósofo son ambiguos al respecto. Ya habíamos mencionado la aporía del tiempo mesiánico, ese tiempo que se hace accesible por la redención, y que al afirmar su promesa se niega a sí mismo, constituyéndose de esa manera en un juego infinitamente postergado.¹⁶ Benjamin no cambia el carácter de esta aporía, y sin embargo cimenta sobre ella la capacidad revolucionaria como principio de la historia (ese sufrimiento encarnado en la clase oprimida). Ya desde un texto de su juventud, al hacer una distinción entre el tiempo de la tragedia y el del drama barroco, Benjamin anota que “El héroe muere en la tragedia porque a nadie le es permitido vivir en el tiempo pleno”.¹⁷ Por tanto el héroe muere y se convierte en un inmortal en la memoria de los observadores extraños. “La inmortalidad trágica despliega así su paradoja, el punto de partida de la ironía trágica.” El tiempo pleno, mesiánico, se traspone, colmado de un modo puramente individual, al drama barroco sólo en la noción de *culpa*, esa derivación del pecado original.¹⁸ La culpa permite así la sobrevivencia en el tiempo pleno, pero a costa de una detención: en la decisión trágica, en el momento retardado o en la catástrofe, todas ellas sin poder para evitar la ruina de la historia que el ángel de la alegoría benjaminiana contempla con tristeza. La revolución traería esa detención de los tiempos en la historia misma. En sus *Tesis de la historia*, Benjamin refiere la cita de un testigo ocular que en la noche de la Revolución Francesa habría visto a la turba disparar contra los relojes como para tratar de advertir con ello el rompimiento del orden antiguo y la llegada de los nuevos tiempos.¹⁹ Michelet explica el núcleo irradiante de la Revolución en estos términos: “[Aquí] no hay ninguna transmisión del mérito precedente, no hay nobleza. Pero tampoco existe transmisión alguna de las culpas anteriores.”²⁰ Así, *la obra*

¹⁶ Cf. capítulo 4.

¹⁷ W. Benjamin, *DyT*, p.180.

¹⁸ Cf. *ibid.*, p.181.

¹⁹ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (ÜBG), Tesis XV, p.701.

²⁰ J. Michelet, *Histoire de la Révolution française*, vol. I, Laffont, París, 1999, p.414.

de la Revolución está en borrar el pecado original. Un orden cae para dar paso a otro, que se pretende sin culpa, pero en tanto hay sobrevivientes la ruina histórica continúa su proceso acumulativo. La redención como revolución es entonces inalcanzable en términos absolutos, pero como veremos, aún mantiene un poder simbólico inherente.

Hemos visto que la clase oprimida se opone a la clase dominante sólo en tanto es capaz de contrarrestar a aquella en su *apetito* por la remuneración y la utilidad, en su vorágine objetivizante. Prácticamente es el nacimiento de un hombre nuevo, que se posibilita por primera vez en la historia, según el filósofo, con el surgimiento de las nuevas tecnologías. Ya hemos hablado de estas nuevas tecnologías que Benjamin denominaba “segunda técnica”. Según él, el origen de ésta ha de buscarse cuando los hombres, por primera vez y con una *astucia [List]* insólita, toman distancia de la naturaleza en el juego.²¹ Esta técnica lúdica, al contrario del uso que le atribuyeron los imperialistas, no significa el gobierno sobre la naturaleza, sino el “señorío de la relación entre la naturaleza y el hombre.”²² En la tecnología Benjamin ve la organización de una nueva *physis* en la que se renueva el contacto del hombre con el cosmos, por medio de esa astucia. Astucia con la que también nos “absolvemos a nosotros mismos del ámbito de los sueños”²³ Benjamin utiliza el término hegeliano de manera intencional, pero mientras para Hegel es la razón quien se abre paso en la historia “con astucia”, para Benjamin es la capacidad, por medio del despertar, de aventajar a la historia que ha hechizado a la colectividad que sueña manteniéndola inconsciente. En Hegel, la astucia es la forma de afirmar el mito del progreso en la historia; en Benjamin, es el ingenio con el que el hombre obtiene lo mejor de los poderes míticos.²⁴

La nueva tecnología es así la variante epocal en la que Benjamin sustenta la posibilidad actual de la redención. Pero el filósofo sigue siendo consistente con su propuesta: el *tiempo del ahora [Jetztzeit]* se construye como *modelo* del mesiánico, no como un sustituto o como un término en relación de identidad con aquél. Así lo hace explícito en la sus *Tesis* sobre la historia: “El *tiempo del ahora*, ... como modelo del tiempo mesiánico, resume en una grandiosa abreviación la historia entera de la humanidad.”²⁵ La utopía radical hace de la imposibilidad

²¹ Benjamin, “Das Kunstwerk...” (KZtR), p. 359, 2v.

²² Benjamin, OWS, p.93.

²³ Benjamin, GS, V, p.234, G1,7.

²⁴ Susan Buck-Morss, DWMC, p.325.

²⁵ Benjamin, ÜBG, p. 703. tesis XVIII.

nomotética una posibilidad discursiva que aparece aquí delineada como una forma extrema de la revuelta.

Por otra parte, a pesar de esta conformidad sistemática, la idea de Benjamin nunca se podría entender como la de una aspiración definitiva a un “mundo feliz.” Pensemos en su ensayo sobre el surrealismo, donde el filósofo enfatiza su noción de “organizar el pesimismo.” “Pesimismo en toda la línea –nos dice—. Sí, sin duda y completamente. Desconfianza sobre el destino de la literatura, desconfianza sobre el destino de la libertad, desconfianza sobre el destino de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza, desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, entre los pueblos, entre los individuos. Y sólo una confianza ilimitada en la I.G. Farben y el perfeccionamiento pacífico de la Luftwaffe.”²⁶ En el material preparatorio para las *Tesis*, la sociedad sin clases se entiende como el nombre, secularizado por Marx, de la era mesiánica.²⁷ Por tanto, la desconfianza que se menciona sobre el entendimiento entre las clases se entiende una vez más como el cruce de la exigencia absoluta de la redención sobre el ámbito de lo profano. Y esta tensión se muestra de manera continua, es la idea de una redención que nunca se puede acometer, no hay evolución alguna que pueda pensar su realización, pero siempre está ahí, en la trastienda de la historia, iluminando a los hombres no hacia un objetivo [*Ziel*], sino hacia su fin [*Ende*].²⁸

La unión por la técnica entre la humanidad y la naturaleza podría acercar al hombre a una noción de felicidad, que es una idea que conecta lo profano con lo mesiánico²⁹. La felicidad [*Glück*], como lo comenta Benjamin en su *Fragmento Teológico-político*, es lo opuesto al sufrimiento.³⁰ La naturaleza es mesiánica en razón de su durar eterno y total. Y la conexión con ese mesianismo por medio de la noción de felicidad implica aspirar a la caída [*Untergang*] de todo lo terreno.³¹ Hay una estrecha conexión aquí con la alegoría, tan comentada, del ángel de

²⁶ Benjamin, GS, II, p. 308.

²⁷ Benjamin, GS, I, 1231.

²⁸ Cf. Benjamin, Theologisch-politisches Fragment en GS, II, 203.

²⁹ Benjamin anticipa así una solución primaria a la aporía identificada por Horkheimer y Adorno en el núcleo de la Ilustración. Según estos pensadores, el proceso de emancipación del hombre frente a la naturaleza externa se revela al mismo tiempo como proceso de sometimiento de la propia naturaleza interna, y finalmente, como proceso de regresión a la antigua servidumbre bajo la naturaleza. (Cf. Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos, tr. Juan José Sánchez, Ed. Trotta, Madrid, 2001, pp. 54 y 92). El dominio del hombre sobre la naturaleza lleva consigo, paradójicamente, el dominio de la naturaleza sobre los hombres. La técnica lúdica avanzada por Benjamin sería la forma de evitar ese sometimiento mutuo.

³⁰ W. Benjamin, Theologisch-politisches Fragment en GS, II, 203-204. Este texto retoma además la imposibilidad de la redención como realidad histórica: “Sólo el mesías consume la historia, en el sentido de que sólo él redime, completa, y crea su relación con lo mesiánico. Por esta razón nada histórico puede relacionarse por sí mismo con nada mesiánico.” Y más adelante también admite: “El ordea de lo profano debe engirse en la idea de felicidad.”

³¹ Cf. *idem*.

la historia que aparece en sus *Tesis*. La caída de lo terreno implica la noción de catástrofe, pero en el *Fragmento* no aparece con un sentido negativo. Esta caída es inminente, parece decirnos Benjamin, pero el sufrimiento ante ella se evita interrumpiéndola por un momento para redimir a los vencidos. No podía haber aventura más quijotesca que esta redención que busca equiparar la historia universal con la natural, de tal forma que el conjunto de todo lo humano pueda aspirar entonces a una dignidad que hasta hoy le ha sido negada.

Podríamos decir que lo más importante en la noción de redención benjaminiana no es la inmanencia práctica de su acontecimiento mismo, sino las posibilidades que permite pensar. En el sentido en que la imagen dialéctica implica la redención de los objetos sobre los que se elabora, es posible pensarla como un instrumento donde se sintetizan la utopía latente en la teoría con la experiencia singular que sólo es accesible a la práctica. Por ello la tensión es constante. Buck-Morss apunta hacia ella para promover un acuerdo entre sus elementos centrales:

Sin la teología (el eje trascendental) el marxismo redundaría en positivismo; sin el marxismo (el eje de la historia empírica) la teología redundaría en magia. La imagen dialéctica emerge de hecho en la intersección de la magia y el positivismo, pero en este punto de partida, ambos caminos se niegan, y al mismo tiempo se superan dialécticamente.³²

Rolf Tiedemann, editor de la obra benjaminiana, es sin embargo más escéptico. Para él, la conjugación de la rememoración histórica y la praxis subversiva, del mesianismo (herético, hay que decirlo) y el voluntarismo revolucionario no es sino un decreto impotente que hace abstracción de cualquier análisis de la realidad. Para él serían más bien muestras de anarquismo y no de la sobriedad y el cuidadoso análisis marxista.³³ ¿Pero es ésta una objeción justificada? No lo parece cuando encontramos que, en 1929, justo en su texto sobre el surrealismo, Benjamin afirma conscientemente su intención de aportar a la sobriedad y la disciplina

³² Susan Buck-Morss, *DOS*, p.249.

³³ Rolf Tiedemann, "Dialectics at a Standstill", en Walter Benjamin (ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser), *The arcades project*, trad. Howard Eiland, Kevin McLaughlin Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1999, p.945.

marxistas el recurso de la embriaguez y la espontaneidad anarquistas presente en aquel grupo de la vanguardia, primer heredero del impulso dadaísta.³⁴ Se trataba de equiparar en términos filosóficos lo que aquel grupo impulsaba en términos artísticos: poner la poesía al servicio de la revolución. De ese punto en adelante, y como veremos a continuación, es evidente que el filósofo trató de aplicar su recurso teórico en muchas ocasiones para interpretar su realidad histórica siguiendo algunos principios recurrentes entre aquel grupo de artistas.

IV.

El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de
reemprender algo que vale la pena.
Primer manifiesto del surrealismo
André Breton

Benjamin ve en la operación signica que sobre los recursos materiales llevan a cabo los surrealistas una de las posibilidades de activación práctica de su imagen dialéctica. Se podría decir que la influencia de esta corriente artística en su pensamiento es tal que llega a incidir incluso en la constitución conceptual de su recurso. Claro que para comprender más a fondo toda la importancia que Benjamin les atribuye a sus prácticas, habría que comenzar por situar a Baudelaire como el primero de los surrealistas, el antepasado comprendido sólo desde el presente que le enseñó a una época a penetrar el caparazón superficial de los nuevos objetos que tras la industrialización empezaron a ocupar el mundo.

Los artistas de esta vanguardia aprendieron a ver el mundo a través de la mirada de Baudelaire, quien con su intención alegórica transfiguraba la realidad en un libro abierto de mitología que contenía la clave para todo jeroglífico viviente. Y es que el arte baudelaireano constituía un verdadero método, con el cual la inspiración llegaba como “recompensa del esfuerzo cotidiano” de la observación. Esa es la característica central de *Nadja* de Breton o de *Le paysan de Paris* de Aragon. Pero quizá el vínculo más evidente entre Baudelaire y este movimiento es el papel decisivo de la imaginación en el proceso de creación. De hecho, Baudelaire llega a concentrar en ella toda su “teoría” de las correspondencias cuando escribe que “la imaginación no es fantasía [...]. La imaginación es una facultad casi divina que percibe [...] las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías.”³⁵ Para

³⁴ Cf. Benjamin, *GS*, II, pp.306-307.

³⁵ Baudelaire, “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, citado en *GS*, V, p.363, J31a5.

los surrealistas la imaginación se impregna de una actitud política que parece decisiva. Breton la describe con suma fuerza:

La imaginación no es ya esa hermanita abstracta que juega en el parque cercano; la habéis sentado en vuestras rodillas, habéis leído vuestra perdición en sus ojos. No se sabe lo que quiere; ella os da la conciencia de muchos otros mundos, a tal punto que pronto no sabréis comportaros en éste.³⁶

La imaginación para los surrealistas tiene la capacidad subversiva de desfasar el centro de equilibrio de los individuos, de emerger desde el inconsciente, restituyéndose frente a la locura, para reestablecer la unidad de la psique y atender así al poder expresivo de la materia que libera energías revolucionarias a partir de lo anticuado, de las construcciones de hierro, de los edificios de fábricas, de las fotos antiguas o de los objetos inútiles y obsoletos.

Los primeros surrealistas trataron de restituir al hombre la capacidad imaginativa para acceder a las profundidades del espíritu que “oculta extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie”³⁷ La exploración de los sueños fue la máscara más frecuente por la que intentaron despojar a la realidad empírica de su poder cimentado en una organización racional del mundo. Esa realidad debía tratarse “como el contenido de los sueños cuyo significado sólo se puede decodificar indirectamente. Al cambiar la óptica del sueño hacia el despertar del mundo, se podía traer a la luz los pensamientos latentes y escondidos que dormitaban en el seno de ese mundo”³⁸ Si se dejaba de imponer el ritmo consciente del pensamiento, los surrealistas pensaban que se podían distinguir los matices y la esencia de las cosas a partir de su transitoriedad. Parecían así buscar las verdades fugaces que pasan del sueño a la vigilia, aquellas que tienden un puente entre dos universos irreconciliables. Octavio Paz destaca esa noción surrealista como un pasaje:

³⁶ Breton, “Les pas perdus”, citado en Alejo Carpentier, “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo” (1928), en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2002.

³⁷ André Breton, “Primer manifiesto del surrealismo” (PMS), en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966), trad. Ángel Sánchez Guijón, ed. Alianza, Madrid, 2001, p. 271.

³⁸ Rolf Tiedemann, op. cit. p. 933.

A veces ese pasaje fue salto mortal entre dos orillas, otras exploraciones en el subsuelo de la imaginación o de la historia, pero siempre fue comunicación e incluso alianza entre dos realidades opuestas o disímbolas. Su emblema fue la metáfora poética.³⁹

No es casual esta conexión entre el pasaje surrealista y los pasajes-centros comerciales del París decimonónico que fascinaron a Benjamin. Es en ambos donde este filósofo ve la confluencia de dos opuestos que dan lugar a una conformación de elementos en cuyas fisuras se lee la realidad de una manera distinta, desde su aspecto más oculto. La alegoría significó para Baudelaire la compenetración de las nuevas tecnologías con las viejas prácticas, para el Barroco lo había sido la de la Cristiandad con el paganismo antiguo. La imagen surrealista reivindica en el siglo XX la misma actitud que atenta contra la identidad imperecedera de las cosas. El primer manifiesto de Breton retoma esta idea de Pierre Reverdy:

La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá.⁴⁰

Esta noción se acompaña de un gusto por lo arbitrario, de una búsqueda por contradicciones lógicas y físicas que dificultan la traducción al lenguaje práctico. De esta manera, dar vida a la imagen significa violar las leyes del orden natural y social. “Pero ésta es, precisamente, su finalidad, ya que, al acercar repentinamente y por sorpresa dos términos de la realidad que parecen inconciliables, y al negar su disimilitud, provoca en quien observa el resultado de tal operación un “shock” violentísimo que pone en marcha su imaginación por los insólitos senderos de la alucinación y del sueño.”⁴¹

Los surrealistas hablaban de una nueva mitología fundada no en la cultura popular o en los símbolos de los viejos mitos aparecidos bajo nuevas formas, sino en el cambio constante del paisaje industrial urbano. La farsa, la risa, la trivialización de todo lo venerado eran medios

³⁹ Octavio Paz, “Poemas mudos y objetos parlantes: André Breton”, en *Obras completas*, Tomo 6, FCE, México, 1994, p.91.

⁴⁰ Pierre Reverdy, citado en André Breton, PMS, p. 277.

⁴¹ Mario de Micheli, op. cit. p. 158.

para acometer el shock.⁴² En *Le paysan de Paris*, el *flâneur* baudelairiano aparecía bajo la forma de un campesino que deambula, intoxicado, con la compañía de las musas a través del paisaje de la ciudad como si fuera un bosque encantado. La intoxicación por el opio, por el sueño, fueron la base en la que se fundaba la experiencia de estas imágenes espontáneas, en las que la identidad se comunicaba mimética y corporalmente.⁴³ Desde sus primeros escritos, Benjamin había estado explorando una concepción de experiencia que restaurara la integridad de la experiencia teológica. Los surrealistas le enseñaron que no se trataba de restaurar esa experiencia teologizada, sino de transportarla hacia lo profano.⁴⁴ Por eso cambia el énfasis de esta intoxicación:

Esas experiencias de ningún modo se reducen al sueño, a las horas de fumar opio o mascar haschisch. Es un gran error pensar que sólo conocemos de las “experiencias surrealistas” los éxtasis religiosos o los éxtasis de las drogas. [...] La verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en la iluminación profana de inspiración materialista, antropológica, de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que la escuela primaria.⁴⁵

La iluminación profana era una forma de conocimiento⁴⁶ que transita por el principio del montaje y por la que los surrealistas se convierten en visionarios, en intérpretes de signos que hacían explotar las poderosas fuerzas dispuestas en los objetos.⁴⁷ Benjamin contempla esta intención epistémica como parte de la facultad mimética que busca restaurar⁴⁸, y en cuyo centro se distingue una teoría de la experiencia. Al mismo tiempo que preservar el conocimiento abstracto, su concepto de experiencia quería mantener el contacto inmediato

⁴² Pero la trivialización de lo venerado representa también su otro aspecto: lo trivial se vuelve objeto de reverencia. “Lejos de escapar a las formas antiguas, la percepción surrealista aprehende la esencia metafísica de las nuevas formas, que no está sobre la historia, sino inmerso en ella.” (Susan Buck-Morss, op. cit., p.257). Lo que distingue a los dioses de esta moderna mitología es su susceptibilidad al paso del tiempo: en él pueden encontrar la muerte, pero esa misma transitoriedad es la base de su poder.

