



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

HACIA UNA CRÍTICA DEL VALOR CULTURAL.
DEL HÉROE MONUMENTAL AL PEPENADOR. UNA CRÍTICA AL HISTORICISMO
E ÍNDICES BENJAMINIANOS PARA UNA PEDAGOGÍA MATERIALISTA.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
ADRIANA YEYETZI CARDIEL PÉREZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA
FFyL

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DRA. ERIKA LINDIG
FFyL

DR. STEFAN GANDLER
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

MIEMBROS DEL SÍNODO:
DRA. SILVANA RABINOVICH
IIFI-UNAM

DR. CRESCENCIANO GRAVE
FFyL

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., MAYO 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A Dulce, con amor.

A mi madre y a mi padre.

A Pantufla, Mumú, Lola y Spanky.

ÍNDICE

Introducción.	1
I. Crítica de la historia heredada.	7
1.1. La ideología del progreso, las figuras del héroe y del monumento.	7
1.2. Imagen eterna e imagen dialéctica: producción sistemática del olvido y redención.	22
1.3. Mateousz Birkut, <i>El hombre de mármol</i> de Andrzej Wajda.	28
1.4. Embellecimiento y barbarie de la historia oficial: ideología, fantasmagoría, estereotipo, lengua y subjetividad.	40
1.5. La lectura crítica de Barthes a <i>Paris Match</i>	62
1.6. Algo más sobre los efectos del discurso del héroe en Mateousz Birkut.	78
II. Hacia una crítica del valor cultural: índices benjaminianos para una escritura crítica de la historia y una pedagogía materialista.	81
2.1. Escaparates: La mercancía en exhibición.	81
2.1.1. El cuerpo genérico del maniquí.	82
2.1.2. El maniquí en el escaparate.	85
2.1.3. Imagen dialéctica. El emblema.	93
2.2. La mano del coleccionista.	98

2.3. Ruinas y desechos: el ángel de la historia como imagen crítica de la modernidad en Walter Benjamin.	104
2.4. El tratamiento crítico de los desechos: lectura del índice histórico.	111
2.5. Articulación crítica de la historia en imágenes dialécticas: El principio del montaje.	128
2.5.1. Un fotomontaje de Heartfield: “Historia natural alemana”.	131
2.6. Crítica de Adorno a la imagen dialéctica, la esperanza benjaminiana como promesa de redención y la idea de lo mesiánico.	137
2.7. La tarea del historiador materialista como pepenador y poeta baudeleriano.	146
2.8. Lo lúdico, lo táctil y lo mimético de la experiencia en el teatro proletario: hacia una subversión de la sensibilidad burguesa.	156
2.9. Un trabajo de rememoración y de duelo lúdico y gozoso: El gesto de recolectar y espigar en <i>Los cosechadores y la cosechadora</i> y <i>Dos años después</i> de Agnès Varda.	174
2.9.1. Claude y Guislaine.	185
2.9.2. Alain Fontenau.	192
2.9.3. Delphine y Philippe.	196
Conclusiones.	203
Bibliografía.	215

INTRODUCCIÓN

Esta tesis es un ejercicio de lectura, entre otros posibles, que pone énfasis en la dimensión estético-política de la experiencia empobrecida en la modernidad capitalista —sin descuidar los aspectos epistemológicos, así como éticos, sociales e históricos—, siguiendo la crítica que Walter Benjamin hace de la misma, a partir de la problemática de la construcción y la transmisión de la historia en relación con los efectos de esta en la memoria colectiva, en la sensibilidad y en la subjetividad, en una preocupación por la posibilidad de que los seres humanos puedan ejercer y ejercitar su fuerza mesiánica que, como indicara el autor judeo-alemán, es débil en contraste con las fuerzas hegemónicas, y apropiarse críticamente de su pasado para reparar (en) su capacidad política de acción revolucionaria, incluida la escritura crítica de la historia, y abrir la oportunidad tanto de que un instante del pasado pueda ser redimido y actualizado, como a un porvenir más justo, libre, solidario y alegre. En esta crítica, siguiendo al autor judeo-alemán, se considera al historicismo como uno de los dispositivos discursivos más eficaces para despolitizar y despojar de historicidad a la experiencia, junto con la educación burguesa cuyo disciplinamiento de los cuerpos individuales y colectivos, y estandarización de la sensibilidad, los gestos y los comportamientos, también despolitiza y empobrece la experiencia.

Para llevar esto a cabo, se recuperan varias de las indicaciones tanto benjaminianas como nietzscheanas para una crítica de la historia heredada, recopiladas principalmente de las *Tesis sobre el concepto de historia*, el apartado N “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” del *Libro de los pasajes y Experiencia y*

pobreza de Benjamin, así como de *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida* de Friedrich Nietzsche; en específico por lo que respecta a la articulación que el historicismo hace de la experiencia histórica moderna a partir de las figuras del monumento y del héroe, así como de la idea de progreso, que se basa, a su vez, en un concepto del tiempo *homogéneo y vacío*, en el establecimiento de nexos causales y en la empatía con el vencedor en turno —como señalara el filósofo judeo-alemán—, embelleciendo y ocultando la barbarie y la historia de los bárbaros, a quienes además, se ha negado la posibilidad de que tomen la palabra y transmitir su historia.

Así mismo se hace una crítica de la hiperbolización y del embellecimiento de los discursos burgueses e historicistas que se imponen, gracias a la cristalización de estereotipos y a su repetición, como historias oficiales, echando mano de la crítica que hiciera Roland Barthes en *El placer del texto* y en algunos de sus ensayos compilados en *Mitologías* —sobre todo “Gramática africana” y “Bichín entre los negros”—, de la manera en que se construyen, reproducen y operan las ideologías; se aprovecha para recuperar la crítica del concepto instrumental del lenguaje que propicia la reproducción acrítica de lo anterior, a partir tanto de Barthes como Benjamin en una lectura de *Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos*, *Sobre la facultad mimética* y *La enseñanza de lo semejante*, y de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche, y se exploran las repercusiones de las ideologías y los estereotipos en la subjetividad, a partir de las indicaciones de Joan Scott en su artículo “Experiencia”, que interroga los efectos performativos, esto es, de verdad y realidad (y no de verdad y falsedad) de los mismos, tanto por lo que respecta a la construcción de la identidad como a la capacidad de agencia de los individuos modernos.

Aunado a lo anterior, se explora la propuesta benjaminiana para una pedagogía revolucionaria que permita hacer frente a la multiplicidad de fuerzas que pujan por despojar al individuo moderno de su fuerza mesiánica —aunadas a las tecnologías discursivas y de disciplinamiento de los cuerpos ya mencionadas, se aborda también la fantasmagoría que es veneno y antídoto para el escritor judeo-alemán—, como la articulación crítica de la experiencia histórica en imágenes dialécticas cuya fuerza de verdad cuestione la imagen eterna y embellecida que la modernidad hace de sí, y permita la recuperación de todo lo que ha sido desechado tanto por las narraciones oficiales como por la estandarización burguesa de la sensibilidad, ubicando el trabajo del historiador materialista como el de un pepenador que tiene que vérselas con la basura de la historia, que apuesta por devolverle a los desechos y a las ruinas su fuerza crítica, tarea que se aproxima a la del coleccionista en cuanto ambos agrupan elementos heterogéneos en una nueva constelación recuperando su singularidad, pero que pone énfasis en el trabajo más práctico y lúdico que lleva a cabo el trapero en cuanto habrá de utilizar los desechos, en el caso del historiador benjaminiano, en la construcción de las imágenes dialécticas que permanecen siempre abiertas a nuevas articulaciones y lecturas críticas, sin temor a vaciar su colección de citas y demás elementos heterogéneos para emplear los desechos de la historia no seleccionados en otra ocasión. Estas indicaciones se encuentran dispersas en varios de los textos del autor judeo-alemán como, además de los ya mencionados, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *El autor como productor*, *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, *París, capital del siglo XIX*, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, y la Introducción a *El*

origen del Trauerspiel alemán, entre otros, revisados lo más cuidadosamente posible para la elaboración de esta tesis. Dentro de las indicaciones benjaminianas para una pedagogía materialista se recuperan también aquellas que contribuirían a ejercitar desde la infancia la débil fuerza mesiánica que habría sido conferida a todos los seres humanos, así como a recuperar el aspecto lúdico, táctil y mimético de la experiencia, a partir de la lectura del *Programa de un teatro infantil proletario* de Benjamin, en el que, por cierto, los adultos siguen aprendiendo de los niños, como se observa también en algunas entradas de *Calle de dirección única*.

Dentro de los lectores atentos de Benjamin que han reparado tanto en su crítica del historicismo como de la cultura burguesa, en la articulación crítica de la historia en imágenes dialécticas propuesta por el autor judeo-alemán y su misticismo lingüístico, así como en las figuras del pepenador y del coleccionista, se retomarán a Susan Buck-Morss, principalmente en su *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el Libro de los Pasajes*, y a Irving Wohlfarth en sus textos “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin” y “¿Etcétera? Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamin”. Dado que, como el propio Benjamin indica respecto a su trabajo crítico, éste se encuentra empapado de teología, se aborda también la idea de lo mesiánico a partir de Gerschom Scholem en su texto *Conceptos básicos del judaísmo*, con especial cuidado en el apartado “Para comprender la idea mesiánica del judaísmo”.

Además, siguiendo las indicación benjaminiana de agrupar elementos heterogéneos para la recuperación del aspecto lúdico de la experiencia, esta tesis ofrece pistas visuales en tanto apuesta por una recuperación crítica de las películas *El hombre de mármol* de Andrzej Wajda y *Los cosechadores y la cosechadora* de Agnès

Varda, e incluye algunas imágenes a partir de las que el propio Benjamin articuló su crítica de la experiencia histórica moderna, como el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee con el que abre la novena de sus *Tesis*, el fotomontaje titulado *Historia natural alemana* de John Heartfield que le inspira para la construcción de sus imágenes dialécticas, y también, imágenes literarias de algunos versos y poemas de Charles Baudelaire recuperados en sus textos sobre el poeta, cuya figura aproxima a la del pepenador. También se incluye la imagen de la portada de la revista *Paris-Match* número 326, correspondiente a la edición que va del 25 de junio al 2 de julio de 1955, que Roland Barthes recupera para analizarla críticamente como soporte de la ideología, y dos imágenes contemporáneas de escaparates en la Ciudad de México — una de César Rubio, otra de Carlos Chávez—, en un intento por leerlas críticamente siguiendo la indicación benjaminiana de partir de elementos concretos sin reducirlos a la mera empiricidad, para rescatar elementos que puedan abrir en otra ocasión a una crítica tanto de la experiencia moderna como de género.

Finalmente, es importante señalar que esta tesis se ha nutrido de las clases de mis maestras y maestros, a quienes ofrezco mi agradecimiento, así como de sus escritos, varios de los cuales se han recuperado explícitamente para la elaboración de este texto, en principio, a las coordinadoras del seminario Alteridad y Exclusiones del cual he formado parte durante mi doctorado, las doctoras Ana María Martínez de la Escalera y Erika Lindig, con quienes me he formado filosóficamente, sobre todo de Martínez de la Escalera, quien ha sido mi tutora desde la licenciatura y de quien tuve la oportunidad de ser adjunta en su materia de Estética, en mis primeros tres años del doctorado. De ella recupero para este escrito, principalmente, sus textos “El museo, la

historia y el residuo. Walter Benjamin reactivado” y “Un estudio de vocabulario: alteridad. (Entre creación y formación)”. De Lindig, a quien tuve ocasión de cubrir en las materias de Estética y Filosofía del lenguaje durante su sabático, “Memoria histórica y acción política. El caso del monumento a la memoria del feminicidio (ensayo)” e “Imagen dialéctica e índice histórico”. También agradezco a la doctora Silvana Rabinovich quien procura siempre una lectura atenta y cuidadosa, y cuyo gesto filosófico, amoroso y siempre apelando a la justicia —la que está, como indicara Benjamin, más allá del derecho—, trasluce en sus textos. Para esta tesis, retomo sobre todo “El deseo de la vergüenza: Obsesiones ético-políticas”, “El enano jorobado que no fuma (o la ‘teología’ benjaminiana contra el opio del progreso). Reflexiones a partir de la primera *Tesis sobre la historia*” y “Walter Benjamin. El coleccionista como gesto filosófico”. Así mismo, a Bolívar Echeverría, aún cuando nuestra relación nunca fuese cercana y no pueda leer ni escuchar mi agradecimiento por su legado teórico, del cual se recupera una mínima parte en esta tesis, correspondiente a su lectura de Benjamin, en especial sus estudios introductorios a *La obra de arte* y a las *Tesis*, de quien también fue traductor, y por supuesto, al doctor Stefan Gandler, cuyo texto “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?” es también recuperado para este escrito, y con quien, además de teoría crítica, he aprendido sobre el aspecto jocoso e irónico de la experiencia, cuya fuerza crítica advertían tanto Benjamin como Nietzsche, y desde luego, Marx.

CRÍTICA DE LA HISTORIA HEREDADA

1.1. LA IDEOLOGÍA DEL PROGRESO, LAS FIGURAS DEL HÉROE Y DEL MONUMENTO.

La historia debe, ella misma, resolver el problema de la historia, el saber debe volver el propio aguijón contra sí mismo.

Friedrich Nietzsche.

Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida.

El historicismo levanta la imagen “eterna” del pasado, el materialista histórico una experiencia única del mismo que se mantiene en su singularidad.

Walter Benjamin.

Tesis sobre filosofía de la historia.

Tanto en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* como en *Tesis sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin, es posible ubicar una preocupación por el sujeto de la historia. Retomando críticamente a Marx, en ambos textos, las masas son propuestas para ocupar este lugar. Para Benjamin, las masas

propriadamente revolucionarias serían aquellas en las que los individuos se relacionan entre sí a partir de la solidaridad de la lucha y cuyas acciones estarían mediadas por un interés común, aún cuando este último fuese transitorio. Aquellas en las que los individuos se relacionan azarosamente a partir de sus intereses privados y/o en torno de una mercancía, son reaccionarias. En *La obra de arte* llama masa proletaria a la primera, y pequeñoburguesa o compacta a la segunda.¹ La masa proletaria es, para Benjamin, consciente de su opresión y explotación, en cuanto la sociedad capitalista reduce su fuerza de trabajo tanto productiva como creativa a mercancía, siendo su única propiedad. En sus *Tesis* esta masa revolucionaria es postulada no sólo como el sujeto de la historia sino del conocimiento. En la número XII indica: “El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida cuando combate”². La experiencia cognoscitiva tiene lugar a partir de una “imagen dialéctica”³, esto es, una imagen histórica en la que se confronta de manera directa una determinada *ruina* o *desecho* del pasado (que nunca es meramente individual sino colectivo) con el presente, sin explicar ni justificar esta contraposición, sin desarrollarla y sin que la tensión generada entre ellos se resuelva a partir de una jerarquización (a la manera de la metafísica criticada por Nietzsche), ni de una síntesis armonizadora; sino que justo de la tensión generada en esta confrontación directa emerge una fuerza de verdad histórica, a la manera de una promesa de un porvenir más justo, sin que por esto el cumplimiento de la misma esté garantizado, en cuanto no hay una predestinación y en tanto el azar bien

¹ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003, p. 107-109. En adelante, *La obra de arte*.

² Benjamin, Walter, *Tesis sobre el concepto de historia*, traducción de Bolívar Echeverría, México, Itaca/UACM, 2008, p. 48. En adelante, *Tesis*.

³ *Ibid.*, p. 73.

puede trastocar las mejores intenciones de los seres humanos. Además, la *imagen dialéctica*, indica Benjamin, sería una imagen que exigiría acción, no contemplación pasiva. Sin embargo, aunque las masas revolucionarias sean postuladas como el sujeto de la historia, líneas adelante en la tesis aquí citada, Benjamin advierte sobre los peligros de conformarse con asignarle a “la clase oprimida”, “el papel de redentora de las generaciones *futuras*”⁴, en tanto la acción política toma su fuerza de la memoria de los oprimidos del pasado, no sólo en una apuesta por hacerles justicia sino para abrir a lo porvenir, y no del ideal de un futuro mejor, bajo la idea de un progreso indetenible, asumida como norma histórica, a la manera de una tarea interminable que posterga siempre el instante de la intervención, hipotecando el presente de generaciones en nombre de un futuro no calculado.

Al tiempo, también critica la idea de la revolución como si ésta sólo pudiese llevarse a cabo a partir de una “confianza en su 'base de masas'”⁵, pues para él, la acción política no necesitaría esperar a contar con una “base de masas” para poder realizarse, esta espera, una vez más, sólo postergaría la acción.

Aunado a lo anterior, en las *Tesis* aparece también el filósofo, que entiende como historiador materialista, al que confiere la tarea de realizar una práctica *crítica* de la filosofía entendida como escritura de la historia; *crítica* que es, a su vez, experiencia que altera y afecta las modalidades de la subjetividad de quien lee y escribe. En cuanto esta última está siempre inmersa en la lengua, es posible pensar la historia como una obra del lenguaje, es decir, que se hace al articularla en la lengua, y no como hecha por un sujeto que pretende controlar el sentido. Esto no niega que haya una subjetividad

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 45

que escriba la historia o lleve a cabo una “acción política”,⁶ sino que apuesta por poner en cuestión la categoría de *sujeto*, si por éste se entiende una subjetividad que pudiese posicionarse en un lugar privilegiado, objetivo y neutro, anterior y exterior tanto a la lengua como al devenir histórico, que gobierna todo esto. Además, esta perspectiva dialéctica de la historia permite poner énfasis en las maneras de apropiación del pasado (incluida la historicidad de la lengua específica en que se narra la historia), que implica tanto una selección y articulación determinadas de instantes del mismo, así como su transmisión, y permite poner en relación lo anterior con la producción de la memoria y del olvido, la construcción de la subjetividad —que es un efecto de la historia en relación con la narración y se entiende como un proceso—, la experiencia y la acción política, incluida la escritura de una *historia crítica*. Para Benjamin, esta última se llevaría a cabo desde un compromiso político con el pasado y lo porvenir, que posibilite resistir e interrumpir, aunque no de manera definitiva, la dominación e injusticia que el discurso historicista propio de la historia oficial permite justificar. Se trataría de llevar a cabo un acto de justicia en la lengua desde la solidaridad con los oprimidos y dominados del pasado, atendiendo a su interpelación de ser rememorados, en tanto han sido excluidos de la historia oficial, así como de actualizar ese pasado silenciado. Es, pues, la ocasión de decir lo no dicho que se aprovecha al ejercer la *crítica* como escritura de la historia, acción que abre, a su vez, la posibilidad de que el pasado sea reapropiado de diferente manera, así como de un porvenir distinto, sin que este acto justo pueda calcular ni controlar sus efectos de manera total ni de antemano.

A propósito de una escritura *crítica* de la historia como acción y experiencia, Benjamin comienza la tesis XII con un epígrafe extraído de *Sobre la utilidad y los*

⁶ *Ibid.*, p. 46.

perjuicios de la historia para la vida de Friedrich Nietzsche, quien también lleva a cabo una crítica de las repercusiones estético-políticas, así como epistemológicas e históricas del historicismo, en boga en su época: “Necesitamos de la historia, pero de otra manera de como la necesita el ocioso exquisito en los jardines del saber.”⁷ No se trata, para ambos, de realizar un infructuoso inventario de datos históricos, esto es, de que el conocimiento del pasado se reduzca a un procedimiento acumulativo, sino de que la experiencia cognoscitiva de la apropiación del pasado funja a su vez como fuerza de acción, esto es, de invención e innovación⁸ que abre a lo por venir incalculable.

En este texto, Nietzsche distingue tres maneras de articular la historia: la *monumental*, la *anticuaria* y la *crítica*, e indica que, si bien no se dan de manera pura ni aislada, el predominio de una sobre las demás da lugar a una hipertrofia de la “cultura histórica”⁹. La primera, que para Nietzsche ofrece un modelo para la acción, opera a partir de analogías, esto es, estableciendo semejanzas entre los objetos culturales y los acontecimientos diversos a los que confiere una misma posición y función monumental, atenuando “las diferencias de motivos y ocasiones”¹⁰ de su genealogía, es decir, de sus

⁷ Nietzsche, Friedrich, cit. en Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 48.

⁸ Martínez de la Escalera traza una distinción entre ambos, en el que *invención* remitiría a la fuerza productiva y creativa de las subjetividades, y puntualiza que esta categoría no habría de confundirse con la de *innovación*, de índole tecnológico o político-institucional, en la que los intereses privados y estatales expropiaran la inventiva colectiva. Cfr. Martínez de la Escalera, Ana María, “Un estudio de vocabulario: alteridad. (Entre creación y formación)”, en Valle, Ana María (ed.), *Alteridad entre creación y formación*, México, Seminario de imaginario y Experiencia-UNAM, 2012, pp. 33-45. En adelante “Un estudio de vocabulario: alteridad”.

⁹ Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, traducción de Dionisio Garzón, Madrid, Edaf, 2000, p. 33. En adelante *Sobre la utilidad*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

condiciones de procedencia (*Herkunft*) y emergencia (*Entstehung*)¹¹ que implican tanto una lucha de fuerzas como al azar, y pierde así, la singularidad¹² de aquello de lo que se apropia, haciéndolo entrar “en un molde general, recortando ángulos y líneas relevantes, en beneficio de la homología”¹³, equiparando su significado, y ofrece una articulación de la historia como una “colección de 'efectos en sí’”¹⁴, erigidos como monumentos.

Ahora bien, el monumento no se reduce empíricamente a las construcciones que conmemoran o decoran un lugar, a las que se atribuye un valor histórico, cultural, arqueológico, artístico o pedagógico (una obra arquitectónica o escultórica, por ejemplo), sino que constituye, como señala Erika Lindig, “una tecnología, es decir, un conjunto de procedimientos de producción de la memoria y del olvido históricos”¹⁵, e

¹¹ Cfr. Foucault, Michel, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder*, traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, La Piqueta, 1992; pp.7-31.

¹² La *singularidad* no se reduce ni a lo individual ni a lo privado, tampoco a una entidad ni a un individuo, sino que señala justamente el punto de encuentro entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, es decir, el entrecruzamiento en el que tiene lugar la experiencia. Tampoco se reduce al presente ni a una presencia, ni habría que entenderla como una temporalidad que discurre en instantes sucesivos, sino a la manera de Benjamin, esto es, como un *aquí y ahora* irreplicable, como un instante cualitativamente único que entra en conjunción en un *aquí*, un *cuándo* y un *dónde* que, cual coordenadas, se cruzan en un punto en el que se realizan la escritura y la lectura críticas de la historia. Procura conservar los matices de lo cualitativo tanto del fragmento de pasado recuperado —sin que esto implique poder conocerlo tal y como fue—, como del acto de lectura y de escritura. Cfr. Benjamin, Walter, *Tesis*, pp. 51-58.

¹³ Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad*, p. 53. En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin indica que el término *homología* procede de los discursos de la lógica y de la geometría. El primero emplea el vocablo para designar una relación de semejanza del significado entre dos términos, el segundo, la identidad del orden en el que son colocados los lados de dos o más figuras semejantes, es decir, que si bien son distintas por su tamaño, todas sus partes guardan respectivamente la misma proporción. Nietzsche lo emplea en ambos sentidos y, en esta cita, continúa con el uso que se da al término en la geometría mas insertándolo en una crítica del historicismo, en donde el “molde general” es el monumento. Cfr. Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2013, pp. 259-260.

¹⁴ Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad*, p. 54.

¹⁵ Lindig, Erika, “Memoria histórica y acción política. El caso del monumento a la memoria del feminicidio (ensayo)”, en *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*, México, UNAM/Juan Pablos, 2013; p. 213. En adelante “Memoria histórica y acción política”.

indica que entenderlo como una tecnología permite ubicar al monumento como una figura, y ponerlo en relación tanto con la historia como con la acción. También, que hace posible reparar en la producción del sentido del devenir histórico y de la experiencia que es, al tiempo, individual y colectiva. Como ella indica, siguiendo a Nietzsche, una vez que su significado se ha hiperbolizado, es decir, aumentado, exagerado e intensificado, —y que además se presenta “embellecido”¹⁶—, se propone como modelo para la enseñanza de las futuras generaciones, como si su sentido y sus repercusiones fuesen invariables en el devenir histórico, y así, pudiesen convertirse en ejemplares o modelos para la acción en el presente y en el futuro.

Por su parte, Lindig destaca que el monumento instaure un modo específico de la temporalidad al presentar el pasado como consumado,¹⁷ que en términos de Benjamin se elabora como una “imagen 'eterna'”¹⁸. El valor de eternidad que el historicismo confiere a las imágenes monumentales que elabora, las dota de una autoridad que procura no ser cuestionada: se instituyen como las únicas posibles, como si el pasado pudiese ser conocido como realmente fue, en un afán de objetividad e imparcialidad, y cuya verdad, siempre ahí pero escondida, pudiese por fin ser desocultada y transmitida, además de ser fijada en el calendario y en el recuerdo voluntario. Para el historicismo, su objetividad supone la figura del sujeto, es decir, como si fuese posible un “punto de vista *suprahistórico*”,¹⁹ fuera de la historia, y desde ahí, juzgar el pasado y a las generaciones anteriores sin introducir afectos,

¹⁶ Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad*, p. 55.

¹⁷ Cfr. Lindig, Erika, “Memoria histórica y acción política”, p. 212.

¹⁸ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 53.

¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad*, p. 43.

perspectivas, empatías, etc.; como si la subjetividad que lee y escribe la historia no fuese afectada en esta práctica de la lectura y la escritura,²⁰ y como si pudiese despojarse de la *idea de Mundo*²¹ de su tiempo. Los modernos se consideran a sí mismos, comenta Nietzsche irónicamente: “¡herederos del proceso del mundo, cumbre y meta del proceso del mundo! ¡El sentido y solución de todos los enigmas del devenir expresados en el hombre moderno, el fruto más maduro del árbol de la ciencia!”²² Al asumirse como meta del movimiento de las fuerzas de la historia, se atribuye a éste una teleología cuyo sentido sería, para la modernidad capitalista, el del *progreso*,²³ idea que se asume acríticamente como ley del movimiento histórico que garantizaría, a la manera de un destino incuestionable, una evolución de la humanidad en su conjunto, pero encabezada por Europa, de su conocimiento y de su técnica, hacia mejor. Este lugar privilegiado conferido al sujeto “Europa” lo dota de preeminencia no sólo para

²⁰ “Con esta palabra se entiende un estado en el que el historiador observa un acontecimiento con todos sus motivos y consecuencias con tal pureza que este no ha de ejercer efecto alguno sobre su subjetividad.”, en *Ibid.*, p. 96. Respecto a la objetividad del historicismo, también señala: “Estos ingenuos historiadores llaman ‘objetividad’ al hecho de medir las opiniones y actos del pasado por las opiniones corrientes del momento: aquí encuentran ellos el canon de todas las verdades; su tarea es adaptar el pasado a la trivialidad actual. Lllaman, en cambio, ‘subjetiva’ a toda la historiografía que no tiene como canon estas opiniones populares.”, en *Idem*.

²¹ *Idea de Mundo* es formulado a partir de Kant y Benjamin: “Mundo” —junto con Dios y Alma—, es una de las ideas de la razón propuestas por Kant, que tiene que actualizarse constantemente en el ámbito de la libertad. Sin embargo, siguiendo a Benjamin en su lectura de la teoría de las ideas de Platón, éstas son de carácter lingüístico, y la *actualización* habría de hacerse en la lengua, refuncionalizándola en pos de la justicia social a partir de la figura del pensamiento *mónada*. Cfr. Benjamin, Walter, “Prólogo epistemocrítico”, en *El origen del Trauerspiel alemán*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2012, p. 16. Kant, Immanuel, “Prólogo a la primera edición”, en *Crítica de la razón pura*, traducción de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara, 2002; pp.7-14. Cabe señalar que la *idea de Mundo* imperante en la modernidad, desde la Ilustración, se configura en torno a la de progreso.

²² Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad*, p. 130.

²³ Si bien Nietzsche perfila esta idea en la narración historicista, Benjamin profundiza en ella e indica que la justicia social se ha identificado con el desarrollo tecnológico, presentando las innovaciones de este último como garantías de la constitución de un mundo humano más justo, y del perfeccionamiento de la humanidad. Esta historia llena de innumerables héroes de la patria, monumentos y una cadena infinita de victorias es la que, como Benjamin señala “culmina con todo derecho en la historia universal.”; en Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 54.

juzgar la historia, sino para subsumir las imágenes monumentales, que son unidades imaginarias, en un todo ilusorio al que llama historia universal y así, archivándolas; imagen a la que confiere un estatuto ontológico, siendo sólo una perspectiva monumental e historicista. Aunado a lo anterior, confiere un carácter necesario al devenir histórico para justificar su posicionamiento, y aquí oímos nuevamente la ironía de Nietzsche: “tenía que suceder exactamente como ahora sucede y el ser humano no podía llegar a ser diferente de lo que es hoy; sería inútil oponerse a esta fatalidad.”²⁴ Así, mina la posibilidad de que el pasado pueda reapropiarse y articularse de una manera distinta a la transmitida en las narraciones oficiales que constituyen la identidad nacional, y de continuar la *crítica*.

La imagen del sentido del devenir histórico propuesta por el historicismo *monumental*, es formulada por Nietzsche de la siguiente manera:

Que los grandes momentos en la lucha de los individuos forman una cadena, que ellos unen a la humanidad a través de los milenios, como crestas humanas de una cordillera, que para mí la cumbre de tal momento, hace largo tiempo caducado, sigue todavía viva, luminosa y grandiosa —es la idea fundamental de la fe en la humanidad que encuentra su expresión en la exigencia de una historia *monumental*.²⁵

La imagen de la cadena y de la cordillera permiten ubicar el establecimiento de una continuidad en el devenir histórico. El encadenamiento remite a una articulación del

²⁴ Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad*, p. 129.

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

pasado desde la causalidad mecánica,²⁶ y la cordillera lo naturaliza. Además, Nietzsche menciona una “fe en la humanidad”, que para Benjamin está estrechamente relacionada con la idea de un progreso.²⁷ Esta idea refiere a un progreso social, es decir, a un mejoramiento continuo de la humanidad. El historicismo elabora esta continuidad ordenando los acontecimientos cronológicamente, poniendo un hecho antes de otro formando una línea del tiempo ininterrumpida. Benjamin señala que para el historicismo basta con la continuidad cronológica y mecánica para conferirle a un hecho su carácter histórico.²⁸ Desde una perspectiva historicista, un hecho es digno de ser incluido en la historia únicamente si puede ser concatenado en esa continuidad. La “*idea del progreso*”²⁹ permite dar dirección a esa línea temporal a la que reduce la historia, como si se dirigiera inevitablemente hacia un mejoramiento de la naturaleza humana. Esta representación del movimiento de la historia como si avanzara sin interrupciones en una única dirección hacia mejor sería, para el historicismo, el sentido de la historia, pues toma al progreso “como norma histórica”.³⁰ esto es, en términos de Foucault, como principio de *normalización* que estandariza la sensibilidad.

Benjamin señala en la tesis XIII las tres características principales de la *idea de progreso*:

²⁶ Ésta es ampliamente criticada por Benjamin en sus *Tesis* desde una perspectiva epistemológica, y señala que el historicismo establece un enlace causal entre un acontecimiento y otro a partir de la representación de que esa línea continua de acontecimientos se dirige inevitablemente hacia un mejoramiento de la naturaleza humana, en cuanto presupone una *idea de progreso*. Además, establece que un hecho es causa de otro sólo por su contigüidad cronológica, procediendo de manera aditiva. Cfr. Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 58.

²⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 50-51.

²⁸ “[...] ningún hecho es ya un hecho histórico solamente por ser una causa”. *Ídem*.

²⁹ *Ibid.*, p 51.

³⁰ *Ibid.*, p. 43.

[...] primero, un progreso de la humanidad misma (y no sólo de sus destrezas y conocimientos). Segundo, [...] un progreso sin término (en correspondencia con una perfectibilidad infinita de la humanidad). Tercero, pasaba por esencialmente indetenible (recorriendo automáticamente un curso sea recto o en espiral). Cada uno de estos predicados es controvertible y en cada uno de ellos la crítica podría iniciar su trabajo.³¹

Exploremos qué implica cada uno de los predicados que Benjamin menciona:

- 1) La humanidad, planteada como el sujeto de la historia, es concebida como si tuviese la capacidad o cualidad de ser perfeccionada en el transcurso del tiempo, como si esta posibilidad de perfección se encontrara en el interior de una supuesta naturaleza humana, como una semilla que iría desarrollándose en su transcurrir por el tiempo, como si se tratara de un proceso gradual y continuo en el cual el crecimiento de ese germen de perfección se desarrollaría de generación en generación, o bien, de una época a otra, como si pudiese acumularse. Esto da lugar a que cada generación se conciba a sí misma como mejor que las que le preceden, sólo por estar después, ya que estarían más cerca de la perfección. La “perfectibilidad infinita” de la humanidad pondría en marcha un movimiento perpetuo e intrínseco que garantizaría que cualquier acción concreta que los seres humanos realicen, se encamine al mejoramiento de la humanidad en su conjunto, independientemente de los acontecimientos que efectivamente tengan lugar, o de que en este movimiento asumido como

³¹ *Ibid.*, p.50.

progresivo, algunos individuos deban ser sacrificados para que permitan que la marcha hacia la perfección de una supuesta naturaleza humana siga su curso. Atribuir al movimiento de la historia las características de un desarrollo biologicista, es ontologizar el progreso, que muestra su lado dogmático en la dimensión política: primero, aquellas acciones que muestran no un mejoramiento de la humanidad sino un retroceso social, quedan justificados como pequeños sacrificios que la humanidad debería realizar para permitir que el progreso siga su marcha indetenible, para que la naturaleza humana pueda desplegarse en el tiempo, como si éste fuese un espacio o un escenario. También en que los muertos concretos y el sufrimiento de los seres humanos no significan nada para el progreso, pues la humanidad es concebida como una entidad abstracta que nada tiene que ver con los seres humanos de carne y hueso que han sido “oprimidos”³² realmente a lo largo de la historia, y que desde una perspectiva benjaminiana son las ruinas y los desechos, tanto en un sentido metafórico como categorial-crítico. Además de lo anterior, la articulación del pasado desde la *idea de progreso*, indica Benjamin, es narrada desde la figura monumental del vencedor, que es una figura histórica, estética y política. Lo que se propicia y justifica es la conservación y la realización de los intereses de los dominadores en turno para que puedan mantener sus privilegios y *status* como continuadores de la tradición de vencedores a lo largo de la historia, así como que las comunidades enteras de lengua y tradición que no encajan con el modelo civilizatorio que indica el progreso sean arrasadas y echadas al olvido.

³² *Ibid.*, p. 43.

- 2) El planteamiento de una perfectibilidad infinita de la humanidad implica una paradoja: el progreso es a la vez una meta al final del proceso evolutivo y algo intrínseco en el movimiento de la historia. Al concebir a la humanidad como infinitamente perfectible, cada mejoramiento cuenta sólo como un grado más elevado de perfección que el anterior en el desarrollo. Cualquier grado alcanzado no es suficiente. Como consecuencia, la humanidad debe seguir avanzando y mantener su mirada en el futuro hacia donde huye la meta que persigue, aunque se trate, como señala Benjamin, de una “tarea infinita”³³ que nunca se realizará.
- 3) Debido a la ontologización del progreso, así como a que este último fue concebido como infinito, señala Benjamin, la *idea de progreso* presenta a éste como automático e indetenible. Automático porque pareciera que el movimiento de la historia, similar a un mecanismo que funcionara por sí solo, se desplaza indiferente a los acontecimientos históricos concretos. Esta representación de la historia se ofrece como si el camino hacia el mejoramiento de la humanidad ya estuviese trazado de antemano, y los seres humanos simplemente debieran contentarse con caminar por él. El problema con esta representación del progreso como si fuese automático e indetenible radica en que cancela la posibilidad de que los seres humanos tengan una participación real y activa en la historia: si el progreso está garantizado, el “conformismo”³⁴ político se encuentra a la vuelta de la esquina, pues este automatismo da lugar a que la lucha por la emancipación prescinda de la acción, como sucedió con la socialdemocracia: El

³³ *Ibid.*, p.55.

³⁴ *Ibid.*, p. 40.

que ésta se quedara, como indicaba Benjamin, a “esperar con más o menos serenidad el advenimiento de la situación revolucionaria”³⁵ parte de que su representación de la sociedad sin clases estaba en el futuro, y concebía su consecución como una labor interminable y gradual que iría llegando de a poco a partir del “trabajo en las fábricas”³⁶ ya que asumieron ese proceso como mecánico e inexorable, y a que luchaban por las generaciones posteriores y no por los oprimidos del pasado. Esto no era otra cosa, como indica Benjamin a lo largo de las críticas que lanza contra la socialdemocracia,³⁷ que mantener acríticamente la idea de que necesariamente hay un progreso social en el movimiento de la historia, y de que éste puede ser identificado con el progreso técnico. El conformismo epistémico mana, en última instancia de que la *idea de progreso* no fue nunca puesta en cuestión, como tampoco fue criticada la concepción de tiempo lineal sobre la cual se basaba la construcción de esta idea, a saber, la del “*tiempo homogéneo y vacío*”,³⁸ es decir, como si se tratara de un recipiente lineal en el que los instantes, una vez sometidos a un proceso de uniformización a partir de la figura del monumento, pudiesen ser simplemente

³⁵ *Ibid.*, p. 56.

³⁶ *Ibid.*, p. 46.

³⁷ Para evitar hacer una tesis histórica o política y, en cuanto el énfasis en esta tesis está puesto en la crítica al historicismo, el caso de la socialdemocracia se presenta aquí sólo como un ejemplo entre otros propuestos por Benjamin para discutir la problemática del historicismo, y dar cuenta de las repercusiones del uso acrítico del vocabulario heredado, incluido el concepto de revolución. Un autor atento, lector y traductor de Benjamin que recupera la relación entre las tesis histórico-estético-políticas de Benjamin y el caso de la socialdemocracia es Bolívar Echeverría, sobre todo por lo que respecta a sus introducciones a las *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos* y sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* del autor judeo-alemán. Cfr. Echeverría, Bolívar, “Introducción. Benjamin, la condición judía y la política”, en Benjamin, Walter, *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, trad. de Bolívar Echeverría, México, UACM/Itaca, 2008; pp. 7-30. Echeverría, Bolívar, “Introducción. Arte y utopía”, en Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003; pp. 9-30.

³⁸ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 51. Las cursivas no aparecen en el original.

depositados. Como indica Benjamin, la concepción de un tiempo como homogéneo y vacío desvía la atención del pasado y del presente, al que entiende como mero “tránsito”³⁹ hacia un futuro prometedor. El tiempo “homogéneo” es uniforme, es decir, concibe cada instante como si tuviera las mismas características cualitativas que el precedente y el que le sigue. Ese tiempo homogéneo se repite incesantemente y pierde la singularidad de cada instante, es decir, su irrepetibilidad, ya se trate del presente o del pasado. La línea formada por momentos homogéneos, remite al aspecto “vacío” que Benjamin señala como la otra característica principal de la representación de la temporalidad sobre la cual se basa la *idea de progreso*. Si el tiempo es concebido como “vacío” implica que puede ser llenado como si se tratase de un lugar o un contenedor y permite al historicista, como indica Benjamin, proceder de manera aditiva. La selección que el historicismo practica en su articulación de la historia da lugar a que la imagen de la historia elaborada tenga también una apariencia homogénea: su textura sería uniforme porque sólo narra aquello que está en sintonía con los dominadores en turno y con la *idea de progreso*. Así, la garantía del discurso historicista es meramente discursiva, no epistemológica.

³⁹ Benjamin, Walter, *op.cit.*, p. 53.

1.2. IMAGEN ETERNA E IMAGEN DIALÉCTICA: PRODUCCIÓN SISTEMÁTICA DEL OLVIDO Y REDENCIÓN.

Además de la inmutabilidad e impenetrabilidad con que el pasado es presentado al construirse como una “imagen eterna”⁴⁰, como ya indicara Benjamin, lo ofrece como cerrado, ajeno y exterior, y lo vuelve estéril respecto a la interpelación de justicia que dirige a las generaciones presentes para su actualización. Si el pasado se presenta como clausurado, la acción resulta innecesaria, y lo único que queda es la estéril repetición de una interpretación que invalida la intervención justiciera, volviéndola inútil, y al prescindir de ella no se da lugar a la justicia, sino a la impotencia.

Nietzsche indica, además, que esta *imagen eterna y monumental* es embellecida.⁴¹ Este embellecimiento supone, leído desde Benjamin, la exclusión de la violencia, los crímenes, la explotación y la dominación en la narración histórica oficial, así como el ocultamiento de que los documentos a los que se les atribuye un valor cultural bajo la figura del monumento, han sido parte de algún “botín de guerra”.⁴² De esta manera, en términos del autor judeo-alemán, el historicismo excluye de su relato la “barbarie”⁴³ que efectivamente tuvo lugar y evita que los oprimidos —del pasado y del presente—, cuya tradición es depreciada, puedan tomar la palabra y narrarse a sí mismos, así como ser escuchados y rememorados. Entonces, la producción del olvido,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴¹ El embellecimiento de monumentos que justifican las injusticias cometidas plantean la problemática, aún abierta al debate, sobre el valor de belleza que se esgrime como argumento para conservarlos, en detrimento de las repercusiones histórico-estético-políticas y epistemológicas de esta manera de valorar y transmitir la memoria histórica, incluyendo la puesta en cuestión de que la barbarie sea embellecida.

⁴² *Ibid.*, p. 42.

⁴³ *Idem.*

como indica Nietzsche, no sólo borra las singularidades del pasado al apropiárselo a partir de la homologación bajo la figura del monumento que uniformiza los acontecimientos, también lo produce excluyendo de la memoria colectiva todo lo no valorado como grandioso, modélico y bello, tal como lo cotidiano y la historia de los bárbaros, esto es, los trabajadores conformados como masas anónimas no reconocidas, cuya vida no se considera importante ni digna de ser narrada ni transmitida, no sólo por la historia oficial, sino por ellos mismos o por otros que, al margen y/o a contracorriente de las interpretaciones hegemónicas, apuestan por elaborar un trabajo crítico de rememoración y de duelo. En otro sentido, Nietzsche había hablado de este daño que sufre el pasado de la siguiente manera, en relación con el embellecimiento: “segmentos enteros del mismo son olvidados, despreciados, y se deslizan como un flujo ininterrumpido y gris en el que solamente hechos individuales embellecidos emergen como solitarios islotes.”⁴⁴ La imagen del embellecido islote solitario enfatiza la presentación de los acontecimientos y los documentos culturales como meros efectos, originados por sí mismos, en detrimento de su genealogía. Si bien Nietzsche señala que la historia *monumental* presenta los acontecimientos como “efectos en sí”, esto no indica que haya que preguntarse por la causa o el origen de los mismos —como si al postularlos pudiese apresarse la verdad de una vez y para siempre—, en cuanto conduciría al planteamiento metafísico que se pregunta por el fundamento, y que el autor critica. Lo que habría que hacer para una práctica *crítica* de la historia, como se indicó siguiendo a Nietzsche, es interrogarse por la singularidad de las condiciones de la procedencia y la emergencia de un acontecimiento determinado.

⁴⁴ Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad*, p. 55.

En lugar de relatar la barbarie, la perspectiva historicista elige únicamente los hechos y objetos culturales que permiten dar una evidencia de un progreso en el devenir histórico, o de una magnificencia de las obras y las acciones humanas, y los articula, indica Benjamin, desde una “empatía”⁴⁵ con el dominador en turno y la figura del héroe vencedor, de manera que la imagen que ofrece no es imparcial, sino que favorece al dominador en cada caso que, enfatiza, es heredero de todos los que han vencido en el pasado. Así, la *imagen eterna* del historicismo contribuye con su relato a que los “vencedores” y “dominadores” sigan manteniendo su *status* sin ser cuestionados. La apropiación *monumental* del pasado decide entonces qué objetos culturales y qué acontecimientos son o no dignos de ser erigidos como monumentos y contados por la historia, cómo habrán de narrarse bellamente y qué relatos habrán de ser transmitidos; estas decisiones, recuerda Lindig, son “institucionalizadas”⁴⁶ y están al servicio de “los intereses de las fuerzas hegemónicas”⁴⁷ dominantes en cada ocasión. Lo anterior es de suma importancia en términos políticos si se toma en cuenta que la producción de la memoria y del olvido se pone en marcha constantemente en cada articulación del pasado, en cada práctica de la escritura y de la lectura de la historia, cuya transmisión no deja intactos, como ya indicara Benjamin, a quienes la reciben: “El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante.”⁴⁸, contribuyendo a la producción sistemática del olvido que, cabe

⁴⁵ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 41.

⁴⁶ Lindig, Erika, “Memoria histórica y acción política”, p. 215.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 40.

decir, es un rasgo característico de las dictaduras. Y, como el mismo señala, es justo en un instante de crisis en el que emerge una imagen, pero ya no eterna con la que es posible relacionarse de manera pasiva, sino que mueve a la acción. Esta *imagen dialéctica*, como él le llama, se le presenta al colectivo cuando interviene en la conformación de su historia en un “instante de peligro”⁴⁹, y al historiador materialista cuando articula la experiencia histórica, confrontando de manera directa un instante de pasado con el presente, abriendo a lo porvenir. Tanto Nietzsche como Benjamin ponen énfasis en la relación entre la historia y la acción que abre a una temporalidad otra, mas el segundo acentúa que la intervención en la historia no habría de hacerse sólo pensando en las generaciones futuras, ya que es una de las trampas de la *idea de progreso* asumida por el historicismo que relega siempre la realización de un acto de justicia a un momento posterior, sino por la felicidad rota y la justicia incumplida de los dominados del pasado, en un esfuerzo por recuperar lo excluido, desechado, arruinado y olvidado por las historias oficiales.

Al respecto, Lindig enfatiza la importancia de elaborar preguntas críticas sobre la relación entre la historia y la acción: “Las interrogaciones críticas siempre deben ser específicas y, bien formuladas, tienen la capacidad de restituir al acontecimiento histórico las condiciones de su emergencia.”⁵⁰ Esta cita acentúa la posibilidad que abre la articulación de una interrogante crítica que recupere la singularidad y la genealogía de un acontecimiento, para politizar la historia, la memoria y la acción al incluir críticamente en el relato histórico todo aquello que ha sido excluido sistemáticamente de la memoria colectiva. Mas el verbo “restituir” es desafortunado: si bien se emplea

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Lindig, Erika, “Memoria histórica y acción política”, p. 219.

para destacar la posibilidad que la crítica tiene para realizar un acto de justicia en la lengua al devolver al relato histórico y a la memoria aquello de lo que han sido despojados, y este es, me parece, uno de los sentidos en que podría interpretarse, la restitución puede entenderse también como restablecimiento, que implicaría establecer de nueva cuenta el estado o el lugar del que ha emergido un determinado instante del pasado, como si fuera posible restaurar las condiciones de emergencia y procedencia del mismo, es decir, como si la específica constelación de lucha de fuerzas que tuvo lugar una vez pudiese repetirse, conocerse, narrarse y transmitirse tal y como fue. Sin embargo, el contexto del que ha sido extraída la cita permite traer a colación el concepto de *redención* en Benjamin, vocablo de la mística judía del que éste se apropia críticamente, para recuperar la radicalidad que el de *revolución* había perdido en la concepción de la socialdemocracia, y abrir la posibilidad de reivindicar la fuerza que el pasado puede tener en el presente y en lo por venir. El término cabalístico que se entiende como *redención (Erlösung)*, es *Tikkoun*, y que puede tener los sentidos tanto de restitución como de reforma, restablecimiento o reparación, y el filósofo judeo-alemán lo emplea en este último sentido.⁵¹ “Reparar” puede entenderse como arreglar, desagraviar a quien ha sufrido un daño o ha sido ofendido, pero también como atender, considerar y devolver la fuerza o el vigor a algo.

En una apuesta por recuperar la función otorgada a la historia *monumental* como motor para la acción, Lindig señala que “el monumento sólo puede conducir a la acción si se lo somete a este ejercicio crítico o de cuestionamiento.”⁵² Sólo así sería posible

⁵¹ Cfr. Löwy, Michael, “Introducción. Los vencidos de la historia”, en *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, traducción de Horacio Tarcus, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1997, p. 6.

⁵² Lindig, Erika, “Memoria histórica y acción política”, p. 219.

abrir a lo por venir, es decir, a la posibilidad de establecer relaciones divergentes a las estereotipadas que se asumen como inmutables, por ejemplo, la identidad nacional. En otras palabras, a relaciones no jerarquizadas ni autoritarias que apuesten por dejar fuera cualquier forma de exclusión y dominación. La pregunta que queda abierta es cómo enseñar a las generaciones a poner en cuestión su pasado heredado, incluyendo la posibilidad de que se sientan herederas de algo que no conocieron, pues, como indica Benjamin: “un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra.”⁵³

⁵³ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 37. Un ejemplo de este compromiso secreto es el siguiente: La consigna “Yo no estuve ahí, pero no olvido” suele pintarse en algunas mantas de quienes marchan cada 2 de octubre en la Ciudad de México, fecha en la que se conmemora y se exige justicia para los asesinados, principalmente estudiantes, en la matanza de Tlatelolco en 1968. En ella resuena una solidaridad de las generaciones presentes con las pasadas; encauzamiento de los afectos que es potencialmente revolucionario en cuanto asume y se apropia un momento de la historia colectiva que no se vivió.

1.3. MATEOUSZ BIRKUT, *EL HOMBRE DE MÁRMOL* DE ANDRZEJ WAJDA.

En la película *El hombre de mármol* (1977) de Andrzej Wajda, se aborda la problemática de la recuperación crítica de un pasado que no se vivió, en una apropiación que cuestiona la figura del héroe nacional, interrogando la emergencia del relato que construye la figura del héroe, y los efectos del mismo en la subjetividad. En esta película se echa mano de la confrontación directa de dos instantes del pasado, a la manera del “salto dialéctico”⁵⁴ en Benjamin: La cinta se sitúa en 1976, cuando Agnieszka, una joven de Cracovia que realiza su diplomatura en cine, investiga la historia de Mateousz Birkut, un héroe fugaz de la ciudad de Nowa Huta, Polonia, en los años cincuenta.

Birkut es de origen campesino, ha nacido en una aldea cerca de Cracovia llamada Lenz, y decide unirse voluntariamente, junto con otros hombres, principalmente jóvenes miembros de la Juventud Polaca y al Servicio de la Patria, en el trabajo de construcción, entusiasmado por la idea de edificar —literal y metafóricamente— un supuesto futuro para todos. La construcción de su figura como héroe incluye al azar y la confluencia de intereses, no sólo por lo que respecta al uso de tecnología soviética en la construcción: el cineasta Jerzy Burski realiza el filme “Ellos construyen nuestro futuro” y lo presenta con motivo de la celebración del Congreso de Sindicatos, y se abre así camino en su carrera siendo muy joven en contraste con la edad y la experiencia de sus colegas contemporáneos. Según la entrevista que le realiza la joven

⁵⁴ *Ibid.*, p. 52. El salto dialéctico propuesto por Benjamin como principio motriz para la escritura crítica de la historia, permite introducir la anacronía y abrir así a la historicidad en cuanto rompe el contexto del cual es extraído un fragmento, muestra su materialidad y hace posibles nuevas reagrupaciones, permitiendo la actualización y la apropiación de un pasado que no se conoció.

estudiante al cineasta Burski, éste ideó el film sobre Nowa Huta a partir de sus constantes viajes para hacer filmaciones para medios informativos, pensado más en una película sobre una imagen de la ciudad, en sintonía con el discurso oficial del estajanovismo,⁵⁵ no tanto en construir la figura de Birkut como un héroe de la ciudad ni de la patria. Así, la figura del héroe se presenta como un elemento secundario de la construcción de una imagen monumental de una ciudad que, curiosamente, emerge en sintonía con el cierre de sexenio del gobernante en turno. Lo había ideado como un personaje, y para desempeñarlo había pensado en otras figuras estajanovistas, pero todos estaban ocupados, así, no se pensó en Birkut en principio para realizar el film. Se le elegirá después, cuando, una vez que tanto el cineasta como los directivos de la construcción hayan discutido y planificado el reto que propondrán a los albañiles — incluidas ciertas “condiciones especiales” que los favorezcan, por ejemplo, reunir a cientos de albañiles que trabajarán ocultos a los ojos de los espectadores, tanto los del film como los asistentes al evento, y el propio Birkut—, se busque a alguien “fuerte” para que aguante la jornada laboral. Birkut acepta el reto entusiasmado por la posibilidad de construir casas en quince días, y que todos tengan casa.

En “Ellos construyen nuestro futuro”, siguiendo el modo de operar del relato oficial que narra de manera inversa un acontecimiento, Burski presenta como espontáneo un reto que ha sido prediseñado: la heroicidad de Birkut habría consistido en su liderazgo y carisma para formar un equipo de cuatro albañiles más, y ponerse espontáneamente el reto de colocar 28 mil ladrillos en una jornada laboral de ocho

⁵⁵ El estajanovismo debe su nombre al minero Alekséi Stajánov, que logró acordar un pago extra por superar los estándares requeridos en la extracción de carbón. Emerge como movimiento obrero hacia 1935 en la antigua Unión Soviética, extendiéndose a otras ramas de la industria, y apuesta por mejorar el rendimiento en la productividad laboral y la competencia socialista, basado en la iniciativa de los obreros, a cambio de mejoras en el salario.

horas —siendo 1, 750 el promedio por obrero en una jornada—, y finalmente, en superarlo al colocar 30, 509, mostrándose así, con una capacidad por encima del promedio, con lo cual se exalta su fuerza y su productividad. En el film, si bien se alude al trabajo en equipo, se destaca la figura de Birkut que encabeza la supuesta hazaña. (Imagen 1).

En este procedimiento de hiperbolización de su figura heroica, se exalta el trabajo y la productividad como garantías de que el sistema funciona y como prueba de que el *progreso* efectivamente está teniendo lugar, en tanto se presume que se está construyendo un futuro mejor para todos, como enfatiza el título del film “Ellos construyen nuestro futuro”, que interpela a las generaciones presentes y futuras, y que, al poner énfasis en el futuro en detrimento de una recuperación crítica del pasado y del presente, supone, como ya indicara Benjamin en su crítica al historicismo, una representación del movimiento de la historia como automático e indetenible hacia mejor, y como si bastase con trabajar, en este caso en la construcción de casas, para asegurarlo. Así, siguiendo a Benjamin, cuando la atención se dirige hacia el futuro, se es más susceptible de caer en lo que él denomina “*fantasmagoría de la política*”⁵⁶, que consiste en prescindir de la acción crítica y propiamente revolucionaria que, para el autor judeo-alemán, tendría la forma de la interrupción de la explotación, aunque no

⁵⁶ Este término es empleado por Susan Buck-Morss en su interpretación del *Libro de los Pasajes* de Benjamin, para dar cuenta de la ensoñación que borraba los antagonismos de clase y prometía el progreso social para las masas, presentándolo como automático e indetenible, sin necesidad de llevar a cabo una revolución. Cfr. Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes*, trad. Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 1995, p. 102-103. En su segunda versión de “París, Capital del siglo XIX”, que para Benjamin constituía el *exposé* de su *Libro de los Pasajes*, alude a esta *fantasmagoría* de la política cuando señala: “Igual que el *Manifiesto comunista* cierra la época de los conspiradores profesionales, la Comuna pone término a la fantasmagoría que domina las primeras aspiraciones del proletariado. Con ella se esfuma la ilusión de que la tarea de la revolución proletaria consiste en completar, en estrecha colaboración con la burguesía, la obra de 1789.”, en Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 61. Lamentablemente, como muestra el ejemplo de *El hombre de mármol*, esta fantasmagoría no concluyó con la Comuna sino que encontró otras maneras de efectuarse.

definitiva ni de una vez y para siempre. En el caso de Birkut, éste articula su experiencia a partir de la *ideología* con la cual se le explota tanto físicamente durante la filmación, como después a partir del establecimiento de su figura como héroe nacional, al ser elegido para diversos cargos o para visitar otras construcciones y enseñar a los obreros a trabajar en equipo y a ser más productivos, además de, como ya señalara Nietzsche, servir de inspiración para otros, creyendo con ello contribuir al movimiento revolucionario.

Al estar en sintonía con el discurso oficial del Estado polaco, “Ellos construyen nuestro futuro” es un arte al que si bien se le pueden atribuir valores estéticos, históricos, nacionales, culturales y revolucionarios, termina haciendo propaganda, prescindiendo de su potencial emancipador, siguiendo a Benjamin en *El autor como productor*. En este breve texto, el autor judeo-alemán indica que lo realmente revolucionario en el arte, ciertamente mana de que su tendencia política sea correcta. El problema radica, siguiendo a Benjamin, en la manera en que el autor articula su solidaridad con el sujeto de la historia; en el caso de *El hombre de mármol*, los voluntarios de la construcción de la ciudad de Nowa Huta. Benjamin indica: “mientras el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo como sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia policial de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria.”⁵⁷ Si bien Benjamin se centra en la figura del autor como escritor en este texto —aunque también hace alusión al fotógrafo—, viene a cuento por la crítica que hace de la producción de obras que si bien hablan del proletariado, de la revolución, del socialismo y de la construcción de un mundo humano más justo —aunque se plantee en el futuro—, son reaccionarias en cuanto no

⁵⁷ Benjamin, Walter, *El autor como productor*, trad. de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2004, p. 33.

logran refuncionalizar la técnica de su producción, ni los institutos ni las instituciones que regulan no sólo la producción, sino la distribución y la exhibición de las mismas. Benjamin indica que los aparatos de producción se pueden abastecer sin refuncionalizarse, por ejemplo, al reparar en la manera en que opera la publicidad que pone de moda ciertos contenidos que podrían ser desechados después, como ocurrió a Birkut. La *refuncionalización* que el autor habría de llevar a cabo, siguiendo a Benjamin, implicaría que la obra pudiese ser “sustraída de la esfera del consumo de moda y de conferirle un valor de uso revolucionario.”⁵⁸, además de eliminar la competencia entre los productores. Siguiendo a Benjamin, la distinción entre forma y contenido, no sólo sería estéril sino contrarrevolucionaria; en especial porque la distinción entre forma y contenido evita el tratamiento dialéctico que tanto interesa al autor judeo-alemán. Éste consiste en considerar la obra en cuestión como insertada en el conjunto de las relaciones sociales que, como Benjamin indica siguiendo a Marx, están condicionadas por las relaciones de producción, lanzando la pregunta por la posición de la obra no tanto frente a —la tendencia correcta que no es suficiente para ser propiamente revolucionaria— como dentro de estas relaciones. En el caso de la película *El hombre de mármol*, los voluntarios como albañiles en la construcción, que habrían de ser el sujeto de la historia, son tomados como mero sujeto ideológico, y “Ellos construyen nuestro futuro” surge justo a partir de la competencia entre autores, posicionando al cineasta Burski como uno de los mejores del país, reproduciendo así la concepción burguesa que encuentra el orden de la producción justamente en la competencia.

Ahora bien, en los procesos de hiperbolización como el criticado en *El hombre de mármol*, el discurso hegemónico afianza su poder en la fuerza de la imagen que se

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

asume como evidencia incuestionable e incontrovertible, sin tomar en cuenta, como ya indicara Benjamin en *La obra de arte*, la selección, el proceso de edición y el montaje, así como la mediación de los aparatos, que dirigen la interpretación del espectador a la manera en que lo hiciera el pie de foto antes del cine; en el caso de “Ellos construyen nuestro futuro”, este proceso implica, además de la selección previa al montaje, la banda sonora y la voz en off que narra la hazaña de los albañiles, aunado al título del film que erige a Birkut como héroe.

Benjamin insiste en que “*todo hombre de hoy tiene derecho a ser filmado*”⁵⁹, y advierte sobre el aprovechamiento de este derecho de las masas con fines autoritarios, pensando sobre todo en el fascismo, y en las condiciones de producción, distribución y exhibición impuestas al cine por el capital, en el que la política cinematográfica de Europa occidental de principios del siglo XX procuraba negar a las masas este derecho, o bien, alentaba de manera ilusoria su participación a partir de la dinámica de concursos y de la competencia, análoga al reto propuesto a los albañiles. El derecho a ser filmado radica, siguiendo al autor judeo-alemán, en tomar la distinción entre autor y público como meramente funcional, cuestionándola como jerarquía inamovible en la que sólo algunos especialistas y privilegiados pueden ejercer este derecho, de manera que el público pueda exhibirse ante la cámara, volviéndose así el cine un bien común: La gente que aparece en la pantalla de cine no necesitaría ser un actor especializado, sino “gente que se exhibe y en primer lugar, por cierto, en su proceso de trabajo.”⁶⁰ Benjamin insiste en la importancia de que las masas ejerzan su derecho a ser filmadas sobre todo en su proceso de trabajo, en un afán por documentar la historia de los

⁵⁹ Benjamin, Walter, *La obra de arte*, p. 75. En cursivas en el original.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 78.

bárbaros y también porque permitiría recuperar “el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase.”⁶¹ Sin embargo, en el régimen retratado y criticado en *El hombre de mármol*, esto es, el socialismo polaco que sigue los lineamientos del estalinismo de posguerra, se muestra que no basta con la visibilización del proceso laboral de los obreros, en cuanto el derecho a ser filmado que tanto importaba a Benjamin se emplea en sintonía con los intereses de los dominadores en turno, tomando a los voluntarios para trabajar como albañiles en la construcción de la ciudad, como material explotable y desechable para este fin. En este film, es posible observar que la manera en que ha sido organizado el reto de los albañiles tiene más la estructura del “rendimiento sometido a prueba”⁶² criticado por el autor judeo-alemán respecto al formato deportivo y de concursos, en el que una serie de especialistas o expertos intervienen evaluando y dirigiendo el desempeño de los albañiles convertidos en actores, manipulando su participación, que una hazaña surgida espontáneamente por parte de los obreros: por ejemplo, durante la filmación de “Ellos construyen nuestro futuro”, se le indica a Birkut que sonría y trabaje con gracia cuando van a filmarlo, de manera que no se exhibe simplemente ante la cámara en su jornada de trabajo como indicara Benjamin, además de haber sido seleccionado por ser, de entre los elegibles, quien mejor cumplía con el estereotipo del héroe, tal como ser y lucir fuerte. Los otros cuatro albañiles que participaron en la hazaña también son sometidos a pruebas en las que se califica su desenvolvimiento frente al aparato: Si bien para el reto se cuenta en la construcción con músicos y, principalmente, con otros compañeros como espectadores, los cinco

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*, p. 67.

albañiles no trabajan tanto para este público como para la cámara ante la cual se exhiben. Además, durante la filmación se repiten las escenas de la inauguración y la clausura del reto en la construcción, en tanto en la primera toma lucían más tensos que con energía y coraje, según el estereotipo del proletario constructor del futuro, asumido y reproducido por el régimen y el director. Como toda exhibición sometida a prueba, ciertas partes del film serán a su vez, sometidas a un procedimiento de selección, incluyendo sólo aquello que permita mostrar que el sistema funciona, y desechando aquello que no. Esto se observa en la exclusión de la historia no contada de los albañiles cuyo trabajo no fue filmado o relatado, tomados por masas anónimas que deben permanecer ocultas para sostener la figura del héroe, tanto por lo que respecta a Birkut, como al mandatario que concluye su gobierno.