⁴³ Para Breton no parece haber otra forma de suscitar esas imágenes, imposibles de ser evocadas voluntariamente. Cf. Breton, PMS, p. 286.

⁴⁴ Cf. Rolf Tiedemann, op. cit., p. 934.

⁴⁵ Walter Benjamin, “El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea” (SU), p. 46.

⁴⁶ Reconocida también por los propios surrealistas. Cf. Breton, PMS, p. 287. Ésta era además uno de los elementos más originales de su propuesta frente al mero anarquismo dadaísta.

⁴⁷ Cf. W. Benjamin, SU, p. 49.

⁴⁸ Cf. Capítulo 2.

con el comportamiento mimético.⁴⁹ Por eso, para él, las imágenes toman el lugar de los conceptos, y esas imágenes por sí mismas concentran el esfuerzo del conocimiento. Es la estructura detrás de su imagen dialéctica, cuya forma se ha basado en la transformación histórica de (1) el emblema barroco, (2) la *nouveauté* en el siglo XIX y (3) la imagen surrealista. En todas ellas reencuentra una definición del “concepto” cercana a la que había concebido Baltasar Gracián en el siglo XVII: *un acto del entendimiento que expresa una correspondencia entre dos objetos*. Todas ellas se encuentran también mediadas por la imaginación subjetiva. Al entender al poema-objeto como una forma de la imagen surrealista, Paz escribe:

[...] en el poema-objeto lo decisivo es la invención personal. La subjetividad no sólo traza un pasaje entre lo visto y lo pensado, la imagen y la escritura, sino que al unirlos crea un ente nuevo, un verdadero monstruo, en el sentido que se daba en el siglo XVII a esta palabra: algo que rompe el orden natural y nos maravilla o fascina.⁵⁰

El vicio llamado surrealista —ha dicho Louis Aragon— es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente *imagen*.⁵¹ Para estimular ese vicio, psicólogos y poetas se reunían y trataban de, en sus propias palabras, “sacar de la oscuridad del *yo* los más bellos *monstruos*.”⁵² Benjamin descubre en las obras resultantes rastros de una “dialéctica de la intoxicación”, momentos gloriosos en que el arte restituye al hombre su libertad en la posibilidad de la redención.⁵³ Justo así lo describe de nuevo Paz:

La imbricación de la idea en los sensible fue una de las respuestas con que intentó la Edad Barroca responder al antiguo problema de las relaciones entre la mente y el cuerpo. Es un enigma que ha desvelado a todos los espíritus desde que los hombres empezaron a pensar. Las empresas y los emblemas van de la concisión de la divisa caballeresca a los artificios de la teología de los jesuitas; en esa larga travesía hay momentos excepcionales en los que la idea encarna en la imagen y otros en los que la imagen, que siempre es particular, participa de la universalidad de la idea. Esos

⁴⁹ Rolf Tiedemann, op. cit., p. 934.

⁵⁰ Cf. Paz, op. cit., p. 94.

⁵¹ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, NRF, París, 1972, p. 81.

⁵² Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, (primera edición francesa 1933) trad. Juan José Domenchina, FCE, México, 2002, pp.262-263.

⁵³ Este es el sentido —que no necesariamente la práctica— que encuentra Breton cuando acusa en su manifiesto: “La dureza del despertar del hombre, lo súbito de la ruptura del encanto, se debe a que se le ha inducido a formarse una débil idea de lo que es la *expiación*.” Breton, PMS, p.273.

momentos de fusión son momentos de poesía, los mismos que André Breton buscó y a veces alcanzó en sus poemas-objeto.⁵⁴

Por eso la influencia de los surrealistas sobre el pensamiento de Benjamin fue determinante. La construcción de imágenes en el principio del montaje fue decisiva para la conformación de su metodología de trabajo así como para la organización de sus instrumentos críticos principales. La imagen deseo [*Wunschbild*] es también heredera de la estructura de aquel *gran desconocido* —el sueño en vigilia— que los surrealistas investigaron y en el que encontraron una fuente vigorosa de donde manaban, hacia el trasfondo de la conciencia, figuras amorfas y evanescentes cuyo destino se halla ligado de un modo oculto a los movimientos afectivos del *yo*.⁵⁵ Y quizá el pensamiento estético de Benjamin no tendría su fuerza provocadora sin esa concepción de la experiencia que revaloriza la dispersión y la disgregación, contrapartes de la conciencia y el recogimiento, que se parecen tanto al sueño en vigilia y que orientan a la masa sobre las nuevas formas de recepción de las artes más revolucionarias.⁵⁶ Pero no por ello deja el filósofo de percibir las diferencias entre esta corriente y su propia búsqueda, así como las contradicciones teóricas del grupo que hacían igualmente difícil la transposición de las ideas a la praxis. Breton mismo, desde el primer manifiesto, advertía sobre su búsqueda de una realidad armónica entre el sueño y la realidad “con la certeza de jamás conseguirla.”⁵⁷ Benjamin reconocía también que la praxis surrealista estaba muy lejos de lograr una verdadera revuelta. Por tanto, la crítica al surrealismo en estos términos es, en un sentido, el reconocimiento de lo trágico de su propia búsqueda, pues entraña —tal como en la aporía de la redención— la imposibilidad de llevarla por completo a la práctica. ¿Por qué persistir entonces en la investigación por este camino? Había una pequeña diferencia en su concepción teórica que, aunado a la utilización del símbolo místico, se traducía en una breve esperanza. Mientras que

⁵⁴ Paz, op. cit., p. 94.

⁵⁵ Raymond, op. cit., p. 246.

⁵⁶ En el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin anota que en la obra: “[...] las masas buscan entretenimiento [*Unterhaltung*], para el conocedor es en cambio un objeto de su devoción [*Andacht*]. Es un lugar común. [Pero] se trata de mirar más de cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; [...] Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística [...]. Sobre todo a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de la colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremedida instructivas. [...] De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según una actitud recogida.” (W. Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (KZtR) GS, VII (1), pp. 380-381). La arquitectura, fundada en la advertencia ocasional que funda el hábito y no en la atención tensa, es así para Benjamin el paradigma de la recepción de las nuevas formas del arte.

⁵⁷ Breton, PMS, p. 273.

los surrealistas se procuraban a sí mismos un estado onírico convencidos de que la experiencia del sueño pertenecía al mundo privado, individual, para Benjamin se trataba de un sueño colectivo en el que ya se estaba inmerso: sólo el hecho de que fuera *colectivo* podía admitir que el *despertar* tuviera implicaciones políticas. Por tanto, para Benjamin no se trataba de representar sueños o mitologías, sino de disolverlos. El *despertar* para Benjamin implicaba un conocimiento histórico que los surrealistas, rechazando la tradición cultural que los antecedió, no habían investigado cabalmente.⁵⁸ Su imagen dialéctica podía concretarse como recurso crítico porque retomaba el trabajo que los surrealistas habían dejado inconcluso —la disolución de las mitologías del mundo moderno— al posibilitar la interpretación de las imágenes bajo un modelo teológico-materialista. Al hacer asequibles los nuevos objetos de la época industrial para la investigación filosófica, la nueva forma de hacer historia se definía con estas palabras: “pasar a través de lo-que-ha-sido [*das Gewesene*] con la intensidad de un sueño, para poder experimentar el presente como el mundo en despertar al que el sueño se refiere.”⁵⁹

La imagen surrealista podía utilizarse entonces para darle forma a la doctrina cabalista del símbolo por el camino de la vanguardia que trataba de acercar la estética con la política. Benjamin retoma así lo mejor de dos mundos, a la vez que redime la fuerza significativa de la alegoría barroca y el ímpetu creativo de los surrealistas. Su imagen dialéctica es una propuesta para volvernos a acercar al universo como a un libro —un libro contemporáneo nunca antes leído— y para recuperar el poder de leer el cosmos comunally. Su respuesta es una continuación de la historia de la poesía moderna en el ámbito filosófico, pues se acerca a las poéticas que, desde el romanticismo, han surgido ante la ausencia de un código universal y eterno. En los surrealistas, Paz lo explicaba de esta manera:

En los emblemas barrocos, las figuras y las imágenes se transforman con naturalidad en lenguaje. En el poema-objeto de Breton no opera esta concordancia racional y metafísica;

⁵⁸ El filósofo continúa en otros términos una crítica al movimiento surrealista por su falta de decisión política. Varios escritores contemporáneos a Benjamin reprochaban a la mayoría de los integrantes del grupo que se burlaban del sistema del arte, pero que no se atrevían a romper con el sino en manifiestos y palabras, “sin conseguir librarse de sus recuerdos, de sus costumbres... (pretendiendo a la vez trabajar por la ciencia y romándole a Freud, más que unos métodos, por otra parte discutibles, una mitología). Les veían “vacilar entre la acción y la poesía, entre la acción espiritual y la acción temporal.” (Raymond, op. cit., pp. 254-255). Benjamin mismo recordaba que era importante derribar el predominio intelectual de la burguesía, pero también acercarse al proletariado en otros términos y no de forma contemplativa. Sarcásticamente lanzaba una pregunta: “¿No debiera incluso ser tal vez la interrupción de su “carreca artística” una parte esencial de su función?” (W. Benjamin, SU, pp. 60-61).

⁵⁹ W. Benjamin, citado en Rolf Tiedemann, op. cit., p. 935.

Su sintaxis es otra y está hecha de choques, disyunciones, lagunas y saltos en el vacío. Pero lo que se pierde en inteligibilidad se gana en poder de sorpresa y de invención. A veces el choque entre la imagen y el texto escrito se resuelve en opacidad; otras en fuego de artificio; otras en breve llamarada. Arrancados de su contexto, los objetos se desvían de sus usos y de su significación. Oscilan entre lo que son y lo que significaron. No son ya objetos y tampoco enteramente signos. Entonces, ¿qué son? Son cosas mudas que hablan. Verlas es oír las. ¿Qué dicen? Dicen adivinanzas, enigmas. De pronto esos enigmas se entreabren y dejan escapar, como la crisálida a la mariposa, revelaciones instantáneas.⁶⁰

La búsqueda de Benjamin pretende dotar a su imagen dialéctica de inteligibilidad sin perder en ello la sorpresa, que puede ser una forma del *despertar*. La revelación que de ella escape tendría entonces tras de sí, en la conjunción de sus elementos constitutivos, toda la experiencia y el conocimiento histórico acumulados durante milenios con el único fin de rehabilitar la memoria del hombre en el entorno de su presente más cercano, única topografía posible para su noción particular de la revolución.

⁶⁰ Paz, op. cit. p. 97.

Un mundo sin Dios, pueblo de fantasmas

Para una imagen dialéctica como recurso crítico

I.

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueño, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien.

César Vallejo

Aunque la obra de Benjamin no se estructura en torno a un programa definido, es posible reconocer el énfasis político que cobra en su etapa tardía y decodificar así la operatividad de algunos de sus conceptos en función de lo que él denominaba un *despertar* político. ¿Pero a qué se refiere precisamente con ese *despertar*? Resulta urgente formular esta pregunta, sobre todo porque al intentar responderla se precipitan en cascada muchos de los elementos del pensamiento benjaminiano, congregándose en una constelación poderosa que transmite su sentido.

Tenemos así que, en la *Obra de los Pasajes*, Benjamin describe al despertar como una técnica en la que se da un “giro copernicano de la memoria”. Pero esta proposición, al margen de su grandilocuencia, sigue siendo un tanto oscura. El despertar, nos dice el filósofo, es un proceso gradual que se lleva a cabo en la vida del individuo como en la de las generaciones.¹ Se despierta, como sabemos, de un sueño. Y en el caso de la experiencia de una generación, la etapa de juventud es la que tendría la determinación más acabada de una forma onírica. Cada época tendría un lado que gravita hacia el sueño: el de la infancia. Hemos hablado de la importancia que le concedía Benjamin a ese periodo. Lo que el filósofo también reconoce es que la educación moderna de esa niñez constituye una de las formas más importantes de distracción hacia el despertar de ese sueño², la forma de ideologización por excelencia, podría

¹ Benjamin, GS, V, p. 490, K1,1. Hay aquí un presupuesto muy fuerte: Benjamin adjudica una existencia orgánica a la comunidad, tal como lo hace también al asumir la articulación de la conciencia colectiva. Los términos en los que lleva a cabo esta operación es bajo el auspicio de C.G. Jung. Adorno siempre dudó de los frutos de esta relación (Cf. por ejemplo, Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, p. 119). Son múltiples los problemas metodológicos que se desprenden de la adopción acrítica del término *inconsciente colectivo*, y lo que se gana con ello es mucho menos de lo que puede sostener la posición benjaminiana. Pero parece que la fuerza del término *despertar* puede salvarse, aun en su perspectiva freudiana, si se apoya en cambio en una de las acepciones de la ideología más cercanas a nuestro tiempo, como veremos más adelante.

² Cf. Benjamin, GS, V, p. 490, K1,1.

decirse.³ El cauce biológico del despertar de la infancia podría servir de modelo para el despertar colectivo. Por eso sistemáticamente se le ha atenuado⁴, por eso es posible la emergencia de un Proust como “fenómeno sin precedentes en una generación que ha perdido toda forma corporal y natural para la remembranza y que, más pobre que antes, se le dejó a sí misma para que tomara posesión de los mundos de infancia en forma aislada, fragmentada y patológica.”⁵ ¿Cuál es aquí la importancia específica, el peligro disruptivo del sueño de infancia? Como anota Buck-Morss, la percepción creativa de los objetos por el niño rememora de hecho el momento histórico en que la nueva tecnología se concibió por primera vez: esa época temprana cuando, en una nueva naturaleza aun en la etapa del mito, se concatenaron todo tipo de símbolos arcaicos.⁶ En una sociedad que ha madurado históricamente, lo nuevo aparece ahora como lo deslumbrante, y sólo el niño puede hacer algo de lo que es ya incapaz el adulto: descubrir lo nuevo de nuevo.⁷ Este descubrimiento reinserta el significado simbólico en los objetos y rescata para la memoria colectiva su significación utópica.⁸ El deseo utópico se despierta cuando una nueva generación recupera el mundo de los símbolos al tropezarse con los objetos del mundo. Cuando la fantasía del niño se proyecta hacia estos productos, reactiva la promesa original de la industrialización y recuerda su fracaso presente que se desarticula entre las manos del capitalismo. De esta manera, “el llegar a la conciencia por parte de una generación es un momento de empoderamiento, históricamente único, en donde la nueva generación, en rebelión contra el mundo de los padres, despierta no para sí mismo, sino para el potencial utópico, tambaleante, de la época.”⁹

El giro copernicano al que aspira Benjamin tiene un fin determinado: lograr por la rememoración la primacía de la política sobre la historia.¹⁰ La memoria puede fungir como el arquitecto de los hechos pasados que por primera vez nos ocurren. “De hecho, el despertar es

³ Tal como varios años después lo harán explícito otros autores, como Althusser.

⁴ ¿No se puede interpretar la invención de la adolescencia en tanto “periodo de transiciones” como una de las formas de atenuación? Otro tanto se podría decir del tratamiento de los niños y jóvenes hiperactivos en las sociedades contemporáneas, que prácticamente crecen sedados por un sistema que los ve por doquier sin saber qué hacer con ellos.

⁵ Benjamin, GS, V, p. 490, K1,1.

⁶ Cf. Susan Buck-Morss, DOS, p. 274.

⁷ Benjamin, GS, V, p. 493, K1,a3.

⁸ Susan Buck-Morss, DOS, p. 274.

⁹ Susan Buck-Morss, DOS, p. 275.

¹⁰ Cf. Benjamin, GS, V, p. 491, K1,2. No es casual la coincidencia con la Poética de Aristóteles en este sentido, pues como se recordará, el estagirita asume la primacía de la poesía sobre la historia. Una de las categorías fundamentales que desarrolla el filósofo griego para su explicación es la de *mimesis*. Es la misma mimesis que como habilidad propugna Benjamin para invocarla en su propuesta poético-política (cf. cap. 2).

el caso ejemplar de la memoria: el caso en el que nos es posible recordar lo más cercano, lo más banal, lo más obvio. [...] Hay un conocimiento-todavía-no-consciente de lo-que-ha-sido [*Noch-nicht-bewußtes-Wissen vom Gewesenen*]; su avance tiene la estructura del despertar”¹¹ Para entender el giro dialéctico de la memoria al que el filósofo aspira aquí, tienen que delimitarse perfectamente los terrenos del sueño y de la vigilia: en este contexto, el despertar no implica el fin de una situación de sueño profundo y el inicio de cualquier otra ocupación, sino más bien el momentáneo y fugaz llegar a la conciencia del sueño hasta ahora soñado, que se aprehende estrictamente por la memoria. Es así como el despertar se convierte en el “concepto de un presente que al mismo tiempo que es completamente construido por un pasado, construye ese pasado por primera vez.”¹² La singularidad de todo momento se comprende así porque en cada punto de la historia es posible develar sólo un punto del pasado, el que abre la posibilidad del *ahora* del reconocimiento [*Jetzt der Erkennbarkeit*].

Ahora bien, bajo el concepto del despertar encontramos nuevamente una de las formulaciones de la *organización del pesimismo* a las que Benjamin aludía en el texto del surrealismo. Para Benjamin, una de las claves para terminar con el sueño se encontraba en el aburrimiento, sobre el cual incluso había anunciado el desarrollo de toda su teoría del despertar.¹³ La posibilidad encubierta en el aburrimiento que se puede desplegar dialécticamente en la actualidad de la acción se indica de manera incidental desde el concepto de la espera: “buscamos el momento teleológico en el contexto de los sueños. Este momento es el de la espera. El sueño aguarda sigilosamente por el despertar”¹⁴ Y el aburrimiento se entiende como espera pura, sin objeto: “Nos aburrimos cuando no sabemos qué es aquello por lo que esperamos. Y que sabemos, o que pensamos que sabemos, es casi siempre la expresión de nuestra superficialidad o desatención. El aburrimiento es el umbral de los grandes hechos.”¹⁵

Pero quizá lo más importante de este concepto es que para Benjamin el despertar es equiparable a la interpretación de un sueño.¹⁶ Y el material que se dispone para ésta, la asociación narrativa, también se deriva de esa espera sin objeto:

¹¹ Benjamin, GS, V, p. 491, K1,2.

¹² Heiner Weidmann, “Erwachen/Traum”, en *Benjamins Begriffe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2000, p. 343.

¹³ Cf. Benjamin, GS, V, 2, 1214.

¹⁴ Benjamin, GS, V, p. 492, K1,a2.

¹⁵ Benjamin, GS, V, 2, 1024.

¹⁶ Cf. Benjamin, GS, V, 1, p. 496, K2,5.