Como todo héroe, según el relato, Birkut contaba con una estatua de mármol que conmemoraba la hazaña de los albañiles y lo presentaba enérgico en el acto de colocar un ladrillo. (Imagen 2). Su imagen se exhibe como obra central en la exposición artística en el museo de Varsovia, que además de la escultura, se explota en diferentes expresiones artísticas y se presenta como una contribución a la revolución del arte polaco, presumiendo que el arte ha dejado de pertenecer a la élite, entrando finalmente el pueblo como fuerza motriz, materia y objeto del arte.

Sin embargo, y como parte del material considerado como prohibido para ser reproducido, cuando Agnieszka realiza su investigación, la estatua de Birkut yace almacenada en una bodega como una *ruina* a la que la memoria colectiva, resguardada por un museo del Estado Nacional, asigna poco valor cultural, histórico y exhibitivo,

acumulándola a la vez como un *desecho* de la propaganda junto a más héroes de mármol que se sucedieron. (Imagen 3).

Otro material que habría sido censurado durante muchos años por “cuestiones técnicas”, es el film sin edición, voz en off, ni banda sonora en el que se quita el retrato de Birkut para ser sustituido por otro, ocultando así el procedimiento en el que se fabrica y reemplaza a un héroe por otro. En la confrontación directa planteada en *El hombre de mármol* entre la Polonia de los cincuenta y de los setenta, si bien desde un relato que se asume como cinematográfico, permite la crítica no sólo de la explotación y de las censuras del régimen estajanovista de los años cincuenta, sino el contraste con las condiciones del socialismo en Polonia en los años setenta, en las que según se muestra en el transcurso de la investigación de Agnieszka, hay múltiples restricciones a las que se enfrenta, las cuales apuestan por el embellecimiento del discurso oficial, en un esfuerzo por ocultar la manera en que ha tenido lugar la hiperbolización y la construcción de la figura del héroe, así como la planeación de un reto que no ha surgido de manera espontánea entre los trabajadores. Un ejemplo más del embellecimiento del discurso oficial que permitía construir la imagen del estajanovismo como un régimen funcional y libre de injusticias, es el retenimiento de un film durante veinticinco años, en el que se muestran las imperfecciones del mismo: Birkut y otros compañeros protestan por la poca comida que les dan, lanzándole cada uno al director de la construcción, el único pescado que les habían dado por una jornada laboral.



Imagen 1. Mateusz Birkut en el reto de los 28 mil ladrillos.
El hombre de mármol de Andrzej Wajda.



Imagen 2. Estatua de Birkut para conmemorar la hazaña de los 30 mil ladrillos.
El hombre de mármol de Andrzej Wajda.



Imagen 3. Agnieszka filmando la estatua de Birkut.
El hombre de mármol de Andrzej Wajda.

1.4. EMBELLECIMIENTO Y BARBARIE DE LA HISTORIA OFICIAL: IDEOLOGÍA, FANTASMAGORÍA, ESTEREOTIPO, LENGUA Y SUBJETIVIDAD.

Un autor benjaminiano que también reparó en el problema de la *barbarie* es Roland Barthes, quien en “Gramática africana” hace una crítica del procedimiento de embellecimiento de la historia escrita y transmitida desde la “empatía” con el dominador en turno, señalada por Benjamin, cuyo efecto es la intimidación. En este texto, el autor lleva a cabo una revisión crítica del vocabulario del discurso oficial de Francia sobre la relación con sus colonias africanas, y señala que éste:

En general, es un lenguaje que funciona esencialmente como un código: en él las palabras tienen una relación nula o contraria a su contenido. Es una escritura que se podría llamar cosmética puesto que tiende a recubrir los hechos con un ruido de lenguaje⁶³.

En su revisión de la terminología oficial, Barthes señala que este lenguaje opera como un “código cristalizado”⁶⁴, que se basa en “ideas, ‘nociones’”⁶⁵ que reproducen estereotipos en un discurso que presenta la figura del colonizador bajo una “moral noble”⁶⁶, a la par que estereotipa al colonizado como bárbaro, sin prestar atención

⁶³ Barthes, Roland, “Gramática africana”, en *Mitologías*, trad. de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, p. 141. En adelante, *Gramática africana*.

⁶⁴ *Ibid*, p. 146.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 141.

“sobre objetos ni sobre actos”⁶⁷. Este código es calificado por Barthes como “puramente axiomático”⁶⁸, en cuanto opera asignando arbitrariamente un significado y un valor a las palabras reducidas a un “sitio vacío”⁶⁹. Las palabras reducidas a signos que remiten unos a otros, son seleccionadas y empleadas en el discurso atravesado por valorizaciones y jerarquizaciones que favorecen al vencedor, siendo el mismo un ejercicio de poder y una práctica de exclusión y discriminación que justifica el genocidio y la injusticia, desvaloriza a los colonizados, estigmatizándolos, y niega a los vencidos la posibilidad de articular su experiencia y transmitir su propia historia, como quería Walter Benjamin.

Además, el procedimiento de embellecimiento es descrito por Barthes como una “escritura cosmética” y como un “ruido de lenguaje”. “Cosmética” remite a un producto que se utiliza para la higiene y/o para la belleza del cuerpo, y también al arte de aplicar estos productos. “Ruido” refiere a un sonido que generalmente resulta desagradable, y también se le emplea para dar una apariencia grande a algo que no tiene tanta importancia, que sería otra manera de pensar la hiperbolización señalada y criticada por Nietzsche. En tanto cosmética, la escritura oficial es una tecnología discursiva que limpia y maquilla todo aquello que pudiese atentar contra la noble moral presumida por el colonizador, así como a la imposición de un modelo de belleza, a través de una reducción de la lengua a mero instrumento. Walter Benjamin critica esta reducción del lenguaje al signo y señala que, de acuerdo al concepto instrumental del lenguaje, “el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es

⁶⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 143.

un ser humano.⁷⁰, es decir, toma a la palabra como mero signo, cuyo significado puede ser vaciado para recibir otro estereotipado, así como un modelo de belleza que favorezca al dominador en turno, en los procesos de escritura, transmisión y apropiación de la historia. Estos últimos se restringen al paradigma emisor-mensaje-receptor como si el mensaje entendido como contenido, la “cosa” de la comunicación, pudiese pasar de una manera directa y sin alteraciones. Este paradigma supone a su vez el de sujeto-objeto, en el que quien escribe la historia sería considerado como un sujeto, por demás activo, y quien recibe esa transmisión de la historia como un lector reducido a objeto pasivo, con lo cual se establecería una verticalidad y unilateralidad en los procesos de transmisión de la historia, y se cerraría la posibilidad de la *crítica*.

Siguiendo a Barthes, la crítica de este procedimiento no se contentaría con detectarlo, pero tampoco apostaría por eliminar el ruido o el cosmético para alcanzar una verdad que se escondería tras un velo, como si la neutralidad fuera posible, es decir, como si la subjetividad no se posicionara en las prácticas de la lectura y la escritura. En lugar de esto, muestra los efectos de verdad y realidad, sobre todo por lo que respecta a los históricos, estéticos y políticos de este procedimiento, a partir de la visibilización de la manera en que el lenguaje, reducido a un instrumento y puesto a operar como un código axiomático, excluye la barbarie de su relato, tanto en el sentido de la violencia y la injusticia llevadas a cabo por los colonizadores, como la historia de los bárbaros, en este caso, de los colonizados tomados por masas anónimas,

⁷⁰ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en *Obras*, Libro II, vol. 1, traducción de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2007, p. 148. En adelante, *Sobre el lenguaje*. Cabe señalar que, para Benjamin el lenguaje no es exclusivo de los humanos, sino que extiende la participación a las cosas animadas e inanimadas, aunque traza distinciones respecto a sus grados de densidad según su materialidad: la palabra en el lenguaje humano, y la materia en el de las cosas, e introduce una jerarquización que privilegia a la lengua frente al lenguaje de las cosas y de los animales, y al discurso frente a las prácticas artísticas que estarían más apegadas a la materialidad del lenguaje de las cosas, a saber, la materia.

homogéneas, caracterizadas como incultas, incivilizadas y salvajes, al ser juzgadas a partir del canon occidental europeo de civilización y/o de cultura. Así, las deja sin voz y sin testimonio.

Un término retomado por Barthes al respecto de la reproducción de estereotipos que conllevan prácticas discriminatorias y que, cabe señalar, se emplean también para criminalizar la protesta social, es el uso de la palabra “banda” por el vocabulario oficial francés para referirse a los africanos, estableciendo un vínculo inmediato entre la palabra y su referencia, despojando a la lengua, a la experiencia y a la subjetividad de toda historicidad, como señalara Walter Benjamin. El término “banda”, indica Barthes, implica las connotaciones de “fuera de la ley, rebeldes o condenados de derecho común”⁷¹, y cancela, indica, al otro como posible interlocutor, en tanto se presume que no se discute con quienes están fuera de la ley, supone que ésta es incuestionable, y niega el estado de guerra. En caso de ser franceses, señala Barthes, se emplearía el término “comunidad”⁷², al que se asocia el sentido de un conjunto de personas que están vinculadas por intereses o características comunes. Lo común es una pretendida identidad nacional que se supone homogénea, y a la que se asocia una lengua, un territorio, y ciertas características físicas, como el color de la piel. Aquí, la identidad nacional se construye por oposición al otro entendido desde el estereotipo. Otro vocablo que el autor francés critica del vocabulario oficial en “Gramática africana” es el de “guerra”⁷³. La fraseología que Barthes retoma es la siguiente: “La guerra no impide

⁷¹ Barthes, Roland, *Gramática africana*, p. 142. Aunque incluye una fraseología en su análisis crítico de éste término, Barthes no especifica la o las fuentes de las que ha partido para llevarlo a cabo.

⁷² *Idem*. En cursivas en el original.

⁷³ *Ibid.*, p. 144.

las medidas de pacificación”⁷⁴, y explica: “Entiéndase que la paz (oficial) no impide felizmente la guerra (real).”⁷⁵ Esta es una operación, señala Barthes, típica que “sirve de base a casi todas las mistificaciones del lenguaje burgués”⁷⁶, que cuenta de manera inversa un acontecimiento injusto. Su uso, indica, puede establecer una relación nula o contraria entre el significado y el significante, ya sea que se le mencione lo menos posible, o que se le emplee con el significado de paz, y también viceversa.

Además de reparar en estas operaciones discursivas, Barthes pone énfasis en el empleo de sustantivos que se presentan “gramaticalmente como postulados”⁷⁷, por ejemplo, cuando se habla de la “misión”⁷⁸ de Francia respecto a su relación con las colonias africanas, o del “destino”⁷⁹ de ambas. Este último se ve reforzado cuando se menciona el término “desgarramiento”⁸⁰, el cual sólo constata el conflicto y el estado de guerra que atribuye al mal como abstracción y los presenta como una tragedia irremediable, y así, cancela la posibilidad de que los seres humanos asuman su responsabilidad en la conformación de su propia historia, entendida como devenir y como escritura, y de que ésta sea modificada. Barthes repara en que estos sustantivos van acompañados de un artículo definido, que los muestra como si estuviesen dotados de un único sentido estable, y por todos conocido y compartido, sobre los cuales el vencedor basa su dominio y su supuesta superioridad, y cierra así la posibilidad de la

⁷⁴ General de Monsabert citado por Barthes en *Gramática africana*, *Idem*.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 142.

crítica. A estos sustantivos con artículo definido se les opone, señala el autor francés, el uso recurrente de plurales, con los que se introduce cierta idea de división en contraste con la unidad que supondría la “comunidad” francesa, a saber, una identidad nacional, un Estado, y/o Francia, e incluso Dios que, como indica el autor francés, opera como una “Forma sublimada del gobierno francés”⁸¹. Por ejemplo, cuando se emplean las expresiones “las poblaciones”⁸² o “los nacionalismos elementales”⁸³, donde la primera da la idea de una masa subyugada, eliminando además el conflicto de clases usando “población” como abstracción, mientras que la segunda expresión introduce una idea de fragmentación social. La población dividida en elementos presenta a estos últimos como fanáticos o manejados, con lo cual la intención de salir del estado de colonizado se presenta, indica Barthes, no como una exigencia de justicia, sino como el resultado del fanatismo o de la inconsciencia, con lo cual se deslegitiman sus formas de resistencia.

Estos procedimientos aplicados a los sustantivos, enfatiza Barthes, permiten la articulación de un “mito”⁸⁴ a la par que empobrecen la lengua. Una lengua empobrecida es a su vez una que se desperdicia y malgasta en mero parloteo, en detrimento de la búsqueda de la palabra justa que reconoce la lucha, por más que la justicia no pueda alcanzarse de manera definitiva. El parloteo, siguiendo a Benjamin en *Sobre el*

⁸¹ *Ibid.*, p. 143.

⁸² *Ibid.*, p. 147. En cursivas en el original.

⁸³ *Idem.* En cursivas en el original.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 146. Roland Barthes emplea el término “mito” para hacer una crítica de la ideología en el vocabulario heredado, en relación con su carácter ficcional.

lenguaje en general y el lenguaje de los humanos,⁸⁵ reduce la justicia al juicio: sería una palabra sentenciadora que recurre a la abstracción que “actúa en nombre del nombre”⁸⁶ y pierde así la singularidad de aquello que pretende explicar, en cuanto juzga y valoriza a partir de cánones previamente establecidos que son ajenos y exteriores a lo analizado. En el parloteo, la palabra se reduce a signo arbitrario que opera como un código que, a la vez que establece con su juicio lo que cuenta como bueno y como malo, introduce una valorización que cancela la discusión de la problemática socio-histórico-política de la que pretende dar cuenta.

Ante el vaciamiento de sentido y el empobrecimiento e hipertrofia de los sustantivos, siguiendo a Barthes, la escritura cosmética recurre al uso de adjetivos en un intento por restaurar la credibilidad de un vocabulario gastado. Busca tapar el vacío parloteando, haciendo más ruido, hiperbolizando, agravando el problema. Barthes advierte que los adjetivos suelen jugar “un papel curiosamente ambiguo”⁸⁷. El adjetivo opera en detrimento de la memoria, de la *crítica* y de la experiencia en cuanto desecha las “decepciones pasadas”⁸⁸ que se le puedan asociar al sustantivo en cuestión,

⁸⁵ En este texto Benjamin hace, a partir de una peculiar lectura del *Génesis*, en donde interpreta el relato de la Creación a la luz del de la Torre de Babel, una crítica del concepto instrumental de la lengua que entiende a ésta como un medio cuya función atribuida de antemano en cuanto instrumento, sería la de comunicar pensamientos que se originarían en una supuesta interioridad, como si la subjetividad, posicionada como sujeto, y sus pensamientos fuesen anteriores y exteriores a la lengua y a la historia. Para Benjamin el lenguaje es expresión y no mero signo. Siguiendo su lectura del *Génesis*, la naturaleza habría sido creada en la palabra divina y, cuando el ser humano es llamado para nombrarla lo hace llevando a cabo una *traducción* del lenguaje de las cosas en cuya expresión resuena el lenguaje divino que las ha creado, a la lengua. El parloteo no nombra las cosas a partir de un acogimiento de su particular lenguaje, en su lugar recurre a la abstracción y establece juicios tomando como criterio una valorización que les es impropia. Si bien Benjamin pone énfasis en la naturaleza, la noción del parloteo permite dar cuenta del discurso embellecido en tanto este último sobrenombra y sobredetermina aquello de lo que pretende hablar. *Cfr.* Benjamin, Walter, *Sobre el lenguaje*, pp. 144-162.

⁸⁶ Irving Wohlfarth, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, *Acta poética*, número 9-10, primavera-otoño, 1989, p. 178. En adelante “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”.

⁸⁷ Barthes, Roland, *Gramática africana*, p. 148.

⁸⁸ *Idem.*

instituido en fundamento incuestionable, y lo presenta “en estado nuevo, inocente, creíble.”⁸⁹ A la vez, posterga la posibilidad del cumplimiento de la justicia en cuanto el adjetivo otorga “al discurso valor de futuro”⁹⁰, y se limita a constatar lo ya contenido en el sustantivo. El ejemplo que Barthes emplea, no sin ironía crítica, es el siguiente: “la independencia se vuelve *verdadera*, las aspiraciones *auténticas*, los destinos *indisolublemente* ligados”⁹¹. Sin embargo, apunta, este procedimiento resulta impotente en cuanto los adjetivos empleados “se gastan casi en el mismo momento en el que se los emplea”⁹², haciendo evidente el hueco que intentan subsanar:

estos malos adjetivos logran manifestar, en última instancia, la salud del lenguaje. Aunque la retórica oficial intente multiplicar las coberturas de la realidad, hay un momento en que las palabras se resisten y la obligan a revelar bajo el mito la alternativa de la mentira o la verdad: la independencia existe o no existe y los dibujos adjetivos que se esfuerzan por otorgar a la nada las cualidades del ser constituyen la confirmación de la culpa.”⁹³

La garantía del discurso embellecido es demagógica, no epistemológica. La abstracción de los sustantivos puestos a operar como fundamentos se basa en un juicio moral que de antemano ha decidido la jerarquía que favorece a los vencedores y devalúa a los vencidos, y reproduce así la relación vencedor-vencido, que mantiene el

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 148. Las cursivas aparecen en el original.

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.*

estatus de los vencedores en turno y niega al bárbaro la oportunidad de la toma de la palabra y su derecho de réplica. Como Barthes indica, a pesar de los esfuerzos del discurso oficial por maquillar los acontecimientos y cancelar toda posibilidad de acción del otro, incluida la práctica *crítica* de la filosofía y de la historia, recurriendo al uso de postulados, de adjetivos y adverbios, la lengua se resiste a este querer decir, de ahí su impotencia para imponer de manera definitiva un sentido único. La inversión de la fórmula entre lenguaje e impotencia señalada por Irving Wohlfarth, atento lector de Benjamin, remite a “la *impotencia* que parlotea”⁹⁴, es decir, a la subjetividad que posicionada como sujeto insiste en afirmar su “potencia arbitraria”⁹⁵ justo porque no habría, siguiendo a Nietzsche, un fundamento último. La subjetividad posicionada como sujeto se suspende en el abismo, su énfasis desacredita el uso de la fuerza en el discurso y la pretendida imparcialidad desde la cual articula la historia. El juicio y la valorización que se buscan imponer no habrían de tener la última palabra que cae, siguiendo a Benjamin, en el abismo del parloteo al recurrir al uso de adjetivos y adverbios, y aplica su código de valorizaciones que “sobrenombran” y “sobredeterminan”⁹⁶, asignando una especie de apodo que reproduce estereotipos en relación con la figura del bárbaro y de la barbarie embellecida que se ofrece a la memoria colectiva como un monumento que, si bien conmemora una injusticia, se le atribuye un valor de belleza, con lo cual se justifica su conservación y transmisión.

⁹⁴ Wohlfarth, Irving, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, p. 176. En cursivas en el original.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁹⁶ Siguiendo la lectura que Wohlfarth hace de Benjamin, la sobredeterminación tendría lugar como la imposición de valorizaciones externas a aquello que se pretende conocer, y la sobrenombración, actuaría “en nombre del nombre” a la manera de un sobrenombre o apodo que le sería impropio a lo pretendidamente conocido, pero no sólo eso, ambas acciones remiten al exceso propio del parloteo en el que “el lenguaje despliega entonces una actividad vacía, confusa y excesiva.”, en *Ibid.*, p. 161.

Este empobrecimiento de la lengua, que es a su vez, en términos de Benjamin, un *empobrecimiento de la experiencia*⁹⁷, va en detrimento no sólo de la transmisión de la misma y de la historia que es siempre individual y colectiva, sino de la acción, en cuanto uno de los efectos de la escritura cosmética que reproduce un modelo de belleza, de verdad y de lo que habría de ser el discurso, indica el autor francés, es la “intimidación”⁹⁸: el embellecimiento del lenguaje infunde miedo a los colonizados cuando emplea, por ejemplo, el término “banda” para referirse a ellos, o cuando usa el vocablo “paz” para decir guerra. La inhibición de la acción tiene lugar también por la función que se le asigna al verbo que, indica Barthes, se reduce a mera cópula que une los sustantivos elegidos, y constata así la valorización que estos últimos introducen. Además, señala, remiten al futuro como posibilidad o promesa, en sintonía con la *idea de progreso* criticada por Benjamin, mas no al presente de la acción, escamoteando ambos. Otra forma de la intimidación tiene lugar también a partir de la figura estereotipada del “héroe ganador”⁹⁹, que si bien puede emplearse por los dominadores en turno como en el caso de Birkut, también puede tener como efecto que, ante su figura hiperbolizada, como señala Stefan Gandler, sintamos “que nuestra *fuerza mesiánica*, como dice Benjamin es *débil*, y como se nos enseñó, con la idea mitificada

⁹⁷ Benjamin no formula este concepto como tal, pero ciertamente habla de una experiencia empobrecida. Se ha preferido la formulación “empobrecimiento de la experiencia” para poner énfasis en el procedimiento y en la manera en que opera. Cfr. Benjamin, Walter, “Experiencia y pobreza”, en Ana Useros y César Rendueles (eds.), *Escritos políticos*, Madrid, Abada, 2012; pp. 81-88. En adelante *Experiencia y pobreza*.

⁹⁸ Barthes, Roland, *Gramática africana*, p. 141.

⁹⁹ Gandler, Stefan, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, en Echeverría, Bolívar (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, UNAM/Era, México, 2005, p. 74. En cursivas en el original.

de las revoluciones, que sus actores eran unos héroes con una muy grande fuerza mesiánica, entonces no nos vemos capaces de competir con ellos.”¹⁰⁰

Ahora bien, el estereotipo es una figura que, siguiendo a Barthes en *El placer del texto* —escrito hacia 1973—, se limita a la repetición de los significados, las valoraciones y las jerarquizaciones de un vocabulario heredado acríticamente:

El estereotipo es la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sin vergüenza que pretende la consistencia pero ignora su propia insistencia.¹⁰¹

En *El placer del texto*, Roland Barthes habla a penas de la magia del lenguaje. Además del pasaje citado, sólo la encontramos mencionada en otra ocasión, en relación con el uso de estereotipos en el habla popular: “En ella encontramos la desaparición de toda actividad mágica o poética: no hay más carnaval, no hay ya juego con las palabras: es el fin de las metáforas y el reino de los estereotipos impuestos por la cultura pequeñoburguesa.”¹⁰² Ésta, siguiendo a Barthes, es el modelo de la cultura de masas, que constituye “una *extenuación* de la cultura burguesa”¹⁰³; mientras que el

¹⁰⁰ Gandler, Stefan, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰¹ Barthes, Roland, “El placer del texto”, en *El placer del texto; lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán, México-Argentina, Siglo XXI, 1982, p.58. En adelante, *El placer del texto*.

¹⁰² *Ibid.*, p. 54.

¹⁰³ *Idem.* En cursivas en el original.

habla de la burguesía sería “solamente instrumento o decoración (fraseología).”¹⁰⁴ Por su parte, Walter Benjamin —autor a quien Barthes conocía y había leído— indica que la magia del lenguaje radica en la posibilidad de relacionar todo con todo, y remite así a su infinitud. En *Sobre el lenguaje*, redactado hacia 1916, Benjamin indica que “el problema primigenio del lenguaje es su magia. Claro que, al mismo tiempo, el hablar de la magia del lenguaje nos remite a otra cosa: a su infinitud.”¹⁰⁵ Ésta es posible, siguiendo a Benjamin, porque el sentido no es algo extrínseco a la lengua, sino que se expresa a sí mismo en su propio despliegue, y es así la posibilidad de conjunción y disyunción, de agrupación de heterogeneidades y *división dialéctica*¹⁰⁶, de condensación y desplazamiento de sentidos. El “aspecto mágico” del lenguaje en general, y de la escritura, indica Benjamin en “La enseñanza de lo semejante”, texto de 1933, remite al aspecto “semiótico”¹⁰⁷, esto es, al problema de la significación, y a lo mimético en el lenguaje, más exactamente, a la facultad mimética de los humanos, es

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Benjamin, Walter, *Sobre el lenguaje*, p. 147.

¹⁰⁶ *Cfr.* Benjamin, Walter, “N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, en *Libro de los Pasajes*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2004, p. 461; [N 1 a, 3]. Benjamin no emplea esta expresión mas, siguiendo su crítica a la dialéctica hegeliana y su intento por repensar la dialéctica y rescatarla para una historia *crítica* de la cultura, señala que, además de prescindir de la síntesis final que resolvería armónicamente las contradicciones de una vez y para siempre, y a diferencia del proceder burgués que divide lo positivo y lo negativo para desechar este último —reproduciendo la estructura dicotómica y metafísica que se busca criticar—, lo que habría que hacer es recuperarlo para a su vez, continuar la división, en un esfuerzo por redimir las minucias y los matices que suelen ser excluidos en las narraciones oficiales y en la abstracción, para devolver así, el potencial crítico a la escritura de la historia y rescatar la singularidad para la *crítica*.

¹⁰⁷ Benjamin, Walter, “La enseñanza de lo semejante”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1998, p. 88. En adelante, *La enseñanza de lo semejante*. Este aspecto interesa sobre todo a Roland Barthes, para quien la semiótica, sin ser la única perspectiva y sin que pueda resolver el problema, permitiría abordar la significación, la valoración y la jerarquización en el mito o ideología. Benjamin indica que: “Todo lo que es mimético en el lenguaje es sobre todo una intención consolidada que sólo puede aparecer sobre algo ajeno: el fondo semiótico, comunicativo del lenguaje”, en *Idem.*

decir, a la posibilidad de producir y reconocer correspondencias entre semejanzas que pueden ser tanto conscientes como inconscientes, sin que se reduzcan a la percepción sensible ni a la empiricidad. El autor judeo-alemán señala que, si bien encontramos semejanzas en la naturaleza, incluyendo el mimetismo animal —pensemos por ejemplo, en el camuflaje—, el ser humano es el mayor productor de semejanzas. Siguiendo a Benjamin, la facultad mimética tendría una historia tanto filogenética, en relación con el devenir de lo humano como especie, como ontogenética, al respecto del desarrollo del individuo. Esta última tendría como escuela al juego¹⁰⁸, mientras que la primera la habría tenido en la astrología¹⁰⁹, a partir de la cual el autor judeo-alemán da cuenta de la magia del lenguaje, su “problema primigenio”, entendido como su génesis, así como de la manera en que opera la facultad mimética que produce y percibe semejanzas en las prácticas de la lectura y la escritura. Según Benjamin, la astrología, muy presente en pueblos antiguos, sería un procedimiento mimético que permitiría captar e interpretar las constelaciones, así como establecer semejanzas y correspondencias con el mundo terrenal, a partir de un determinado tipo de afinidad, gracias a su observación atenta de los astros y a su sabiduría, obteniendo significados

¹⁰⁸ Benjamin toma como modelo el juego infantil en el que encuentra actitudes miméticas que no se reducirían, indica, a la imitación que un ser humano hace de otro, sino que se extendería a la imitación de las cosas: “El niño juega a ser comerciante o maestro, pero también molino de viento y tren.”, en *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁹ En un texto posterior, “Sobre la facultad mimética”, Benjamin indica, sin abordarlo a detalle, que además de la astrología, en el desarrollo filogenético de la facultad mimética se contarían la danza y las lecturas de las vísceras, las runas y los jeroglíficos como procedimientos miméticos e interpretativos. Siguiendo a Benjamin, sería justo la imitación, o la facultad mimética, la que conferiría a las prácticas mencionadas, su carácter de experiencia. *Cfr.* Benjamin, Walter, “Sobre la facultad mimética”, en *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, Ediciones Coyoacán, México, 2001, pp. 105-107. En ambos textos se insiste en que tanto las fuerzas como los objetos miméticos se habrían transformado históricamente, y se destaca un decrecimiento de esta capacidad de mimesis en la subjetividad moderna con respecto a sus ancestros, como efecto del privilegio de la explicación racional y científica del mundo y de las cosas puesta en marcha por la Ilustración, que Benjamin ubica como imagen paradigmática de la modernidad.

que permitirían una lectura tanto profana como mágica: “el astrólogo lee la constelación estelar en el cielo y, simultáneamente, en ella lee el futuro o el destino.”¹¹⁰ A partir de esta analogía con la astrología, Benjamin indica que la práctica de la lectura y de la escritura serían procedimientos miméticos de procedencia onomatopéutica, de manera que la lengua habría emergido a partir del establecimiento de correspondencias entre el sonido y su escritura. Ésta sería un “archivo de semejanzas extra sensoriales”¹¹¹, cuyo efecto sería abrir a la posibilidad de establecer más relaciones en las prácticas de la lectura y la escritura, y desplegar un sentido que está y no está en la letra — permitiendo una lectura profana y mágica a la vez—, que se desliza en ella sin poder fijarlo de manera total. Cabe señalar que Benjamin emplea el término semejanza extrasensorial o inmaterial sin aclarar del todo qué entiende por este sintagma.¹¹² En principio, indicaría que las semejanzas no se reducen al ámbito de la percepción sensorial ni a la empiricidad, y señala que la lengua podría ser el índice para aclarar esta expresión. No sólo porque la articulación de este concepto se haría en la lengua, sino por la producción y la percepción de semejanzas en la lengua, ya sea, indica el autor judeo-alemán en “Sobre la facultad mimética”, en la relación “no sólo entre lo

¹¹⁰ Benjamin, Walter, *La enseñanza de lo semejante*, p. 89.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 88.

¹¹² Como indica Michael Opitz en la entrada “Semejanza” de los *Conceptos de Walter Benjamin*, el concepto de semejanza no es formulado como tal por el autor, mas acude a otros como el de *traducción* que ofrece tanto en *La tarea del traductor* como en *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*, y que operan de una manera similar. La *traducción*, tanto de una lengua a otra, como del lenguaje de las cosas animadas e inanimadas a la lengua implicaría una lectura mágica, que presupone la profana, y que agrupa, a la manera de una constelación ofrecida como instantánea de la lengua, “semejanzas extrasensoriales”. Cfr. Opitz, Michael, “Semejanza”, en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*, traducción de Tomás Bartoletti, Las cuarenta, 2014; pp. 1123-1171. La edición castellana estuvo al cuidado de María Belforte y Miguel Vedda. Cabe apuntar que, para Benjamin, la *traducción* tiene lugar como una serie de transformaciones que van de un lenguaje a otro, donde las “semejanzas extrasensoriales” aparecerían justo en la lectura mágica, entre líneas, que presupone la lectura profana de la letra; de manera que la producción de semejanzas no tiene lugar como una homologación, como sí ocurriría en la formación de un modelo para el monumento criticado por Nietzsche.

dicho y lo entendido, sino también entre lo escrito y lo entendido y también entre lo dicho y lo escrito.”¹¹³. Benjamin también indica que estas relaciones de semejanza generan “tensiones”¹¹⁴, de las cuales puede emerger un contenido de verdad, a la manera de la *imagen dialéctica* que centellea. Las semejanzas, indica Benjamin, tienen lugar de manera fugaz, como una *iluminación profana*¹¹⁵, y abren a la posibilidad de nuevas interpretaciones, incluyendo la *crítica*. A diferencia de la facultad mimética descrita por Benjamin, la imitación del estereotipo no se siente como tal en tanto, como señala Barthes está fuera de la magia del lenguaje, y cancelaría las posibilidades de establecer más asociaciones y sobre todo, de la *crítica* al estabilizar el sentido ofreciéndolo como el único verdadero a partir de la repetición.

Siguiendo a Nietzsche, Barthes indica que “el estereotipo es la vida actual de la ‘verdad’”¹¹⁶; parafraseando al autor alemán, una solidificación de metáforas tan gastadas al punto de que se ha olvidado que lo son, esto es, catacresis, palabra que ignora su procedencia y se ha convertido en un lugar común, en un cliché, en una imagen que permanecería impropia, despojada de toda fuerza *crítica*, pero que tiene un efecto de verdad justo por el olvido y por el uso prolongado y repetitivo. Para Nietzsche, estas metáforas son entendidas como transposiciones que ponen una excitación

¹¹³ Benjamin, Walter, *Sobre la facultad mimética*, p. 106-107.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁵ Benjamin indica, continuando con la analogía de la astrología para la práctica de la lectura y de la escritura: “La percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centelleante. Se esfuma para ser quizá luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones. Se ofrece tan fugaz y pasajera a la mirada como las propias constelaciones. Pareciera ser que la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo. Es como la llegada imprevista del tercero, el astrólogo, a la conjunción de dos astros que busca ser aprehendida en un instante. De no ser así, el astrólogo vería frustrados sus esfuerzos y de nada serviría la máxima exactitud de sus instrumentos de observación.”, en Benjamin, Walter, *La enseñanza de lo semejante*, p. 87.

¹¹⁶ Barthes, Roland, *El placer del texto*, p. 58.

nerviosa en otro lugar, sin dejarla intacta en el traslado, en el que algo se gana y algo se pierde. Según Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, texto escrito hacia el verano de 1873 y publicado hacia 1903 —tres años después de la muerte del autor—, una palabra consiste: “¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta.”¹¹⁷ El ser humano, señala Nietzsche, olvida que las palabras son extrapolaciones y transformaciones azarosas y las toma como signos definitivos, transmitidas de generación en generación a partir de la repetición, asumidas y reproducidas como las únicas necesarias, canónicas y vinculantes. La verdad se entiende entonces como designación uniformemente válida y obligatoria de las cosas, de manera que el procedimiento de la construcción del referente también se olvida, suponiendo que las palabras lo nombran sin mediaciones, y así, se le naturaliza. Para Nietzsche, no se trata tanto de dejar de hacer metáforas ni de erradicarlas, tarea por demás imposible en tanto constituye un “impulso fundamental”¹¹⁸ del ser humano, sino de no olvidar que lo son y así, recordar que el referente ha sido construido. Las metáforas son, para Nietzsche, intuitivas y singulares, fruto de la capacidad de la fantasía humana, y de la extrapolación artística de un impulso nervioso. La producción de metáforas, siguiendo a Nietzsche, tiene lugar gracias a una “conducta estética”¹¹⁹ que procede extrapolando y traduciendo, conducta que, entre el sujeto y el objeto,

¹¹⁷ Friedrich Nietzsche, “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, en Garrido, Manuel (ed.), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, traducción de Luis Valdés, Tecnos, Madrid, 2012, p. 26.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

precisaría de “una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar.”¹²⁰ Sin embargo, cuando esto se olvida, el torrente de imágenes posibles se petrifica en el estereotipo, y se diluye en los conceptos, que para él son residuos de las metáforas, a partir de diferentes procedimientos como la equiparación de casos no iguales, la representación que presenta “una especie de arquetipo primigenio”¹²¹, la abstracción y la clasificación. El ser humano, indica Nietzsche, “se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas más audaces.”¹²² Entonces, la verdad, el conocimiento y los discursos que el ser humano pueda elaborar sobre las cosas o sobre otros animales humanos o no humanos, tendría como fondo no un fundamento último incuestionable, sino metáforas, y el afán por dar cuenta de las cosas no sería para Nietzsche sino la “cosa humanizada”¹²³. Además de las metáforas, habría antropomorfismo si se toma por verdad eterna y universal la perspectiva humana y los criterios con los cuales establece lo que cuenta como verdadero, metamorfoseando las cosas y el mundo a lo humano. Así, para Nietzsche, sería imprescindible aprender a leer filológica y genealógicamente, y dar cuenta del olvido antes mencionado: volver a las palabras y a sus metáforas implicaría preguntarse ya no por el origen de las palabras, sino por la imposición de ciertas metáforas, por la emergencia de esta imposición en una lucha de fuerzas. Para Barthes, esta imposición de la verdad que

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 27.

¹²² *Ibid.*, p. 26.

¹²³ *Ibid.*, p. 30.

tiene lugar por repetición cancela la posibilidad de lo “*nuevo absoluto*”¹²⁴, en relación con la posibilidad de la articulación de la experiencia y la construcción de la subjetividad diferentes a las impuestas por los estereotipos. En todo caso, pondría en su lugar el “estereotipo de la novedad”¹²⁵, es decir, procedería poniendo de moda un término que reproduce las valoraciones heredadas.

Barthes indica además que el estereotipo es una “palabra sin vergüenza”, que puede entenderse en el sentido de un cinismo en el que se muestra sin pudor, en términos de Benjamin, la empatía con el dominador en turno, y también, en el sentido de que su uso evita la vergüenza y exime así de toda complicidad con los dominadores, y de toda responsabilidad, que no es sólo ética sino también política y social, en las prácticas discriminatorias, incluidas las que se llevan a cabo en el lenguaje. Al respecto de la vergüenza Benjamin indica: “La vergüenza es una relación íntima del hombre, es también una reacción socialmente imperativa. No es sólo vergüenza ante los otros, sino que puede ser también vergüenza para ellos.”¹²⁶ En estas líneas, el autor judeo-alemán ubica la vergüenza como una exigencia en términos sociales y, en relación con la discriminación, habría que dejarla en tanto puede ser, como indica Silvana Rabinovich: “un camino —duro— hacia la dignidad perdida.”¹²⁷ Líneas adelante apunta: “Los damnificados de la diéresis social, sin saberlo, portan un aura *intimidatoria* al evocar en

¹²⁴ Barthes, Roland, *El placer del texto*, p. 56. En cursivas en el original.

¹²⁵ *Idem*.

¹²⁶ Benjamin, Walter, “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, en *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2001, p. 68. En adelante, *Franz Kafka*.

¹²⁷ Rabinovich, Silvana, “El deseo de la vergüenza: Obsesiones ético-políticas”, en Armando Casas, Alberto instante y Leticia Flores Farfán (coord.), *Escenarios del deseo. Reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*, México, UNAM, 2009, p. 218.

los otros la vergüenza (y con ella, la esperanza de una dignidad recuperada).¹²⁸ La intimidación a que da lugar la interpelación del bárbaro no es la del discurso oficial que inhibe la acción para mantener la relación dominador-dominado, sino el recordatorio de que se es cómplice y así, responsable de la discriminación, empezando por la que se ejerce en el lenguaje. El estereotipo permite evitar esta vergüenza tan temida en tanto “avergonzarse es intuir la reprobación del otro por las acciones propias, ecos de culpabilidad, uno sabe que la acusación se encuentra al acecho.”¹²⁹, y eludir así la respuesta que exige la interpelación, en relación con las prácticas de exclusión. De ahí el deseo de vergüenza señalado por Rabinovich:

La salida de la vergüenza se da al asumir la responsabilidad. Y ésta tiene que ver con ese amasijo de culpa y temor que reconoce la complicidad, la deuda, la náusea, la responsabilidad asumida (que Benjamin denomina ‘rebelión’ y se manifiesta como un vómito de vergüenza política).¹³⁰

Respecto al vómito, Rabinovich señala que éste se entiende figurativamente como “execrar”, en relación con la “náusea” de la vergüenza de no poder escapar de sí mismo, del propio cuerpo y de la propia desnudez (y en este sentido, indica que la vergüenza es a su vez existencial), que no es sólo del cuerpo sino de carecer de abrigo, refugio o excusa, esto es, de ser descubierto. El vómito político sería entonces, siguiendo a Rabinovich, denunciar la vergüenza. Una denuncia que, como indicara

¹²⁸ *Ibid.*, p. 218-219.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 221.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 226.

Benjamin, tiene un sentido doble en el que suscita la propia vergüenza ante los otros y también la de ellos. En contraste, la repetición sin vergüenza, irresponsable y cómplice reproduce no sólo un vocabulario o una fraseología, sino una *ideología*:

El lenguaje encrático (el que se produce y se extiende bajo la protección del poder) es estatutariamente un lenguaje de repetición; todas las instituciones oficiales de lenguaje son máquinas repetidoras: las escuelas, el deporte, la publicidad, la obra masiva, la canción, la información, repiten siempre la misma estructura, el mismo sentido, a menudo las mismas palabras: el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología.¹³¹

Para Barthes, la *ideología*, a la que también llama “mito”¹³², es una ficción.¹³³ Este carácter ficcional de la *ideología* no apunta tanto a decidir sobre la falsedad de un relato, sino a interrogar sus efectos de verdad y realidad. Ahora bien, cabe aclarar que el carácter ficcional de la *ideología* no habría de entenderse a la manera de un mecanismo unidireccional, como si las ideas fueran el origen de determinadas condiciones de existencia. Esto implicaría, además de la pregunta por el origen y de la dicotomía entre el pensamiento y la realidad, el privilegio del primero, sobrevalorar el papel de la *ideología*, así como ubicarla como la única fuerza que impediría a los oprimidos poner en cuestión y combatir un régimen injusto. También sería importante señalar que la problemática no se resolvería invirtiendo la jerarquización, no sólo

¹³¹ Barthes, Roland, *El placer del texto*, p. 56-57.

¹³² *Ibid.*, p. 146.

¹³³ “Los sistemas ideológicos son ficciones”, en Barthes, Roland, *El placer del texto*, p. 42.

porque podría tener como consecuencia la caducidad del concepto de *ideología*, negando así el papel que realiza en las dinámicas de dominación y en la construcción de las identidades; sino porque lo que habría que criticar es justamente el proceder metafísico.

Desde una perspectiva semiológica, Barthes indica que, en cuanto mito, la *ideología* es “un modo de significación”¹³⁴, “una forma”¹³⁵; y en cuanto tal, “designa y notifica, hace comprender e impone”¹³⁶ un mensaje o intención que varía históricamente. En el mito “el significante se encuentra formado por los signos de la lengua.”¹³⁷, es decir, se apropia de la relación que se ha establecido entre un significado y un significante sin cuestionar la construcción de la misma, al tiempo que el signo que designaría esta relación es transformado en un significante que se reduce a mera forma para ser reinsertado en el discurso oficial bajo un “concepto mítico”¹³⁸, como él le llama. De ahí la ambigüedad del mito: está lleno de un sentido construido que se presenta como inocente e indiscutible, y vacío de toda singularidad, memoria e historicidad, de manera que el sentido se empobrece sin desaparecer para mantenerlo a disposición para ser apropiado según convenga a las fuerzas hegemónicas que imponen un determinado significado, mensaje o intención. Esta ambigüedad del mito no hace desaparecer el sentido del cual se apropia, sino que, como señala Barthes, lo deforma, y por eso puede presentarse “al mismo tiempo como una notificación y como

¹³⁴ Barthes, Roland, “El mito, hoy”, en *Mitologías*, p. 199.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 208.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 211.

una comprobación.”¹³⁹ Barthes indica que la relación entre el significado o concepto y el significante o forma míticas son inversamente proporcionales en términos cuantitativos: a mayor cantidad de significados, menor número de formas, y viceversa. En el mito, el significado suele ser reducido, mientras que las formas pueden ser abundantes, y es justo esta profusión de las formas que repiten un mismo significado o concepto mítico la que permite descifrar el mito y comprender la deformación que introduce.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 216.

1.5. LA LECTURA CRÍTICA DE BARTHES A *PARIS MATCH*.



Imagen 4. Portada de la revista Paris Match, No. 326, 25 de junio-2 de julio de 1955.

Uno de los ejemplos propuestos por el autor francés es el de “la ‘imperialidad’ francesa”¹⁴⁰, que se repite en múltiples imágenes y artículos de la revista *París-Match*, tal como la portada en la que aparece un joven negro que, vestido con el uniforme militar francés, hace la venia, muy seguramente, ante la bandera francesa. (Imagen 4).

La imagen del joven está ahí como significante, llena de un sentido que comporta la construcción de la historia de la colonización, al tiempo que empleada como mera forma al servicio del mito, perturba esta historia, la deforma al presentarla como una constatación del honor de servir a Francia, y se reafirma así, la intención de dominio, a la par que “la ‘imperialidad’ francesa” se presenta como algo natural, es decir, como si el significante mítico fundara o provocara sin más el significado impuesto, sin necesidad de explicación. De esta manera, siguiendo a Barthes, la *ideología* despolitiza.

Por su parte, para Benjamin, el mito también despoja de toda historicidad y despolitiza: En el apartado “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” del *Libro de los Pasajes*, indica: “aquí se trata de disolver la ‘mitología’ en el espacio de la historia”¹⁴¹. Como señala Susan Buck-Morss en su atenta lectura de Benjamin, en el mito el tiempo transcurre bajo la forma de la predestinación, de manera que se quita a los seres humanos la responsabilidad de su acción en cuanto se asumen como impotentes frente a un supuesto destino, y el curso de los hechos se les presenta como inevitable, y así, se niega la dimensión política e histórica de su intervención en la historia. El mito implica también una temporalidad cíclica en la que hay una repetición

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹⁴¹ Benjamin, Walter, “N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, en *Libro de los Pasajes*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, p. 460. [N 1, 9].

en la que ocurre siempre lo mismo, y que será el lado infernal de la experiencia en la modernidad. La *fantasmagoría* se relaciona con el mito o la *ideología*, en tanto esta constituye el discurso a partir del cual se articula la experiencia tanto individual como colectiva y produce ciertos efectos. La *fantasmagoría* sería uno de sus efectos, que transfigura la vida y la experiencia bajo el discurso oficial.

En la segunda versión de “París, Capital del siglo XIX”, que pretendía ser un resumen introductor del *Libro de los Pasajes*, Benjamin indica:

Nuestra investigación se propone mostrar cómo a consecuencia de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nueva y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de la fantasmagoría. Esas creaciones sufren esta ‘iluminación’ no sólo de manera teórica, mediante una transposición ideológica, sino en la inmediatez de la presencia sensible. Se manifiestan como fantasmagorías.¹⁴²

La *fantasmagoría* refiere a las ilusiones modernas, y pone énfasis en la transfiguración propia de la vida moderna y de la experiencia individual y colectiva. Benjamin indica: “El mundo dominado por sus fantasmagorías es —para servirnos de una expresión de Baudelaire— la modernidad.”¹⁴³ Entrar en una *fantasmagoría* moderna, siguiendo a Benjamin, es adentrarse en un estado de fascinación ebria o ensoñación, de dispersión en el que las masas se dejan encantar y hechizar, por ejemplo, por el paisaje urbano, en lugar de tomar consciencia de las condiciones

¹⁴² Benjamin, Walter, “París, capital del siglo XIX”, en *Libro de los Pasajes*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, p. 50.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 63.

explotadoras e injustas que implica la vida moderna, y de la posibilidad de intervenir en el decurso de la historia.¹⁴⁴ Este concepto remite al de “falsa conciencia” de la tradición marxista, sin embargo, se diferencia de este en que no apela tanto a una conciencia correcta, como conciencia de clase a la cual se opondría decisivamente, sino que la ensoñación a la que da lugar la *fantasmagoría* es dialéctica en el sentido de que si bien adormece a la masa al ocultar el lado oscuro de la moneda y mostrar sólo el espectáculo que pretende confirmar el progreso moderno, e imposibilita que se asuma como conformadora de su propia historia, es a su vez una fuente de fuerza que le permitiría despertar, salir de la ensoñación al profundizar en el sueño que mostraría los contenidos mesiánicos aún no realizados; condensa pues tanto la alienación como la esperanza de que las cosas sean de una manera distinta a las impuestas por el capitalismo. Este modelo tensional característico en Benjamin, no implica que las injusticias a las que da lugar la modernidad capitalista podrán ser abolidas de una vez y para siempre, sino que la posibilidad de que las relaciones sean diferentes está siempre latente: los sueños que suscita una *fantasmagoría* como deseos fetichizados, serían a su vez los desechos con los que podría trabajar críticamente el historiador materialista al mostrar el deseo colectivo de un por venir social más justo, y su

¹⁴⁴ Algunas de las *fantasmagorías* a las que Benjamin alude son: 1) La apariencia con que son presentadas las cosas en la modernidad (*fantasmagoría* de la mercancía), como los valores de uso producidos como mercancías y ofrecidos como novedad, ante cuya exposición en escaparates sucumbe el individuo para dejarse distraer y sumergirse en sus ensoñaciones. 2) El tiempo y el espacio, como “El embellecimiento estratégico” [*Ibid.*, p. 60] de la ciudad de París llevada a cabo por Haussmann que, al cambiar la disposición de los edificios, las calles y construir plazas públicas traslada los barrios obreros y la pobreza a las afueras de la ciudad generando cinturones de pobreza, y dando la apariencia de igualdad social dejando intactas las relaciones sociales. 3) La misma ciudad que se presenta al *flâneur* bajo el velo de la multitud, en la cual se refugia y que le permite percibir la ciudad como un paisaje o una habitación. 4) La historia y la política, como ocurre en las exposiciones de la industria del siglo XIX, junto con la *ideología del progreso* que presenta el decurso histórico como yendo siempre hacia mejor y cancela la acción revolucionaria. 5) El interior, que para el particular representa el universo y el refugio ante la realidad, al cual le exige que lo mantenga en sus ilusiones.

incumplimiento. Cabe señalar que, leídas desde Barthes, las diferentes maneras que Benjamin ubica en que puede perpetrarse la *fantasmagoría*, por ejemplo, a partir de exposiciones de la industria, la exhibición de mercancías en los escaparates o los proyectos de urbanización —que incluyen la monumentalidad—, serían “soportes para el habla mítica”¹⁴⁵, esto es, para la ficción de que un supuesto progreso continuo en la historia, ya esta sucediendo.

Ahora bien, siguiendo a Barthes, no hay una única ficción, sino muchas, y cada una, indica el autor francés, lucha por mantener su hegemonía frente a las demás, y se sostiene en el “sociolecto con el que se identifica”¹⁴⁶, es decir, en un vocabulario que un determinado grupo o clase utiliza de manera exclusiva y excluyente. Las ideologías sobreviven, señala el autor francés, si logran “producir una última figura, aquella que marca al adversario bajo un vocablo a medias científico, a medias ético, especie de torniquete que permite simultáneamente comprobar, explicar, condenar, vomitar, recuperar al enemigo, en una palabra: hacerle pagar.”¹⁴⁷ La figura última que se ofrece es un estereotipo en el que cristaliza una valoración y una jerarquización que favorece al dominador y “hace pagar” a los dominados, no sólo despojándolos de la posibilidad de articular su historia fuera de los estereotipos, sino sobrenombrándolos o sobredeterminándolos, a la manera del parloteo criticado por Benjamin, e inhibiendo su acción. Una ficción que se impone es, indica Barthes, *ideología*: “¿pues, qué es la ideología? Es precisamente la idea *cuando domina*: la ideología no puede ser sino

¹⁴⁵ “el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica”, en Barthes, Roland, “El mito, hoy”, p. 200.

¹⁴⁶ Barthes, Roland, *El placer del texto*, p. 42.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 43. Pero aquí, el vómito no es político, sino mero parloteo.

dominante.”¹⁴⁸ Siguiendo a Barthes, aquello que Benjamin ha denominado como “*idea de progreso*”¹⁴⁹ propia del historicismo en su articulación de la historia, en cuanto es la hegemónica que conforma la historia oficial es, en sentido riguroso, *ideología del progreso*.

La *ideología*, siguiendo a Barthes, se extiende acríticamente en el habla cotidiana, se naturaliza, se “sobreentiende”¹⁵⁰, y se vuelve “*doxa*”¹⁵¹, un habla que se presenta como apolítica, neutral y objetiva, tal como la “de los hombres políticos, de los agentes del Estado, de la prensa, de la radio, de la televisión, de la conversación”¹⁵². La *ideología* atraviesa entonces el discurso, señala Barthes, incluso cuando no se habla desde el ejercicio del poder, y también cuando se habla contra él, de manera que la *crítica* podría no estar exenta de ella, de ahí la importancia de la autocrítica y la necesidad de dejarla siempre abierta a nuevas actualizaciones. Lo anterior no implica, siguiendo a Barthes, que haya una *ideología* del dominador y otra del dominado que se opongan y luchen cada una por imponerse. Plantear así la problemática, como si se tratara de dos ideologías contrapuestas asumidas como homogéneas y mutuamente excluyentes, jerarquizando al dominador en detrimento del dominado, reintroduce el paradigma de la metafísica criticado por Nietzsche. Siguiendo a Barthes, los dominados no comportan otra *ideología* que se contraponga a la de los dominadores, sino que muchas veces recurren a los estereotipos que les son impuestos para dar cuenta de sí,

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁹ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 51.

¹⁵⁰ Barthes, Roland, *El placer del texto*, p. 59.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵² *Idem*.

esto es, para articular su experiencia, así como para construir su subjetividad y su identidad. El autor francés indica:

Mientras es justo hablar de 'ideología de la clase dominante', puesto que existe una clase dominada, es inconsecuente hablar de 'ideología dominante', pues no hay ideología dominada: del lado de los 'dominados' no hay nada, ninguna ideología, sino precisamente —y es el último grado de la alienación— la ideología que están obligados —para simbolizar, para vivir— a tomar de la clase que los domina. La lucha social no puede reducirse a la lucha de dos ideologías rivales: lo que está en cuestión es la subversión de toda ideología).¹⁵³

Esta subversión, entendida como alteración y no como mera inversión, no implicaría la posibilidad de eliminar de una vez y para siempre los estereotipos, tarea por demás imposible, en cuanto el lenguaje comporta siempre su propio ruido; se trata más bien de una tarea que habría de realizarse en cada ocasión en que se articula la experiencia y la historia, que son siempre individuales y colectivas, siguiendo a Benjamin. Además de la revisión crítica del vocabulario y del lenguaje reducido a un código axiomático realizada por Barthes, y de la lectura filológica de Nietzsche, estaría la propuesta de Walter Benjamin de una movilización del lenguaje: "No se trata aquí de una renovación técnica del lenguaje, sino de su completa movilización al servicio de la lucha o el trabajo: en todo caso, al servicio del cambio de la realidad, no de su

¹⁵³ *Ibid.*, p. 46.

descripción”¹⁵⁴. Esta movilización del lenguaje no apostaría por una muestra extravagante de creatividad cuyo afán sería, en términos de Barthes, el “estereotipo de la novedad”¹⁵⁵, entendida tanto como tecnología discursiva, como dinámica de la moda —propia de la dinámica capitalista— que presenta una mercancía como novedosa, sólo por ser la última en términos cronológicos, esto es, la más reciente en el mercado. La movilización del lenguaje por la que apuesta Benjamin implicaría más bien un ejercicio de *refuncionalización* que dote a las palabras empleadas de una función distinta a la heredada, con un compromiso histórico-político-social, entendiendo lo político no como una contienda entre partidos políticos, sino como lo público que sería susceptible de ser discutido de manera colectiva; poniendo en cuestión los sentidos y las identidades estabilizados en los estereotipos. Además de este compromiso histórico-político-social, la propuesta de Benjamin asume a la filosofía como una práctica, y pone énfasis en el modo de ejercerla sin que ofrezca un manual para llevarla a cabo. La entiende como una actividad *crítica* imprescindible para realizar las mutaciones requeridas para la puesta en cuestión del vocabulario heredado, incluida la posibilidad de que los dominados configuren su sensibilidad y su subjetividad, así como de que articulen su experiencia de una manera distinta a la que les es impuesta por la clase dominante a partir de los estereotipos.

¹⁵⁴ Benjamin, Walter, *Experiencia y pobreza*, p. 85. Esta cita de Benjamin es una reformulación de la tesis XI de Marx sobre Feuerbach: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”, Marx, Karl, “Apéndice. C. Marx. Tesis sobre Feuerbach”, en Friedrich Engels, Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana, Moscú, Ediciones en lenguas extranjeras, [s.f.], p. 65.

¹⁵⁵ Barthes, Roland, *El placer del texto*, p. 56.

Esto es posible porque la relación entre la lengua y la subjetividad es de vaivén, de afluencia alternativa de palabras, expresiones y sentidos de un lado a otro, compleja y no mecánica ni unidireccional. La subjetividad no está nunca fuera de la lengua, sino en ella: en las maneras en que se la apropian, cómo les es heredada, cómo la transmiten, usan, etc., se mezclan con ella, y en esta incorporación su sensibilidad y su identidad se modifican, mutan, se desordenan y refrenan. El vaivén entre la lengua y la subjetividad indica que la relación entre ellas no es lineal ni mecánica, como si la primera determinara a la segunda ni viceversa, sino que ambas son susceptibles de modificarse y de oponer resistencia en su encuentro. Siguiendo a Benjamin, encontramos aquí la dimensión estética, entendida como construcción de la sensibilidad, en la que se jugarían cuestiones políticas decisivas, por más que dicho ámbito parezca completamente desvinculado de lo político.¹⁵⁶

Un estereotipo que Barthes aborda críticamente es el del negro como caníbal en su texto “Bichín entre los negros”. Aquí, el autor francés da cuenta de cómo es puesta a operar la tecnología discursiva que detectara y criticara en “Gramática africana”, a partir de su abordaje crítico de un artículo de la revista francesa *Match*. Éste relata, según la formulación de Barthes que indica la *ideología* pequeñoburguesa respecto al negro, lo siguiente: “un matrimonio de jóvenes profesores exploró el país de los caníbales para pintar algunos cuadros y llevaron con ellos a su bebé de meses, Bichín. La gente quedó extasiada ante la valentía de los padres y del niño.”¹⁵⁷ La narración, indica Barthes, se ofrece como objetiva mientras emplea, señala irónicamente, un “vocabulario de la conquista: se parte sin armas, por supuesto, pero 'paleta y pincel en

¹⁵⁶ Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte*.

¹⁵⁷ Barthes, “Bichín entre los negros”, en *Mitologías*, México, Siglo XXI, 2008, p. 68. En adelante, *Bichín*.

mano', como si se tratara de una cacería o de una expedición guerrera, decidida en condiciones materiales ingratas"¹⁵⁸. El vocabulario empleado en la revista *Match*, siguiendo a Barthes, es semejante al vocabulario de conquista oficial del Estado francés respecto a sus colonias africanas, que construye la identidad nacional a partir de prácticas de exclusión y dominación, en las que el otro se considera como el salvaje al que habría que someter en nombre de la civilización y del progreso. Además, implica valorizaciones en cuanto alude a una representación colectiva en la que, señala, "el negro asusta: es caníbal"¹⁵⁹, o bien es un "bárbaro domesticado"¹⁶⁰, imagen a la que a su vez se asocia el cliché, señala Barthes, del "muchacho ladrón que desaparece con las cosas del amo"¹⁶¹. Este estereotipo permite, por oposición, la construcción de la figura del europeo blanco y civilizado que narra su dominio bajo la figura del héroe, y tiene lugar como un efecto discursivo y mediático, en un proceso de hiperbolización en el que la heroicidad consiste sobre todo en no ser comido, ya que los negros son considerados como salvajes potencialmente peligrosos en tanto se les asocia el significado de ser caníbales. En el caso de Bichín, su heroicidad se monta además, como indica Barthes, en someter y suavizar a los supuestos salvajes sin violencia gracias a su corta edad y a su piel blanca, convirtiéndose en su nuevo ídolo, con lo cual tanto él como sus padres trabajarían para su patria, reforzando la construcción de la identidad nacional a costa de otras identidades diferentes a las que habría que someter. La admiración del lector de éste artículo de la revista *París-Match* ante la

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

¹⁶¹ *Idem.*

supuesta valentía de los dos jóvenes profesores y de su hijo Bichín, descansa en la asunción acrítica del estereotipo del negro que es, al menos, potencialmente peligroso.

La narración de la expedición de Bichín y sus padres descansa sobre y reproduce el racismo: Barthes indica que se trata “del enfrentamiento patético del cuerpo blanco y de la piel negra, de la inocencia y de la crueldad, de la espiritualidad y de la magia [...] la civilización del alma somete a la barbarie del instinto”¹⁶². En estos paradigmas dicotómicos, Barthes formula irónicamente el supuesto: “los blancos están decididamente hechos para ser dioses”¹⁶³, mientras “el negro no tiene una vida plena y autónoma: es un objeto curioso; se reduce a una función parásita: distraer a los hombres blancos con su extravagancia oscuramente amenazante. El África es un teatro de títeres un tanto peligroso.”¹⁶⁴. Barthes destaca que la manera en que la narración de *Match* presenta esta expedición en la que “todo se parece evidentemente a un *guiñol*”¹⁶⁵, es pueril, no sólo porque procura articularse desde la perspectiva estereotipada del “niño blanco”¹⁶⁶, sino porque asume y reproduce acríticamente esta perspectiva del hombre europeo blanco y civilizado en los lectores a quienes va dirigida la narración. El bárbaro, reducido a objeto y a entretenimiento, no tiene otra voz que la de sus colonizadores que son, a su vez, sus amos. El discurso embellecido del colonizador habla en nombre del bárbaro, estereotipándolo, designándolo como “otro” diferente y opuesto de sí, anulándolo como alteridad, y le atribuye, como señala Joan

¹⁶² *Ibid.*, p. 69-70.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

Scott en su artículo “Experiencia”, “características que distinguen categorías de personas de una supuesta (y frecuentemente no declarada) norma.”¹⁶⁷ Esta norma, siguiendo a Scott, es la del hombre blanco civilizado europeo, que excluye la diferencia de su relato al tratar las características adjudicadas al bárbaro como dadas de antemano en los individuos, naturalizándolas y presentándolas como evidentes, e incluso como evidencia, y no como un efecto de las relaciones sociales y discursivas que las han producido, despojando de historicidad tanto a la experiencia como a las identidades que produce, incluida la identidad nacional que se construye por oposición al “otro”, como indica Martínez de la Escalera, de manera autoritaria cerrándose en sí misma.¹⁶⁸ Este procedimiento cierra la *crítica* al presentar las dicotomías señaladas por Barthes como negro/blanco, inocente/cruel, o civilizado/bárbaro¹⁶⁹ como si se tratase de “identidades fijas e inmutables”¹⁷⁰ y, en lugar de dar cuenta del funcionamiento de la *ideología* sobre la que se basa el establecimiento de estas dualidades, o de su historicidad, se limita sólo a reproducirla al suponer una relación directa y libre de mediaciones entre la palabra y aquello que pretende nombrar, esto es, en la construcción del referente.

Si bien Benjamin es un autor preocupado porque los bárbaros puedan asumirse como conformadores de su propia historia, incluyendo la posibilidad de que puedan narrarla y transmitirla críticamente —para lo cual habrían de ponerse en cuestión los

¹⁶⁷ Joan Scott, “Experiencia”, La Ventana, traducción de Moisés Silva, México, núm. 13, 2001, p. 43.

¹⁶⁸ Cfr. Martínez de la Escalera, “Un estudio de vocabulario: alteridad”, pp. 33-45.

¹⁶⁹ Barthes indica también que los términos “primitivo” o “arcaico” empleado por ciertas ciencias sociales para llevar a cabo una crítica de la cultura o civilización occidental resultan ambiguos. Esta ambigüedad radica a su vez en que se considera a un grupo como primitivo o arcaico en relación con una valoración cronológica para indicar que su civilización estaría a penas desarrollada, siendo rudimentaria en contraste con el canon europeo desde el cual se le juzga.