El aburrimiento es una tela cálida y gris guarnecida en su interior con la más lustrosa y colorida de las sedas. En esta tela nos arropamos cuando soñamos. Nos sentimos así en casa en las arabescas de su revestimiento. Pero el durmiente aparece aburrido y grisáceo en su interior. Y cuando más tarde despierta y quiere contar lo que soñó, sólo puede comunicar a lo sumo su aburrimiento. ¿Pues quién podría voltear de un golpe el revestimiento del tiempo hacia fuera? Sin embargo, narrar los sueños no significa otra cosa.¹⁷

Narrar los sueños es narrar nuestro aburrimiento, reconocer en una pausa una imagen disminuida de nosotros mismos acurrucada en el confort, “en las arabescas de su revestimiento”. En este juego dialéctico, aburrirse cobra también un sentido positivo, es el antídoto contra la fascinación y el espectáculo; en una palabra, es la posibilidad de la narración inagotable que al intentarse sólo puede dar cuenta de su propia espera sin objeto (como antítesis de la espera “de algo”, de una esperanza en el progreso, imputada desde la exterioridad que ha encontrado la fuerza de este significante vacío). El encuentro con esa espera posibilita la escucha, pero la colisión simultánea con el vacío que ahí se presiente, con la angustia que produce la falta de objeto definido, magnifica también su fragilidad:

El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. [Pero] basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. Sus nidos —las actividades íntimamente ligadas al aburrimiento—, se han extinguido en las ciudades y descompuesto también en el campo. Con ello se pierde el don de estar a la escucha.¹⁸

La teoría del despertar roza tangencialmente muchas de las características de la noción de redención del mismo Benjamin. Notoriamente, ambas se estructuran en torno a una idea alterna de temporalidad (en la primera la *espera sin atributos*, en esta última la categoría del *tiempo pleno*). La diferencia principal, según sugiere un esquema del propio autor¹⁹, radicaría en que el problema de la relación entre el sueño y la vigilia no es incumbencia de una teoría del conocimiento —dentro de la cual sí está enraizada la redención— sino de una teoría de la

¹⁷ Benjamin, GS, V, 2, 1054.

¹⁸ Benjamin, *El narrador* (NAR), GS, II, 2, 494.

¹⁹ Benjamin, *Schemata zum psychophysischen Problem*, GS, VI, 85.

percepción²⁰. Bajo este punto de vista, podría decirse que el aburrimiento es la pre-condición para vaciar el aparato sensorial de toda distracción, para atenuar su condición anestesiada²¹, y facilitar en el momento menos previsto la infiltración de la memoria, que puede entonces regresar la profundidad a la percepción para revitalizarla como experiencia²² y completar así el giro copernicano.

Son varias las influencias de Benjamin en la construcción de su teoría del despertar —el trabajo sobre la memoria en Proust, el pensamiento histórico de Marx o la teoría de la modernidad del surrealismo— no obstante, como se puede reconocer en cada resquicio, su estructura carecería de suficiente dinamismo si no fuera por la inclusión de la teoría psicoanalítica de Freud. Me parece sin embargo que es pertinente señalar también las distancias que toma el filósofo respecto del psicoanalista, en la medida en que éstas le dan una dirección específica a su pensamiento. En primer lugar, Benjamin toma al sueño como algo histórico y no como un fenómeno natural. (“La lección sobre el sueño natural de Freud. Sueño como fenómeno histórico.”²³). Además, para Benjamin el sueño no se manifiesta en el ámbito de la conciencia, sino que aparece objetivado en la arquitectura o en las mercancías. Como tercer punto importante de diferencia, Benjamin traspone el sujeto individual que sueña por el sueño colectivo.²⁴ Es el conjunto de estas divergencias (la primacía de la historia en el sueño, su

²⁰ La diferencia es importante. “En el mundo de la verdad —dice Benjamin en el mismo texto— el mundo de la percepción ha perdido su realidad.” La percepción pertenece, por tanto, a lo olvidado. Y más adelante: “Las percepciones no pueden ser falsas o verdaderas, [como sí lo puede ser el conocimiento] sino sólo problemáticas desde el punto de vista de la pertinencia de su contenido significativo”. (*idem*).

²¹ El haber sido sustraídos de la experiencia se ha convertido en el estado general, ya que el sistema sinestésico [cuya concepción es compatible con el entendimiento de Freud del ego como “derivado, en último término, de las sensaciones corporales, principalmente aquellas que surgen de la superficie del cuerpo”, lugar desde el cual “tanto las percepciones internas como externas pueden surgir”] está programado para detener los estímulos tecnológicos para de ese modo proteger tanto al cuerpo del trauma del accidente, como a la psique del trauma del *shock* perceptivo. El reemplazo de la memoria por prácticas automatizadas en los sistemas modernos de producción invierte esta función. Su meta se vuelve la de entumecer el organismo, la de matar los sentidos y reprimir la memoria: el sistema cognitivo de la sinestesia se ha convertido así en un sistema anestésico. En esta situación de “crisis de la percepción”, la cuestión ya no es educar el oído a escuchar la música, sino devolverle su capacidad auditiva. (Para un estudio más profundo de la cuestión, cf. Susan Buck-Morss, *Estética y anestésico. Una revisión sobre el ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. (EyA) La Balsa de la Medusa, no. 25, 1993, pp.55-100.)

²² “La percepción se convierte en experiencia sólo cuando se conecta con la memoria sensorial del pasado.” Buck-Morss, EyA, p.71.

²³ Benjamin, GS, V, 2, 1214.

²⁴ Cf. también, supra, nota 1. La teoría del despertar de Benjamin, inacabada en sus propios textos, es para muchos comentaristas sólo el esbozo para un proyecto (“el sueño de cómo se despierta”, según Heiner Weidman). Sin embargo, algunas de sus inconsistencias podrían reacomodarse en función de una recomposición de la teoría psicoanalítica freudiana (o posterior), pues se puede intuir que en los lugares en que de ella diverge se vuelve más frágil su estructura. Este proyecto, sin embargo, está más allá de los límites de este estudio, aunque no está de más apuntar continuamente a ciertas referencias que pueden señalar un camino. En un apartado de la obra de los pasajes, por ejemplo, el filósofo escribe cípticamente, y contra todo lo que había venido diciendo sobre el

objetivación y el hecho de que sea el colectivo quien lo sueñe) lo que prepara el terreno para la irrupción en la escena de la imagen dialéctica.

II.

Libre es el hombre moderno de despreciar las mitologías y las teologías. Mas por ello no dejará de nutrirse de mitos caídos y de imágenes degradadas.

Imágenes y símbolos
Mircea Eliade

Benjamin es uno de los primeros pensadores que vislumbró la conversión del mundo en imagen. La particularidad de su análisis radica en que, en lugar de hacer una abstracción de conceptos en torno a la tecnificación y sus consecuencias en todos los ámbitos de la vida humana, su herencia materialista lo llevó a encontrar evidencias objetivadas y diferencias de percepción del fenómeno de acuerdo con el estatus social de los individuos. La imagen dialéctica es producto directo de este trabajo analítico. Con el recorrido dialéctico entre el siglo XIX y los inicios del XX (en especial la década de los treinta), Benjamin va conformando un instrumento teórico que le permite iluminar su propio tiempo. Así, por ejemplo, el filósofo encuentra en sus propios términos que para el proletariado el material de deshecho de la cultura del siglo XIX simbolizaba una vida aún inalcanzable; para el intelectual burgués, en cambio, representaba la pérdida de lo que alguna vez fue. Aun así, para ambas clases la revolución en estilo que trajo la cultura de mercancías fue la forma onírica de la revolución social —la única forma posible dentro de un contexto social burgués.²⁵ La nueva generación experimentó “las modas del pasado reciente como el *anti-afrodisiaco* más cabal que podía ser imaginado”.²⁶ Pero justo eso fue lo que los hacía “políticamente vitales”. La confrontación con la moda de las generaciones pasadas era un asunto de una importancia más grande de lo que se había supuesto generalmente.²⁷ Los accesorios desechados del mundo de sueños de los padres eran la evidencia material de que la fantasmagoría del progreso había sido un espectáculo

despertar, lo siguiente: “Los primeros temblores del despertar sirven para profundizar el sueño” (GS, V, p. 494). ¿No hay aquí una coincidencia con Lacan? Al menos así lo parece cuando se le compara con el ejemplo freudiano que éste trabaja sobre el sueño intenso del padre a quien el hijo recién muerto le reprocha que “arde” en la fueraria. (Cf. Žižek, SOI, pp. 75-76).

²⁵ Cf. Susan Buck-Morss, DOS, p.286.

²⁶ Benjamin, GS, V, p.130, B9,1. Las cursivas son mías.

²⁷ Benjamin, GS, V, p.113, B1a4.

montado y no una realidad. Al mismo tiempo, como material de una memoria de infancia, estos objetos pasados de moda retenían un poder semántico como símbolos.²⁸

La posibilidad de actualizar a la imagen dialéctica para una lectura crítica de la sociedad contemporánea radica en la capacidad de aprender la gramática de la estructura simbólica de los objetos. Y no es ésta una tarea imposible, aunque hay que reconocerlo, al menos por una vez y antes de que se vuelva a esconder, tal como lo esperaba Benjamin: en este intento hay una inmanencia teológica. Esta característica podría parecer un obstáculo en sociedades altamente secularizadas, organizadas en función de una razón instrumental. Pero, aunque efectivamente tiene el peligro de generar posturas dogmáticas, un acercamiento más detallado de la cuestión puede abrir también otras posibilidades.

Guy Debord, por ejemplo, ese incansable teórico del situacionismo, entendió de manera muy sugerente las implicaciones del devenir del mundo en imagen. Su tesis más importante se recoge en su libro *La société du spectacle*: el espectáculo, tal como él lo entiende, no es la adición de las imágenes (una imagen siendo la sustitución de lo vivido o de lo experiencial de un objeto por lo representado), sino una relación social entre personas, mediatizada por las imágenes.²⁹ La visión del mundo de Benjamin, la perspectiva en su *Obra de los pasajes* de una sociedad desempeñándose como en un cuento de hadas, tiene una actualización inusitada en este pensador francés, quien asumía que “ahí donde el mundo real se torna en simples imágenes, las imágenes simples devienen seres reales, y las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico.”³⁰ El espectáculo para Debord es lo contrario del diálogo, y aunque su pensamiento no trabaja con una categoría semejante al despertar, sí ubica en todo caso el estado de adormecimiento social cuando encuentra que “a medida que la necesidad se descubre socialmente soñada, el sueño se vuelve necesario. El espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa finalmente sino su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de ese sueño.”³¹ El tono de Debord es más sombrío que el de Benjamin, y cuando analiza a su vez el entramado entre filosofía y teología, sus argumentos recuerdan por una parte el vínculo indisociable del que habla el mismo Benjamin, pero también, desde una posición crítica, sirven de advertencia a un acercamiento que se funda justamente en su indisociabilidad:

²⁸ Susan Buck-Morss, DOS, p. 286.

²⁹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p. 16, §4.

³⁰ *Ibid.*, p. 23, §18.

³¹ *Ibid.*, pp. 24-25, §21.

“la filosofía [...] nunca ha podido por sí misma sobrepasar la teología. El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha disipado los nubarrones religiosos donde los hombres han situado sus propios poderes separados de ellos: solamente los ha religado a una base terrestre. Así, es la vida más terrestre la que se vuelve opaca e irrespirable. [...] El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá; la escisión lograda en el interior del hombre.”³²

El mundo como imagen parece retornar como por inercia al ámbito mágico-religioso. Ese es el momento que aprovecha Benjamin, bajo la llamada de atención y la sospecha de Adorno, para introducir elementos de la tradición judaica y utilizar a su favor lo que de cualquier manera ya es. Frente a Debord (y Derrida y muchos más), Benjamin se pronuncia de manera contundente: “la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica.”³³ ¿Las implicaciones de esta postura? La posibilidad de encontrar en los objetos industriales material para romper el tejido temporal lineal; ver en una fotografía, por ejemplo —uno de los productos por excelencia de la modernidad— una determinada manera de ser de un minuto que pasó hace tiempo, donde anida hoy el futuro tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo.³⁴ La apuesta benjaminiana es riesgosa sin duda alguna, pero también obstinadamente original y contraria a toda derivación posmoderna.

Ahora bien, siguiendo con el entramado conceptual del mundo como imagen, podemos mencionar al menos una consideración de importancia radical que hace factible la reactualización de los conceptos benjaminianos. Slavoj Žižek sitúa la preeminencia de la imagen en nuestro mundo de la siguiente manera:

Entre los antagonismos que caracterizan nuestra época (la globalización de los mercados contra la reafirmación de las particularidades étnicas), tal vez le corresponda un sitio clave al antagonismo entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas (bajo el aspecto de la digitalización, de las relaciones especulativas del mercado, etc.), y la inundación de imágenes pseudoconcretas. En los buenos días de la *Ideologiekritik* tradicional, el proceso paradigmático crítico era regresar de las nociones “abstractas” (lo religioso, lo

³² *ibid.*, p. 24, §20.

³³ Benjamin, PHF, p. 67.

³⁴ Cf. *idem*. P.66.

legal...) a la realidad social concreta en que estas abstracciones se basaban; hoy día, al parecer, el procedimiento crítico se ve forzado a tomar, cada vez con mayor frecuencia, la dirección contraria, de las imágenes pseudoconcretas a lo abstracto (digital, mercado...), procesos que estructuran, en la práctica, nuestra experiencia vital.³⁵

Para Žižek, las imágenes son el cuerpo de la fantasía que con gran efectividad incide en los conflictos político-ideológicos contemporáneos. Esta postura se deriva sobre todo de la noción de ideología surgida en los años sesenta y setenta (*los buenos días*), la cual se define quizá de manera más clara con Althusser, para quien la ideología se entiende ya no como una falsa conciencia, sino como la “representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia.”³⁶ Para Althusser, lo que los hombres se “representan” en la ideología no son sus condiciones reales de existencia, su mundo real, sino la relación que existe entre ellos y las condiciones de existencia. Esta afirmación implica el reconocimiento de la ideología como una estructura de mediación (tal como en el caso de Debord y su noción de espectáculo, como vimos arriba).

Ahora bien, regresando a la cita de Žižek, podemos desagregarla en primera instancia al menos en cinco puntos:

- 1) La noción clásica de ideología como falsa conciencia planteaba un antagonismo entre las abstracciones y la realidad social concreta que era posible resarcir (cabe advertir aquí la inmanencia metafísica de este cometido, que en muchos sentidos parece un misticismo a la inversa).
- 2) Con la noción de ideología de Althusser hay una crítica a esta mera posibilidad: para este filósofo la idea del posible fin de la ideología es una idea ideológica por excelencia: todos somos *siempre ya* sujetos interpelados por una ideología.
- 3) Si siempre hay una ideología, siempre hay una mediación entre el sujeto y su realidad (incluso podemos aceptar con pocas explicaciones adicionales y como extensión de esta organización el postulado laciano de que la realidad se estructura como una fantasía).
- 4) Para Žižek, laciano al fin, parece haber una relación de identidad entre la estructura de mediación y la fantasía. En este sentido, la fantasía “rige” a la realidad. Con ello se

³⁵ Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías* (AF), Siglo XXI, primera edición, México, 1999, p.9.

³⁶ Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos de estado”, tr. José Szabón, en *Ideología, un mapa de la cuestión* (IMC), (ed.) Slavoj Žižek, FCE, 2003, p. 139.

entiende que esta mediación —constituida o nutrida por la representación o las imágenes pseudoconcretas— se ha vuelto primaria.

- 5) Las imágenes son la materia prima de la fantasía, de la estructura de mediación. Pero reconocerlo no implica su abolición. La originalidad en la propuesta de Žižek radica en haber señalado que en nuestros días se ha rebasado el proceso paradigmático que trataba de diluir la estructura falsa de las nociones abstractas para ver la realidad sin barreras y se ha abierto en cambio la posibilidad de un análisis crítico y necesariamente continuo donde se analizan las imágenes para reconocer en ellas las estructuras ideológicas que las sustentan.

¿Cómo se inserta aquí la noción de imagen dialéctica de Benjamin? ¿Cuál es su aportación concreta, si la hay, en el debate concebido bajo estos parámetros? Hay que proceder aquí con sumo cuidado para no llevar a cabo un burdo traslape de términos que pueden ser incluso homónimos.

Comencemos por un punto importante. Como habíamos dicho³⁷, el término de *inconsciente colectivo*, basado sobre todo en las investigaciones jungianas, dificulta la precisión de los conceptos benjaminianos³⁸. Para el filósofo, éste inconsciente se manifiesta, sin embargo, bajo la forma de un sueño continuo, con el resultado inevitable de que los símbolos se vuelven fetiches y los fetiches de la mercancía se vuelven indistinguibles de los fetiches oníricos.³⁹ Esta estructura, por lo tanto, también es de mediación entre el sujeto y su realidad, aunque está caracterizada en términos distintos que la de la mera ideología como falsa conciencia. Es, sin embargo, mucho más cercana, casi idéntica en términos prácticos, del principio lacaniano, adoptado por Žižek, de una realidad estructurada como fantasía, donde los objetos se vuelven imágenes semi-autónomas que pueblan la imaginación y los sueños como si fuesen fantasmas. Por tanto, y a pesar de que verosíblemente hace falta investigar más a fondo sobre este respecto, podríamos adoptar la terminología de la “fantasía” y franquear así varias de las dificultades metodológicas que plantea el término de Benjamin.

³⁷ Cf. nota 1.

³⁸ Repitamos las críticas esbozadas por Adorno: por una parte, la constitución de semejante conciencia colectiva, que es en sí misma no dialéctica, no contiene de forma integradora el elemento de la clase; por otra, la imposibilidad de que algo como la imagen dialéctica se desplace hacia la conciencia o la inconsciencia —lugares no topográficos en el individuo, mucho menos localizables en el nivel social. (Cf. Adorno, op.cit. p.119).

³⁹ Cf. Susan Buck-Morss, DOS, p. 120.

Ahora bien, si las imágenes son la materia prima de donde se nutre la fantasía, entonces las formas en que estas se producen, se intercambian, se enajenan o se archivan adquieren un estatus políticamente relevante que no oculta la ideología de la clase que las genera. En este nuevo campo de antagonismos, la imagen dialéctica se sitúa en un nivel crítico posterior respecto de la imagen pseudoconcreta de la que habla Žižek, constituye su reverso políticamente vital, su “antiafrodisiaco”. Ambas, sin embargo, aluden a un mismo momento, el del intercambio de mercancías (y recordémoslo: en una época post-industrial la multiplicación de las mercancías ocupa la totalidad de la vida social) que implica una doble abstracción: 1) la abstracción que parte del carácter cambiante de la mercancía en el acto de intercambio y 2) la abstracción que parte del carácter concreto, empírico, sensual y particular de la mercancía.⁴⁰ Esta segunda implica que la mercancía-objeto no contiene “valor” de la misma manera que posee un conjunto de propiedades particulares que determinan su “valor de uso” (su forma, color, gusto, etc.). Su naturaleza, como la explica Žižek a partir de la formulación de Sohn-Rethel, es la de un *postulado* implícito en el acto efectivo de intercambio. Eso quiere decir que es como un cierto “como si”: en el acto de intercambio los individuos proceden *como si* la mercancía no estuviera sometida a cambios físicos, materiales; *como si* estuviera excluida del ciclo natural de generación y corrupción; aunque los agentes saben en el fondo que ese no es el caso.⁴¹ El ejemplo de Žižek toma en cuenta cómo nos comportamos frente a la materialidad del dinero: sabemos muy bien que éste, como todos los demás objetos materiales, sufre los efectos del uso, que su consistencia material cambia con el tiempo, pero la efectividad del mercado requiere que lo tratemos como una sustancia inmutable sobre la que el tiempo no tiene poder. Es inevitable traer aquí a colación, en un nivel analógico, el ejemplo marxiano clásico del llamado fetichismo de la mercancía: el dinero es en realidad una simple encarnación, una condensación, una materialización de una red de relaciones sociales, pero para los propios individuos, esta función del dinero aparece como una propiedad inmediata, natural, de una cosa llamada “dinero”, como si el dinero fuera ya en sí, en su realidad material inmediata, la encarnación de la riqueza. Ahora bien, de acuerdo con Žižek, si bien esta anotación marxiana toma en cuenta la inversión especulativa de la relación entre lo Universal y lo Particular (lo Universal siendo simplemente una propiedad de los objetos particulares que en realidad existen, pero que al caer bajo el influjo del fetichismo de la mercancía hace parecer como si el

⁴⁰ Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología* (SOI), Siglo XXI, segunda edición, México, 2001, p.42.

⁴¹ Cf. Žižek, SOI, p.43.

contenido concreto de una mercancía —su valor de uso— fuera una expresión de su universalidad abstracta —su valor de cambio— con lo que el Universal abstracto, el Valor, aparece como la Sustancia real que sucesivamente se encarna en una serie de objetos concretos) también “omite una ilusión, un error, una distorsión que actúa ya en la realidad social, al nivel de lo que los individuos *hacen*, y no sólo de lo que *piensan* o *creen* que hacen. Cuando los individuos usan el dinero, saben muy bien que no tiene nada de mágico, que el dinero es, en su materialidad, simplemente una expresión de las relaciones sociales.”⁴² Así, en el nivel cotidiano, el individuo sabe muy bien que hay relaciones entre la gente tras las relaciones entre las cosas, pero en su actividad social, en lo que *hace*, las personas actúan como si el dinero fuera la encarnación inmediata de la riqueza en sí. Son fetichistas en la práctica, no en teoría; lo que “no saben” no está del lado del conocimiento, sino de su forma de interacción cotidiana. El falso reconocimiento es una formación sistémica requerida por la efectividad social cuya consistencia implica un cierto *dejar pasar inadvertido* por parte del sujeto.⁴³ Las personas saben entonces muy bien cómo son las cosas, pero aún así hacen como si no lo supieran. El nivel fundamental de la ideología no está por tanto en un no-conocimiento de algo, como si hubiera una ilusión que enmascarara el estado real de las cosas, sino en el no-reconocimiento de que la estructura de nuestra propia realidad social se teje bajo la forma de una fantasía (como una narrativa inconsciente, funcional y autoindulgente). Las mercancías, convertidas en imágenes por la funcionalidad del fetiche en el acto de intercambio, son las que nutren y operan esas fantasías, pero son solamente consecuencia de la operación ideológica básica; no es lo esencial, por tanto, desenmascararlas para liberarse de la ilusión, sino reconocerlas para descubrir las propias objetivaciones de nuestras fantasías. El momento de ese reconocimiento es un instante en el que se abre la posibilidad de desplegar la imagen pseudoconcreta sobre sí misma, consumarla como antiafrodisiaco y constituir una mónada con sentido histórico y redentor: es la posibilidad de hacer operativa la imagen dialéctica.

⁴² Žižek, SOI, p. 59.

⁴³ La forma de los ideales ilustrados sólo es funcional socialmente hablando en la medida en que sobre ellos se aplica una cierta lógica de excepción. Cada Universal ideológico —por ejemplo, libertad, igualdad— es “falso” en la medida en que incluye necesariamente un caso específico que rompe su unidad. Libertad, por ejemplo, es una noción que abarca una serie de especies (libertad de expresión y de prensa, libertad de conciencia, libertad de comercio, libertad democrática, etc.), pero también, por medio de una necesidad estructural, sistémica, una libertad específica (la del obrero a vender libremente su propio trabajo en el mercado) que subvierte esta noción universal. (Cf. Žižek, SOI, pp. 47-48).

III.

Y, para decirlo todo de una vez, la descripción del sistema de los objetos tiene que ir acompañada de una crítica de la ideología práctica del sistema.

El sistema de los objetos

Jean Baudrillard

Al decir que la fantasía es el soporte que da consistencia a lo que llamamos realidad, se vuelve necesario, si hemos de tratar luego de desentrañar la función específica de sus elementos unitarios —las imágenes—, identificar las características de ese escenario fantástico que da cuerpo a la construcción ideológica. Žižek distingue al menos siete características que constituyen, de acuerdo con él, los “siete velos de la fantasía”, que en su articulación nos pueden servir para explicar las formas de materialización de la ideología en un objeto concreto exterior. Pasaremos entonces a dar un breve bosquejo de cada uno de ellos, lo que nos permitirá entenderlos como un conjunto de síntomas de una comprensión utilitaria profundamente arraigada, como vestigios de un pensamiento funcional arcaico, que operan “aceitando” la maquinaria de una compleja sociedad tecnificada de masas.

El primer velo se refiere al lugar del sujeto en la fantasía. Esto quiere decir que al tratar de responder a la pregunta ¿quién, dónde, cómo participa el sujeto que fantasea en la narrativa fantasmática?, lo que encontramos en realidad es una gran cantidad de “posiciones de sujeto” entre las cuales —observando, fantaseando— el sujeto “está en libertad de flotar, de pasar su identificación de una a otra.”⁴⁴ Las posiciones de sujeto pasan flotando porque no hay ninguna que sea *el* sujeto, es decir, que se encuentran ahí con una posición vacía. Uno de los ejemplos más característicos en nuestra época lo encontramos en el cine, donde según Edgar Morin hay un complejo de transferencias de proyección-identificación (en el primer caso, el sujeto imagina alguna forma de sí en el mundo, en el segundo, absorbe a éste dentro de él).⁴⁵ El sujeto pasa así recolectando aspectos de su vida de una película a otra, encontrando semejanzas entre él y los personajes que ve en pantalla, pero nunca de manera completa y siempre dejando en cambio algo que encontrar para la siguiente función.

La fantasía no es en sí una alucinación, una compensación o la mera realización imaginativa de un deseo. Más bien, en una especie de “esquematismo trascendental kantiano”, la fantasía constituye nuestro deseo. “Poniéndolo en términos más simples: la fantasía no

⁴⁴ Slavoj Žižek, AF, p. 16.

⁴⁵ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les éditions de Minuit, Paris, 1956, pp. 92-93.

significa que cuando quiero pastel de fresa y no puedo conseguirlo, en realidad fantaseo acerca de comerlo; el problema más bien es: *¿cómo sé en primer lugar que quiero pastel de fresa?*⁴⁶ Esto es lo que la fantasía nos indica, lo que nos enseña a desear.

La tercera característica trata de la intersubjetividad radical del carácter de la fantasía. Žižek vuelve a apoyarse aquí en Lacan y su noción del deseo: el deseo propio como deseo del Otro.⁴⁷ Por tanto, uno tiene que tener en cuenta que el deseo “realizado” en la fantasía no es el suyo propio como sujeto, sino el del otro. El verdadero sentido de una fantasía queda oculto bajo distintas capas significantes; la pregunta original del deseo no es directamente “¿qué quiero?”, sino “¿qué quieren los otros de mí?, ¿qué ven en mí?, ¿qué soy yo para los otros?”. “Un niño pequeño se encuentra sumido en una compleja red de relaciones, funciona como una especie de catalizador y campo de batalla para los deseos de quienes lo rodean; su padre, su madre y sus hermanos y hermanas.” El verdadero sentido de una fantasía (por ejemplo, la de comer pastel, en el relato de la hija de Freud que él mismo refiere) es un intento de formar una identidad como ésta (la del que disfruta profundamente el comer un pastel dado por sus padres), que satisfaga a sus padres, lo que convierte a la hija en el objeto de su deseo.

La fantasía es la forma primordial de *narrativa* que sirve para ocultar algún estancamiento original. La narración (el comienzo de la historia) implica un reacomodo dentro de una sucesión temporal que generalmente desconoce su teleología justificatoria; la forma misma de la narrativa permanece así como testigo de un antagonismo reprimido. La fantasía sociopolítica por excelencia es la de la “acumulación” originaria, fuente de la desigualdad social: la narración de dos obreros, uno flojo y despilfarrador, el otro trabajador y diligente, que provee el mito del origen del capitalismo ocultando la violencia de sus verdaderos orígenes. No es este el único mito dentro de la dinámica social. Llevado a sus últimas consecuencias podemos afirmar con Debord que mediante estas narrativas, el consumidor real es consumidor de ilusiones⁴⁸, pero como lo hemos venido planteando, no en el sentido de que compra lo que piensa que quiere, sino en el que su simple querer ya está estructurado fantásticamente. Para

⁴⁶ Žižek, AF, p.17.

⁴⁷ No es aquí lugar para aclarar la compleja estructura lacaniana de esta noción de deseo. Me parece sin embargo pertinente citar al menos algunas líneas donde Lacan es inusualmente claro en este respecto, casi autoevidente, diríamos: “no se trata, [al afirmar que el deseo del hombre es el deseo del Otro], de la asunción por el sujeto de las insignias del otro, sino de esa condición que tiene el sujeto de encontrar la estructura constituyente de su deseo en la misma hiancia abierta por el efecto de los significantes en aquellos que para él vienen a representar al Otro, en cuanto que su demanda está sujeta a ellos.” Jacques Lacan, *Escritos*, Ed. Siglo XXI, 22ª edición, México, 2003, p. 608.

⁴⁸ Debord, op. cit. p. 44.

decirlo de otra manera, se puede plantear un nuevo tipo de consumo: el consumo del proceso mismo de consumo.⁴⁹

La narración fantasmática no busca la suspensión o la trasgresión de la Ley, sino el acto mismo de su instauración. “Por este motivo, la fantasía como tal se encuentra cercana a la perversión: el ritual perverso escenifica el acto de la castración, de la pérdida primordial que le permite al sujeto entrar en el orden simbólico.” Dicho de otra manera, en contraste con el sujeto “normal” para quien la Ley cumple el papel del agente de la prohibición que regula (el acceso al objeto de) su deseo, para el perverso el objeto de su deseo es la Ley; la Ley es el ideal que desea, quiere ser plenamente reconocido por la Ley, integrado a su funcionamiento. “La ironía de esto no puede escapárseos; el “perverso”, este “trasgresor” por excelencia que pretende violar todas las reglas del comportamiento “normal” y decente, busca en realidad la imposición misma de la Ley.”⁵⁰

La narración fantasmática involucra siempre una mirada imposible, la mirada mediante la cual el sujeto ya está presente en el acto de su propia concepción, con el único fin de reproducírsela para sí. No existe la mirada del observador inocente, neutro o desinteresado. Žižek trae a colación el ejemplo del manejo mediático que se le dio en sus días a la Madre Teresa de Calcuta (con un comentario pertinente: Calcuta es aún en nuestros días una ciudad mucho más floreciente que Bombay, con un exitoso gobierno local comunista que mantiene toda una red de servicios sociales). En una imagen de desolación total, la Madre Teresa trae luz a los desposeídos del mundo “con el mensaje de que la pobreza debe ser aceptada como camino a la redención, pues al afrontar su destino con silenciosa fe y dignidad, los pobres repiten el camino de Cristo en la cruz... La ganancia ideológica de esta operación es doble: puesto que se propone a los pobres y a los desahuciados que busquen la salvación en su propio sufrimiento, se les desanima a indagar sobre las causas de éste, es decir, de politizar su situación; al mismo tiempo, ofrece a los más ricos del mundo occidental la posibilidad de una

⁴⁹ Las ventajas de este nuevo proceso son aún más sugerentes que las del mercado en el sentido tradicional. Ahora se pueden consumir y defender las ventajas de un sistema donde aparecen tantas cosas gratuitas (“externalidades positivas” en el discurso economicista), y la ilusión de que hay un exceso que está ahí para tomarse sin culpa. Términos como la “productividad”, que se obtiene al dividir el producto resultante entre las horas hombre (traducidas en sueldo) que se necesitan para producirla, y que sólo es posible aumentar de tres maneras – aumentando el número de horas de trabajo por persona, la capacidad tecnológica o disminuyendo el sueldo— esconden de manera eficaz la violencia implícita en el mercado laboral de nuestros días.

⁵⁰ Žižek, AF, p.22.

especie de redención sustituta al contribuir económicamente a las actividades caritativas de la Madre Teresa.”⁵¹

Para poder funcionar, la fantasía debe permanecer “implícita”, debe mantener cierta distancia con respecto a la textura explícita simbólica que sostiene, y debe funcionar como su trasgresión inherente. Esto es como si la fantasía funcionara en un doble nivel, por una parte sosteniendo un conjunto de estructuras ideológicas, y por otro, en una versión más “ilusionista”, en una especie de narrativa ficticia alejada de una realidad “objetiva”. La trasgresión posible con esta segunda versión es una puesta en escena, a veces más verosímil que otras, pero que siempre mantiene el verdadero peligro del desgarre bajo control. Dos ejemplos ilustran muy bien este punto. Por una parte, la trampa de Disneylandia denunciada por Baudrillard años atrás: ésta no radica en su intento de convencernos de la autenticidad de sus falsas atracciones, sino en el intento de convencernos de que el mundo *fuera* de Disneylandia, el mundo al que (re)ingresamos cuando abandonamos el parque, es la “verdadera realidad” y no una ilusión. En otras palabras, el verdadero engaño radica en el hecho de que la apariencia escenificada se presenta a sí misma como falsa, confiando así la autenticidad de la “realidad” a lo que está afuera. El otro ejemplo tiene que ver con el tipo de arte contemporáneo que a través del shock se asume como una trasgresión. El truco de los artistas que lo llevan a cabo consiste en utilizar esta estructura fantástica secundaria en su favor, en valerse de su habilidad de manipular los elementos que rodean sus obras: los materiales que utilizan son muchas veces orgánicos —pelo, sangre, piel, etc.—cargados no sólo de una significación cultural, sino también de componentes imaginativos del cine del género del gore o el thriller que les confieren a las piezas un aura siniestra o prohibida que las pretende situar más allá de las buenas costumbres burguesas que antes las han legitimado ya como arte.

Una vez esbozada la caracterización de la estructura fantástica podemos intentar decodificar la sintaxis básica de sus elementos constitutivos —las imágenes. Es importante para ello tratar de explicar aquí al menos una de las formas posibles de su articulación. Pues si bien las imágenes —como mercancías en sí, como imágenes de imágenes, como textos— constituyen un ritual externo que materializa la ideología, y si bien con ellas nos permitimos indulgentemente una percepción de la sociedad como un todo orgánico unido gracias a las fuerzas de la solidaridad y la cooperación, no son ellas componentes totalmente externos y

⁵¹ Žižek, AF, p.26.

autosuficientes. Las imágenes evocan nuestro deseo a través de un pensamiento que se torna sensible. Las imágenes pueden ser complejas o sencillas, pero todas ellas son la articulación más o menos sistematizada de un discurso, de una estructura ideológica de pensamiento. El encuentro con una mercancía fuera de moda (la forma más elemental de la imagen dialéctica) hace transparente la intención, el discurso originario. Lo crucial es sin embargo aprender a pensar con las nuevas imágenes, a descubrir en ellas el impulso mítico que revela el síntoma, la sutura. Podríamos imaginar incluso una posibilidad: tal como Deleuze habla de un pensamiento-cine (*pensée-cinéma*, que no implica un objeto que trate de hacer visible al pensamiento, de traducirlo visualmente, sino que en cambio trate de asir lo que no se puede pensar con el pensamiento, y que no se puede ver en la visión⁵²) o Régis Durand de un pensamiento-fotografía (*pensée-photographie*, es decir, de una fotografía que remita algo al pensamiento por lo visible, por su forma particular de ser visible y que sólo ella puede dar⁵³), podríamos hablar de un pensamiento más general, de un *pensamiento-imagen*, que involucre a la memoria para remitir al pensamiento la información codificada en los símbolos visibles que se despliegan en nuestra vida diaria (en la publicidad, en los aparadores, en los diarios y revistas) con una fuerza mítica, revelando las “debilidades teológicas” del universo de las mercancías y la cara más afín del capitalista “pragmático”, más allá de su narrativa autoconsciente y explícita que lo quiere presentar como un nominalista sensato.

Resta por tanto examinar la manera en que la imagen dialéctica puede aprovechar la configuración gramatical básica de las imágenes que nos embisten en el mundo contemporáneo y desplegarse como un recurso político vital a partir de ellas mismas.

IV.

Al mismo tiempo que la idea de una clasificación cuidadosa del tipo de imágenes que nos circundan en la cotidianeidad puede ser en extremo sugerente, la tarea misma aparece como interminable, y quizá hasta banal. Pues el intento de una jerarquización completa lleva desde el origen el tufo de la inutilidad del taxidermista en términos vitales. Más que tratar de describir una estructura bajo la cual se tenga que explicar como en un cinturón de fuerza todo fenómeno en una relación unipolar con un único concepto, no planteamos aquí sino el

⁵² Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Minuit, París, 1985, p.219.

⁵³ Régis Durand, *Le Regard pensif*, Éditions de la Différence, París, 2002, p. 15.

esquema básico de una disposición primaria que sugiera un mecanismo funcional y dinámico. Bajo estos términos, la tipología básica de las imágenes según su disposición dentro de una economía ideológico-práctico del sistema podría dividirse en tres, que para facilitar la identificación de sus elementos podríamos denominar respectivamente: imagen post-ideológica, imagen de lo real-histórico e imagen lúdica.