¹⁷⁰ Joan Scott, “Experiencia”, p. 49.

estereotipos y el vocabulario heredado, como Barthes ha señalado—, es importante atender a las observaciones que Scott hace respecto a la escritura de la “historia de la diferencia”¹⁷¹, como ella le llama. La autora señala al menos dos problemáticas de los esfuerzos que los historiadores han hecho para documentar e incluir en su relato la historia excluida de los bárbaros: Por una parte, apunta, habría de abandonarse la pretensión de querer completar un todo —a la manera de una historia universal—, en tanto, indica la autora siguiendo a Nietzsche: “la historia se escribe desde perspectivas y puntos de vista fundamentalmente diferentes y, de hecho, irreconciliables, ninguno de los cuales es completo ni completamente ‘verdadero’”¹⁷². Por otra, tomar a la *experiencia* como evidencia, es decir, como prueba incuestionable y como punto de partida del conocimiento, la despoja de historicidad y naturaliza la diferencia de la que se pretende dar cuenta, como si siempre hubiera estado allí lista para ser descubierta, sin indagar —señala Scott siguiendo a Nietzsche— su procedencia, reproduciendo el sistema ideológico que habría de ponerse en cuestión, dando lugar a una experiencia estereotipada. Siguiendo el método genealógico de Nietzsche, Scott apuesta por tomar la identidad como una emergencia y como un evento discursivo, sin que esto implique, como ella advierte, un determinismo lingüístico: “Ya que el discurso es por definición compartido, la experiencia es tanto colectiva como individual. La experiencia es la historia de un sujeto. El lenguaje es el sitio donde se representa la historia. La explicación histórica no puede, por lo tanto, separarlos.”¹⁷³ Así, pone énfasis en la indisoluble relación entre la experiencia y el lenguaje y, siguiendo a Benjamin, en el

¹⁷¹ *Idem.*, p. 47.

¹⁷² *Ibid.*, p. 46.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 66.

carácter tanto individual como colectivo de ambos, así como en la dimensión performativa del lenguaje que, en principio, constituye a los individuos y sus experiencias, tal como “ser negro”, “ser héroe de la patria” o “ser revolucionario”. Scott indica que “los sujetos son constituidos discursivamente”,¹⁷⁴ y que si bien la experiencia es un “evento lingüístico”¹⁷⁵ en tanto no ocurre fuera del lenguaje sino en él, en el intercambio y en el entrecruce de lo individual y lo colectivo, no está confinada a un único significado previamente establecido, según la manera en que se les haya descrito en un momento determinado de la historia en un discurso hegemónico. Por una parte, porque existen conflictos y contradicciones en los discursos, entre sí y en ellos mismos —como ya había señalado Barthes—, así como múltiples significados y usos posibles para los términos empleados para articular la experiencia. Por otra, porque la subjetividad tiene “agencia”.¹⁷⁶ Ésta no habría de entenderse, indica Scott, a la manera de la libertad absoluta y arbitraria que presupone la figura del sujeto moderno, sino como la posibilidad en la que, si bien hay condiciones tanto de existencia como de dotación de agentes y de ejercicio, la subjetividad puede siempre elegir, aunque estas condiciones no sean ilimitadas, incluida su posición en el discurso en el cual articula su experiencia y constituye su identidad. En lugar de tomar a éstas como dadas de antemano y como punto de partida, el trabajo del historiador crítico habría de tomar en cuenta que, indica Scott:

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Idem.*

son precisamente las preguntas excluidas —preguntas acerca del discurso, de la diferencia y de la subjetividad, así como acerca de qué es lo que cuenta como experiencia y qué lo determina— las que nos harán posible darle historicidad a la experiencia y reflexionar críticamente sobre la historia que escribimos sobre ella, en vez de usarla como premisa en la cual basar nuestra historia.¹⁷⁷

Siguiendo a Scott, no bastaría entonces, para una escritura *crítica*, con la visibilización de lo que ha sido excluido de la memoria —labor importante que puede dar cuenta de las omisiones y los olvidos de la historia, así como de la existencia de mecanismos autoritarios, intimatorios y represivos, aunque como se destacó cuando se analizó la película *El hombre de mármol*, esta visibilización puede a su vez ser reapropiada para justificar la injusticia—, sino que habría que examinar críticamente la manera en que opera la *ideología* impuesta y las categorías con las que lo hace, por ejemplo, negro/blanco, inocente/cruel, o civilizado/bárbaro, que son las mencionadas por Barthes en su *crítica* del artículo de la revista *Match*. En palabras de Scott, de lo que se trataría, para una escritura *crítica* de la historia de la diferencia, sería de tomarla como “una forma de explorar cómo se establece la diferencia, cómo opera, cómo y de qué maneras constituye sujetos que ven el mundo y actúan en él.”¹⁷⁸, es decir, de “dirigir nuestra atención a los procesos históricos que, a través del discurso, posicionan a los sujetos y producen sus experiencias.”¹⁷⁹ Así, el énfasis está puesto, como ella señala, en que es la subjetividad la que es constituida en la experiencia y en la lengua,

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 49.

y no el individuo el que tiene experiencias.¹⁸⁰ Habría entonces que, indica Scott, atender las operaciones a partir de las cuales hay resistencia o aceptación de estos discursos por parte de la subjetividad para dar cuenta de sí, incluyendo la pregunta por las diferentes posiciones que la subjetividad adopta en relación con otros procesos discursivos que atañen, por ejemplo, al género. Así, siguiendo a Scott, abordar el problema de la historia de una identidad implica necesariamente “analizar el posicionamiento del sujeto”,¹⁸¹ como el efecto de un discurso, y dotar así de historicidad tanto a la identidad como a la experiencia, que siempre es tanto colectiva como individual, y abrirla a nuevas posibilidades.

¹⁸⁰ “No son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia.”, en *Idem*.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 65.

1.6. ALGO MÁS SOBRE LOS EFECTOS DEL DISCURSO DEL HÉROE EN MATEOUSZ BIRKUT.

En *El hombre de mármol*, el efecto del discurso oficial del estajanovismo en la subjetividad, así como el posicionamiento de Birkut ante el mismo, se observa en la construcción de su identidad a partir de la narración del héroe revolucionario al servicio de la patria, el cual acepta sin resistencia y asume acríticamente, al punto que decide dejar el campo para unirse, junto con otros jóvenes, al tren que los llevará a la nueva ciudad que ellos mismos construirán, como si el trabajo garantizara, como ya indicara Benjamin, la realización de la promesa de un futuro mejor. Posicionado como héroe, tras el supuesto accidente que lo incapacita para continuar su labor como albañil, Birkut sigue articulando su experiencia y construyendo su identidad a partir del relato del héroe revolucionario, y se dedica al trabajo social y a la inspección. Su posicionamiento como héroe le sitúa además como orador, mas al momento en el que se le cede la palabra, sin saber qué decir, sale del paso reproduciendo el cliché de la *ideología* del estajanovismo que exalta el trabajo y la productividad. Sin embargo, aunque el discurso que lo erige como héroe nacional narra el uso propagandístico que se hace de su nombre y de su imagen transportable gracias al film, como hazañas comprometidas con el proyecto de nación que se presume revolucionario, Birkut no tiene injerencia alguna en el sistema de justicia: cuando intenta indagar por el paradero de Vincentyk Witeck, supuestamente desaparecido y a quien considera su amigo y compañero de lucha, se da cuenta de que la popularidad de su imagen que lo hace reconocible, no es suficiente para exigir justicia, y que ha sido usado por el sistema. Según la entrevista que Agnieszka lleva a cabo a Hanka, la pareja de Birkut, él se sentía tan comprometido

con la revolución que se volvió aún más necio y terco dejándola sola, estando embarazada. La apropiación acrítica que hace Birkut del discurso nacional para narrarse a sí mismo, solidifica a tal punto, que se le compara con una estatua, cual hombre de mármol, aún cuando las condiciones de su contexto histórico y vida personal han ido cambiando.

II

HACIA UNA CRÍTICA DEL VALOR CULTURAL: ÍNDICES BENJAMINIANOS PARA UNA ESCRITURA CRÍTICA DE LA HISTORIA Y UNA PEDAGOGÍA MATERIALISTA.

1.1. ESCAPARATES: LA MERCANCÍA EN EXHIBICIÓN.



Imagen 5. Maniqués en el escaparate. Fotografía de César Rubio.

*Tus ojos, iluminados como escaparates,
y bengalas brillantes en los festejos públicos,
usan, insolentes, un poder prestado*

Charles Baudelaire, *Las flores del mal*.

2.1.1. EL CUERPO GENÉRICO DEL MANIQUÍ.

El maniquí no es asexuado, pero carece de órganos reproductores. Podría considerarse como una tecnología más de la reproducción del paradigma heteronormativo en tanto presenta “cuerpos-hombre” y “cuerpos-mujer”¹⁸² genéricos, como si la representación de un cuerpo humano fuera únicamente posible a partir de estas dos opciones que se presentan como mutuamente excluyentes. Este paradigma considera el cuerpo a partir de los binomios hombre-mujer y masculino-femenino, y establece una diferenciación sexual y de género entre ambos como si se tratara de dos polos antagónicos, a los que asume como “naturales”. Para establecer esta distinción aísla ciertas partes del cuerpo y las dota de un significado sexual, preferentemente los órganos reproductivos que, como indica Beatriz Preciado en su *Manifiesto contra-sexual*, suelen significarse como órganos sexuales, “en detrimento de una sexualización de la totalidad del cuerpo”.¹⁸³ Sin embargo, el maniquí carece de órganos reproductivos por más que en ciertos diseños los sugiera. La distinción se introduce por la figura y el contorno, por ejemplo, los pechos, y en ciertos modelos, el rostro y el cabello, y ofrece cuerpos que suelen ser estilizados, esbeltos, espigados y atléticos, esto es, una imagen genérica y estereotipada de un “cuerpo-hombre” y un “cuerpo-mujer”, cuyas proporciones y formas estandarizadas se ofrecen como criterio para juzgar los cuerpos humanos que, al no coincidir con aquél son depreciados, considerados incluso como una versión degradada del prototipo. Así, el maniquí pone de manifiesto que el género es una construcción meramente exhibitiva. El cuerpo

¹⁸² Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, traducción de Julio Díaz y Carolina Meloni, Madrid, Opera Prima, 2002, p. 24.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 20.

genérico puede no tener rostro ni cabeza, puede ser incluso sólo una cabeza o un torso; es todos los cuerpos, al tiempo que ninguno y cualquier otro, esto es, perfectamente sustituible, en todo tiempo y lugar. En el maniquí el cuerpo se reduce a un objeto de diseño que lleva la marca de su producción en serie en la modernidad capitalista, en detrimento de la singularidad de los cuerpos y de lo corporal. Su materialidad inorgánica en contraste con la piel y la carne del cuerpo humano enfatiza el *desecho* de lo biológico, no sólo por lo que respecta a los órganos reproductores o las deyecciones, sino por la vejez y la muerte. En todo caso, su duración está determinada por la dinámica de la moda que desecha una mercancía y ofrece otra presentándola como mejor que su versión anterior, sólo por ser la última mercancía en el mercado en un sentido cronológico¹⁸⁴, y por la innovación tecnológica o de diseño que, en todo caso, introduzca. El cuerpo genérico y generizado que prelude lo pretendidamente “post-biológico” o “post-humano” del maniquí, sigue la lógica del *pensamiento metafísico* criticado por Nietzsche, que lo ubica desde la distinción platónica entre un mundo de las ideas y un mundo sensible. El proceder metafísico, indica Nietzsche, establece una dicotomía que jerarquiza uno de los dos polos en detrimento de otro, y se caracteriza por plantear al primero como “mundo verdadero”, construido con categorías como estabilidad e inmutabilidad, en contraposición a la vida, lo sensible, lo corporal y la existencia que se da en términos de devenir, al que el “mundo verdadero” que se presenta como el único válido, juzga y condena por considerarlo imperfecto e inferior con respecto, por ejemplo, al cuerpo genérico.

¹⁸⁴ Como ya señalara Benjamin, la “novedad” de la mercancía implica una concepción lineal y progresiva de la temporalidad, propia de la *ideología de progreso* que se asume en la modernidad —sobre todo por lo que respecta al proyecto que va de finales del siglo XVIII a la primera y segunda guerras “mundiales” del siglo XX— como ley del movimiento de la historia. *Cfr.* Benjamin, Walter, *Tesis*.

Siguiendo a Preciado, el maniquí no se conforma con imitar el cuerpo humano, sino que va más allá de su forma y talla: “Como copia, [...] siempre está en camino de aproximarse, cada vez más, al ideal de la imitación.”¹⁸⁵ El cuerpo genérico que ofrece el maniquí, considerado desde el *pensamiento metafísico*, es ubicado en un lugar privilegiado para ser imitado, de manera que la dirección de la mimesis se invierte, y la relación entre éste como copia y del cuerpo humano entendido como “original” y asumido como “natural”, se torna confusa. Retomar esta puesta en cuestión entre el original y la copia, así como de la unidireccionalidad de la *mimesis*, atendiendo al señalamiento que Beatriz Preciado hace sobre la producción del cuerpo, del género y del sexo a partir de la figura del dildo, puede pensarse también a partir de la figura del maniquí: éste “desestabiliza la distinción entre lo imitado y el imitador, entre la verdad y la representación de la verdad, entre la referencia y el referente, entre la naturaleza y el artificio”.¹⁸⁶ Ahora bien, a diferencia del dildo, el maniquí no es prótesis y por tanto, no se incorpora al cuerpo humano ni abre la problemática de las distinciones metafísicas entre el adentro y el afuera; el maniquí permanece impenetrable en contraste, por ejemplo, con la muñeca inflable, como una especie de doble genérico, generizado, petrificado e inorgánico que abre la posibilidad de problematizar qué o cómo se entiende el “cuerpo humano”, o la figura, la forma, el tamaño, el volumen, las proporciones y la imagen de un cuerpo para ser calificado como humano, sin caer en las distinciones metafísicas antedichas sino mostrando, como indica la autora, que el cuerpo no es nunca “natural”, es decir, previo a toda artificialidad o tecnología, sino que es siempre producto de una tecnología y a la par, completamente orgánico. Como ella

¹⁸⁵ Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, p. 70-71.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 25.

enfatisa, aquello que llamamos "'La Naturaleza Humana' no es sino un efecto de negociación permanente de las fronteras entre humano y animal, cuerpo y máquina (Donna Haraway, 1995), pero también entre órgano y plástico."¹⁸⁷, y en el caso específico del maniquí, entre lo vivo y lo inorgánico, si se considera, además, que esta última distinción se construye no sólo a partir de la materialidad de los cuerpos, sino por la posibilidad de moverse por sí mismo atribuida a lo viviente, así como al robot y al autómeta. El maniquí, cuyo aspecto humano prefigura a este último, carece de un mecanismo automático, permanece inmóvil en el escaparate, vestido con la ropa dispuesta sobre él como mercancía en exhibición; su cuerpo genérico se adapta mejor a la ropa también producida en serie, y por tanto, estandarizada, que cualquier cuerpo humano que siempre difiere del canon sin lograr ajustarse, no sólo porque sus formas, tamaños y proporciones difieran del modelo, sino porque además, se mueve. El maniquí insinúa, antes que el autómeta, la posibilidad de sustituir al cuerpo humano, pero a diferencia del autómeta que reduce el cuerpo a fuerza de trabajo, el maniquí lo reduce a objeto de contemplación, y a soporte de una mercancía en exhibición a la que hace publicidad.

2.1.2. EL MANIQUÍ EN EL ESCAPARATE.

La imagen que ofrece el maniquí en los escaparates se dirige a un colectivo constituido por los transeúntes tomados tanto como público de espectadores como potenciales consumidores, reunidos en la calle en torno de la mercancía en exhibición y no de un interés común. La imagen presentada enfatiza lo que Walter Benjamin

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 20.

denominó “valor exhibitivo”¹⁸⁸ de la mercancía, término que permite dar cuenta del carácter tensional del abrirse a la experiencia estética, esto es, de ofrecerse a la percepción y a la sensibilidad, alterándolas: en un polo está el potencial revolucionario de esta apertura a lo público, que podría ser la oportunidad del intercambio pero ya no de mercancías, sino de lenguaje en las conversaciones y de la crítica, y que abriría la subjetividad a lo histórico-político-social; en otro, la aparición de, como él la llama retomando el concepto de *fetichismo de la mercancía*¹⁸⁹ en Marx, una *fantasmagoría*¹⁹⁰, que indica el estado de ensoñación del colectivo que, en lugar de asumirse como conformador de su propia historia y apostar por la transformación de las condiciones explotadoras de la reproducción de la vida en los términos que impone el capital, acepta acríticamente la exhibición de la mercancía como fetiche para ser adorado. Siguiendo a Benjamin, no sólo la mercancía en exhibición, sino la imagen genérica del cuerpo humano que ofrece el maniquí, se presentaría como una imagen de culto para ser contemplada, admirada, consagrando así el carácter modélico y canónico de este último. Las vidrieras resguardan la mercancía y al maniquí como si fueran un estuche que impide tocarlos, y se ofrece así bajo el principio propio de la sensibilidad burguesa, a saber, mirar sin tocar, presentándola como inalcanzable: para efectuar la mercancía como valor de uso, sería necesario, paradójicamente efectuarla como puro valor en el intercambio. Los contornos del cuerpo genérico son también inalcanzables por las formas de los cuerpos humanos.

¹⁸⁸ Benjamin, Walter, *La obra de arte*, p. 52.

¹⁸⁹ Marx, Karl, “Sección primera. Mercancía y dinero. Capítulo I. La mercancía”, en *El Capital. Crítica de la economía política*, t. 1, vol. 1, México, Siglo XXI, 2007, p. 87.

¹⁹⁰ Benjamin, Walter, “París, capital del siglo XIX”, en *Libro de los Pasajes*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, p. 50.

Contemplar de cerca el escaparate sin poder tocar lo que éste encapsula, remite a la relación entre cercanía y lejanía que Benjamin formula como una experiencia de carácter aurático, es decir, teológica en su estructura en tanto que la inasequibilidad es, señala el autor judeo-alemán, “una de las principales cualidades de la imagen de culto”¹⁹¹, que exige contemplación y recogimiento. Ningún pensamiento, deseo, sueño ni sentimiento que la contemplación de la mercancía exhibida pueda suscitar en el espectador, la agota o liquida: no se extinguen el efecto de deseo, la mirada no logra saciarse, y esto es así porque busca que el objeto de su contemplación, a su vez, le mire. En “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, Benjamin indica que: “A la mirada le es inherente la expectativa de ser también devuelta por aquél a quien ella misma se dirige”, y líneas adelante: “El mirado, o aquél que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de alzar la mirada”.¹⁹² La expectativa de que la mirada le sea devuelta es, indica Benjamin, el modelo perceptivo de la relación entre el ser humano, la naturaleza y las cosas. Éstas, dotadas de la capacidad de mirar, es decir, de interpelar al ser humano, se expresan con él en un lenguaje material. El ser humano habría de acoger tal lenguaje y traducirlo al suyo; esto es, a la lengua. Pero la mercancía en exhibición no le devuelve nada; en todo caso, sólo es posible encontrar en ella una mirada vacía, esto es, vaciada de su valor de uso y de su singularidad. La subjetividad, que no logra satisfacción en los productos que la industria le ofrece, deposita su experiencia en la mercancía que se presenta a la mirada y la carga con sueños privados, generalmente,

¹⁹¹ Benjamin, Walter, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en *Obras completas*, Libro II, vol. 1, Madrid, Abada, 2007, p. 253.

¹⁹² *Ibid.*, p. 25.

tan vacíos, genéricos y estereotipados como las mercancías que contempla. Cuando la expectativa de la mirada no logra satisfacerse, su aura se tritura y se muestra como el “poder prestado” que aparece en los versos de Baudelaire: “Tus ojos, iluminados como escaparates / y bengalas brillantes en los festejos públicos, / usan, insolentes, un poder prestado”¹⁹³. El poder de los valores de uso convertidos en mercancías deposita la eficacia de su aureola en la innovación tecnológica, así como en el carácter repetitivo de las supuestas novedades, pues para que el valor pueda continuar valorizándose, esto es, incrementándose, es necesaria la producción constante de mercancías que generen dinero que a su vez será invertido en la producción de más mercancías y así al infinito, en sintonía con la suma de hechos que el historicismo presenta como historia universal. La pretendida “aparición irrepitable” muestra su aspecto mecánico de reproducción del valor; en palabras de Benjamin: “Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de una mercancía. Es el origen de aquella ilusión de la cual la moda es la infatigable proveedora”¹⁹⁴. Esta última impone una temporalidad que está acabada de antemano: todo lo que impone es efímero y transitorio por más que busque eternizarse, sale al mercado para ser consumido prontamente, compite con el presente y endeuda el futuro por cuanto éste, además de que habrá de producir aceleradamente, habría de superar el destello que le precede, por más que se trate de un brillo de lo siempre igual. (Imagen 6).

¹⁹³ Traducción de Alfredo Brotons Muñoz; Baudelaire, citado por Benjamin en *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 255.

¹⁹⁴ Benjamin, Walter, *París, capital del siglo XIX*, p. 59.



Imagen 6. Novedades. Fotografía de Carlos Chávez Arellano.

Si la modalidad de la mirada ante la imagen que ofrecen los aparadores es contemplativa, siguiendo a Benjamin, el espectador se sumerge, esto es, se abstrae, se hunde, se abisma, en la imagen que contempla y en el flujo de los pensamientos, ensoñaciones e intereses privados que ésta evoca, reduciendo la libertad a una supuesta interioridad propia de la subjetividad moderna y entrenando la sensibilidad para un comportamiento asocial, tal como el de los individuos atomizados de las masas ciudadanas. Los individuos, indica Benjamin, se comportan como propietarios, productores y/o consumidores privados, y han aprendido a disfrutar de su propia

enajenación, obteniendo placer únicamente a partir de la contemplación de aquello que habría de satisfacer sus deseos y necesidades concretas: La mercancía en exhibición transforma los valores de uso en objetos que se pueden consumir pasiva y placenteramente en el ensueño¹⁹⁵, y éste se les presenta a los individuos como desvinculado de la historia, del espacio público, de los otros y de la realidad social. “El particular”, indica Benjamin, “exige del interior que le mantenga en sus ilusiones”¹⁹⁶, ya se trate de la supuesta interioridad del sujeto moderno, o del *interior burgués* de materiales afelpados. Este último opera, señala el autor judeo-alemán, como refugio y testimonio de la afirmación de la existencia del individuo ante el continuo y veloz borramiento de las huellas de la memoria, del trabajo humano, del gasto de la fuerza creativa y productiva, de sí mismo y de los otros. En tanto refugio, el interior opera como un estuche que protege al individuo del complejo entramado de conflictos, opresiones y explotaciones a los que se enfrenta en su vida cotidiana. Cada movimiento deja una marca a su paso, el afán por dejar todas las huellas posibles de la vida privada constituye un esfuerzo desesperado por la afirmación de la existencia: “aquí no hay rincón alguno en el que el habitante no haya dejado sus huellas: en los estantes, mediante las figuritas; en el sillón acolchado, mediante las mantitas; en las ventanas, mediante las cortinas; ante la chimenea, mediante la pantalla”¹⁹⁷. Benjamin indica que las “fantasmagorías del mercado, donde los hombres no aparecen sino bajo

¹⁹⁵ En esto consiste el entrenamiento de la subjetividad para la publicidad, cuyos orígenes Benjamin rastrea en las llamadas “Exposiciones universales” de la gran industria en el siglo XIX. Cfr. Benjamin, Walter, “París, capital del siglo XIX”, en *Libro de los Pasajes*, pp. 37-63.

¹⁹⁶ Benjamin, Walter, *París, capital del siglo XIX*, p. 43.

¹⁹⁷ Benjamin, Walter, *Experiencia y pobreza*, p. 86.

aspectos típicos”¹⁹⁸, esto es, estereotipados, “se corresponden con las del interior, que se encuentran constituidas por la imperiosa propensión del hombre a dejar en las habitaciones que habita la impronta de su existencia individual privada”¹⁹⁹. Si el interior obliga a un comportamiento casi obsesivo en el que hay que dejar huellas, la materialidad del vidrio se resiste a ellas. Es el propio Benjamin quien lleva a cabo este contraste en su texto “Experiencia y pobreza”, donde destaca la dureza del vidrio que implica la resistencia a otros cuerpos, su frialdad, que remite a la indiferencia de las vitrinas ante los seres humanos que las miran, así como su ser liso y sobrio, esto es, el no presentar asperezas, realces ni arrugas, además de ser transparentes. La materialidad del vidrio se resiste a la posibilidad de dejar huellas, a menos que se trate de la huella dactilar tal cual, que a su vez habría de ser borrada para conservar su transparencia y hacer visibles las mercancías; o bien, de una marca que para inscribirse en su dura superficie necesita de otra igual o más dura que al frotarse contra ella permita rayarla, estropeando su lisura y transparencia. Benjamin insiste: “Las cosas de cristal no tienen *aura*”²⁰⁰. Ésta remite también a la relación que se tiene con el pasado. El interior burgués buscaría conservarlo todo, corriendo el riesgo de dar lugar a una relación meramente acumulativa —tal como el modelo de la historia anticuaria criticado por Nietzsche— sin ninguna enseñanza política que abra la posibilidad de una configuración distinta a la impuesta por el capitalismo, de la subjetividad y la sensibilidad. Las vidrieras apuestan por el olvido, incluso del pasado más inmediato, y el peligro de olvidar es comenzar siempre de nuevo, como ocurre en la repetición

¹⁹⁸ Benjamin Walter, *París, capital del siglo XIX*, p. 50.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Benjamin, Walter, *Experiencia y pobreza*, p.86.

mecánica o en lo nuevo de la mercancía exhibida, que nace como un *desecho* para ser sustituido por otro.

Los aparadores con réplicas de cuerpos genéricos se han vuelto una imagen reiterativa del paisaje urbano a la que la subjetividad contemporánea parece haberse acostumbrado, de manera que la mayoría de los peatones no se detienen a contemplarlos.

La modalidad de esta mirada que ocurre de pasada, indica Benjamin, se da en la distracción y por un colectivo, y es explicada por el autor judeo-alemán a partir del modelo de la recepción en la arquitectura, en el que la masa sumerge en su oleaje, en su marea, los edificios de la ciudad. Esta mirada es caracterizada por Benjamin como “táctil”,²⁰¹ en tanto es el hábito y el acostumbramiento el que selecciona qué se mira desde la distracción, qué con atención y qué de paso. Benjamin señala también que la distracción es un indicador de que el aparato perceptivo ha logrado resolver las tareas que se le han ido imponiendo en los procesos de modernización, reordenando así la percepción. Una mirada que se dispersa, parafraseando a Benjamin, tritura la aureola de la imagen de culto que exige ser contemplada, y abriría la posibilidad de cuestionar y desarticular la estructura teológica de la experiencia, y sus repercusiones histórico-estético-políticas. Sin embargo, el acostumbramiento de las masas ciudadanas a los escaparates, al cuerpo genérico del maniquí y a la mercancía en exhibición, también podría ser un índice de que la estructura teológica de la experiencia estética ha sido asumida sin crítica, y de que el cuerpo genérico del maniquí ha dejado de cuestionarle.

²⁰¹ Benjamin, Walter, *La obra de arte*, p. 92.

2.1.3. IMAGEN DIALÉCTICA. EL EMBLEMA.

La mercancía en exhibición se presenta, siguiendo la lógica visual —y no una lineal ni propia de la argumentación deductiva ni de nexos causales— de la *imagen dialéctica*, como un emblema, es decir, como un montaje entre una imagen visual y un signo lingüístico, a partir de la cual es posible hacer una crítica de la experiencia enajenada, propia de la modernidad capitalista. El emblema, formado por la mercancía que se presenta en el escaparate como imagen visual que se asume como digna de ser contemplada, y el precio, que opera como signo, con un significado abstracto y arbitrario, enfatiza el vaciamiento del *valor de uso*²⁰² frente al *valor*.²⁰³ (Imagen 5).

El *precio* es el signo lingüístico del emblema de la mercancía en exhibición, y enfatiza el vaciamiento de su *valor de uso*. Es imposible prever, tanto en la fase de producción de la mercancía como cuando ésta se encuentra ya en el mercado, cómo

²⁰² Se les atribuye un *valor de uso* a las cosas que consideramos útiles, es decir, cosas cuyas propiedades permiten satisfacer necesidades humanas, no sólo físicas, sino también, como ya indicara Marx, las originadas en la fantasía. Esta utilidad está determinada por las propiedades de la materialidad de la cosa, que le da su singularidad en cuanto es cualitativamente diferente a otras. Sin embargo, la materialidad no determina desde siempre y para siempre los modos concretos en que una cosa puede efectuarse como *valor de uso*, sino que éste tiene un carácter histórico: una propiedad de una cosa puede ser considerada útil en un momento y no en otro de la historia, en una sociedad y no en otra, según permita o no satisfacer necesidades específicas para la reproducción de la vida social. El *valor de uso* sólo se hace efectivo en el consumo que consiste en su uso: si una cosa no se usa o no se consume, es inútil y, por tanto, tampoco es mercancía, pues ésta última necesita del valor de uso como portador material del valor. No todos los valores de uso son mercancías, sino sólo aquellos que han sido mediados por el trabajo humano, es decir, son producto del gasto de la fuerza de trabajo de un individuo singular; y además, son *valor*, es decir, ese mismo trabajo pero considerado no ya en su aspecto cualitativo, sino sólo cuantitativo, a partir de la cantidad de tiempo requerido en condiciones estándares para la producción de un valor de uso. Además, en cuanto mercancías, los valores de uso se hacen para otros y no para el propio consumo, pues sólo así el trabajo contenido en el *valor de uso* puede ser fijado en el valor, y ha de transferirse en el intercambio, ya que únicamente éste, el *valor* que subordina y depende al mismo tiempo del *valor de uso*, puede efectuarse. Cfr. Marx, *op.cit.*, pp. 43-102.

²⁰³ El *valor de cambio* se efectúa en el intercambio de dos valores de uso cualitativamente diferentes y que, para llevarse a cabo, supone una equivalencia entre las distintas cantidades de esos dos valores de uso. Esta equivalencia se establece a partir de una tercera cosa común —que les es externa si se les considera en su *materialidad*— a la que ambos pueden reducirse si se hace abstracción de su singularidad, es decir, de su materialidad, historicidad, y de los modos en que se producen y consumen. Cfr. *Idem*.

se llegará a fijar su precio. Éste puede cambiar en cualquier momento, y en esto radica la arbitrariedad del significado de las mercancías, que aparece como una serie infinita de vaciamientos de significados y resignificaciones, y su abstracción, en representar el puro *valor*. La etiqueta que acompaña a la mercancía en su forma de *valor de uso*, esto es, el rótulo, el membrete que se le coloca, indica el dinero que habría de darse para poder adquirirla, y exalta así su *valor de cambio*, pero congelado; al tratarse más de una mercancía en exhibición que de una mercancía en el mercado, pone únicamente en juego el valor representacional de una mercancía y reintroduce así el valor cultural: entre más cara es, más inalcanzable se presenta, y más asequible cuando tiene descuento (rebajas, ofertas) aunque esté detrás del escaparate.

Estipulado en la etiqueta, exige una valoración de la mercancía no tanto o sólo a partir de sus cualidades específicas, ni por las distintas maneras en que podría usársele, consumírsele y/o disfrutársele, sino a partir del precio que fija la denominación del dinero. Este último, que es una mercancía pero ya no en su forma de *valor de uso*, sino de puro *valor*, es decir, en su forma más abstracta, se instituye por costumbre social como la única mercancía por la cual podrían ser intercambiadas todas las demás en diferentes cantidades, opera como criterio del valor de todas, como si éstas se reflejasen en la mercancía dineraria. El precio permite determinar una supuesta equivalencia entre una mercancía en su forma concreta (como *valor de uso*) y otra abstracta (como dinero), determinación que es tan arbitraria como la designación de un signo a una cosa que se toma como su referente. Los cuerpos de las mercancías, en sus formas de valores de uso (petrificados cuando se exaltan sus valores cultural y exhibitivo), fungen como expresiones heterogéneas del valor, como

formas particulares de equivalencia divergentes que se excluyen entre sí insertas en el mundo de las mercancías, en una serie infinita de intercambios.