La imagen post-ideológica sería aquella que se produce implicando a la ilusión como un elemento evidente en sí, de tal manera que los consumidores lo tomen no como una realidad posible en la que se dejan inmiscuir, sino como un juego ilusorio eficiente en sus propios términos. La ilusión se sitúa entonces del lado del obrar, no del conocimiento; la ideología se presenta así como un mecanismo cínico que nos ciega ante el poder estructurante de la fantasía, que nos seduce ante ella: aun cuando no tomemos las cosas en serio, aun cuando mantengamos una distancia irónica, aun así llevamos a cabo un comportamiento determinado, tal como nos lo exige el sistema. Este tipo de imagen que implica nuestra propia complicidad aparece sobre todo en la publicidad, aunque de ninguna manera podría decirse que hay una relación de identidad entre ellas. La publicidad constituye la culminación funcional de toda una red de producción de objetos en serie. Si se le toma aquí como la forma más refinada de la imagen post-ideológica es porque en ella se implica ya a las mercancías en tanto objeto, pero en una forma mucho más compleja y seductora. Esta imagen de la imagen que es ya el objeto, lo termina, ofreciéndose a su vez para un consumo que parece “gratuito” y en última instancia “democrático”, aunque en realidad sea parte integral del proceso socioideológico. Como su función en estos términos es casi por completo secundaria, y porque imagen y discurso son, en gran medida, alegóricos, la publicidad constituye el objeto ideal y revelador de todo un sistema de objetos: es ella lo que mejor nos dice lo que consumimos nosotros *a través* de los objetos. Baudrillard lo enuncia de la siguiente manera:

La publicidad constituye, en bloque, un mundo inútil, inesencial. Una connotación pura. No se encuentra presente, en absoluto, en la producción y en la práctica directa de las cosas, y sin embargo tiene cabida íntegramente en el sistema de los objetos, no sólo porque trata del consumo sino porque se convierte en objeto de consumo. Hay que

distinguir esta doble determinación: es discurso acerca del objeto y objeto ella misma. Y en su calidad de discurso inútil, inesencial, se vuelve consumible como objeto cultural.⁵⁴

La publicidad en sus inicios se tomó como la posibilidad de informar al consumidor sobre la existencia de un producto y de sus cualidades con el fin de fomentar su venta. Esta función primordial es aún la que se toma en cuenta en el discurso economicista, en el que la publicidad es una variable necesaria para el equilibrio dinámico que vendría a acentuar el supuesto de la “información disponible para todos” en el modelo de libre mercado. De la información, la publicidad ha pasado a la persuasión y luego a una forma mucho más eficiente en el que su existencia misma no sólo se acepta, sino que se exige como evidencia de una forma de vida posible. Hubo algún tiempo, alrededor de los sesenta, en el que se creía en la amenaza de un condicionamiento totalitario de la vida del hombre; las encuestas más recientes han mostrado, sin embargo, “que la fuerza del influjo publicitario era menos grande de lo que se creía: se produce muy rápido una reacción por saturación [...]. Además, la prescripción y la persuasión provocan toda suerte de contramotivaciones y resistencias”⁵⁵; en pocas palabras, el discurso publicitario disuade tanto como persuade y da un margen en el que el consumidor se desenvuelve, si no como un ser inmunizado, sí por lo menos como un usuario muy libre del mensaje publicitario. Su funcionalidad post-ideológica se revela por su aceptación tácita:

Quienes recusan el poder de condicionamiento de la publicidad [...] no han captado la lógica particular de su eficacia, que no es una lógica del enunciado y de la prueba, sino una lógica de la fábula y de la adhesión. No se cree en lo que se dice, pero se obra como si se creyese. La “demostración” del producto no convence en el fondo a nadie: sirve para racionalizar la compra, que de todas maneras precede o desborda los motivos racionales. Sin embargo, sin “creer” en este producto, *creo en la publicidad que me quiere hacer creer*.⁵⁶

La imagen post-ideológica se puede delimitar entonces como un ideograma producto del sistema objeto-publicidad; no tanto el principio de un lenguaje como un código pobre pero eficaz que designa la personalidad y estructura las relaciones sociales. La ilusión publicitaria da un aliciente, pues se entrega “a la recreación de una confusión infantil entre el objeto y el deseo

⁵⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, tr. Francisco González Aramburu, ed. Siglo XXI, México, 2003, p.186.

⁵⁵ Baudrillard, op. cit. p. 187.

⁵⁶ Baudrillard, op. cit. pp. 188-189.

del objeto, a hacer retroceder al consumidor hasta la etapa en que el niño confunde a su madre con lo que ésta le da.”⁵⁷ Pero la publicidad no disocia tan cuidadosamente al trabajo de su producto —lo que se podría llamar la historia social de los objetos— sino para instaurar mejor, a través de la instancia social imaginaria, el orden real de producción y explotación. Se puede identificar aquí una intencionalidad política impersonal que tiene lugar bajo la forma de un desdoblamiento: el de la realidad social en una instancia real y una imagen, la primera de las cuales desaparece detrás de la segunda, se vuelve ilegible y no deja lugar más que para un esquema de absorción en el ambiente maternal. Cuando la publicidad le propone a uno, en esencia (por medio de sus productos personalizables): “la sociedad se adapta totalmente a usted, intégrese usted totalmente a ella”, es claro que en esta reciprocidad propone una trampa: es una instancia imaginaria la que se adapta a uno, en tanto que uno se adapta en cambio a un orden muy real.⁵⁸ La sociedad se vuelve maternal, con un sentido muy preciso de gratificación (siempre frustrado en última instancia) para preservar mejor un orden de constreñimiento. Y así, los productos y técnicas publicitarias terminan por desempeñar un papel político preponderante, en tanto aseguran el relevo de las ideologías anteriores, morales y políticas. “Más aún: mientras que la integración moral y política no dejaba de tener inconvenientes (se necesitaba el auxilio de la represión manifiesta), las nuevas técnicas economizan la represión: el consumidor interioriza, en el acto mismo del consumo, la instancia social y sus normas.”⁵⁹

Cada imagen publicitaria, por su letrero o pie, “reduce la polisemia angustiosa del mundo. Pero para ser más legible, se vuelve pobre y expeditiva; todavía susceptible de demasiadas interpretaciones, restringe su sentido por el discurso, que le pone subtítulos a manera de un segundo letrero, y remite, siempre bajo el signo de la lectura, a otras imágenes.”⁶⁰ En un anuncio vemos (il.1), por ejemplo, un puño que se alza victorioso sobre el fondo de una estrella de cinco picos; el imperativo “¡detente!” se puede leer en letras grandes sobre la imagen. Un análisis semiológico básico se detendría en notar que el puño está diseñado a la usanza de la gráfica constructivista y remite por lo tanto al movimiento obrero; es el mismo caso de la estrella que le sirve como fondo: la conjunción de estos elementos se asocia indiscutiblemente a las corrientes revolucionario-comunistas de la primera mitad del siglo XX. Bajo el letrero mayor se puede leer aún otra frase, de tal manera que el grupo completo se

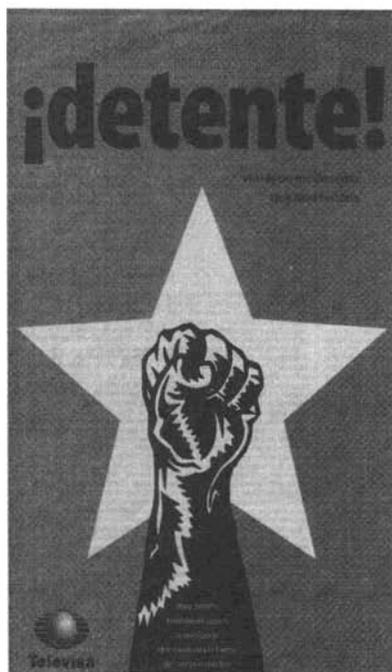
⁵⁷ Baudrillard, op. cit. p. 199.

⁵⁸ Cf. *idem*.

⁵⁹ *idem*.

⁶⁰ *ibid.*, p.201.

despliega así: “¡detente! vivirás un movimiento que hará historia”. De esta manera se acentúa la utilización de elementos culturalmente signados que se refieren a los movimientos de izquierda de nuestro pasado común. Esta misma frase casi podría referirse a la noción de revolución



benjaminiana, al momento de detención que puede redimir un momento específico del pasado, iluminándolo desde el presente. Ahora bien, este conjunto de elementos perfectamente decodificables no tendría tanta importancia como ejemplo si no fuera porque en la parte inferior izquierda se presenta el logo de la empresa que paga el anuncio –Televisa– y un pequeño texto a la base del puño –“muy pronto tendremos para ti la revolución que cambiará la forma de comprar medios”. La interpretación gráfica se acota por completo, la revolución referida aparece como un suceso sin peligro y de orden mediático, el anuncio ni siquiera anuncia nada (más que la presencia reiterativa de este emporio corporativo en el ambiente de los medios masivos), y sin embargo acoge un código por completo opuesto a sus

disposiciones para significar una espera pasiva y sin interés. El anuncio informa sobre la propia continuidad del sistema que lo genera, que por más “revolucionaria” que sea “sabemos” que no podrá ser en verdad tan distinta (¿no es éste incluso el valor de la revolución social en nuestros días?). Pero aún cuando lo sabemos, esperamos la innovación de la publicidad, la próxima campaña que arrebate nuestro asombro. La publicidad no sólo se vuelve un componente aceptado, sino una sensación esperada que tranquiliza las conciencias mediante una semántica social dirigida. Si el anuncio aparece en un diario de circulación nacional no es porque el ciudadano común pueda tener acceso a la compra de los medios que se le presentan, sino porque se le promete que la innovación publicitaria está asegurada (y se hace mediante una argucia plenamente eficaz: la fuerza del anuncio se funda en su propio juego antagónico originario, en la conjunción épica de la imagen del obrero y la corporación unidos en lucha para que eso suceda). La sociedad global estandarizada a la que tiende todo el sistema publicitario da origen a una multitud de imágenes de este tipo cuyo sentido se esfuerza por

atenuar. Suscita la angustia y la apacigua, colma y decepciona, moviliza y desmoviliza. El cine hollywoodense, que como producto es también una imagen, presenta en algunas de sus producciones más exitosas —*La guerra de las galaxias*, *Matrix*, *El señor de los anillos*— a grupos de rebeldes o disconformes que luchan contra las fuerzas de imperios totalitarios, pero se esfuerza por diferenciar —como ciencia ficción, como cuentos de hadas— todo el mecanismo mítico que las sustenta para evitar cualquier referencia con la “realidad”, de tal manera que puedan mostrarse despojados de un peligro social latente en el seno mismo del imperio. Es así como la sociedad instauro, bajo el signo de estas imágenes post-ideológicas, el reino de una libertad del deseo. “Pero el deseo nunca es liberado realmente (sería el fin del orden social), el deseo no queda liberado en la imagen más que lo suficiente para desencadenar los reflejos de angustia y culpabilidad ligados a la aparición del deseo. Cebada por la imagen, pero descebada y culpabilizada por ella también, la veledad del deseo es recuperada por la instancia social. Profusión de libertad, pero imaginaria, orgía mental continua, pero orquestada, regresión dirigida en la que todas las perversiones se resuelven en provecho del orden; si en la sociedad de consumo la gratificación es inmensa, la represión es inmensa también.”⁶¹

La estructura en la imagen de lo real-histórico tiene que ver con todo aquello que “aparentemente” queda fuera del juego de la fantasía, todo el excedente frente al cual construimos la ilusión compensatoria del tejido social. Bajo estos términos, podría equipararse su función a la del mítico estado de naturaleza beligerante de los hombres como una amenaza frente a la cual es necesaria la transferencia de poder de los individuos en un contrato social. Así pues, la imagen de lo real-histórico se objetiva sobre todo en el cúmulo de información y de noticias, inútiles para la vida cotidiana salvo en su función de poder mirar el dolor de otros en una operación de transferencia que no requiere más que abrir el diario mientras uno se sienta en el confort de su sillón preferido.⁶² Incluso podría decirse que si la publicidad se despliega sobre el horizonte del deseo, el ámbito de la información noticiosa se afianza sobre el

⁶¹ *Ibid.*, p.202.

⁶² En algún momento se invirtió a las noticias del mundo externo de un valor utilitario: los mercados financieros cada vez más globalizados requerían cierta información para dar un estimado más cercano en la cotización de acciones de las empresas multinacionales. Esta función, sin embargo, muy pronto cayó en el influjo de la especialización, de tal manera que los *flashes* noticiosos relevantes para este tipo de operaciones se pueden encontrar en la sección de negocios, mientras que las noticias de orden político o social aparecen en la sección internacional, para consumo del público general.

morbo y el miedo frente a sucesos posibles en la vida propia que sin embargo se consuman en la ajena.

La funcionalidad de la información como elemento de constreñimiento radica en una ilusión específica, la de presentarse como una objetividad radical, una especie de grado cero de la escritura tal como la concibe Roland Barthes, una escritura tan sólo indicativa o si se quiere, amodal. Bajo ese supuesto, la escritura de la nota periodística se reduciría a “un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro o inerte de la forma; el pensamiento conservaría toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece.”⁶³ La nota periodística reivindicaría así una pronta verificabilidad, una inteligibilidad propia. A menudo, sin embargo, “no es más exacta que las noticias de siglos anteriores. Pero mientras que éstas recurrían de buen grado a los prodigios, es imprescindible que la información suene plausible.”⁶⁴ Si verdaderamente la escritura fuera neutra, si el lenguaje, en vez de ser un acto molesto e indomable, alcanzara el estado de una ecuación pura sin más espesor que un álgebra frente al hueco del hombre, entonces, de acuerdo con Barthes, la literatura estaría vencida, la problemática humana descubierta y entregada sin color, el escritor sería, sin vueltas, un hombre honesto. “Por desgracia, nada es más infiel que la escritura blanca; los automatismos se elaboran en el mismo lugar donde se encontraba anteriormente una libertad, una red de formas endurecidas limita cada vez más el frescor primitivo del discurso, una escritura renace en lugar de un lenguaje indefinido.”⁶⁵ En la nota periodística, el autor –institucional y sin intención aparente, impersonal y por ello héroe sin nombre— se vuelve epígono de su propia creación, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos formales.

La nota periodística es como una mirada fugaz a la ruina del mundo, una percepción y una toma de golpe de una realidad sensible, de un abismo que se configura en fragmentos. Imagen sencilla o emblema que conjuga foto y texto, ésta conforma una memoria inmediata al pensamiento, pero es una memoria que no está ligada sino en parte a la creación de un todo. Es sobre todo un acto de atención, un simple vistazo sobre el ámbito de lo humano. El estilo del fotoperiodista al que se asocia es también parte de su narrativa sintomática: sus imágenes son claramente fragmentos de algo más grande que es imposible de experimentar en forma directa. Como escribe Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*: “Algo se vuelve real –para los

⁶³ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, ed. Siglo XXI, México, 2000, p. 79.

⁶⁴ Benjamin, NAR, pp. 116-117.

⁶⁵ Roland Barthes, op. cit. p.80.

que están en otros lugares siguiéndolo como “noticia”—al ser fotografiado. Pero una catástrofe vivida se parecerá, a menudo y de un modo fantástico, a su representación.”⁶⁶ El fragmento hace visible el todo, lo hace comprensible por una tipología compleja de gestos, objetos, ambientes, etc. Pero hay un referente afuera que le otorga sentido, el resto del mundo permanece sin ser visto, pero presente. La imagen y el texto que se conjugan parecen nunca tocar lo que ven, lo que transmiten al lector en casa. Pero esta fábula de un escenario immaculado está minada desde su propio mecanismo, en tanto tenemos que admitir que la huella que resulta puede ser tan sólo la de un efecto o de un imaginario. A fin de cuentas, la imagen de lo real-histórico tiene muy poco de “realista” y mucho de simbolizado. Su referente parece así desdoblarse desde la fuente: un desdoblamiento que parece alcanzar por contagio al objeto más estable en apariencia, a la fotografía más indicial⁶⁷. Y así parece que la condición misma de toda imagen de lo real, de la figuración del mundo externo, supone una duplicidad de origen. Así al menos lo subraya Maurice Blanchot: la imagen verosímil del objeto no constituye el doble del objeto, “sino el desdoblamiento inicial que permite enseguida que la cosa que pueda ser figurada.”⁶⁸ La nota periodística se apoya en la imagen fotográfica y acentúa así su efecto inacabado y figurado, tan eficaz para el consumo masivo que se apropia de ella, efímeramente, simbolizándola. Esta característica posibilita su función en otro sentido. “La información cobra su recompensa exclusivamente en el instante en que es nueva. Sólo vive en ese instante, debe entregarse totalmente a él, y en él manifestarse.”⁶⁹ Por eso la información es tan fácil de convertirse en mercancía: su caducidad está asegurada tanto como la necesidad de su desempeño simbólico para el funcionamiento social. Consumimos noticias con el afán de una demanda positiva de sentido, y en el acto se revela una inconsistencia: es nuestra exigencia de comprender todo el presente lo que da como resultado nuestra dificultad para otorgar un sentido al pasado reciente. Nada hay más inútil y borroso que el periódico de ayer tirado sobre

⁶⁶ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, tr. Aurelio Major, ed. Alfaguara, México, 2004, p. 31.

⁶⁷ Y conviene aquí recordar la argumentación derridiana sobre la noción del índice en Peirce. De acuerdo con Geoffrey Batchen, quien cita a Derrida, Peirce “cumple con dos exigencias aparentemente incompatibles” y alerta que sería un error sacrificar la una por la otra. Según el argumento derridiano, la semiótica de Peirce depende de una lógica no-simbólica al mismo tiempo que reconoce que esa lógica es en sí misma un campo semiótico de símbolos. Así, “ningún campo de no-significación se prolonga para darle fundamento bajo el juego y el llegar a ser de los signos.” En otras palabras, el trabajo de Peirce nunca nos permite suponer que hay un mundo real, un fundamento último, que de alguna manera precede o existe fuera de nuestra representación. Lo Real y la representación, el mundo y los signos, deben, de acuerdo con el propio argumento peirciano, siempre coexistir mutuamente. (Derrida, “De la gramatología”, p. 48, citado en Geoffrey Batchen, *Burning with desire: the conception of photography*, MIT press, 1999, p. 198.)

⁶⁸ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 42.

⁶⁹ Benjamin, NAR, p. 117.

el asfalto.⁷⁰ El poder de la prensa se afianza sobre esta característica: la posibilidad de transmitir todo suceso —el sueño del cronista— y la imposibilidad de retenerlo, de que el consumidor funde en ello una memoria. O como explica Benjamin: “Si la prensa se hubiese propuesto que el lector haga suyas las informaciones como parte de su propia experiencia, no conseguiría su objetivo. Pero su intención es la inversa y desde luego la consigue. Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera darse la experiencia del lector. Los principios fundamentales de la información periodística (curiosidad, brevedad, fácil comprensión y sobre todo desconexión de las noticias entre sí) contribuyen al éxito igual que la compaginación y una cierta conducta lingüística.”⁷¹ El énfasis y el seguimiento de una nota se vuelven selectivos, cuestión de *rating*, y la memoria social se conforma por los caprichos “democráticos” del libre mercado; lo más importante no es siempre lo más vendible. Pero la libertad de prensa no escoge decir nada sobre ese poder, nunca revela sus nexos corporativos e incluso se autocensura sin desdibujos éticos cuando su información entra en conflicto con sus intereses o con los hábitos más arraigados de sus consumidores cautivos.