Gracias al precio, la mercancía como *valor de uso* entra al mercado para realizar el intercambio, y en esto radica su carácter social: el valor de las mercancías es vigente en un momento determinado de una sociedad; también en ser trabajo humano que se cristaliza en la mercancía que, tomando como puro valor, prescinde del modo de su concreción y, en las vitrinas, es borrado (como las huellas en su superficie), pues las mercancías se presentan como si hubiesen estado siempre ahí, como si aparecieran y desaparecieran mágicamente. Además, las mercancías no pueden relacionarse por sí mismas, necesitan de alguien que las produzca, transporte y consuma, a tal punto que la socialidad de las subjetividades sólo se da si se interpone entre ellas una mercancía, de manera que no logran relacionarse entre sí directamente, y en esto consiste lo que Marx llama “el carácter fetichista de la mercancía”²⁰⁴. En la nota al pie número 18 del capítulo I de *El Capital*, indica:

En cierto modo, con el hombre sucede lo mismo que con la mercancía. Como no viene al mundo con un espejo en la mano, ni tampoco afirmando, como el filósofo fichtiano, “yo soy yo”, el hombre se ve reflejado primero sólo en otro hombre. Tan sólo a través de la relación con el hombre Pablo como igual suyo, el hombre Pedro se relaciona consigo mismo como hombre. Pero con ello también el hombre Pablo, de pies a cabeza, en su corporeidad paulina, cuenta para Pedro como la forma en que se manifiesta el *genus* hombre.²⁰⁵

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 87.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 65.

Páginas adelante agrega: “Con estas determinaciones reflejas ocurre algo peculiar. Este hombre, por ejemplo, es rey porque los otros hombres se comportan ante él como súbditos; éstos creen, al revés, que son súbditos porque él es el rey”²⁰⁶ Las mercancías, siguiendo la imagen del reflejo propuesta por Marx, y que está muy presente en los escaparates, se anteponen a la posibilidad de que las subjetividades modernas se vean y puedan dejarse ver unas en otras como seres humanos; la imagen que les es devuelta es la de la fuerza de trabajo, única propiedad con la que cuentan aquellos que carecen de medios de producción y que, para subsistir, se ven obligados a ofrecer en el mercado. Permanecen ajenas unas a otras y a sí mismas, en los sentidos de volverse extraño, distante a sí mismo, impropio, perteneciente a otro, desprendido de sí, hacer y volver ajeno. La *enajenación*²⁰⁷ indica que los valores de uso y la reproducción de la vida social, incluyendo las relaciones que se consideran absolutamente íntimas y privadas, están subsumidas al capital, que opera como el sujeto abstracto y autoritario que toma tanto las cosas como a los seres humanos como objetos a su disposición y los reduce a ser meros portadores de valor.

En la vida cotidiana la sensibilidad de los individuos modernos está acostumbrada a ver aparecer y desaparecer alternativamente las cualidades singulares de un valor de uso concreto, y el dinero en su lugar. Han construido su subjetividad acoplándose a la forma mercantil de los objetos, del intercambio, de manera que les parece natural saltar de un polo a otro de la contradicción. Ésta les pasa desapercibida

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁰⁷ El término empleado en alemán es *Entfremdung*, que proviene de *fremd*, “ajeno”, y se traduce como enajenación y alienación. Se ha preferido el término *enajenación* debido a que en el español no se conserva ningún adjetivo que provenga del latín *alienus*, “ajeno”, del cual deriva alienación, que resulta opaco, es decir, no permite asociar, sino mediante un rodeo, los sentidos antedichos.

y se naturaliza y normaliza, es decir, subsiste y actúa de manera enajenada, deformada, y posterga el estallido de la tensión sin resolverla, superarla, eliminarla o criticarla.

2.2. LA MANO DEL COLECCIONISTA.

Como indica Derrida, la *ejemplaridad*²⁰⁸ de la figura de la mano, que no es modélica y nunca deja de ser singular, opera como sinécdoque del sentido del *tacto*, en su doble función del todo por la parte y la parte por el todo. Además, como el filósofo argelino señala, esta *ejemplaridad* comporta la ambigüedad de que se la considere indispensable e irremplazable para exponer de manera total —como si esto fuera posible— lo que sería el sentido del *tacto*, y a la vez, de ser una figura sustituible por cualquier otra, elegida arbitrariamente entre otras posibles para dar cuenta de lo que sería un órgano del tacto. Sin embargo, a pesar de esta ambigüedad de la *ejemplaridad* de la figura de la mano, habría que evitar una lectura antropocentrista y onto-teleológica, es decir, una que establezca una jerarquía entre los vivientes que privilegie a los humanos, confiriéndole a esta jerarquización un estatuto ontológico. Este fue, me parece, el caso de Walter Benjamin cuando en su *Libro de los pasajes* recurre a la imagen del tacto manual en una apuesta por pensar, a partir de la figura del coleccionista, una manera en que la subjetividad posee las cosas, poniendo énfasis no en su calidad de propietario privado, sino en la relación táctil que entabla con ellas.

En el apartado “H” del mismo libro, leemos: “Sólo hace falta observar cómo el coleccionista maneja los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en la mano, parece inspirado por ellos, *parece ver* a través de ellos —como un mago— en su lejanía.”²⁰⁹ Siguiendo a Derrida, el acento que Benjamin puso en la relación táctil que el

²⁰⁸ Derrida, Jacques, “Tangente I (las manos del hombre, la mano de Dios)”, en *El tocar*, Jean-Luc Nancy, Madrid, Amorrortu, p. 225. En adelante, *Tangente*.

²⁰⁹ Benjamin, Walter, “H. El coleccionista”, en *Libro de los Pasajes*, p. 225. [H 2, 7; h 2 a, 1].

coleccionista establece con sus piezas no habría de entenderse como si le confiriese un privilegio frente a los otros cuatro sentidos de la percepción y, si bien la crítica del filósofo judeo-alemán sobre el *tacto* se circunscribió a lo humano, tampoco habría que entenderla como una definición acabada de lo que le sería característicamente exclusivo como si se tratara de una esencia inmutable en el devenir histórico, ni tomarla como válida para todos los vivientes. Ciertamente, Benjamin concedió a lo táctil un valor revolucionario, en tanto advirtió en él la posibilidad de una configuración de la percepción y de la sensibilidad distintas a las impuestas por la sociedad burguesa, cuyo modelo epistemológico-cognoscitivo otorga superioridad a lo óptico frente a lo táctil, confiere a este último un valor de constatación respecto al saber de la mirada, y entrena la sensibilidad para un comportamiento desvinculado de lo social y una no participación en los asuntos de la comunidad. La supuesta preeminencia de lo visual se da en una modalidad contemplativa que reduce la libertad, así como la experiencia tanto estética como cognoscitiva al ámbito privado, propio de la subjetividad moderna, y así, despolitiza.

Coleccionar es, indicó Benjamin “de entre las manifestaciones profanas de la 'cercanía', la más concluyente”²¹⁰. Sin embargo, este carácter decisivo conferido a la cercanía del tacto no habría de entenderse, siguiendo a Derrida, como una experiencia de la inmediatez, es decir, sin mediación alguna, como si hubiera un sujeto anterior y exterior, tanto lógica como cronológicamente a la lengua y a la historia, incluida la del aparato perceptivo humano, ni meramente natural, en cuanto si bien la manera de la percepción está condicionada fisiológicamente, se transforma históricamente. Lo táctil es cuerpo, mas en la figura del coleccionista el cuerpo no se posiciona frente a la pieza

²¹⁰ *Ibid.*, p. 223. [H 1 a, 2].

guardando la distancia de la mirada contemplativa o examinadora, sino que es el espacio y el tiempo de la percepción, el lugar donde esta ocurre, y que Benjamin localiza en un sitio preciso en el pasaje citado: la mano. Esta localización sólo es posible si se considera desde la *simultaneidad* del tocar en la que coinciden lo tocante y lo tocado, coincidencia local que es a la vez, como indica Derrida, una coincidencia temporal al contacto. Este contacto no se reduciría a la mera presencia en cuanto, como señaló Benjamin, la cercanía de la relación del tacto manual con la pieza no logra romper con la lejanía que el coleccionista “parece ver” al contacto casi instantáneo con sus piezas. Benjamin indica que el coleccionista “parece ver”, pero no afirma que propiamente vea, y para dar cuenta de este “parecer ver” el filósofo judeo-alemán establece una analogía con “la mirada del gran fisonomista”²¹¹: este recuerda y distingue con gran facilidad y precisión los detalles más nimios del aspecto singular de cada una de las piezas de su colección, tanto los que atañen a la estructura y la transformación de su materialidad, como a los cambios de propietario, su precio de adquisición, el contexto y el modo de su producción y consumo específicos de la época determinada de la cual se ha extraído, etc., y abre así la posibilidad de dotar a la experiencia de historicidad. Se trata, pues, de una mirada que historiza. El pasado que acompaña a la pieza permanece siempre inalcanzable, incluso es posible que el coleccionista se pierda en su rememoración a la manera de la inmersión contemplativa,

²¹¹ *Ibid.*, p. 225. [H 2, 7; H 2 a, 1].

mas rompe con ésta, siguiendo a Benjamin, al *trasplantar*²¹² las piezas en una colección determinada elaborada sólo para ellas. Este procedimiento implica sacarlas de las leyes del mercado y liberarlas de sus funciones como mercancía, es decir, de ser valores de uso que sirvan como vehículos del *valor* para ser intercambiados por otros: El coleccionista prefiere conservar su pieza en su forma de cosa concreta, se niega a ver desaparecer sus cualidades singulares y a que éstas sean sustituidas por una ganancia en *valor* como *dinero*. También implica sacarlas de la narración historicista que ordena las obras cronológicamente y las concatena en una sucesión en la que una obra sería la “reacción”, el “desarrollo” o la “superación”²¹³ de una obra o estilo anterior, así como de la historia de la cultura que las aísla de otros ámbitos, presentándolas, como señaló Benjamin “al margen del efecto que ellas causan sobre los seres humanos y sobre su proceso de producción”²¹⁴, en un sentido tanto económico como inventivo. Una vez extraídas, el procedimiento consiste en insertarlas en el tiempo y espacio del coleccionista, y no éste en el de aquellas, abriendo así la posibilidad de *actualizar* el pasado que acompaña a la pieza, conservando su singularidad, y abriéndola a articulaciones distintas a las antedichas, así como a la subjetividad.

²¹² Este término es empleado por J.J. Winckelmann en relación con su reto interpretativo de reconstruir la estética de la Grecia antigua a partir de cuatro torsos. Si bien permanece en la idea de un pasado que es posible reconstruir tal y como fue, la imagen del trasplante conserva la acción del traslado, con todo y raíces (el pasado que acompaña a la pieza) y su introducción en un contexto diferente del cual proviene, con la posibilidad de que siga produciendo sentidos nuevos. Cfr. Winckelmann, J. J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, México, FCE, 2007. En adelante, *Reflexiones*. Por su parte, Benjamin emplea una noción similar: “El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo) (Eso hace el coleccionista y también la anécdota.)”, en Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 224.

²¹³ Benjamin, “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”, en Useros, Ana y Rendueles, César (eds.), *Walter Benjamin. Escritos políticos*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz y Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2012, p. 116.

²¹⁴ *Idem*.

Ahora bien, si el coleccionista puede integrar las piezas en una colección, es porque puede *manejarlas*. Siguiendo al filósofo argelino, la mano como sinécdoque del tacto acentúa la actividad motriz conferida al tocar y, como señaló Benjamin respecto al coleccionista, la posibilidad de que éste *maneje* sus cosas. Sin embargo, la mano del coleccionista no es tanto “una mano cognoscente”²¹⁵ que toca bajo el paradigma epistemológico-cognoscitivo que entiende el tacto como constatación de la mirada —por más que Benjamin haya conservado el vocabulario de la tradición occidental—, sino un autodidactismo de la carne, en el que la relación táctil de la subjetividad consigo misma se instaura, en términos de Derrida, “como esforzamiento”²¹⁶: al tocar sus piezas de colección, al recorrer, como ya indicara Winckelmann, el *contour*²¹⁷, es decir, el contorno, la forma, el perímetro que delimita la pieza, que circunscribe las partes heterogéneas que la conforman, se modifican tanto la subjetividad como la pieza, en el instante en que el *contour* de la pieza se ofrece como un límite a la intensidad de la fuerza de la mano que toca y, en el acto de tocar lo otro la subjetividad constituye su fuerza táctil al reconocer en ella misma la fuerza de su esfuerzo al tocar, así como la fuerza de su deseo; además de un límite que se le opone y resiste, que insiste en determinar el esfuerzo cuando toca y cuando la tocan. En cuanto la

²¹⁵ Derrida, *Tangente*, p. 224.

²¹⁶ *Ibid*, p. 203. El término *esforzamiento*, indica Derrida: “expresa el esfuerzo, pero también el límite ante el cual la tendencia, la tensión, la intensidad de una fuerza finita se detiene, se agota, se repliega hacia ella misma desde su fin: en el instante en que la fuerza del esfuerzo toca su límite.”, en *Idem*.

²¹⁷ Winckelmann, *Reflexiones*, p. 88. El *contour* es formulado por Winckelmann a partir de la primacía que, en la teoría del arte en autores como Leon Battista Alberti en *De pictura*, se otorga al dibujo sobre el color, al diseño frente al colorido, a la materialización de un proyecto intelectual en el dibujo del contorno del mismo. Sin embargo, para Winckelmann constituirá no sólo la delimitación de las figuras y de su perímetro, sino un principio que unifica lo heterogéneo, esto es, de unidad en la multiplicidad: “En las figuras de los griegos, el *contour* más noble unifica o circunscribe todas las partes de la naturaleza más bella y de la belleza ideal, o es más bien, el concepto más elevado de ambas.”, en *Idem*.

recepción táctil ocurre, según indicó Benjamin, por la vía del “acostumbramiento”²¹⁸ del aparato perceptivo a las tareas que le son impuestas, este autodidactismo de la carne evoca la figura, también mencionada por Derrida, del ciego que aprende con el tacto.²¹⁹ Además se abre a la posibilidad de fundar el gusto, así como de establecer juicios estéticos pero no a partir de criterios externos a la pieza sino partiendo de la misma, y de llevar a cabo una lectura que repare en su estructura metonímica, esto es, considerándola un índice de una cultura, sin que esta pudiese conocerse tal y como fue de manera total. Así, en la figura del coleccionista, Benjamin planteó la posibilidad de pensar una manera distinta de poseer las cosas que no se reduzca ni a atribuirles un *valor de uso*, ni a tenerlas como propiedad privada: el coleccionista se distingue del “propietario profano”²²⁰ en cuanto su adquisición de las piezas está subordinada a lo táctil,²²¹ al trato que le da a las cosas, y así, su posesión se abre a la dimensión del sentido no sólo táctil, sino interpretativo y a lo sagrado, en el que Benjamin vio la posibilidad de una *actualización* de las “concepciones arcaicas de la propiedad”²²² que remiten a lo ceremonial y al ritual.

²¹⁸ Benjamin, *La obra de arte*, p. 94.

²¹⁹ Derrida, *Tangente*, p. 205. Para esta figura, en una nota al pie (1), Derrida elige la *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* de Diderot.

²²⁰ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 225. [H 2, 7; H 2 a, 1].

²²¹ *Cfr. Idem.*

²²² *Ibid.*, p. 227. [H 3 a, 6].

2.3. RUINAS Y DESECHOS: EL ÁNGEL DE LA HISTORIA COMO IMAGEN CRÍTICA DE LA MODERNIDAD EN WALTER BENJAMIN.

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, (N 1 a, 8).

La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia.

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, (N 2, 6).

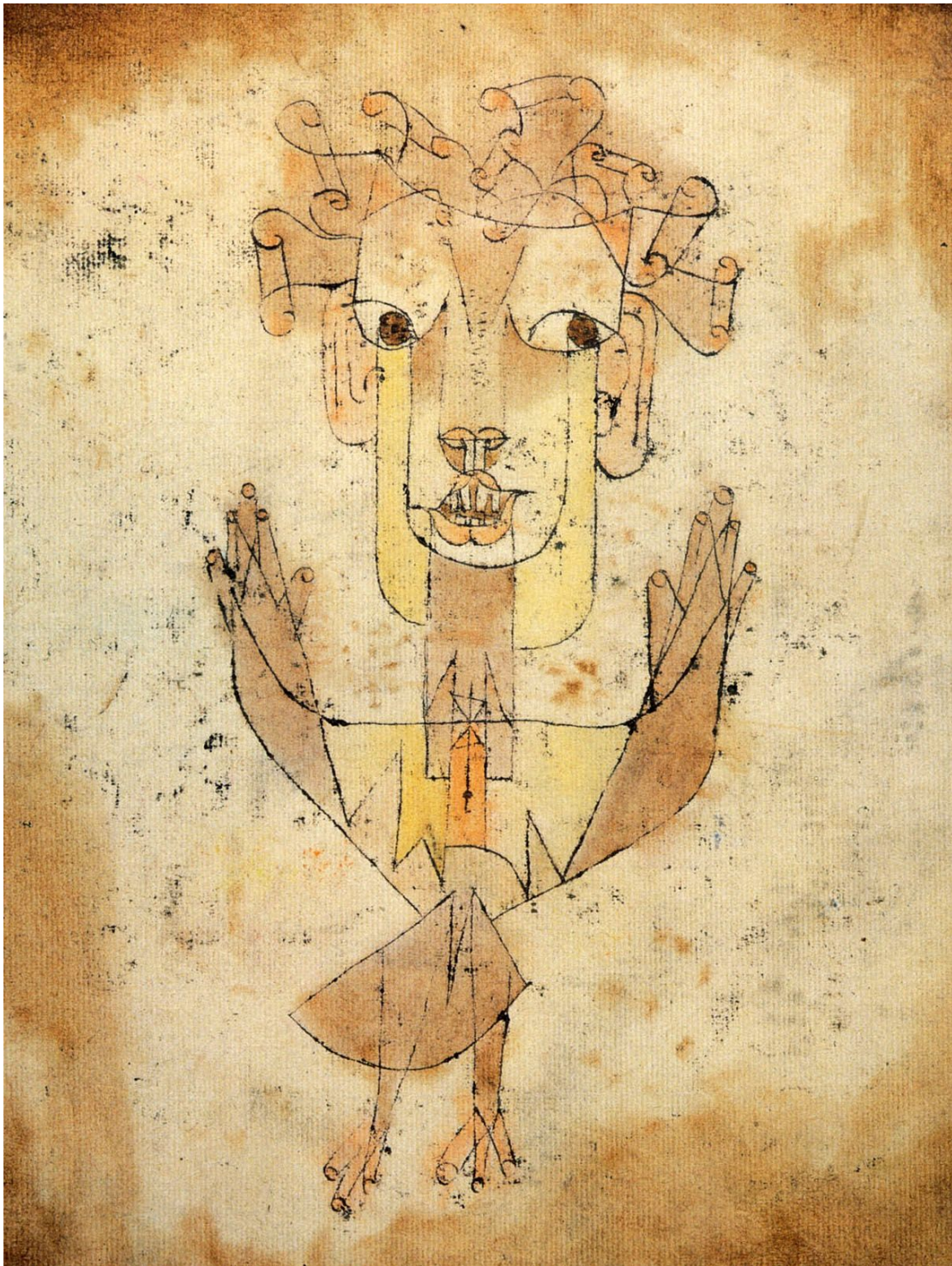


Imagen 7. Angelus Novus de Paul Klee

Siguiendo a Benjamin, en contrapartida con la “imagen eterna” de la modernidad construida por el historicismo como un progreso continuo y, como indicara Nietzsche, una cadena de monumentos embellecidos, habría que hacer emerger una imagen de la modernidad de entre los desechos y las ruinas que ésta ha producido y excluido en nombre del supuesto progreso que atribuye al movimiento de la historia. Una *crítica* de la experiencia histórica moderna “a contrapelo”²²³, como quería Benjamin, habría de mostrar y emplear en un “montaje literario”²²⁴ lo que se ha confinado al olvido, lo que ha sido excluido de la narración oficial y de la memoria colectiva, así como los residuos del proyecto civilizatorio moderno, y construir con ellos una *imagen dialéctica* de la modernidad que permita criticar y poner en crisis la narración oficial y sus formas de transmisión.

En su famosa tesis IX, que inicia citando el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee (imagen 7), Benjamin ofrece, desde la mirada del ángel de la historia, una *imagen dialéctica* de la modernidad que hace emerger de entre los escombros y que muestra la tensionalidad entre el *progreso* y el *desecho* y/o la *ruina*:

En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo

²²³ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 43.

²²⁴ Benjamin, Walter, “N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, en *Libro de los Pasajes*, p. 462. [N 1 a, 8].

de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Éste* huracán es lo que nosotros llamamos progreso.²²⁵

En esta imagen crítica de la modernidad y de la perspectiva historicista, Benjamin contrasta la imagen que ofrece de sí la modernidad capitalista que pretende auto-legitimarse en la *ideología del progreso* como “una cadena de acontecimientos” —análoga a la cordillera nietzscheana—, con la de “un huracán” que además, “sopla desde el paraíso”. Un huracán arrasa con todo a su paso con los fortísimos vientos que giran veloces, y para el autor judeo-alemán, la historia moderna tiene este carácter destructor en cuanto impone un ritmo acelerado que se dirige vertiginosamente hacia el futuro en detrimento del pasado y del presente y, como los devastadores aires del huracán, en nombre del progreso que atribuye al movimiento de la historia, arroja ruinas y desechos que se hacen ininterrumpidamente “hasta el cielo”.²²⁶ Así, Benjamin muestra la contradicción implícita en la temporalidad lineal que supone la *ideología del progreso*, en tanto implica a su vez la producción de ruinas y desechos con su paso veloz. Ahora bien, en un primer momento, la mención del Paraíso por parte de Benjamin hace pensar en un estado armonioso anterior al cataclismo, sin embargo, hay un desplazamiento del sentido de esta imagen en el uso alegórico que le da el autor judeo-alemán: si el ciclón “sopla desde el paraíso”, la destrucción habría emergido en el Paraíso mismo, habría operado ahí, irónicamente, desde siempre, o

²²⁵ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 44. Las cursivas aparecen en el original. Benjamin hace aquí una interpretación del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, e indica que el ángel de la historia ha de tener este aspecto al mirar el horror.

²²⁶ Resuena aquí la imagen de la Torre de Babel, que según el relato bíblico pretendía ser “una torre con la cúspide en los cielos” [Gén: 11, 4], y que termina siendo meras ruinas. La Torre de Babel es una *imagen dialéctica* de la modernidad, en la que la pretensión de un progreso infinito constante hacia mejor ha dado lugar a la catástrofe.

bien, desde la emergencia de la historia misma. Así, la imagen del Paraíso entendido como un estado de felicidad plena y sin fisuras previa al desastre se desvanece, nunca existió, y la crisis moderna remitiría, en Benjamin, a toda la historia del devenir de lo humano, sin por eso perder la especificidad de cada instante. Lo anterior envía al tema místico de la Caída, que para el filósofo judeo-alemán es coterránea al Paraíso. Siguiendo la interpretación de Irving Wohlfarth, quien ha reparado cuidadosamente en este tema, Benjamin hace “coincidir la Caída con el advenimiento de la sociedad burguesa”²²⁷. Si bien la mención del Paraíso remite al mito del origen criticado por Nietzsche, en Benjamin permitiría “medir la velocidad de la Caída”²²⁸, no en términos cuantitativos ni calculísticos propios del parámetro moderno, sino cualitativos. La Caída, como indica Wohlfarth, “es ya el ‘shock’, la máquina infernal de la modernidad; y la modernidad es la caída libre de la historia.”²²⁹ La caída libre de la historia es la caída de ésta en el historicismo y en la *ideología del progreso*, así como en el olvido de la destrucción que esta última conlleva. En cuanto la historia moderna se erige sobre el olvido de la catástrofe a la que da lugar, no hace más que reduplicarla, agravar el problema y acelerar la caída. En la *imagen dialéctica* de la modernidad que Benjamin ofrece en su tesis IX, el ángel de la historia también está en *shock* al contemplar las ruinas y la devastación: “Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas

²²⁷ Wohlfarth, Irving, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, p. 164. Como él señala, la Caída para Benjamin “es antes que nada la caída del lenguaje” [*Ibid.*, p. 155.], caída en la reducción de la palabra al signo y la abstracción, esto es, mero parloteo.

²²⁸ *Ibid.*, p. 161.

²²⁹ *Idem.*

tendidas.”²³⁰ El *shock*²³¹ que produce la Caída y la contemplación de la misma es la oportunidad de desestabilizar la manera habitual (historicista) de comprender el curso de la historia, es una conmoción de la experiencia en cuanto el *shock* altera y afecta la estructura de la subjetividad, y abre así la posibilidad de la *crítica*. Sin embargo, cabe señalar que nada garantiza que la *crítica* tenga lugar efectivamente tras una experiencia de *shock*, en tanto la repetición de éste, como ocurre en la vida que impone la modernidad capitalista, da lugar a su vez a un acostumbramiento que deriva en una anestésica. En *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, Benjamin comenta lo siguiente a partir de su lectura de *Más allá del principio del placer* de Sigmund Freud: “cuanto más habitualmente quede registrado en la conciencia, tanto menos contará ese *shock* con la posibilidad de provocar un efecto traumático.”²³² La conciencia cumple su función como un parachoques que protege de los efectos traumáticos del *shock* que impone la vida moderna y en su búsqueda por dominar y controlar el efecto y la experiencia misma, da lugar a un automatismo que consiste en una respuesta mecánica, desvincula los movimientos actuales con los anteriores, justo porque estos se efectúan como mera repetición, como si se tuviese que empezar siempre desde el principio, y despoja a la subjetividad de toda memoria, que es lo que se quiere evitar. En este sentido del acostumbramiento al *shock*, la anestésica y la falta de memoria que conlleva —que permiten “medir” la velocidad de la caída en términos cualitativos, a manera de

²³⁰ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 44.

²³¹ Este término es formulado por Benjamin a partir de la lógica visual del cine, y señala una experiencia de cualidad táctil en la que la imagen múltiple ofrecida en la pantalla se impacta en los sentidos de la subjetividad como un proyectil y desestabiliza sus hábitos perceptivos, permitiéndole interrogarlos, además de exigirle una reconfiguración de su experiencia perceptiva. *Cfr.* Walter Benjamin, *La obra de arte*, p. 92-95.

²³² Benjamin, Walter, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 215.

indicadores del *empobrecimiento de la experiencia*—, es que, como indica Wohlfarth, “La sociedad burguesa es el infierno, pero es un infierno que se ignora.”²³³

El ángel de la historia no ignora, esto es, no es indiferente, pero tampoco puede plegar sus alas para detenerse ni desplegarlas para sobrevolar la tempestad: la fuerza del paso voraz de la modernidad le impide hacerlo, y además, está horrorizado ante la catástrofe, que consiste no sólo en la destrucción que mira, sino en la imposibilidad de frenarla. Cuando el ángel, testigo del devenir de lo humano como una hecatombe realizada en nombre de un supuesto progreso en la historia, contempla pasmado la catástrofe sin poder plegar sus alas, no quiere detenerse para restaurar un Paraíso perdido —que nunca ha existido—, sino para hacer justicia a todo lo que ha sido abatido en la marcha incesante del progreso, incluidos los muertos, también ellos desechados de la narración historicista. A pesar de la destrucción, como indica Martínez de la Escalera siguiendo a Benjamin: “Algo se resiste a ser meramente pasado: así deviene ruina, algo para ser reinterpretado. Algo para ser utilizado.”²³⁴

²³³ Wohlfarth, Irving, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, p. 165.

²³⁴ Martínez de la Escalera, Ana María, “El museo, la historia y el residuo. Walter Benjamin reactivado”, en Francisco Naishtat, Enrique G. Gallegos y Zenia Yébenes Escardó (eds.), *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*, DCSH/UAM-C, México, 2015, p. 319. En adelante, “El museo, la historia y el residuo”.

2.4. EL TRATAMIENTO CRÍTICO DE LOS DESECHOS: LECTURA DEL ÍNDICE HISTÓRICO.

La tarea de reparar en las ruinas y los desechos de la historia es una apuesta de Benjamin por llevar a cabo un acto justiciero, como el que el ángel de la historia quiere y no puede realizar, a condición de que se trabaje humildemente a la manera de un pepenador que, asumiendo su “*débil* fuerza mesiánica”²³⁵, recoja la basura de la historia, mostrándola y empleándola para la *crítica* en un ejercicio de *rememoración* y en un *trabajo de duelo*, y así, como indica Wohlfarth, sea posible aunque sea un instante, “restaurar la conciencia de la Caída”²³⁶; y no de que se apropie de la aureola del ángel para coronarse aún más perversamente que el sinvergüenza que exhibe su empatía con el vencedor en turno, o comercia con los desechos. El término que Benjamin emplea para dar cuenta de los desechos es *Abfall*, que puede entenderse también, hace notar Wohlfarth, como “caída” o “lo que se deja caer”.²³⁷ El *desecho*, en tanto categoría crítica, es lo que se ha dejado caer en el olvido, lo que ha sido excluido de la historia oficial y de la memoria colectiva, y también, lo que ha sido desgarrado, abatido, despreciado, perdido, rechazado, y en cuanto tal, también se relaciona con lo degradado, la basura y los desechos de la producción industrial. Estos últimos, son las mercancías que han sido excluidas de la esfera de circulación, vaciadas tanto de su *valor de uso* como de su *valor de cambio*, así como del valor de lo nuevo, entendido como innovación tecnológica, que considera que lo último en salir al mercado es mejor

²³⁵ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 37.

²³⁶ Wohlfarth, Irving, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, p. 165.

²³⁷ Wohlfarth, Irving, “¿Etcétera? Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamin”, *La Vasija*, núm. 1, diciembre de 1997-marzo de 1998, p. 47. En adelante “¿Etcétera?”

que sus versiones anteriores, a las que considera obsoletas, desechables y sustituibles sólo por su proximidad con un presente que se entiende como mero tránsito, en sintonía con la temporalidad lineal del historicismo. Sin embargo, según Benjamin, siguiendo la crítica de Marx, al abordar la mercancía como una *mónada* es posible hacer estallar la contradicción entre *valor de uso* y *valor*, permitiendo que ésta sea efectivamente experimentada, en tanto el movimiento de intercambio se suspende o detiene.