Así como no podemos imaginar un mundo sin publicidad, tampoco podemos imaginarlo sin información noticiosa. ¿O acaso alguien sería capaz de cuestionar las virtudes de la libertad de expresión? Quizá es por esta reiterada convivencia que en ocasiones publicidad e información se entrecruzan, al menos en sus características formales. El estilo periodístico —su ilusión de objetividad— es apreciado como forma de promocionar un producto —de ahí la proliferación de los infomerciales en horarios nocturnos de televisión— pero también como noticias en sí mismas, desde un punto de vista político. Así por ejemplo, en mayo del 2004 el *New York Times* publicaba una nota sobre el presidente de Brasil, Luis Ignacio Lula da Silva, “Lula”, titulado “El hábito de beber del presidente brasileño llega a ser una preocupación nacional”. La nota sugería que varios errores cometidos por Lula en público podrían deberse a su gusto por un vaso de cerveza, un trago de whiskey o por la típica bebida brasileña, la

⁷⁰ No puedo dejar de traer a cuestión un brevisimo relato de Cortázar, “El diario a diario”:

“Un señor toma el tranvía después de comprar el diario y ponérselo bajo el brazo. Media hora más tarde descende con el mismo diario bajo el mismo brazo. Pero ya no es él mismo diario, ahora es un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de plaza. Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que un muchacho lo ve, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Apenas queda solo en el banco, el montón de hojas impresas se convierte otra vez en un diario, hasta que una anciana lo encuentra, lo lee y lo deja convertido en un montón de hojas impresas. Luego se lo lleva a su casa y en el camino lo usa para empaquetar medio kilo de acelgas, que es para lo que sirven los diarios después de estas excitantes metamorfosis.” (Julio Cortázar, *Cuentos completos 1*, Alfaguara, México, 1996, p. 446.)

⁷¹ W. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire” (STB), en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, p.127.

cachaza. ¿Cuál es la información de esta nota? ¿Es esta sugerencia más importante de lo que puede suceder un día normal en Brasil, el segundo país más poblado del continente americano? Y si era en realidad una preocupación nacional, ¿por qué no había sido publicada una nota similar en el país en cuestión? La verdadera nota se produjo días después, cuando el gobierno brasileño decidió cancelar el visado del periodista responsable, Larry Rother, hecho que todos los medios internacionales aprovecharon para señalar como una medida autoritaria y represiva, con lo que se minaba la imagen de integridad de un gobierno que apenas un par de semanas atrás se había negado a firmar el tratado de Libre Comercio de las Américas (ALCA), de tanta importancia estratégica para Washington. En este caso, bajo la forma de una imagen de lo real se hacía pasar una imagen de publicidad política de desenlace previsible, y de un potencial escandaloso que garantizaba su consumo para el diario involucrado.

El tercer tipo de imagen en el esquema que aquí se esboza es la imagen lúdica. Ésta es también la más esquiva, pues al contrario de los objetos en serie, la publicidad o la información, no nos abruma. Sólo a veces, como por asalto, nos sorprende. Por eso mismo en ocasiones parece un respiro en la continuidad del delirio onírico de deseos, angustias y fobias. Claro que esta característica le imprime una interrogante primordial: ¿constituye este mecanismo una posibilidad efectiva de emancipación o es sólo una forma de lubricar el funcionamiento del sistema? Dejemos pendiente esta cuestión por el momento.

La imagen lúdica se encuentra en distintos ámbitos y bajo diversas formas. Podría decirse que es factible de hallarse sobre todo en el arte y la literatura si no se reconociera en esas esferas a los pilares de una industria de la cultura plena de intereses ambiguos. Los artistas y escritores de nuestros días son muchas veces profesionales (producto de la división del trabajo) dedicados a la producción de obras o procesos no utilitarios destinados a consumirse por agentes que conocen la relación de significaciones históricas que hicieron posible esa misma producción. Así, muchas veces las obras están pensadas como mercancías especializadas para un consumo específico. En ocasiones, sin embargo, surgen verdaderos dinamos que mueven la imaginación por senderos ignotos. En esos casos, el resultado es una imagen lúdica que aísla, corta, detiene, acelera, invierte y subvierte las formas de comunicación globalizada. Su método es el de la singularización, su sentido principal el de una ruptura, una diferenciación en la cadena indistinta de signos que constituye el universo cultural de la sociedad de masas. La imagen lúdica conforma una alternativa a la homogeneización de la

sensibilidad global de la experiencia y una de las vías más fuertes de afirmación de la diferencia y la singularidad. Por eso sólo se puede concebir bajo una forma específica y radical del juego, no como la de aquellos que tienen reglas específicas de competencia, sino de los que se cargan de la gravedad que le confieren los niños.

Ahora bien, la imagen lúdica es una fuente creativa que alimenta otros ámbitos. La publicidad o el cine hollywoodense la absorben con gran facilidad, e incluso a veces se apropian de su función de ruptura con una intención determinada. Cuando eso sucede, el efecto se atenúa, pero con todo y eso se puede decir que “a través de la publicidad, como antaño a través de las fiestas, la sociedad se exhibe y consume su propia imagen.”⁷² Por eso es que el arte, incluida la literatura, ha sido desplazado como fuente única de placer estético. Éste ha perdido de forma irreversible la posición predominante, jerárquica, en el universo de la representación sensible que había ocupado desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX.



Esto lo obliga a buscar su especificidad de otra manera, a abrirse incluso y explorar desde otras áreas su posibilidad de incidir en el actual universo osmótico y transitivo de la representación con una intercomunicación circular, de apropiación y distinción, que se oponga a la inmediatez estética, a la mera utilización práctica o comunicativa de la imagen⁷³.

⁷² Baudrillard, op. cit. p. 196. La publicidad y el arte contemporáneo comparten más elementos de los que muchas veces se reconocen, pues todavía hay visiones románticas del arte que lo tratan como un ámbito inefable. En una imagen, por ejemplo (il.2) vemos a un joven caminando hacia la derecha, con la espalda cada vez más recta —en una pose que recuerda una ilustración darwiniana de la evolución humana—y convirtiéndose en “negrito”, tal como se llama el pastelillo que consume. En otra imagen (il.3) se utiliza el mismo referente cultural simbólico —la ilustración evolutiva del hombre—pero esta vez el personaje es un hombre cuyas armas van evolucionando de una simple piedra a una ametralladora, cúmlen de la tecnología bélica de nuestros tiempos. Efectivamente, hay una diferencia de significado en ambas, producto de una divergencia en la intención de su producción. La segunda es una obra de arte, pero no por ello su lectura es más complicada. Al contrario, su aportación es tan evidente y superflua que es difícil encontrar más de un nivel de significado que le incumba. Pero más allá de si se trata una pieza de calidad o no, resalta el hecho de que tanto ésta como la imagen publicitaria utilicen el mismo referente para enarbolar dos diferentes propósitos. Cuando la obra de arte se convierte en mercancía, su significado permanece, si bien atenuado; su sentido en cambio casi se confunde con el de cualquier imagen publicitaria utilizada con otros fines (decorativos, explicativos, etc.) de los que originalmente suponía.

⁷³ Sin duda, Benjamin era ya consciente de la concurrencia entre arte y publicidad. En un fragmento de su *Obra de los pasajes* escribe que: “Desde una perspectiva europea, las cosas se veían de esta manera: en todas las áreas de producción, desde la Edad Media hasta los inicios del siglo XIX, el desarrollo de la tecnología se daba a un paso mucho más lento que el del arte. El arte podía tomarse su tiempo para asimilar los modos de operación



La imagen lúdica puede ser una ficción que nos enseñe a convivir de otra forma, que nos entrene en usos alternos de la tecnología o de la cultura. Puede concebirse como una biosfera de significados o un sistema de pensamiento. Es un cuento de Borges que nos hace convivir de otra manera con el tiempo o un aspecto de la filosofía de Deleuze con la que imaginamos otras maneras de interacción tecnológica. Su posición, sin embargo, es siempre frágil. Es fugaz como la información, pero al contrario de ésta, es de ahí de donde puede extraer su fuerza, pues de otra manera se convierte en mercancía, en una forma de entretenimiento destinado al consumo pasivo tal como la imagen publicitaria. En esta fragilidad se construye su posibilidad pero también por ella se abre un espacio de incertidumbre. Pues es difícil determinar si la promesa que ilumina es asequible o tan sólo una trampa que asegura la innovación continua que luego servirá a otras esferas. Por eso es en ella donde se desarrolla más resueltamente la oposición Althusser-Lacan, enunciada por Žižek. En ésta, la posición althusseriana implicaría que hay en la condición humana una fisura, un reconocimiento falso primordial, que tomaría forma sobre todo con la tesis ya citada de que la idea del posible fin de la ideología es una idea ideológica *par excellence*. De acuerdo con ella, habríamos de “develar no sólo el mecanismo estructural que está produciendo el efecto de sujeto como un reconocimiento ideológico falso”, sino que a la vez tendríamos que “reconocer este falso reconocimiento como inevitable, es decir, aceptar un cierto engaño como una condición de nuestra actividad histórica, asumir un papel como agentes del proceso histórico.”⁷⁴ En esta actitud de *enajenación*, el sujeto se “reconoce” en el proceso de

tecnológica. Pero la transición de las cosas tal como se llevó a cabo alrededor de 1800 le dictó el tiempo al arte, y entre más vertiginoso se volvía este tiempo, más lejos llegaba el dominio de la moda a todos los ámbitos. Finalmente llegamos al estado actual de las cosas: hoy es posible advertir que el arte no encuentra ya tiempo para adaptarse de alguna manera a los procesos tecnológicos. La publicidad es la astucia [Liszt] con la que el sueño se impone sobre la industria.” (W. Benjamin, GS, V, G1,1, p.232.)

⁷⁴ Žižek, SOI, pp. 24-25.

interpelación ideológica como el destinatario del llamamiento de la causa ideológica. En contraste con esta actitud de destitución subjetiva, la ética que implica el psicoanálisis lacaniano podría designarse como de *separación*: el sujeto nunca se logra ajustar del todo al aparato ideológico. “El famoso lema lacaniano de no ceder al propio deseo (*ne pas céder sur son désir*) apunta a que no hemos de borrar la distancia que separa lo Real de su simbolización, puesto que es este plus de lo Real que hay en cada simbolización lo que funge como objeto-causa de deseo. Llegar a un acuerdo con este plus (o, con mayor precisión, resto) significa reconocer un desacuerdo fundamental (“antagonismo”), un núcleo que resiste la integración-disolución simbólica.”⁷⁵ ¿Es entonces la imagen lúdica una posibilidad efectiva de resistencia frente a los procesos funcionales de una sociedad de masas o sólo una ilusión que únicamente cambia los lineamientos formales de la interpelación ideológica? Mucho depende quizá de las formas en que esta imagen se relacione con el antagonismo fundamental del hombre, en que se integre a una forma de vida que, sin pensar en una superación ilusoria, articule, limite, incluso cultive este desequilibrio, este núcleo traumático, vinculándolo en todos los medios posibles a formas alternas y continuamente críticas de utilización de todo aquello producido por el hombre. En este sentido, sería un error concebir a la imagen lúdica como un elemento extraordinario de emancipación. Habría que verla más como un componente que permite revelar un síntoma e incitar así a la reestructuración continua del sistema. Y es que “no hay ámbitos privilegiados en el proceso de producción de imágenes, ya que el escenario donde las imágenes posibilitan la comprensión y el conocimiento es el conjunto de la vida, y la vida es pluralidad y diversidad, sólo especulativamente reducible a unidad homogénea.”⁷⁶ Una de las posibilidades que abre la imagen lúdica es la de constituirse en una imagen dialéctica a partir de una reconfiguración del resto de las imágenes del mundo contemporáneo, accediendo así a la posibilidad de un nuevo sentido y trocando su fragilidad estética en una fortaleza de carácter político.

V.

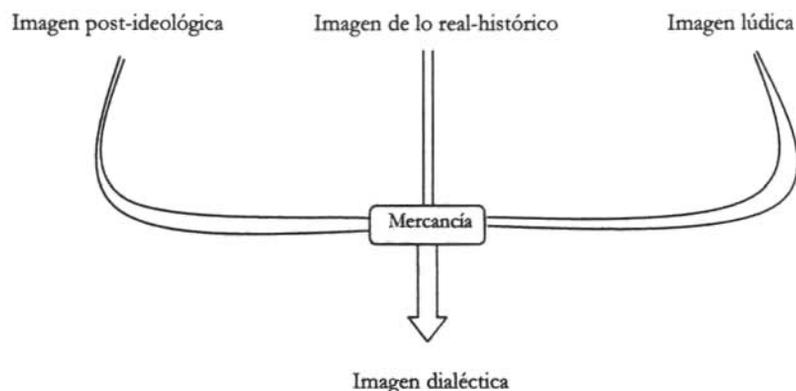
Les poètes sont plus inspirés par les images
que par la présence même des objets.
Joseph Joubert

Dentro de la configuración gramatical de las imágenes que pueblan nuestra fantasía y estructuran nuestra relación con el mundo, la imagen dialéctica se halla en un nivel de

⁷⁵ Žižek, SOI, p. 25.

⁷⁶ José Jiménez, *Teoría del arte*, op. cit. p. 245.

asociación más elaborado y necesariamente discursivo. En ella siempre confluyen al menos dos elementos. Tomando en cuenta la tipología antes descrita, podría decirse que la imagen dialéctica se puede producir a partir de la colisión entre la imagen lúdica o imagen post-ideológica (en tanto éstas pueden tener un componente estético arraigado y provocador) con la imagen de lo real (con su componente histórico, por más efímero que éste sea). En ese choque se puede abrir un momento de intercambio que acerque dos épocas entre sí, dos momentos entrecruzados en el tejido temporal que se iluminen uno al otro. La imagen dialéctica más sencilla, lo hemos visto, es la que se desarrolla como una cristalización objetiva del movimiento histórico a partir de la mercancía. Pero en la época de la reproductibilidad digital, la aspiración a afirmarse contra lo “anticuado”, es decir, contra lo que acaba de pasar, remitiendo al pasado remoto la fantasía que recibe su impulso de lo nuevo, no puede llevarse a cabo a la misma velocidad a la que se producen los objetos. Es por ello que, de imaginarnos un *pensamiento-imagen*, una forma de discursividad que en la rememoración remitiera al pensamiento la información codificada en los símbolos visibles y los ideogramas consuetudinarios, podría articularse una imagen dialéctica de manera radical, como un auténtico recurso crítico, a partir de las imágenes disponibles del mundo. El esquema completo estaría descrito por la siguiente gráfica:



El vínculo que va de la imagen lúdica a la imagen post-ideológica, y que funciona como un abrevadero creativo, se ve interrumpido por una imagen de lo real que evita que cualquiera de ellas se convierta en simple mercancía y con la que se cristaliza en cambio una mónada donde se escucha *lo inaudito*, lo que jamás ha estado ahí. La imagen de lo real se desdobra en su misma

fugacidad para consumir la obra de la memoria en una contención momentánea del aliento. Y es que esta es una memoria que apelaría no solo a las capacidades intelectuales, sino también a las sensoriales (en una *tönnende Verhältnis*), asemejándose así al procedimiento de Proust que involucra no a la reflexión, sino a la presentización.⁷⁷ Se fundamenta así la posibilidad de instaurar una emblemática para decodificar la ideología implícita en el universo de las imágenes contemporáneas. Y a la vez se continúa el juego en el otro lado del tablero sobre la posibilidad plástica de la historia basada en la utilización de imágenes fugaces. Pues como denuncia Susan Sontag, irónicamente, “Nuevas exigencias se presentan a la realidad en la era de las cámaras. La realidad tal cual quizá no sea lo bastante temible y por lo tanto hace falta intensificarla; o reconstruirla de un modo más convincente.”⁷⁸ Es la lógica detrás de toda construcción oficialista de la historia, detrás de todo impulso democrático para convencer a los votantes de lo inevitable de una guerra.

Contra los aparatos que impulsan el consumo de imágenes endebles que atrofian en su sensacionalismo la percepción individual, el no olvidar es la consigna política primordial. Para ello hemos sido esperados, para encontrar en el pasado reciente, en las notas del cronista anónimo, las correspondencias en las que murmura una época arcaica; para extraer de un “puro” asunto en sí, de una imagen comunicativa, el cajón de los recuerdos de una generación recién derrotada en la que afloraba una breve esperanza y una débil promesa de felicidad. “Ninguno de nosotros tiene tiempo para vivir los dramas de la existencia que le están determinados. Y eso es lo que nos hace envejecer. No otra cosa. Las arrugas y bolsas en el rostro son grandes pasiones que se registran en él, vacíos, conocimientos que nos visitaron, cuando nosotros, los señores, estábamos en casa.”⁷⁹ Lo que puede hacer un individuo en un nivel micro-político es entonces resignificar lo transmisible de la tradición, renunciar al legado del pecado original cometido en su nombre y convertirse en un *médium* —narrador, traductor— para tratar de buscar una respuesta explosiva y revolucionaria a las preguntas infantiles ¿de dónde vengo?, ¿de dónde proviene el sufrimiento?, ¿cuál es el origen de la modernidad, o más específicamente, de las imágenes de este mundo moderno de sueños?

“Cada mañana, despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la existencia vivida, tal y como en nosotros las ha

⁷⁷ Walter Benjamín, “Una imagen de Proust” (Proust), en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999, p. 30.

⁷⁸ Susan Sontag, op. cit., p. 76.

⁷⁹ Walter Benjamín, “Proust”, pp. 30-31.

tejido el olvido.”⁸⁰ Nuestra fuerza mesiánica radica en la facultad de reconocer la monumentalidad de lo momentáneo, en redimir de toda promesa de lo nuevo lo olvidado del mundo precedente y en extraer en la posibilidad poética de la experiencia un contenido de verdad que deje sus huellas en relatos memorables, factibles de ser recuperados para las generaciones siguientes bajo la forma de una historia épica tal como ésta centellea fugazmente en una imagen originaria:

El contemporáneo que reconozca [en la escritura de la historia] con qué larga mano la miseria que le acaece ha estado en preparación —y mostrarle esto al lector es lo que debe estar cerca del corazón del historiador— adquiere una alta opinión de sus propias fuerzas. Una historia que lo instruya de esta manera no le causa melancolía, y en cambio lo arma.⁸¹

La organización del pesimismo se muestra en última instancia como la cartografía sobre la que se estructuran las nociones benjaminianas en torno a un plan estipulado: el despertar político del colectivo en sueño. Si, como dice Merleau-Ponty, “la función simbólica debe adelantarse siempre a su objeto y sólo encuentra lo real cuando se le adelanta en lo imaginario”⁸², la posibilidad de la imagen dialéctica es la de incidir sobre el imaginario para intentar con ello redimir la memoria real de los vencidos. La plenitud de este proyecto filosófico, como la de todo plan, “es como el curso de las líneas de nuestras manos o como la disposición de los estambres en el cáliz”⁸³: su fragilidad es evidente. Pero en un mundo “donde el enemigo no ha dejado de vencer”, donde las imágenes que se producen desde los aparatos ideológicos flotan libremente como fantasmas que acechan nuestra fantasía, este proyecto nos ha legado un recurso teórico invaluable que restituye un momento en el que se vislumbra un nuevo orden. Al final quizá tengamos que ceder a la crítica de Adorno y aceptar la necesaria discursividad de este recurso: no es posible entender todos sus matices si no es en un recorrido teórico cuidadoso que le haga justicia. Sin embargo, lo que se gana en el camino es, por una parte, la posibilidad de aprender a leer los signos de nuestro tiempo a través de toda la carga de su dimensión histórica y en su especificidad epocal, y por otra, la oportunidad de entendernos como contemporáneos de todos nuestros antepasados para acceder, en su legado, a la

⁸⁰ *Ídem*, p. 18.

⁸¹ W. Benjamin, GS, V, N15, 3 p.603.

⁸² Maurice Merleau-Ponty, citado en Cortázar, *Último Round*, p. 263.

⁸³ W. Benjamin, Proust, p. 32.

repetición continua y actual de sus errores, pero también, en ese instante inédito que les sobrevive fugazmente, a la recuperación de una reverberancia que pueda lograr la reinención de nuestro porvenir inmediato. De esta manera, podríamos decir, como Cavafis de Ítaca, que la imagen dialéctica nos ha dado el viaje, que nos ha enseñado a transgredir el límite del paisaje encuadrado en el ventanal. Si su método es el de constituir objetos históricos bajo una estructura monadológica para expulsarlos del *continuum* temporal en el que todas las fuerzas e intereses de la historia entran en una escala reducida⁸⁴, su posibilidad es la de acercarse a una verdad ligada a un núcleo temporal en el que se vinculan lo conocido y el conocedor⁸⁵ en una constelación cargada de tensiones histórico-epistemológicas que en todo presente pueden ser liberadas con una intención política determinante.

⁸⁴ Benjamin, GS, V, N10,3, p. 594.

⁸⁵ Benjamin, GS, V, N3,2, p.578.

Imágenes dialécticas

La forma de la imagen dialéctica más sencilla es la que se concibe a partir de la propia mercancía. Pero ésta no se constituye desde la imagen aparentemente neutra del objeto. La “supuesta” neutralidad esconde siempre tras de sí la sumisión a otro orden, que puede ser el del catálogo de compras o el de la idealización “aurática” de la mercancía bajo modelos artificiales, plásticos e imperecederos. Si seguimos el esquema propuesto para la construcción de una imagen dialéctica, podemos aprovecharnos de la información que fluye cotidianamente para transfigurarla en documento, testimonio o dato duro, con el cual reinterpretar los objetos; podemos reelaborar así “el sentido para lo igual en el mundo” de las masas, para resignificar la relación entre los objetos y la sociedad que los hace posibles para después desecharlos,



convirtiéndonos así en intérpretes de desperdicios. Bajo este esquema, una simple mamila con el logo de Pepsi, una de las corporaciones más importantes surgidas de las guerras mundiales, se nos muestra en su relación pedagógica para las futuras generaciones. Es el mismo principio de los parques recreativos especializados para niños, y en un sentido más sutil, del de la propia escuela, que al lado de la alfabetización entrena a los futuros individuos autónomos en las prácticas rutinarias de consumo. Parece que hay poco que

agregar sobre un juguete de tanta penetración entre los niños como una Barbie, y sin embargo no es así. En 1970, sólo 1.4% de los soldados de los Estados Unidos eran mujeres. En 1995 la cifra alcanzaba ya el 11.8%. La carrera militar de Barbie comenzó en 1989, dos años antes que la primera Guerra del Golfo (y de hecho, el mismo año que la invasión a Panamá). El uniforme que la muñeca porta aquí está basado en el de la 101ª División de la Guerra del Golfo. Barbie queda lista para cualquier emergencia, cuando esta viene del lado de los aliados, claro está. ¿Cabe la duda de por qué un símbolo tan aparentemente neutro como una cruz roja en su mochila aparece tan sospechoso para las culturas no occidentales del planeta?





Un crayón de cera popular puede parecer insignificante en el flujo portentoso de las mercancías. Sin embargo, el que aquí se muestra se llamó alguna vez (hasta hace poco todavía en muchos países) de “color carne”. No fue sino hasta 1962 que la compañía lo rebautizó como de color “durazno”, al menos en Estados Unidos, pues fue quizá hasta ese año cuando descubrió que no todo el mundo tiene ese color de piel.

Lo que en nuestras sociedades se indica como desechable no tiene casi nunca un verdadero correlato con la degradación misma del objeto. Lo que se anuncia es pues la figura de un estilo de vida fundada sobre hábitos de consumo específicos. El plástico, por ejemplo, es un material sorprendente: resistente, flexible, fácil de moldear y muy barato. Y a pesar de la nostalgia por el hierro o el metal con el que se fabricaban hace unas décadas gran cantidad de mercancías, es inalterable y prácticamente eterno, incluso cuando se arroja a la basura (en Estados Unidos, se desechan cada año 15,8 mil millones de toneladas de plástico). Podemos prever que si alguien cuida en cierto grado su tenedor de plástico, éste serviría para toda la vida, e incluso se sobrepondría al punto en el que desapareciera la posibilidad de fabricarlos, cuando comience la escasez global de petróleo necesario para su elaboración.



En la guerra encontramos la posibilidad de constituir imágenes dialécticas de inmenso valor, pues también se despliegan en ella las estrategias de mercadotecnia sobre el campo de batalla. Sabemos por las prácticas de introducción de nuevos productos en los mercados que la mejor forma de conseguir que alguien pruebe un alimento al que no está acostumbrado es regalárselo. Sobre todo si está tan hambriento que no puede rechazarlo. “Las multinacionales alimentarias están cada vez más dispuestas a regalar sus productos a las poblaciones hambrientas”, dice Carlos Scaramella, del Programa Mundial de Alimentos, con sede en Roma, Italia. La práctica es costosa; un kilo de espaguetis empaquetados resulta más caro que 10 kilos de grano. La agencia de las Naciones Unidas procura no confundir los objetos de mercado con la ayuda humanitaria. Pero nada impide que las multinacionales alimentarias maten dos pájaros de un tiro. En 1991, entre los alimentos distribuidos a los kurdos desde los aviones estadounidenses en el norte de Irak había manteca de cacahuete, el producto para untar preferido por los estadounidenses. Y durante la guerra de Bosnia de 1992-95, los musulmanes

forzados a sobrevivir gracias a la comida lanzada desde los aviones estadounidenses descubrían un plus en los paquetes: goma de mascar. Durante la guerra de Afganistán en 2001 aparecía sin embargo otra faceta de la ayuda humanitaria. Por una parte, el presidente George W. Bush aseguraba que “el oprimido pueblo de Afganistán conocerá la generosidad de América y nuestros aliados. Al tiempo que bombardeamos objetivos militares, también lanzaremos comida, medicamentos y provisiones a los hambrientos y atormentados hombres, mujeres y niños de Afganistán.” Jordi Raich, analista de Médicos sin fronteras, contestaba el 14 de octubre de 2001 lo siguiente: “Se trata de una generosidad envenenada que no comprende que arrojar comida no es lo mejor que podemos hacer para los desesperados afganos. Sería mucho más generoso no matarlos, no bombardear las instalaciones militares, ministerios o centros de comunicaciones, sin duda vacíos desde hace semanas, que están pegados a las casas de civiles en las intrincadas calles de los bazares.

“Los lanzamientos aéreos de material humanitario, para ser efectivos, deben ser hechos a baja altura y sobre zonas muy precisas a las que la población tenga acceso garantizado, premisas sin duda imposibles de cumplir en este caso. De lo contrario, como demostraron experiencias previas en Sudán, Etiopía, Somalia o Kurdistán, gran cantidad de ayuda se pierde por rotura y dispersión, y los embalajes hieren e incluso matan a quienes se pretende ayudar.

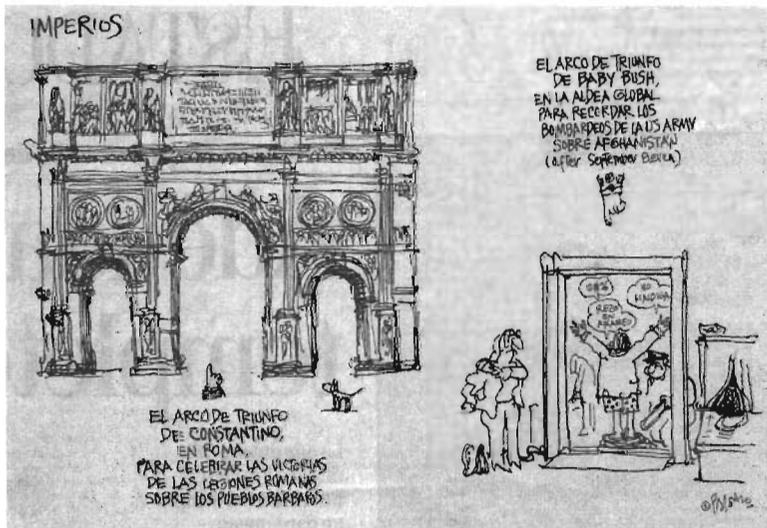
“Por si fuera poco, arrojar comida en un país como Afganistán, sembrado con 10 millones de minas, es obligar a la población a correr un riesgo innecesario. Durante un conflicto en el cual los civiles tienen restringida la libertad de movimientos, la comida venida del cielo favorece a las facciones armadas y a los especuladores que luego la venden.

“Aún así, lo peor del caso es que asistimos, una vez más, a una manipulación inadmisibles de la ayuda humanitaria. No se lanza comida para ayudar a la población, se lanza comida para humanizar las bombas, para hacer el ataque más aceptable sólo porque aquellos



que sobrevivan tendrán después la oportunidad de arriesgar sus vidas saliendo en busca de algún paquete venido de las alturas.”¹

La constitución de una imagen dialéctica no necesariamente implica la mera colisión de datos que se añaden para la instrucción sobre un objeto del mundo. La imagen dialéctica puede integrar esa información en sí misma si se apoya, por ejemplo, en la reciprocidad de dos objetos que se resignifican mutuamente. En una caricatura de Palomo titulada *Imperios* vemos el arco del triunfo de Constantino en Roma yuxtapuesto a uno de esos dispositivos donde mejor se refleja el poder, la vigilancia y el control del imperio norteamericano de nuestros días: el arco detector de metales. La imagen es sintética y autoevidente, un objeto de utilidad aparentemente legitimada se desdobra aquí para aparecer como un componente a escala de la retórica imperialista. La multiplicación de los artefactos tecnológicos que facilitan constantemente la interrupción del paso recuerdan en todo momento y en todo lugar (o al menos en los designados como de “seguridad nacional”) la presencia de un aparato ideológico estatal de consistencia incuestionable.



En otro ejemplo podemos observar una fotografía del artista mexicano Miguel Calderón. Su *Empleado del mes #3 (a partir de Sansón y Dalila de José Salomé Pina)* (il.5) es una

¹ Jordi Raich, “Una Guerra desde el cielo: comida y bombas”, en *Reforma*, 14 de octubre de 2001, sección Internacional, p.8A.

reambientación de una representación clásica (il.6) que se transpone no sólo en el tiempo y el espacio, sino también entre clases sociales. La nueva imagen abre una hiasis donde se hace presente el cúmulo de tensiones sociales de ambas épocas. Y es que el espectador no sólo



compara el garrafón de agua o el limpiador líquido de nuestro tiempo con el cáliz y el canasto de las culturas semitas, sino la presencia misma de los empleados, el aspecto de sus uniformes y el resto de los objetos industriales que contrasta con la semidesnudez del cuerpo de los personajes míticos, el lustre de las telas, el cuidado de los peinados y la riqueza visual del resto de los objetos en la escena clásica. Calderón es consciente de su pretensión, y la mimesis que lleva a cabo de la pintura antigua es todo menos ingenua. La paleta que tiene en la boca el intendente masculino señala la burla y constituye una crítica certera a la solemnidad de los clásicos, a la

invisibilidad de las clases trabajadoras que no entran en la representación de las artes (excepto en las pinturas de pequeño formato) hasta bien entrado el siglo XIX, pero siempre excluidos de los géneros épicos. El título mismo “Empleado del mes”, ¿no sugiere ya un cuestionamiento a los procedimientos tan comunes en nuestro tiempo que buscan aumentar la productividad mediante incentivos simplistas, incluso denigrantes? La colisión entre estas épocas que confluyen en un mismo lugar (la pintura pertenece al acervo del Museo Nacional de Arte, los empleados laboran también ahí) no es nunca complementaria, sino contestataria. ¿Cuál es la naturaleza del sueño que sueña Sansón en su actitud relajada? ¿Cuál la del empleado desconocido que frunce el cejo, y que incluso podemos dudar que realmente esté en la mitad de un sueño mientras aparenta dormir?



Una imagen dialéctica articula siempre dos cosas como signos de dos épocas distintas, pero no necesariamente implica su separación objetual. Una fotografía como *El narrador* (*The*

storyteller, 1990) de Jeff Wall, muestra una escena que se disecciona a la mitad por un cable de electricidad de alta tensión. Perpendicular a ésta, una autopista se atraviesa en punto de fuga, el cual está visualmente localizado (aunque de hecho un poco más abajo), en el punto de unión entre un primer triángulo boca abajo que se forma por la sección del cielo que se sitúa entre los árboles a la izquierda y la autopista a la derecha, y otro triángulo formado por la montaña que sostiene a la autopista. “Aquí yace –o cuelga, mejor dicho— el tablero de Alberti,



automáticamente reproducido por la cámara, en una imagen dialéctica del encuentro entre el Renacimiento y la modernidad, flotando como una válvula opresora sobre las cabezas de estos indígenas de la Columbia Británica quienes han visto esta racionalidad imponerse sobre ellos.”² Pero esto no es todo. Las figuras quedan desarraigadas, desposeídas: incluso en la representación fotográfica aparecen como pequeños lunares que irrumpen en la continuidad



del paisaje modernista. La figura en rojo aparece al límite del encuentro de los planos, la de la derecha parece quedar indefensa y a punto de ser aplastada por la masa de concreto. Nadie ocupa el centro.



Pero el enigma de la imagen es otro: ¿por qué el nombre del narrador? Se descubre entonces un grupo de figuras a la izquierda en el que algo ocurre. La referencia directa de este trío está en la pintura de *Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Edouard Manet. Pero mientras que en la pintura

² Thierry de Duve, “The mainstream and the crooked path”, en *Jeff Wall*, Phaidon Press Lmted, Londres, 2002, p. 48.

del francés el que habla es un hombre que se dirige a una pareja distraída, en la cual la mujer está desnuda, en esta foto la que habla a dos hombres atentos es una mujer, una narradora. ¿Qué es lo que dice a estas personas, a estos vagabundos sin hogar? A decir verdad, no hay una respuesta concreta, pero su gesticulación apasionada se convierte sin duda en el emblema de una relación perdida hacia la naturaleza, de una tradición que se deshecha con su pueblo. La imagen dialéctica indica el momento de la ruina, el instante en el que la historia de esta narradora se desvanece mientras acaso relate los mitos de los pueblos Haida, los Kwaklit o los Tinglit cuyos ancestros profesaban una comunión abismalmente distinta con su entorno.

**Detención de la dialéctica:
la visión intuitiva o el regreso a Hegel**

Lo moderno nace cuando los ojos que contemplan el mundo descubren en él “este caos y esta monstruosa confusión”. pero no se alarman demasiado, sino que más bien se exaltan, por el contrario, ante la perspectiva de inventar una estrategia de movimiento dentro de este caos [...].

La ruina de Kasch
Roberto Calasso

En su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1830), Hegel explica que “ver es el hábito concreto, el cual reúne inmediatamente en un simple acto las muchas determinaciones de la sensación, de la conciencia, de la intuición, del intelecto, etc.”¹ En estos términos, la visión es una actividad compleja, de distintos niveles, que hay que tratar de comprender con sus implicaciones. El primer nivel es el de la sensación [*Empfindung*]. La sensación es en primera instancia la forma inmediata, desprovista de conciencia e intelecto, en que un animal o un ser humano tiene una relación consigo mismo. Pero también, en un segundo momento, es la relación entre el organismo vivo y el mundo que le rodea como distinto de sí. El cuerpo se deriva de estos dos momentos en tanto el sistema del sentir se especifica frente a algo objetivo (determinaciones que, sentidas, son corporizadas). El sentimiento íntegro es la sana convivencia del espíritu individual en su corporeidad.² El organismo sensible o “alma” [*Seele*] siente una diferencia entre sí mismo y sus sensaciones particulares: no es consciente de sí sólo como la escucha de un sonido, o como escucha pura. Sin embargo, tampoco puede separar el sentimiento de sí de la identificación de sensaciones particulares identificadas como propias. Por tanto, el alma sólo se siente a sí misma al experimentar las sensaciones particulares que tiene. La unidad del organismo requiere de la totalidad de los sentidos. Explicaré esto ahora tomando sólo por caso a la vista y al tacto. La sensación visual por sí misma no da la sensación de profundidad, del espacio tri-dimensional, sino que sólo nos hace conscientes de la luz, el color, y de dos planos dimensionales. El tacto es el sentido que aporta la profundidad y la tri-dimensionalidad, así

¹ G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Trad. E.Ovejero y Maury, Ed. Porrúa, México, 1997, p.222 §410.

² *ibid.*, p.212, §401. Hegel llega a decir que, incluso cuando los órganos de los sentidos están adormecidos, existe la capacidad de un organismo de ver u oír con los dedos, con el epigastrio, con el estómago. p.218, §406.

como la sensación de la gravedad y la cohesión.³ Y aunque el tacto necesita estar en contacto directo con las cosas para sentir su forma, profundidad, distancia, etc., no puede percibir directamente las cosas que están a una distancia considerable de nosotros. Esto es, no podría ser conciente de la distancia misma que yace entre el objeto y mis órganos táctiles. Hay para ello un proceso de aprendizaje en el que asociamos que los tamaños visibles y las áreas de oscuridad que vemos —las sombras— corresponden a una distancia y a una profundidad.⁴ De cualquier forma, esto no constituye aún una conciencia clara de una objetividad genuina. Para ello hace falta desarrollar un segundo nivel, el de la conciencia.