Benjamin retoma el concepto de *mónada* de Leibniz y lo refuncionaliza al sacarlo del discurso de la ontología e insertarlo en la dimensión estética-histórica-política-social de la experiencia. Como las *mónadas* de Leibniz que constituyen cada una, una perspectiva particular que condensa el universo, pero ya no en un sentido ontológico sino histórico, para Benjamin cada *desecho*, así como cada hecho histórico, es una singularidad que contiene toda la historia humana, y la contiene en términos cualitativos en cuanto estas singularidades son un trozo de pasado que refulge en el instante de su cognoscibilidad con destellos de lo por venir, y no cuantitativamente, esto es, de manera acumulativa. Así, la propuesta benjaminiana de abordar los desechos desde la figura de pensamiento *mónada*, da lugar a la conservación de la singularidad, tanto del *desecho* y del fragmento de pasado que condensa —sin cerrarlo como el historicismo—, como del *aquí y ahora* irrepetible en que se lleva a cabo la *crítica*, y apuesta por llegar a formulaciones con un carácter general. La *mónada* instaaura una temporalidad distinta a la impuesta por el historicismo, que para el autor judeo-alemán es mesiánica y condensa en un modelo tensional un momento del pasado que abre a lo por venir en el *aquí y ahora* en que se realiza la articulación *crítica* de la historia. La *mónada*,

siguiendo a Benjamin, cristaliza en una constelación única en el ahora en que se lleva a cabo la lectura y la escritura de la historia, agrupa singularidades, sin importar que se encuentren aisladas entre sí en un sentido cronológico ni que sean heterogéneas, y las condensa en una unidad sin privilegiar a ninguna, manteniéndolas en tensión. De las tensiones generadas en esta confrontación directa con un instante pasado a partir de un tratamiento crítico del *desecho*, es posible leer una promesa de verdad, entendida como la posibilidad de realizar, en cada ocasión, un acto de justicia, incluidos los que se llevan a cabo en la lengua como escritura y transmisión *crítica* de la historia.²³⁸

Ahora bien, los desechos, al igual que las piezas del coleccionista, han sido vaciados tanto de su *valor de uso* como de su *valor de cambio* y han sido excluidos de la esfera de la circulación. Abordar críticamente los desechos de la producción industrial como mónadas permitiría, señala Benjamin, “Descubrir [...] en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total.”²³⁹, así como cortar con el reduccionismo economicista de las interpretaciones dogmáticas del marxismo respecto a la relación entre la superestructura y la infraestructura, en favor de la recuperación de “una mayor captación plástica”²⁴⁰, esto es, de la singularidad de lo analizado en su materialidad, y dar cuenta de la experiencia moderna de manera general. Benjamin indica: “Marx expone el entramado causal entre la economía y la cultura. Aquí se trata del *entramado expresivo*. No se trata de exponer la génesis económica de una cultura, sino de la expresión de una economía en su cultura.”²⁴¹ Para el autor judeo-alemán, la

²³⁸ Cfr. Benjamin, Walter, “Prólogo epistemocrítico”, en *El origen del Trauerspiel alemán*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2012, p. 16.

²³⁹ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 463. [N 2, 6].

²⁴⁰ *Idem*.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 462. [N 1 a, 6]. Las cursivas no aparecen en el original.

relación entre la infraestructura y la superestructura no habría de entenderse de manera mecánica desde una causalidad unidireccional, cuya explicación plantearía la pregunta por el origen (causa o principio) económico de una cultura. De lo que se trataría sería de exponer el “entramado expresivo” entre la cultura y la economía, dar cuenta del entrecruce de ambas y sus influencias recíprocas,²⁴² a partir de un tratamiento crítico de los desechos, es decir, atender a lo que estos expresan *en su* materialidad, y captar así, a la manera de una instantánea, pero en el lenguaje, un proceso económico en sus manifestaciones más concretas, tal como él mismo intentó en el *Libro de los Pasajes*: la articulación de una historia *crítica* de la experiencia moderna podía llegar a ser tan concreta como para ejercerse a partir de plumeros, corsés, máquinas, edificios, anuncios publicitarios, viejas fotografías, escaparates, etc., sin caer por esto en la mera empiricidad, en tanto el énfasis benjaminiano está en recuperar y actualizar para la *crítica* el “índice histórico”²⁴³ legible en la materialidad de los desechos.

Así, la apuesta de Benjamin por construir imágenes dialécticas de la modernidad en un tratamiento crítico de los desechos que la misma ha arrojado y dejado caer en el

²⁴² Benjamin indica que este procedimiento aplicado a los desechos de la producción industrial del siglo XIX, que es el cometido de su inacabado *Libro de los Pasajes* —el mismo colección de citas y comentarios que se presentan a la manera de las ruinas de un campo de batalla—, además, tendría una importancia doble para el marxismo: “En primer lugar, encontrará de qué manera el mundo en el que surgió la doctrina de Marx influyó en ésta, no sólo mediante sus conexiones causales, sino mediante su carácter expresivo. Pero también mostrará, en segundo lugar, qué rasgos comparte igualmente el marxismo con el carácter expresivo de los productos materiales de su tiempo.”, en *Idem*. [N 1 a, 7].

²⁴³ *Ibid.*, p. 465. [N 3, 1]. La recuperación del *índice histórico* en una lectura contemporánea de Benjamin ha sido expuesto tanto por Ana María Martínez de la Escalera como por Erika Lindig en sus textos incluidos en Francisco Naishtat, Enrique G. Gallegos, Zenia Yébenes Escardó (eds.), *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*, DCSH/UAM-C, México, 2015. Si bien esta tesis se enfoca en la categoría de *desecho*, conviene agregar que, desde una perspectiva benjaminiana que interroga el *índice histórico* de las cosas, la *ruina* expresa en su materialidad, además, no sólo el paso del tiempo —como la erosión por el mar o el viento sobre la roca—, sino la relación de dominación llevada a cabo por el conquistador en turno.

olvido, busca ser una aportación al marxismo. Sin embargo, como Buck-Morss señala, para el autor judeo-alemán el marxismo “carecía de una teoría del lenguaje de los objetos”²⁴⁴ que permitiera hacer legible su *índice histórico*. Como indican Buck-Morss y Wohlfarth, la posibilidad de llevar a cabo esta tarea radica en el misticismo lingüístico benjaminiano formulado previamente a la incorporación del marxismo en su pensamiento, mas aún vigente en su *crítica* de la cultura burguesa²⁴⁵ posterior a esta inclusión, aunque encubierto: La tesis mística del lenguaje que Benjamin plantea, leída a la luz de la indicación de la primera de las *Tesis*, juega el papel del enano jorobado que permanece oculto para que el materialismo histórico pueda romper con las interpretaciones dogmáticas y hacer una *crítica* de la experiencia moderna, así como frente a las fuerzas dominantes. El materialismo histórico, señala Benjamin: “Puede competir sin más con cualquiera siempre que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie.”²⁴⁶ La teología ha de permanecer escondida no sólo porque Marx la ha señalado

²⁴⁴ Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. de Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 2001, p. 30. En adelante, *Dialéctica de la mirada*.

²⁴⁵ Cabe señalar que en Benjamin es posible leer una crítica de la cultura burguesa aún antes de la integración del marxismo en su pensamiento, como es el caso de su crítica al concepto instrumental del lenguaje, propio de la manera burguesa de entenderlo. Cfr. Walter Benjamin, *Sobre el lenguaje*, pp. 144-162. Wohlfarth considera que el pensamiento de Benjamin es una reformulación de su temprana tesis mística del lenguaje formulada en el texto referido, que fue nutriéndose de otros pensamientos en su *crítica* de la cultura burguesa: “en aspectos esenciales, Benjamin pasaría de hecho el resto de su vida viviendo la filosofía mesiánica del lenguaje formulada en estos primeros escritos teológicos.”, en Wohlfarth, Irving, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el parnaso judeo-alemán*, México, Taurus, 1999, p. 58-59. En esta misma apreciación, Buck-Morss indica que para el autor judeo-alemán: “Los objetos eran ‘mudos’. Pero su potencial expresivo (‘lingüístico’ para Benjamin) era legible para el filósofo atento que los ‘nombraba’, traduciendo este potencial al lenguaje humano de las palabras, y por tanto, haciéndolos hablar.”, en Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 30. Esta observación ha sido recuperada de Lindig, Erika, “Imagen dialéctica e índice histórico”, en Francisco Naishtat, Enrique G. Gallegos, Zenia Yébenes Escardó (eds.), *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*, p. 222.

²⁴⁶ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 35. Es probable, además, que la teología mesiánica que Benjamin recupera para la crítica, no podía dejarse ver en su contexto histórico dada la persecución nazi.

como “el *opio del pueblo*”²⁴⁷, al referirla a su uso ideológico para adormecer a las masas ante el dolor y la injusticia de la miseria real en las condiciones de existencia modernas, sino porque la modernidad la ha desechado, no sin antes jorobarla, en un proceso que pretendía ser de ilustración que privilegiaba las explicaciones científicas — que se pretenden objetivas—, y ha considerado a la religión como un modelo explicativo obsoleto, y así, fuera de toda moda política.²⁴⁸ La teología, que es “pequeña y fea” en contraste con la monumentalidad y el embellecimiento de la narración historicista, es la única que puede, desde su escondite, despertar de la narcótica *fantasmagoría* de la historia construida en torno de un infundado progreso no sólo en las narraciones burguesas, sino en el propio materialismo histórico. Sólo oculta puede devolver a este último, convertido en un “autómata”²⁴⁹ cuando cae en el reduccionismo económico o reproduce la *ideología del progreso* —por ejemplo, cuando entiende la revolución como una meta al final de la historia—, el vigor y la fuerza necesarios para la *crítica*, y realizar los saltos dialécticos hacia el pasado que el historicismo no se atreve a dar. Por lo anterior, y siguiendo a Buck-Morss, para Benjamin:

²⁴⁷ El párrafo completo versa así: “La *miseria* religiosa es, al mismo tiempo, la *expresión* de la miseria real y la protesta contra ella. La religión es el sollozo de la criatura oprimida, es el significado real del mundo sin corazón, así como es el espíritu de una época privada de espíritu. Es el *opio del pueblo*.”, en Marx, Karl, “Introducción para la crítica de la *Filosofía del Derecho* de Hegel”, en G. W. F. Hegel, *Filosofía del Derecho*, trad. Angélica Mendoza de Montero, Buenos Aires, Claridad, 1968, p. 7.

²⁴⁸ Cfr. Rabinovich, Silvana, “El enano jorobado que no fuma (o la ‘teología’ benjaminiana contra el opio del progreso)”, *En-claves del pensamiento*, año VIII, núm. 16, julio-diciembre 2014, p. 215. Aunado a lo anterior, cabe señalar, a manera de ejemplo, la indicación de Rabinovich en su minuciosa interpretación de la alegoría planteada por Benjamin en la primera tesis, respecto a los peligros ético-políticos de que la teología sea mostrada sin reparos: “cuando el mesianismo se muestra a plena luz —secularista— como proyecto político nacionalista, deja ver su rostro más peligroso. El mesianismo judío secularizado bajo la forma de Estado nacional buscada por el movimiento sionista ofrece un claro ejemplo.” [*Ibid.*, p. 207].

²⁴⁹ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 35.

el comunismo era potencialmente más adecuado que la teología para llevar a cabo esta tarea porque, como lo entendía Benjamin, en lugar de dar la espalda a las realidades del presente, construía allí su hogar al afirmar el potencial del industrialismo actual y criticar al mismo tiempo su forma capitalista, fundando así el pensamiento utópico en las condiciones históricas mismas.²⁵⁰

Habría que aclarar que en Benjamin cabe más hablar de lo mesiánico que de lo utópico. La distinción entre una y otra perspectiva es claramente expresada por Bolívar Echeverría en su Introducción a las *Tesis* de Benjamin sobre la historia: La primera, “—que provendría tal vez de los pueblos atados a un territorio— ve en lo que está allí, en lo actual o establecido, una versión disminuida de otra cosa que, sin estar allí, podría estarlo”²⁵¹. La perspectiva mesiánica “—que viene seguramente de los pueblos nómadas— ve en lo que está allí, en lo actual o efectivo, la porción de pérdida que algún día o en alguna otra parte habrá de recobrase.”²⁵² La utopía, indica Echeverría, se posiciona frente al Mundo como si éste fuese imperfecto, incompleto e inauténtico, pero como si contuviese en sí, o coexistiese con él, una versión auténtica, perfecta y acabada que debería sustituir al mundo real. Desde la utopía, la crítica de la realidad parte de la exigencia de una transformación radical de lo realmente existente, en la posibilidad de eliminarlo para poner en su lugar una versión perfecta. Nada más lejos de la perspectiva benjaminiana que, en lugar de buscar una perfección, apuesta por la

²⁵⁰ Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 30.

²⁵¹ Echeverría, Bolívar, “Introducción. Benjamin, la condición judía y la política”, en Benjamin, Walter, *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, trad. de Bolívar Echeverría, UACM/Itaca, 2008, p. 27-28.

²⁵² Echeverría, Bolívar, *op. cit.*, p. 28.

realización de la justicia: lo mesiánico, siguiendo la lectura que Echeverría hace de Benjamin, vislumbra a cada segundo la posibilidad de llevar a cabo un acto de justicia que permita revertir el sentido desastroso de la historia, por más que su realización no tenga lugar de una vez y para siempre. La perspectiva mesiánica apuesta por la posibilidad de reparar (en) el pasado, y la *redención* tiene lugar, en palabras de Echeverría, “como un cambio de *residencia*”²⁵³, y en este sentido, es nómada. Este “cambio de residencia” es tanto temporal como espacial: La posibilidad de la realización de la justicia sucede en un tiempo y en un lugar distinto de aquél en que la felicidad y la justicia fueron rotas. Ahora bien, cabría señalar la indicación de Gershom Scholem respecto al elemento utópico al interior del mesianismo, que describe como “fuerzas, renovadoras y orientadas al futuro, que se alimentan de una visión del futuro”²⁵⁴. Estas fuerzas, señala: “Trabajan en pro de un estado de cosas que todavía nunca ha existido.”²⁵⁵; esto es, por la posibilidad de lo absolutamente nuevo. Scholem indica que las fuerzas utópicas en el mesianismo no aparecen de manera pura, sino que están estrechamente entrelazadas con las restauradoras, que como toda fuerza, les ofrecen resistencia. Respecto a este elemento restaurador del mesianismo, Scholem apunta: “Aquí la esperanza se dirige hacia atrás, a la reconstrucción del estado original de las cosas”²⁵⁶; su mirada está vuelta hacia el pasado. Las tendencias utópicas y restauradoras en la idea mesiánica, indica Scholem, no se encuentran nunca de manera armónica ni equilibrada, sino que el acento en una u otra varía: “Lo totalmente nuevo

²⁵³ *Ibid.*, p. 27. En cursivas en el original.

²⁵⁴ Scholem, Gershom, “Para comprender la idea mesiánica del judaísmo” en *Conceptos básicos del judaísmo*, trad. de José Luis Barbero, Madrid, Trotta, 2008, p. 101.

²⁵⁵ *Idem.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 101.

tiene elementos de lo totalmente viejo; y a su vez, lo viejo no es el pasado realmente sucedido, sino un pasado iluminado y transformado por el imaginario, un pasado sobre el que se ha posado el resplandor de la utopía.”²⁵⁷ Por ejemplo, en la Ilustración —que para Benjamin constituye una imagen paradigmática de la modernidad²⁵⁸— se enfatiza este aspecto utópico, y el proceso de racionalización y secularización lo hacen al punto de que, como indica Scholem: “El mesianismo se vincula con la idea de progreso sin fin y con la tarea de llevar a la humanidad a su plenitud.”²⁵⁹; deshaciéndose del elemento restaurador. En Benjamin, por contraste, ambas fuerzas están también presentes, y como algo característico de su pensamiento “empapado”²⁶⁰ de teología, mantiene estas fuerzas en tensión: pone el acento en la importancia de reparar (en) el pasado, sin cancelar la posibilidad de lo nuevo incalculable. Lo anterior queda claro en la segunda de sus *Tesis*, cuando introduce la imagen de la felicidad, y pone claramente su acento en la recuperación del pasado, no para restaurar la imagen de un Paraíso sin fisuras — que como se ha indicado, nunca ha existido—, sino para repararlo en otro tiempo y en otro lugar, a la manera del “cambio de residencia” señalado por Echeverría:

[...] la imagen de felicidad que cultivamos se encuentra teñida por completo por el tiempo al que el curso de nuestra propia existencia nos ha confinado. Una felicidad capaz de despertar envidia en nosotros sólo la hay entre el aire que

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁵⁸ Cfr. Benjamin, Walter, “Sobre el programa de la filosofía futura”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de Roberto J. Vernengo, Caracas, Monte Ávila, s.f., pp. 7-19.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 124.

²⁶⁰ Esta es otra formulación en la que Benjamin indica la importancia de la teología en su *crítica*, así como la exigencia de que permanezca oculta: “Mi pensamiento se relaciona con la teología como el papel secante con la tinta. Está empapado en ella. Pero, si pasara al papel secante, no quedaría nada de lo escrito.”, en Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 473, (N7 a, 7).

hemos respirado junto con otros humanos, a los que hubiéramos podido dirigirnos [...] Con otras palabras, en la idea que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de la redención. [...] ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces en las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?²⁶¹

La imagen de la felicidad que Benjamin ofrece no es plena, sino rota; y no se construye situando la posibilidad de la justicia para las generaciones venideras, es decir, dirigiéndose hacia el futuro, como hace el historicismo y la utopía descrita por Echeverría, sino volteando la mirada hacia el pasado como el ángel de la historia, y afinando el oído para escuchar “el eco de otras voces que dejaron de sonar”, como apunta Benjamin, en las interpelaciones del ahora. Estos ejercicios de *rememoración* y escucha permiten reparar (en) la felicidad rota, inconclusa, interrumpida de las generaciones anteriores, y así, hacerles justicia, por más que el acto justiciero no instaure de manera definitiva una justicia total, sino que ha de realizarse en cada oportunidad crítica (de crisis y de puesta en cuestión), incluidas la escritura *crítica* de la historia que se lleva a cabo como un acto de justicia en la lengua, y que aquellos que han sido acallados puedan tomar la palabra.

Ahora bien, ¿en qué consiste la tesis mística del lenguaje introducida por Benjamin en el materialismo histórico para llevar a cabo una *crítica* de la experiencia moderna a partir de los desechos? Oculta y jorobada, la tesis mística del lenguaje de Benjamin expresada en *Sobre el lenguaje* versa así: “No hay cosa ni acontecimiento

²⁶¹ Walter Benjamin, *Tesis*, p. 36.

que pueda darse en la naturaleza, en la animada o en la inanimada, que no participe de algún modo en el lenguaje.”²⁶² Siguiendo a Benjamin, la participación de las cosas en el lenguaje no es una metáfora, por lo que no habría de entenderse como si se tratara de un mensaje que ellas dirigieran a los humanos para ser decodificado, en tanto esto implicaría dotarlas de una interioridad que comunicaría “algo” mediante su particular lenguaje. La participación de las cosas en el lenguaje radica justamente en que no están desprovistas de él, en tanto se expresan *en* un lenguaje, que para el autor judeo-alemán es mudo —en cuanto no profieren palabras— y material. No se expresan mediante él sino *en* él; y justo esto es lo que permite que el ser humano pueda llevar a cabo una *traducción*²⁶³ del lenguaje material y mudo de las cosas a la palabra, al

²⁶² Benjamin, Walter, *Sobre el lenguaje*, p. 145.

²⁶³ Cabe señalar que la lengua es sólo una de las traducciones del lenguaje de las cosas que el ser humano realiza, pero no la única. Las prácticas artísticas también son consideradas por Benjamin como lenguajes e indica que es posible que tanto la escultura como la pintura sean traducciones del lenguaje mudo y material de las cosas sólo que se mueven en su misma esfera material. Cfr. Walter Benjamin, *Sobre el lenguaje*, p. 160. Para Benjamin habría dos niveles de la *traducción*: el que va del lenguaje material de las cosas a la lengua, o a las prácticas artísticas, y que puede leerse en *Sobre el lenguaje*, y el que va de una lengua a otra, abordado en *La tarea del traductor*. En esta tesis sólo se abordará el primer nivel indicado por el autor judeo-alemán, en cuanto el interés está en recuperar la indicación benjaminiana de interrogar críticamente los *desechos* para una historia materialista de la experiencia moderna. Aquí cabe aclarar que la tesis mística del lenguaje es formulada por Benjamin a partir de su lectura profana del *Génesis*, no porque considere a la Biblia como una autoridad incuestionable, sino porque en estos textos bíblicos el lenguaje es asumido como *médium* y no como instrumento. El nombre que el ser humano da a las cosas en el lenguaje adánico, proviene de la palabra divina en que aquellas fueron creadas. En la segunda versión de la Creación relatada en el *Génesis*, se lee: “Y Yaveh Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera.” [Gén., 2:19]. Para Benjamin, en el lenguaje mudo y material de las cosas resplandece la palabra divina, y cuando el ser humano las nombra acoge este lenguaje sin que, por ser receptor del mismo, el nombre que les da coincida perfectamente con el nombre divino en el que fueron creadas, pues el lenguaje humano, si bien comparte semejanzas con el divino en cuanto aquél fue hecho a imagen y semejanza de Dios, es de un rango inferior. Este resplandor de la palabra divina constituiría el *aura* de las cosas, tanto en el sentido expuesto por Benjamin como “irrepetible aparición de una lejanía por cercana que pueda estar” [Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, p. 57], como “la capacidad de alzar la mirada”, [Benjamin, Walter, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 25], es decir, como interpelación. La *traducción* que el ser humano haría de las cosas sería la apuesta por atender a la interpelación de las cosas y recuperar así, su singularidad e historicidad.

tiempo que, cuando el ser humano las nombra, las hace partícipes del conocimiento, en tanto las conoce en este ejercicio de *traducción*.

Esta experiencia cognoscitiva se da en términos de lenguaje y no a partir de una mera descripción o de la imposición de criterios externos a las cosas.²⁶⁴ Siguiendo al autor judeo-alemán, el humano puede llevar a cabo esta *traducción* y conocer las cosas porque es receptor del lenguaje material específico de la cosa tomada en su singularidad; en cuanto lo atiende, acoge y pronuncia, lo traduce a la lengua y lo nombra, de manera que el nombre que el humano le da, parte de su materialidad concreta, o si se prefiere, según como la cosa se comunique con aquél en su particular lenguaje mudo y material. Esta *traducción* es entendida por Benjamin como una serie de transformaciones que van de un lenguaje a otro: de la mudez y la materialidad a la voz y a la palabra, que es sutil en contraste con la materialidad de las cosas. Los lenguajes, indica Benjamin, se diferencian entre sí por sus distintos grados de densidad, donde la materia y la mudez que conforman la materialidad específica del lenguaje de las cosas es más densa que la lengua humana, en contraste con la intangibilidad de la palabra. En el lenguaje de las cosas la fuerza de verdad histórica estaría condensada, expresada, pero no pronunciada plenamente, ya que carece de palabra. Así, siguiendo a Benjamin, el lenguaje de las cosas sería inferior e imperfecto con respecto a la lengua, que en este texto es considerado por el autor judeo-alemán,

²⁶⁴ Aunado a lo anterior, habría que considerar la tesis benjaminiana que sostiene que “La idea es algo de naturaleza lingüística”, es decir, que las ideas se manifiestan en la lengua, a partir de la lectura insólita que el autor judeo-alemán hace del *Banquete* de Platón. En esta interpretación del modelo esencia/apariencia platónico, las cosas pertenecen a las apariencias mientras que las ideas a la esfera de las esencias; y la participación de las cosas en el lenguaje tiene lugar gracias a la función mediadora de los conceptos que permitirían salvar la singularidad de las cosas así como que las ideas se manifiesten, de manera que la participación de las cosas en el lenguaje permite pensar a la vez en su participación en la experiencia cognoscitiva, con lo cual se las deja de tomar como meros objetos que son juzgados y clasificados a partir de criterios que les son ajenos, procedimiento que perdería su singularidad e historicidad. Cfr. Benjamin, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 19.

como superior a aquél.²⁶⁵ Este planteamiento presenta el problema del establecimiento de una jerarquía entre el lenguaje mudo y material de las cosas y la lengua de los humanos, que corre el riesgo de poner a la naturaleza como un objeto, por debajo y a disposición del ser humano convertido en sujeto (como si él mismo no fuese naturaleza), y con esto daría lugar a una relación jerárquica y de dominación, que es la que se quiere evitar. La posible solución radicaría en prescindir de esta valorización benjaminiana, sin erradicar las diferencias entre los lenguajes, y poner énfasis en la relación entre ambos, así como en la *traducción* entendida como una serie de transformaciones que van de un lenguaje a otro. En esta *traducción*, la palabra no es reducida a un mero signo para referirse a las cosas, en cuanto esto conllevaría asumir que hay una relación directa entre aquellas y las palabras, y no, como ya había señalado Nietzsche, metáforas, metonimias y transposiciones, además de las onomatopeyas y de las “semejanzas extrasensoriales”²⁶⁶ que pudiesen establecerse en una lectura mágica, como indicara Benjamin. Cabe señalar que en esta *traducción* o serie de transformaciones de un lenguaje a otro, como indica el autor judeo-alemán,

²⁶⁵ La jerarquización que Benjamin asume en su texto, mana de la jerarquización establecida en la Creación según las dos versiones del *Génesis*, en la primera está Dios, luego el ser humano y por debajo, la naturaleza: todas las cosas, animadas e inanimadas, así como el hombre y la mujer, son creados en la palabra divina; y además, se indica: “Y dijo Dios: ‘Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las sierpes que serpean por la tierra. Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó.” [Gén., 1:26, 27]. En la segunda versión, el hombre fue hecho de tierra y se convierte en un ser viviente con el insuflado de su aliento; tras conferirle la tarea de dar nombre al resto de la creación hecha en la palabra divina, lo sumerge en un profundo sueño y crea a la mujer a partir de una costilla suya. Siguiendo la lectura que Irving Wohlfarth hace de Benjamin, la injusticia con la naturaleza habría comenzado desde la Creación, y a ésta se agregarían la de la nominación, la sobrenominación y el parloteo. Además, respecto al tratamiento que Benjamin hace de la naturaleza y de la mujer en *Sobre el lenguaje*, que se asemeja a la segunda versión de la creación en el relato bíblico, Wohlfarth indica: “En la lectura benjaminiana del Génesis, Eva sólo aparece brevemente. Su comentario se detiene, por el contrario, en la naturaleza, que podríamos calificar como la mujer antes de la mujer. Ambas padecen la nominación masculina.”, en Wohlfarth, Irving, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, p. 195.

²⁶⁶ Benjamin, Walter, *La enseñanza de lo semejante*, p. 88.

algo se ganará y algo se perderá, y además, siempre quedará algo intraducible, un residuo de lenguaje que tal vez pueda ser retomado en otra ocasión, sin por eso aspirar a una *traducción* completa ni definitiva de las cosas, tal como la *redención* no se lleva a cabo de una vez y para siempre. Benjamin indica: “Dentro de toda configuración lingüística impera el antagonismo de dicho y decible con indecible y no dicho.”²⁶⁷ Siguiendo al autor judeo-alemán, la fuerza de verdad condensada en la materialidad de las cosas emergería de las tensiones generadas entre el querer decir y el modo de expresar de la lengua y del lenguaje de las cosas, entre lo dicho y lo que se podría decir sobre ellas, entre lo no dicho y lo que no se puede decir, aunado a lo por decir; tensiones que desplazan el sentido, que difícilmente puede controlarse. Así, el ser humano se relaciona con las cosas tanto animadas como inanimadas en los términos que el lenguaje impone, al margen de la intención de la subjetividad que las nombra que, como señalara Nietzsche respecto a la escritura de la historia moderna, se presume como objetividad última. Benjamin pone en cuestión la figura clásica de pensamiento sujeto-objeto al proponer este modelo de *traducción* que toma las cosas como *mónadas*, y recupera así su singularidad e historicidad, y permite proceder de una manera minuciosa y reparar en los detalles, las diferencias y los matices más nimios, así como en su disposición, sus relaciones y cualidades, que suelen ignorarse en su consideración como meros objetos, esto es, como pertenecientes a un sujeto que es arbitrario, unilateral e indiferente con ellos (y en cuanto desechos de la modernidad, trátase no sólo de las cosas, sino de la naturaleza u otros seres humanos), a partir de una abstracción que les impone las categorías que el sujeto ha preestablecido para

²⁶⁷ Benjamin, Walter, *Sobre el lenguaje*, p. 150.

clasificarlos, someterlos, medirlos y manipularlos, borrando sus diferencias y singularidades.

Siguiendo al autor judeo-alemán, abordar el *índice histórico* condensado en la materialidad del *desecho* o la *ruina* es posible en tanto es una cosa, y éstas participan del lenguaje, a la vez que entiende a éste como expresión de fuerzas de verdad históricas. La tarea del historiador materialista sería, siguiendo a Benjamin, realizar esta *traducción* del carácter expresivo de los desechos del proyecto civilizatorio y de la producción industrial, y hacer legible su *índice histórico*, por más que quede siempre un residuo que se resista a la *traducción*. Es importante destacar que la singularidad de ésta no se reduce a una entidad, ni a la empiricidad, como tampoco a la subjetividad que la lleva a cabo. Mas bien, pone énfasis en que la experiencia, que para Benjamin es siempre individual y colectiva, tiene lugar en el intercambio pero ya no monetario, sino de lenguaje, que señala justo ese punto de encuentro espacio-temporal en el que ocurre. El *aquí y ahora* en que se lleva a cabo la lectura del *índice histórico* de un desecho no coincide con el momento en que fue producido como tal —y en este sentido no se reduce ni al presente ni a la presencia—, en tanto para Benjamin implica necesariamente una anacronía, en la que lo que ha sido desechado se confronta de manera directa con el ahora en el que se realiza la lectura, e implica, aunados a los accidentes y marcas que hayan sufrido el *desecho* o la *ruina* en su materialidad, la serie de lecturas que se han hecho de ellos, la transmisión de estas lecturas, su ubicación actual, etc., que también forman parte de su historia. El *aquí y ahora* en que se hace la lectura, implica a su vez tomar en cuenta el contexto en el que se lleva a cabo, por ejemplo, el estado y las posibilidades de la lengua en que se encuentra

inmersa la subjetividad que la realiza, así como la *idea de Mundo* imperante en su tiempo, de la cual no necesariamente logra escapar. Además, permite reparar en la relación fluctuante entre la subjetividad y el lenguaje, y preguntar en qué medida la experiencia, que se articula *en* la lengua, altera y modifica la estructura de la subjetividad, y puede abrir a interpretaciones críticas de las ruinas y los desechos, que dejen de considerarlos como un trozo de un pasado acabado, y permitan reparar en ellos como “lo que ha sido”²⁶⁸ que continúa interpelándonos.

El *índice histórico* de los desechos, siguiendo a Benjamin, condensa en su materialidad, una época, un modo de operar de la industria, una economía, un modo de ser de la subjetividad, elementos oníricos del sueño colectivo y una *idea de Mundo*, además de, como indica Martínez de la Escalera, el “esfuerzo del cuerpo individual o del cuerpo colectivo, de cuyas actividades el objeto es sólo un elemento autónomo”²⁶⁹, esto es, el gasto de la fuerza productiva y creativa “de quienes realizaron un trabajo o una experiencia cuyo producto final llegó a ser obsoleto.”²⁷⁰ El *índice histórico*, además de lo antedicho, siguiendo a Martínez de la Escalera, remite a la temporalidad en que fue producido y desechado, así como a las relaciones de dominación en que fue producido como *desecho*. Todo lo anterior constituye la singularidad de la lectura del *índice histórico*. Hacerlo legible permitiría desestabilizar las valoraciones que atraviesan estas relaciones jerárquicas y de exclusión, así como abrir a la posibilidad de

²⁶⁸ Erika Lindig repara en la selección terminológica benjaminiana para distinguir entre *Vergangene*, que puede traducirse literalmente como “lo que ya se fue” y que da la idea de un pasado consumado, y *Gewesene*, derivado del participio *Gewesen*, “lo que ha sido” (pero no necesariamente es un hecho acabado), de manera que la *actualización* del *desecho* o *ruina* en la lectura de su *índice histórico* le permitiría, a su vez, devenir-otro. Cfr. Lindig, Erika, “Imagen dialéctica e índice histórico”, p. 220.

²⁶⁹ Martínez de la Escalera, Ana María, “El museo, la historia y el residuo”, pp. 306-307.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 306.

relaciones inéditas como un por venir distinto al impuesto por la modernidad capitalista y, como ella indica: “relatar lo que ya nadie recuerda y que la estructura de dominación de la experiencia social quiere olvidar para abrir así diversos futuros posibles a la diferencia.”²⁷¹

Sólo tras este tratamiento de *traducción* y lectura críticas del *índice histórico* de los desechos a partir de la figura de pensamiento *mónada*, como indica Benjamin, estos habrían sido “confeccionados con un perfil neto y cortante.”²⁷² Y sólo así sería posible, como señala el autor judeo-alemán, “levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños”.²⁷³ Estas “grandes construcciones” no serían las monumentales que tanto Nietzsche como Benjamin han criticado, sino imágenes dialécticas de la modernidad que abrirían a lo estético-histórico-político-social de la experiencia, y permitirían “romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal.”²⁷⁴

²⁷¹ *Ibid.*, p. 318.