Hay una diferencia entre la sensación y la conciencia: aunque el organismo sensible puede llegar a ver formas y colores distantes, sólo percibe lo que ve y escucha, y nunca puede abstraer lo sentido de su sensación, como para poder saberse con una existencia propia. La conciencia opera de distinta manera. Ante el objeto exterior e independiente, percibido por los sentidos, el yo se hace primeramente conciente. Al separar la conciencia de algo de ese algo del que se es conciente, el yo conciente aparece como una relación subjetiva, como certidumbre de sí mismo.⁵ La conciencia se manifiesta entonces, en un acto que Hegel llama de *reflexión*⁶ [*Reflexion*], como esa capacidad de reconocer que lo que escucho y veo tiene existencia propia, que es independiente del yo.⁷ Por tanto, la conciencia tiene un objeto doble: es conciente de su objeto y de sí misma al mismo tiempo porque “es sólo al concebirme a mí mismo como un yo que el otro se vuelve objetivo para mí.”⁸ Stephen Houlgate identifica en esta idea de Hegel una tensión inevitable. Por una parte, el yo conciente sabe que el objeto se opone a él como otro independiente, objetivo. Por otra parte, comprende que la certeza de sí mismo es inseparable de la certeza del objeto, por lo que ve al objeto como algo que no es simplemente independiente de sí, sino que intermedia su auto-conciencia y su auto-certidumbre y está por tanto para el yo.⁹ Ésta última postura es la parte “reificante” de la conciencia, la que ve al objeto no sólo por sí, sino como puesto “para mí”, como aquello a través de lo cual tomo conciencia de mí mismo y de mi propio poder sobre las cosas. Hegel asocia esta conciencia con el *apetito*, el deseo de lograr un sentido de autosatisfacción a través

³ *ibid.*, p.188, §358.

⁴ Cf. Stephen Houlgate, “Vision, Reflection, and Oppenness”, en *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley, 1993, p.108.

⁵ Hegel, *op.cit.*, p.224, §413.

⁶ *ibid.*, p.224, §413.

⁷ Cf. Stephen Houlgate, *op.cit.*, p.109.

⁸ Hegel, *op. cit.* p.224. §413.

⁹ Stephen Houlgate, *op.cit.*, p.109.

de la apropiación y el consumo de los objetos disponibles negando con ello su independencia.¹⁰ Sin embargo, al contrario de lo que sugiere David Levin¹¹, el señorío de la subjetividad no es producto de la visión o de la *Anschauung* sobre la vida humana, sino un producto de la *reflexión* conciente. Como se ha hecho notar, la sensación visual no reifica ni objetiviza nada, las formas y los colores visibles se vuelven las formas y los colores de *objetos* por un acto reflexivo en el que el yo busca distinguirse a sí mismo de lo que ve y escucha y al mismo tiempo comprende lo que vemos y escuchamos refiriéndose a una identidad objetiva que constituye el fundamento invisible e inteligible de las propiedades que observamos.¹² Por tanto, el análisis de la conciencia en Hegel muestra que es un tipo particular de pensamiento —la *reflexión*— y no la sensación visual por sí misma, la que es responsable de reducir al mundo a un conjunto de objetos manipulables. La *conciencia reflexiva* se combina con la *sensación visual* para producir la *conciencia visual reflexiva*. ¿Pero no sería esta última, y no la mera sensación visual, la que comúnmente llamamos *visión*? ¿O es que la conciencia visual reflexiva no es en realidad la visión que normalmente experimentamos? Para Hegel, este último parece ser el caso, pues existe para él la *visión intuitiva*, la *Anschauung*.

En esta visión intuitiva, la visión se entiende como el contenido que es inmediatamente conocido.¹³ Por tanto, es la toma de conciencia de la presencia de objetos concretos y unificados, de varias formas y colores, en un espacio continuo que los rodea.¹⁴ Como la visión reflexiva, este tipo de intuición es también una fusión de sensación visual y pensamiento, es decir, tiene un contenido sensorial, pero lo concibe de una manera particular (sin dejar de concebir lo que ve como algo objetivo). Mientras que la reflexión es un modo del pensamiento que se refleja sobre sí mismo en una concientización de un yo distintivo, mientras que entiende a los objetos que percibe como subyacentes a las propiedades que vemos y no directamente

¹⁰ *ibid.*, pp.227-228, §§426-429. Claro que Hegel pretende que los objetos puedan ser liberados, aunque según su propio desarrollo, ese no es el fin del yo consciente. De hecho, no podría serlo en tanto la liberación se da para que el yo pueda tener certidumbre de su propia distintividad como un yo.

¹¹ David Levin, que sigue muy de cerca el pensamiento de Heidegger, parece dar una respuesta directa al problema de la vista de acuerdo con las implicaciones del pensamiento hegeliano. Para él, la vista tal como la filosofía tradicional la constituye, es la modalidad perceptual reificante por excelencia. Ello implica que ésta percibe cosas que están presentes en el mundo para nuestro uso y estudio. Hay en ella un poder inherente, una tendencia para exponer y dominar al mundo según nuestro deseo, una voluntad de poder puesta en práctica en la vida social, económica y política de la época contemporánea que acarrea una explotación tecnológica y científica de los recursos así como una vigilancia política exhaustiva. La visibilidad total se equipara al control total sobre las cosas. Cf. David Levin, *The opening of vision*, citado en Stephen Houlgate, *op.cit.*, p.96.

¹² Stephen Houlgate, *op.cit.*, p.111.

¹³ Cf. Hegel, *op.cit.*, p.217, §406.

¹⁴ Stephen Houlgate, *op.cit.*, p.112.

observables como cosas, mientras sabe que las cosas están ahí aunque no las conoce en sí, la intuición se sabe a sí misma unida y en armonía con sus objetos.¹⁵ En esta intuición, somos concientes de nosotros mismos y presentes a nosotros mismos en y como la apertura de nosotros a otras cosas.¹⁶ Es decir, iluminamos las cosas iluminándonos. Estas cosas no se oponen a nosotros, sino que se revelan en el espacio de nuestra propia presencia. La intuición visual no se separa de los objetos, ni los controla ni los reduce a meros objetos para nuestro uso. El espacio es la externalidad intrínseca de las cosas que la intuición devela. Y es que la intuición es una conjunción de todos los sentidos, aunque entre ellos el más importante sea la vista. De esta manera, la intuición es una forma de apertura que permite que surjan los objetos por sí mismos. Con ella emerge también la habilidad de reconocer la estructura, la sustancia o el todo interconectado de una problemática particular en lugar de detalles inconexos. Como tal, esta intuición es una *clarividencia*, es decir, un ver claramente, en cuanto saber inmediato en la “consustancialidad” del alma “en la esencia de la conexión” con la realidad.¹⁷ Claro que esta clarividencia todavía puede estar expuesta a la acción de la imaginación, de las accidentalidades de la sensación que puede derivar en representaciones extrañas. Hegel desarrolla todavía un cuarto nivel, el de la inteligencia,¹⁸ pues entiende la necesidad de una interacción práctica con el mundo donde, con la razón conceptual, se pueda proceder a liberarse de las externalidades sensibles y a partir de la cual se pueda pensar la estructura inmanente y racional de las cosas. Pero aunque la intuición por sí sola no es suficiente para encontrarse con el mundo, el pensamiento puro tiene para Hegel propiedades que pertenecen en todo sentido a la intuición. Se pueden precisar todavía más las particularidades de la intuición, tanto en sus limitaciones como en sus posibilidades. Stephen Houlgate, por ejemplo, escribe:

La intuición visual obviamente no puede ver en todas direcciones a la vez, y así no puede ver lo que está frente y detrás de la cabeza al mismo tiempo. Más aún, la intuición visual no ve todo claramente porque no todas nuestras sensaciones visuales son claras. Sin embargo, sabe que los objetos que ve están conectados con otros objetos que nos rodean y que, aunque no estén visibles en el momento, están sin embargo ahí como objetos presentes. La intuición visual no supone lo que ve como retrocediendo hacia una

¹⁵ *idem*.

¹⁶ *ibid.*, p.113.

¹⁷ “Por esto —dice Hegel— no está ligada a la serie de condiciones mediadoras, externas las unas de las otras, las cuales la conciencia ponderada tiene que recorrer”. Hegel, *op.cit.*, p.217, §406.

¹⁸ *ibid.*, p.236, §449.

“periferia” o existiendo en un horizonte que “desaparece”, sino constituyendo una continuidad espacial interconectada en donde cada objeto está igualmente presente. Y sabe que si voltea los ojos y la atención hacia lo que parece estar en la periferia de la visión, nuevos objetos estarán develados inmediatamente a la vista.¹⁹

La intuición visual hegeliana, es pues, una solución provisional y temporal, pero por ello mismo no reificante. Inscrita en el sistema hegeliano, constituye el punto de reconocimiento de una situación inestable, de una imposibilidad fundamental. Y es que la dialéctica misma, como anota Žižek, lejos de ser una historia de su superación progresiva, “es para Hegel una anotación sistemática del fracaso de todos los intentos de este tipo. El “conocimiento absoluto” denota una posición subjetiva que finalmente acepta la “contradicción” como condición interna de toda identidad.”²⁰ En otras palabras, la *reconciliación* hegeliana no es una superación o una subsunción de toda realidad en el Concepto, sino una concesión hasta los últimos términos de que el Concepto es inasible. Esta manera de aproximarse a Hegel, semejante a la que adopta Benjamin en la estructura de la imagen dialéctica (o dialéctica en suspenso), se sitúa a contracorriente de la noción aceptada de “conocimiento absoluto” como un monstruo de totalidad que se dirige una y otra vez a lo Mismo devorando toda contingencia. Y en ello, “conocimiento absoluto” no es sino un nombre para el reconocimiento de una pérdida radical.”²¹

¹⁹ Stephen Houlgate, op.cit., p.118.

²⁰ Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología* (SOF), Siglo XXI, segunda edición, México, 2001, p.29.

²¹ *ibid.*, p. 30.

Bibliografía

Obras de Walter Benjamin

W. Benjamin, *Briefe 1919-1924*, eds. Christoph Gödde y Henri Lonitz, tomo II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1996.

_____, *Comentarios a Las afinidades electivas de Goethe*, tr. Graciela Calderón y Griselda Marsico, ed. Gedisa, Barcelona, 1996.

_____, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982.

_____, *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999.

_____, *La metafísica de la juventud*, ed. Paidós, Barcelona, 1993.

_____, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1977.

_____, *The origin of German tragic drama*, ed. Verso, Londres, 1998.

_____, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, tr. Eduardo Subirats, Taurus, Madrid, 2001.

_____, *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1999.

_____, *Reflections*, New York, Schocken Books, 1978.

_____, *Haschisch*, tr. Jesús Aguirre, Taurus, España, 1995.

Libros en torno a la obra de Walter Benjamin

Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, tr. Carlos Fortea Ed. Cátedra, Madrid 2001.

Buck-Morss, Susan, "Dream world of mass culture", en David Levin (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley, 1993.

_____, *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, México, 1981.

_____, *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, 1999.

_____, *Estética y anestésica. Una revisión sobre el ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. (E.y.A) La Balsa de la Medusa, no. 25, 1993

Echeverría, Bolívar, "Benjamin: mesianismo y utopía", en *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI, México, 1998.

Löwy, Michael, *Walter Benjamin, Aviso de incendio*, FCE, Buenos Aires, 2003.

Moses, Stéphane. "Les apories du messianisme" en *L'ange de l'histoire*, Éditions de Seuil, Paris, 1992.

Opitz, Michael, "Ähnlichkeit", y Weidmann, Heiner, "Erwachen/Traum", en *Benjamins Begriffe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2000.

Reyes Mate, Manuel, "La historia como interrupción del tiempo". En *Historia de la filosofía*, vol. de la EIAF, Ed. Trotta, Madrid, 1993.

Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, FCE, Buenos Aires, 2001.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin, Historia de una amistad*, trad. de J.F. Yvars y Vicente Jarque, ediciones Península, Barcelona, 1987.

Rolf Tiedemann, "Dialectics at a Standstill", en Walter Benjamin (ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser), *The arcades project*, trad. Howard Eiland, Kevin McLaughlin Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1999,

Wolin, Richard, *Walter Benjamin, An aesthetic of redemption*, University of California Press, 1994.

Otras referencias

Alberti, Leon Battista, *Della Pittura*, ed. Cecil Greyson, Laterza, 1980.

Althusser, Louis, "Ideología y aparatos ideológicos de estado", tr. José Sazbón, en *Ideología, un mapa de la cuestión (IMC)*, (ed.) Slavoj Žižek, FCE, 2003

De Aquino Santo Tomás, tr. al inglés de Daniel J. Sullivan, Enciclopedia Británica, Londres, 1980.

Aragon, Louis, *Le paysan de Paris*, NRF, París, 1972.

Aridjis, Chloe, *Magic and the literary fantastique in nineteenth-century France*, Tesis de doctorado, Magdalen College, 2002.

Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1970.

Aristóteles, *Poética*, trad. Juan García Bacca, UNAM, México, 2000.

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, ed. Siglo XXI, México, 2000

Batchen, Geoffrey, *Burning with desire: the conception of photography*, MIT press, 1999

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, tr. Francisco González Aramburu, ed. Siglo XXI, México, 2003

Bazin, "The ontology of the photographic image", en *Classic essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, Leete's Island Books, New Haven, Conn., 1980.

Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969.

Bennett, Tony, *The birth of museum, history, theory, politics*, London, Routledge, 1995.

Borges, Jorge Luis, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones, Obras Completas*, Tomo 1, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1989.

Breton, André, "Primer manifiesto del surrealismo" (PMS), en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1966), trad. Ángel Sánchez Guijón, ed. Alianza, Madrid, 2001.

Burger, Peter, *Theory of the avant-garde*, Tr. Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

Calasso, Roberto, *La ruina de Kasch*, Anagrama, Barcelona, 2001.

Carpentier, Alejo, "En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo" (1928), en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2002.

De Certeau, Michel, *La fable mystique I*, Paris, Gallimard, 1982.

Cicerón. *Del destino*. Trad. de A.Cappelletti, Chile, 1962.

Cortázar, Julio, *Cuentos completos 1*, Alfaguara, México, 1996.

_____, *Último round*, Siglo XXI, México, 1969

- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1992
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, p.219.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Ed. Anagrama, Madrid, 1993.
- Demócrito, *Fragments presocráticos*, notación de Diels y Kranz, tr. Alberto Bernabé, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Duden, Deutsches Universal Wörterbuch, Dudenverlag, Mannheim, 1996.
- Durand, Régis, *Le Regard pensif*, Éditions de la Différence, Paris, 2002
- Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, Editorial Ítaca, México, 2001.
- Ficino, *Teología platónica de la inmortalidad de las almas*, XIII,3 / II, 227
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (PyC) Trad, de Elsa Cecilia Frost, Ed. Siglo XXI, México, 1998.
- Freud, S. "Psicoanálisis y Telepatía", en *Obras Completas*, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1996
- Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianápolis, 1976.
- Gombrich, E.H. "On physiognomic perception" en *Meditations on a hobby horse*
- Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE / Colmex, México, 2001.
- Guiraud, Pierre, *La semántica*, FCE, México, 1992.
- Hatim B. y Mason, I., *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Ariel, Barcelona, 1995.

- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Editorial Labor S.A., Barcelona, 1994.
- Hegel, G.W.F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, tr. E.Ovejero y Maury, Ed. Porrúa, México, 1997.
- _____, *Die Bildung von Nationalstaaten*, en *Werke*, tomo I, p. 549, Suhrkamp Verlag, 1970.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, tr. José Gaos, FCE, México, 2000.
- Hesíodo, *Obras y fragmentos*, tr. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 2000.
- Houlgate, Stephen, "Vision, Reflection, and Openness", en David Levin (ed.) *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Jiménez, José, *Teoría del arte*, Tecnos/ Alianza, Madrid, 2002.
- Kant, I., *Crítica del juicio*, tr. Manuel G. Morente, Ed. Porrúa, Sepan Cuantos, México, 1999.
- _____, "Si el género humano se halla en progreso constante hacia mayor", en *Filosofía de la historia*, tr. Eugenio Imaz, FCE, México, 2002.
- Kolakowski, Leszek, *Las principales corrientes del marxismo, III. La crisis*, tr. Jorge Vigil Rubio, Alianza Universidad, Madrid, 1983.
- Koller, Hermann, *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Berna, 1954.
- Krauss, Rolf H. *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1998.
- Lacan, Jacques, *Escritos*, Ed. Siglo XXI, 22ª edición, México, 2003.

Laercio, Diógenes, *Vidas de los filósofos ilustres*, tr. José Ortiz, ed. Iberia, Barcelona, 1962.

Lukács, György, “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”, *Problemas actuales del realismo socialista*, Ed. Era.

Martínez Riu, Antoni; Cortés Morató, Jordi, *Diccionario de filosofía Herder*, ed. Herder, Barcelona, 1996.

Marx, Kart, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, ed. Pluma y Papel, Buenos Aires, 2003.

Michelet, J., *Histoire de la Révolution française*, vol. 1, Laffont, París, 1999.

De Micheli, Mario “Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Editorial, Madrid, 2001

Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les éditions de Minuit, Paris, 1956,

Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, tr. Carlos Vergara, Ed. EDAF, Madrid, 2003.

Moravec, Hans, Cf. www.kurzweil.ai.net/articles/ait0185.html?printable=1.

Ospina, William, “Los románticos y el futuro”, en *Es tarde para el hombre*, Grupo Editorial Norma, México, 1994.

Paz, Octavio, “Poemas mudos y objetos parlantes: André Breton”, en *Obras completas*, Tomo 6, FCE, México, 1994.

Pouivet, Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*. Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

Pirenne, Jacques, *Historia de la civilización del antiguo Egipto*, Ed. Éxito, Barcelona, 1964.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, (primera edición francesa 1933) trad. Juan José Domenchina, FCE, México, 2002.

Recki, Birgit, *Aura und Autonomie, Zur subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1988.

Rimbaud, Arthur, "El poeta como vidente", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1987

B. Russell, *Ensayos filosóficos*, tr. Juan Ramón Capella, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Trad. Eduardo Ovejero y Maury, Ed. Porrúa, México, 2000.

Scholem, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, Siglo XXI, México, 2001.

Scholem, G., *Las grandes tendencias de la mística judía*, FCE, México, 1996.

Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, tr. Aurelio Major, ed. Alfaguara, México, 2004

Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, tr. Oscar Cohan, FCE, México, 2002.

Valéry, "The centenary of photography", en *Classic essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, Leete's Island Books, New Haven, Conn., 1980.

Vasari, Giorgio, *Vidas de grandes artistas*, trad. Antonio Espina, Ed. Porrúa, México, 2000

Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías* (AF), Siglo XXI, primera edición, México, 1999

Žižek, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología* (SOT), Siglo XXI, segunda edición, México, 2001.