²⁷² Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 463. [N 2, 6].

²⁷³ *Idem.*

²⁷⁴ *Idem.*

2.5. ARTICULACIÓN CRÍTICA DE LA HISTORIA EN IMÁGENES DIALÉCTICAS: EL PRINCIPIO DEL MONTAJE.

Las indicaciones benjaminianas para realizar el tratamiento crítico de los desechos constituían, como señala Susan Buck-Morss en su atenta lectura de Benjamin, una “pedagogía materialista”²⁷⁵ que enseñaría a hacer una *crítica* de la experiencia moderna a partir de la lectura del *índice histórico* de las ruinas y los desechos que la misma ha dejado caer en el olvido. Esta “pedagogía materialista” implicaría también romper con la manera historicista y causal de exponer y transmitir la historia. Benjamin señala: “Escribir historia significa por tanto *citar* la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto.”²⁷⁶ Extirpar *lo que ha sido* del contexto en el que lo sitúa la historia oficial tiene lugar tanto en lo que Benjamin considera el lado destructivo de la *crítica*, que para él tiene lugar como un *salto dialéctico* y una anacronía que supone la lectura del *índice histórico*, como en su fase constructiva, que implica que al emplear la *ruina* o el *desecho*, no se les sitúe nuevamente en la exposición en un *continuum* causal propio de la temporalidad lineal del historicismo, ya que esto conlleva una consideración del pasado como un recinto cerrado en el que el presente deja de sentirse aludido, sino que habría que dejarle ingresar en la temporalidad instaurada por la *mónada*, que para Benjamin, es mesiánica y condensa *lo que ha sido* con lo por venir en el ahora de la lectura, y abrir así la posibilidad de que, a la vez que se vuelva evocación y memoria,

²⁷⁵ Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 315.

²⁷⁶ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 478. [N 11, 3]. En cursivas en el original.

pueda devenir-otro.²⁷⁷ Para esto, Benjamin propone que la exposición *crítica* de la historia muestre los desechos y las ruinas en imágenes dialécticas construidas a partir de una lógica visual, no discursiva ni lineal, mediante el “montaje”²⁷⁸, y utilizarlos así para la *crítica*, en tanto para él esa es la única manera de hacerles justicia. Ahora bien, en sentido estricto, el historicismo realiza su propio montaje al elegir las imágenes y acontecimientos que favorecen al vencedor en turno, sólo que oculta la construcción que ha llevado a cabo, por ejemplo, mediante la escritura cosmética criticada por Barthes, y ofrece una narración de la historia como si fuese una imagen total, esto es, universal y homogénea, además de inmutable y eterna. En analogía con el fotomontaje, la imagen ilusoria que el historicismo presenta como verdadera ha sido producto de un truco. Para Benjamin, una historia *crítica* habría de dismantelar la construcción del historicismo en un *salto dialéctico* (momento destructivo de la *crítica* que arrancaría un instante de la historia del *continuum*), que abriría a la construcción de una *imagen dialéctica* que no evitará mostrar que se trata de un ensamble entre otros posibles.

Cabe señalar que los desechos y las ruinas con los que habrían de llevarse a cabo estas construcciones, como señala Wohlfarth siguiendo a Benjamin, se resisten tanto al olvido como a la *redención*: No pueden ser ocultados del todo a pesar del empeño que la historia oficial pone en sus estrategias de olvido sistemático, y a la vez, no se dejan recuperar de una vez y para siempre como si se tratara de pedazos que calzaran perfectamente. Esta tesis es expuesta por Benjamin en *La tarea del traductor*, a partir de la imagen alegórica de la vasija rota:

²⁷⁷ Cfr. Martínez de la Escalera, Ana María, “El museo, la historia y el residuo”, p. 293.

²⁷⁸ Benjamin, Walter, *La obra de arte*, p. 66.

Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de una vasija puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior.²⁷⁹

La imagen de la vasija propuesta por Benjamin tiene un uso alegórico en cuanto no se trata de una mera comparación entre un supuesto lenguaje superior y una vasija antes de romperse —y en este sentido, no es una metáfora—, sino de un desplazamiento del sentido en la imagen de la totalidad y su fragmentación: la fragmentación parece haber estado ahí desde siempre, nunca ha habido una vasija completa, como no ha habido una felicidad plena y sin fisuras, ni un Paraíso perfecto en la historia humana. A la luz de esta imagen de la vasija rota, las ruinas y los desechos serían fragmentos que, si bien tendrían una estructura sinecdóquica en la que cada *ruina* o *desecho* remitiría a la historia del devenir de lo humano, no por ello darían lugar a una historia universal, completa ni acabada. Si bien Benjamin apuesta, como indica Wohlfarth, por “hacer surgir la imagen de la modernidad de sus propios desechos.”²⁸⁰, una *imagen dialéctica* no es completa ni definitiva, sino que está abierta a nuevas posibilidades de articulación *crítica* en cada *aquí y ahora* en que ésta se lleve a cabo. Además, la pretensión de Benjamin no es la de realizar un inventario de todo lo que ha sido arruinado o desechado, sino utilizar los desechos y ruinas escogidos y

²⁷⁹ Benjamin, Walter, *La tarea del traductor*, p. 139.

²⁸⁰ Wohlfarth, Irving, “¿Etcétera?”, p. 51.

tratados rigurosamente en cada ocasión para la *crítica*, y hacer un acto de justicia en la lengua, como ejercicio de *rememoración*, no para fijar el pasado en una fecha conmemorativa en el calendario a la manera del recuerdo estéril, sino para actualizarlo y devolverle así, su vigencia.

2.5.1. UN FOTOMONTAJE DE HEARTFIELD: “HISTORIA NATURAL ALEMANA”.

Luego entonces, el *montaje* mediante el cual se confeccionaría la *imagen dialéctica* operaría de una manera análoga al fotomontaje, en cuanto éste emplea trozos de imágenes, que suelen ser enteramente opuestos, en la construcción de una imagen que es más que la suma de los fragmentos que la componen, y que además, provoca una experiencia de *shock* en el espectador, que para Benjamin es decisiva para la *crítica*. Un ejemplo de fotomontaje que ofrece imágenes para ser leídas y abren a la *crítica*, es el realizado por John Heartfield, cuyo trabajo conocía el filósofo. Uno de los fotomontajes de Heartfield que permite criticar la *ideología del progreso* asumido como un proceso evolutivo natural en la historia, es la imagen titulada “Historia natural alemana” (imagen 8) de 1934 que, como señala Buck-Morss, impactó fuertemente a Benjamin.²⁸¹ En esta imagen aparecen sobre una rama raquítica las tres fases biológicas del desarrollo de una mariposa: oruga, crisálida o pupa, y mariposa. A este desarrollo biológico, Heartfield yuxtapone los rostros de Ebert —primer canciller de la República de Weimar— como oruga, el de Hindenburg —último presidente de Weimar, quien además aprobara el nombramiento de Hitler como canciller— como crisálida, y el

²⁸¹ Cfr. Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 79. Buck-Morss indica que Heartfield formó parte del círculo marxista de Berlín conformado por Brecht, así como que Benjamin conoció a Heartfield después de haber entrado en contacto con sus fotomontajes.

de Hitler sobre la Mariposa-de-la-muerte, en tanto esta mariposa lleva en su cabeza una calavera. El subtítulo de esta imagen es “Metamorfosis”, y en la leyenda que Heartfield agrega sobre esta metamorfosis indica tres significados, como refiere Buck-Morss: “el primero surge del discurso de la naturaleza (las etapas del insecto), otro surge de la historia (Ebert-Hidenburg-Hitler) y otro (enumerado en primer lugar), del discurso del mito: ‘En la mitología: la metamorfosis de los seres humanos en árboles, animales, piedras’”.²⁸² Además, el subtítulo “Metamorfosis” elegido por Heartfield hace alusión al cuento de Franz Kafka, en el que Gregorio Samsa despierta convertido en un insecto monstruoso. Así, como Buck-Morss señala, esta imagen muestra de manera crítica la pretendida “evolución” de la República de Weimar, hasta el Reich hitleriano: Los seres humanos se presentan como metamorfoseados en naturaleza, lo cual permite a Heartfield poner énfasis en que “la creencia en un progreso evolutivo como curso natural de la historia social es un mito, en el sentido totalmente negativo de ilusión, error, ideología.”²⁸³ El binomio historia/naturaleza que la *ideología del progreso* asume acríticamente, es presentado en este fotomontaje de Heartfield como una oposición que cruza las direcciones al aplicar estos signos lingüísticos a los referentes, muestra la brecha que los separa, y abre así a una crítica del referente y de la experiencia histórica: El supuesto desarrollo hacia mejor se muestra como un retroceso en términos políticos, históricos y sociales, y el supuesto progreso muestra su aspecto monstruoso y catastrófico como la muerte que sobrevuela la historia.

²⁸² Buck-Morss, Susan, *op. cit.*, p. 77.

²⁸³ *Ibid.*, p. 79.



Imagen 8. "Historia natural alemana". Fotomontaje de John Heartfield realizado en 1936.

Benjamin apostaba porque sus imágenes dialécticas tuviesen la misma capacidad crítica que las imágenes de Heartfield y, además del fotomontaje, reformula el *montaje* como principio motriz para una escritura materialista de la historia a partir de la técnica del cine en la edición de una película, sin la cual la obra no puede propiamente surgir, en tanto la imagen que el cine ofrece es múltiple, resultado de la selección de imágenes que han sido cortadas, yuxtapuestas y contrapuestas varias veces en una secuencia determinada. Así, el *montaje*, pero ya no cinematográfico sino literario como le ha llamado Benjamin en tanto la construcción de las imágenes dialécticas se hace en la lengua, abriría a la posibilidad de articular la experiencia histórica ofreciendo una imagen que, a diferencia de la ofrecida por las narraciones oficiales, es múltiple, heterogénea y heterodoxa, y da lugar no a la contemplación pasiva sino al *shock* desautomatizador que abre la posibilidad de nuevas articulaciones críticas y mueve a la acción, que tanto interesaba también a Nietzsche. Tras la experiencia de *shock*, que permite la desestabilización y la distancia que toda *crítica* implica,²⁸⁴ nada garantiza que los seres humanos asuman su fuerza, aunque débil,

²⁸⁴ Este distanciamiento de las narraciones oficiales a partir del *shock* puede ser leído desde el “Efecto V” propuesto por Bertolt Brecht para el teatro, a quien Benjamin conoció hacia 1927. Este efecto de distanciamiento tiene lugar a partir de una desautomatización de la monotonía de lo cotidiano que sacude la sensibilidad y consiste en detener y desordenar las asociaciones del espectador, tal como lo hiciera el surrealismo en su momento. Brecht enfatiza, además, que las verdades no pueden concebirse como siempre válidas para todo momento y lugar, en tanto no tienen el mismo efecto según las palabras elegidas y el contexto en el que sean dichas. Siguiendo a Brecht en sus *Escritos políticos*, la verdad tiene tres finalidades: 1) Orientarse hacia la construcción y a la modificación de la subjetividad. 2) Una finalidad técnica, es decir, profesional y científica. 3) Una finalidad política. Brecht advierte que en el capitalismo la segunda finalidad es la predominante, mientras que la tercera permanece abstracta e infantil, lo cual impide que influya en las condiciones objetivas de la existencia humana, en detrimento de la primera finalidad que, en lugar de modificar la subjetividad para la emancipación, reduce a los seres humanos a especialistas que sólo pueden llevar a cabo la parte del trabajo que les ha tocado, cual meros autómatas. La apuesta de Benjamin por desautomatizar la manera habitual de narrar la historia buscaría detener y desordenar la concatenación causal del historicismo para introducir la distancia crítica a partir del *shock*, y dejar abierta la posibilidad de nuevas articulaciones críticas a partir de la confrontación directa entre “lo que ha sido” y el ahora de la lectura. De las tensiones generadas entre estos dos polos emergería, siguiendo a Benjamin, una fuerza de verdad histórica, a la manera de una *iluminación profana*. Cfr. Brecht, Bertolt, *Escritos políticos*, trad. de Leon Mames, Buenos Aires, Ediciones futura, 1976.

para llevar a cabo un acto revolucionario como interrupción del curso veloz de la historia bajo su concepción lineal y puesta en marcha por la *ideología de progreso* que arrasa con todo aquello que no mantenga su acelerado paso. El modelo constructivo de la *imagen dialéctica*²⁸⁵ propuesta por Benjamin es una manera de la “detención mesiánica”²⁸⁶ que el ángel de la historia no logra concretar, y se ofrece como una instantánea de la lengua que captura el movimiento dialéctico y lo presenta de una manera congelada o suspendida, como si se tratara de una fotografía o un fotograma, y daría lugar a una experiencia cognoscitiva en la que, como indica Benjamin:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad.²⁸⁷

²⁸⁵ La formulación benjaminiana del modelo de la *imagen dialéctica* que confronta directamente “lo que ha sido” y el ahora en que se lleva a cabo la lectura, hunde sus raíces también en el surrealismo, como permite ver en su texto dedicado a esta vanguardia, en el que rescata las imágenes surrealistas, y señala la importancia de “descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes de pura cepa. Ámbito de imágenes que no se puede ya medir contemplativamente.”, tal como las imágenes dialécticas que darían lugar a una *iluminación profana* y moverían a la acción revolucionaria. [Benjamin, Walter, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1999, p. 60. En adelante, *El surrealismo*]. En el primer manifiesto, Breton indica, siguiendo a Pierre Riverdy, que las imágenes surrealistas han de confrontar dos realidades distantes, y que entre más opuestas sean, mejor, tal como el modelo tensional propuesto por Benjamin. Cfr. Bretón, André, “Primer manifiesto surrealista”, en *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta, 2001, p. 38. Sin embargo, a diferencia de los surrealistas, Benjamin indica la importancia de que el efecto de *shock* de las imágenes no se quede en el mero escándalo moral, sino que mueva a la acción, incluida la articulación *crítica* de la historia.

²⁸⁶ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 54. Otra manera será abordar tanto las palabras como los desechos y las ruinas bajo la figura de pensamiento *mónada*.

²⁸⁷ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 464. [N 2 a, 3].

Así, el autor judeo-alemán propone un modelo tensional que no desarrolla la serie de contraposiciones y movimientos dialécticos que van de un polo a otro en la confrontación directa entre “lo que ha sido” y la posibilidad de un por venir más justo en el *ahora* en que se hace la lectura del *índice histórico* y se construye una imagen crítica de la modernidad. Esta imagen tensional tampoco buscaría una síntesis definitiva y reconciliadora ni de las contradicciones ni de las injusticias, sino que, para Benjamin, serían justamente las tensionalidades las que permitirían hacer estallar la fuerza de verdad condensada en la *imagen dialéctica* construida, tal como la tensionalidad progreso-ruina en la imagen de la modernidad propuesta por él, y que ofrece desde la mirada del ángel de la historia. La fuerza de verdad estalla, siguiendo a Benjamin, a partir de las tensionalidades, discontinuidades, heterogeneidades, anacronías y heterodoxias condensadas en la *imagen dialéctica*, y esta experiencia cognoscitiva tiene lugar a la manera de una *iluminación profana*²⁸⁸, en la cual, la confrontación directa de “lo que ha sido” con el “ahora de la cognoscibilidad” tiene lugar a la manera de un choque, y abre a lo porvenir.

²⁸⁸ Benjamin, Walter, *El surrealismo*, p. 46. En cursivas en el original. Este instante cognoscitivo remite a la metáfora de la luz, pero ésta, siguiendo a Benjamin, no es la de la razón ilustrada que pretende instaurar su verdad de una manera universal y definitiva, sino que ocurre a la manera de una revelación. La revelación de la verdad puede entenderse al menos en tres sentidos: 1) En analogía con una placa fotográfica, donde revelar consiste en hacer visible una *imagen dialéctica*. b) Como descubrimiento en el sentido de hacerla pública. c) En un sentido mesiánico que pone énfasis en la intangibilidad de la revelación y de la palabra, que sólo existe al ser pronunciada, articulada, leída o comentada. La tesis mística del lenguaje de Benjamin retoma este aspecto de la intangibilidad cuando plantea que el ser humano nombra las cosas, y realiza una lectura crítica del *índice histórico* de los desechos, y las hace así partícipes del conocimiento. Este sentido mesiánico también pone énfasis en la dislocación de la revelación, en cuanto las visiones de los profetas los sacan de su contexto, sus descripciones echan mano de palabras conocidas que se aproximan a lo que vio el profeta sin lograr apresarlas en su totalidad. Benjamin recupera este sentido de la dislocación y lo conceptualiza como *shock* que, para una escritura *crítica* de la historia, tiene lugar como descontextualización de la narración causal del historicismo cuando ocurre como choque de un trozo de pasado con el ahora de la lectura, y además, mueve a la acción pues no se deja contemplar pasivamente.

2.6. CRÍTICA DE ADORNO A LA IMAGEN DIALÉCTICA, LA ESPERANZA BENJAMINIANA COMO PROMESA DE REDENCIÓN Y LA IDEA DE LO MESIÁNICO.

Esta “dialéctica en reposo”,²⁸⁹ como Benjamin llama a su exposición *crítica*, fue recibida con desconfianza por Theodor W. Adorno, quien critica la *imagen dialéctica* benjaminiana “por su carácter *no dialéctico*”,²⁹⁰ es decir, por no explicitar las mediaciones.²⁹¹ En la carta del 10 de noviembre de 1938, Adorno le envía a Benjamin su recepción del *Baudelaire* —texto que constituía, según las propias palabras del autor, un “modelo en miniatura”²⁹² del *Libro de los Pasajes*—, y le comenta: “Los motivos son reunidos, pero no desarrollados.”²⁹³ Líneas adelante apunta:

Permítame expresarme aquí todo lo simple y hegelianamente que sea posible. Si no me equivoco, esta dialéctica se trunca en un punto: el de la mediación. Domina por doquier una tendencia a referir los contenidos pragmáticos de un

²⁸⁹ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 464. [N2 a, 3].

²⁹⁰ Lonitz, Henri (ed.), *Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. Correspondencia (1928-1940)*, trad. de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibañez, Madrid, Trotta, 1998, p. 112.

²⁹¹ En su recepción del texto sobre Kafka de Benjamin, hay ya una sugerencia por parte de Adorno de desarrollo dialéctico: “Aquí hay algo más que ‘nube’, hay dialéctica; y la tarea más propia de una interpretación de Kafka sigue consistiendo en dialectizar plenamente la figura de las nubes —hacer llover, por así decirlo, a la parábola—, y en modo alguno ‘aclararla’; igual que la plena articulación teórica de la ‘imagen dialéctica’.”, en *Ibid.*, p. 80.

²⁹² Fragmento de la carta de Benjamin a Horkheimer escrita el 28 de abril de 1938, en Benjamin, Walter, “Testimonios sobre la génesis de una obra”, en *Libro de los Pasajes*, p. 955. Cabe mencionar que de los textos de Benjamin dedicados al poeta francés, sólo existen en su versión acabada “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” y “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. El escrito inacabado que habría de completar su *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, se titulaba “Parque Central”. Adorno se refiere al primer texto mencionado.

²⁹³ Lonitz, Henri (ed.), *op. cit.*, p. 270.

Baudelaire directamente a rasgos emparentados de la historia social de su tiempo y, además, especialmente a los de orden económico.²⁹⁴

Ambos autores coinciden en que había que distanciarse de Hegel respecto a la conclusión del proceso dialéctico en una síntesis (*Aufhebung*) armonizadora que suprimiera, recuperara y superara las contradicciones, en tanto el proceso interpretativo quedaría estabilizado en un sistema, cerrando la posibilidad de continuar la *crítica*. Sin embargo, divergen respecto a la manera en que esta última habría de permanecer abierta a nuevas actualizaciones. El procedimiento crítico y dialéctico, para Adorno, necesitaba imprescindiblemente de la mediación que explicitara las contradicciones en tanto permitía dotar de movimiento a la interpretación sin necesidad de cerrar el proceso en una síntesis.²⁹⁵ Por su parte, para Benjamin el despliegue dialéctico podía entenderse al menos en dos sentidos, según lo expone en su texto sobre Franz Kafka: “Si el capullo se despliega en la flor, el barco de papel que se enseña a hacer a los

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 271.

²⁹⁵ Si bien Adorno formula explícitamente su manera de entender la dialéctica como *dialéctica negativa* hasta 1966 —veintiséis años después de la muerte de Benjamin—, con la publicación de un texto que lleva el mismo nombre, rescata y reformula algunas de las indicaciones benjaminianas condensadas en sus textos de los años veinte, o incluso un poco antes, tal como la que puede leerse en un texto redactado entre 1917 y 1918: “[...] además de la síntesis, es posible otra relación entre tesis y antítesis”, en Benjamin, Walter, “Sobre el programa de la filosofía futura”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de Roberto J. Vernengo, Caracas, Monte Ávila, s.f., p. 14. Entre otros puntos de confluencia en los que es posible advertir la recuperación que Adorno hace de las indicaciones benjaminianas, cabría mencionar que para ambos en el procedimiento crítico habría de operar un momento destructivo y otro constructivo, y también concuerdan en la importancia de atender la parte negativa que la metafísica o ideología burguesa suele excluir de sus consideraciones al privilegiar sólo el polo positivo; este *desecho* de la teoría habría de ser retomado para profundizar en él de manera *crítica*. Si bien Adorno recupera las indicaciones benjaminianas señaladas, esto no reduce la formulación ni el desarrollo de su *dialéctica negativa* a lo que pudo haber aprendido y recuperado de Benjamin. Según la investigación e interpretación de Susan Buck-Morss, otra fuente de la que Adorno se nutrió fue la música, a partir de sus estudios del método dodecafónico o atonal de Schönberg, así como de su cercanía y trabajo con Horkheimer en el Instituto de Frankfurt establecido en Estados Unidos tras la persecución nazi. Para profundizar en la discusión entre Benjamin y Adorno se puede revisar su correspondencia, sobre todo la que va de 1935 a 1938; así como Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. de Nora Rabotnikof, México-Madrid-Bogotá, Siglo XXI, 1981. En adelante, *Origen de la dialéctica negativa*.

niños se despliega en una hoja lisa.”²⁹⁶ La primera imagen remite a Hegel y al historicismo, así como al “naturalismo histórico vulgar”²⁹⁷, en tanto se corre el riesgo de naturalizar el movimiento de la historia presentándolo como la única explicación posible en tanto el capullo en cuestión no podría sino ser la flor a que da lugar, con lo cual se cierra la posibilidad de que la articulación sea distinta a la expuesta, y se cancela la posibilidad de continuar la *crítica*. La segunda imagen, si bien se ofrece como un barco, podría reconfigurarse de diferentes maneras, tal como el origami permite realizar en un pliego de papel. Las figuras sólo pueden desplegarse en una hoja de papel si a ésta se le hacen determinados dobleces, esto es, hay que plegarla primero: Las imágenes dialécticas de Benjamin se presentan plegadas a la manera del barco de papel y las figuras del origami, y la tarea del despliegue como explicitación de las mediaciones y articulación de los momentos contradictorios habría de ser realizada por el lector atento. Así, la *dialéctica en reposo* de Benjamin pone énfasis en el carácter abierto de toda lectura, que constituye una posibilidad para la articulación materialista de la historia, en tanto la mediación puede trazarse siempre una vez más en cada ocasión de lectura *crítica*.

La preocupación de Adorno por la falta de explicitación del desarrollo del movimiento dialéctico en Benjamin no es sólo epistemológica sino política, en tanto para el primero, la falta de mediación constituía un grave peligro para la *crítica*, ya que ampliaba el margen de posibles interpretaciones contrarrevolucionarias, así como de que los momentos contradictorios pasasen desapercibidos y/o bien, que la fuerza de verdad que tanto interesaba a Benjamin fuese legible sólo para unos cuantos iniciados

²⁹⁶ Benjamin, Walter, *Franz Kafka*, p. 62.

²⁹⁷ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 463. [N 2, 6].

en los temas y en su peculiar manera de entender la dialéctica, pasando inadvertidas a los demás. Adorno supone que el posible lector de las imágenes benjaminianas es un individuo enajenado en la sociedad de masas, cuya capacidad y posibilidad de crítica es nula, y cierra así toda esperanza de que la articulación de la experiencia pueda ser diferente a la fraseología empleada e impuesta por la *ideología* dominante en la modernidad capitalista.²⁹⁸ Benjamin no era ciego a los riesgos a los que se exponían sus imágenes dialécticas, en cuanto advertía: “La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de su cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.”²⁹⁹ Este peligro consiste en “entregarse como instrumento de la clase dominante”³⁰⁰, el cual amenaza “tanto a lo transmitido por la tradición como al receptor de la misma.”³⁰¹ Sin embargo, para Benjamin es justo “en un instante de peligro”³⁰² en el que la *imagen dialéctica* “relumbra fugazmente”³⁰³. A diferencia de Adorno, el reconocimiento del peligro no le impide afirmar una esperanza a la manera de una promesa de *redención*. Una esperanza que, irónicamente, el propio Adorno reconociera en las alas plegadas de un ángel al comentar a Benjamin su texto

²⁹⁸ Además, siguiendo la lectura de Susan Buck-Morss, para Adorno la teoría crítica constituía ella misma una manera de la praxis, en cuanto habría de poder ser validada independientemente de la existencia de un sujeto colectivo de la historia, tal como el proletariado con conciencia de clase. Si bien Benjamin no afirma un concepto de proletariado en todos sus textos como el único sujeto de la historia, hay escritos en los que explícitamente muestra su solidaridad con él, como es el caso de *El autor como productor* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, o algunos pasajes de las *Tesis*; gesto en el que Adorno veía, no con buenos ojos, la influencia de Bertolt Brecht. Para Adorno, la *crítica* era sólo posible en la relación que el artista establecía con su material, o el crítico con su texto. *Cfr.* Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa*, pp. 70-101.

²⁹⁹ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 465. [N 3, 1].

³⁰⁰ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 40.

³⁰¹ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 478. [N 10 a, 2].

³⁰² Walter Benjamin, *Tesis*, p. 40.

³⁰³ *Ibid.*, p. 41.

sobre Kafka: “Las alas plegadas del ángel no son ningún defecto, sino su ‘rasgo’ — apariencia obsoleta, ellas son la esperanza misma, y no existe ninguna otra.”³⁰⁴

La esperanza en Benjamin está estrechamente ligada con su idea de lo mesiánico. Como Scholem indica, la idea de lo mesiánico “no se ha generado sólo como revelación de un principio abstracto de esperanza de salvación para la humanidad, sino respondiendo cada vez a circunstancias históricas muy concretas.”³⁰⁵ Además, señala que “La apocalíptica representa la fachada exterior, necesariamente siempre presente, del mesianismo exacerbado.”³⁰⁶ Más allá de que se pueda o no tildar de exacerbado el mesianismo de Benjamin, sin duda las circunstancias en que elabora su pensamiento crítico son catastróficas: primera y segunda guerras europeas (llamadas “mundiales” por Europa), junto con el arribo del fascismo, y la apocalíptica está presente en su *crítica*: la imagen del ángel de la historia presenta un panorama de destrucción total. La esperanza benjaminiana no se ofrece como mero consuelo, “opio del pueblo”, sino que busca responder críticamente y contrarrestar las desastrosas circunstancias históricas en que elabora su *crítica*, respecto a la cual, además, señala: “La tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ en que ahora vivimos es en verdad la regla.”³⁰⁷ Respecto a los apocalípticos, Scholem apunta: “Desde el mismo momento de la catástrofe más profunda, se da ya la posibilidad de la salvación.”³⁰⁸ De manera que si la catástrofe es el *continuum* de la historia, la

³⁰⁴ Lonitz, Henri, *op. cit.*, p. 81.

³⁰⁵ Scholem, “Para comprender la idea mesiánica del judaísmo”, en *Conceptos básicos del judaísmo*, p. 103.

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 43.

³⁰⁸ Scholem, Gershom, *Conceptos básicos del judaísmo*, p. 110.

redención aguarda latente en todo momento: “En realidad no hay un instante que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria —sólo que ésta tiene que ser definida en su singularidad específica, esto es, como la oportunidad de una solución completamente nueva ante una tarea completamente nueva—.”³⁰⁹ De ahí la posibilidad, siguiendo a Benjamin, de que las imágenes dialécticas puedan ser leídas y actualizadas en cada ocasión, dejando abierta la oportunidad de realizar una vez más la *crítica*. Además, siguiendo la idea mesiánica, Benjamin indica que esta oportunidad para la acción revolucionaria —incluidas la escritura *crítica* de la historia y la lectura de las imágenes dialécticas—, tiene lugar como una ruptura o interrupción de ese continuo devastador de la narración historicista y sus infaustos efectos. Cabe agregar algo más sobre el aspecto catastrófico en el mesianismo benjaminiano y la figura del Mesías. Scholem indica que ésta puede ser entendida desde la casa de David, que pone énfasis en el aspecto utópico que considera que el Mesías vence siempre, mientras que, desde la casa de Yosef:

el Mesías moribundo se hunde en la catástrofe mesiánica. En él se concentran los rasgos catastróficos. Lucha y pierde pero no padece. [...] Es un salvador que no salva nada; en el que sólo se perpetúa la lucha final contra los poderes del mundo. El hundimiento de la historia viene dado por el hundimiento personal.³¹⁰

La figura del Mesías en Benjamin es más cercana a esta última perspectiva, pues el Mesías no vendrá a realizar de una vez y para siempre la justicia en la historia,

³⁰⁹ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 56.

³¹⁰ Scholem, Gershom, *Conceptos básicos del judaísmo*, p. 117.

ni vencerá siempre que se enfrente a las fuerzas hegemónicas, sino que, en todo caso, a partir de una fuerza mesiánica que es débil —como reconociera Benjamin—, sobre todo en comparación con estas últimas, las generaciones presentes podrán ajustar sólo un poco y por un instante, alguna *ruina o desecho o imagen dialéctica* de la historia. Esta manera de entender la figura del Mesías se presenta de forma extrema en la del pepenador —y en la del historiador materialista como pepenador de la historia— propuesta por Benjamin: en el pepenador también “se concentran los rasgos catastróficos” de la historia moderna, no sólo por su aspecto arruinado y repulsivo, o porque tenga que vérselas con los desechos de la producción industrial, sino porque es el excluido del proyecto civilizatorio moderno y también del proyecto revolucionario marxista, para quien cuenta como un insalvable lumpenproletario reaccionario.

La esperanza en Benjamin permite a su vez, introducir en la lengua la idea de justicia, en tanto para el autor judeo-alemán esta se entiende como la responsabilidad que una generación tiene con las que le preceden, en relación con su felicidad incumplida; es la exigencia de modificar en el presente, como generación, las condiciones objetivas de la experiencia humana. Esta promesa abre a lo por venir, es decir, a lo totalmente nuevo como lo impredecible y lo incalculable en su actualización del pasado, y por tanto, remite a la esperanza de su cumplimiento. La responsabilidad de las generaciones presentes con las exigencias de justicia de las generaciones precedentes está en suspenso, siempre abierta para que la deuda con cada singularidad pueda ser saldada. La esperanza es a su vez una espera activa que consiste, indica Benjamin, en organizar el pesimismo y la desconfianza del cumplimiento de la promesa³¹¹, en tanto su cumplimiento no implica que se resolverán

³¹¹ Cfr. Benjamin, Walter, *El surrealismo*, p. 60.

armoniosamente, de una vez y para siempre, todas las injusticias del pasado, esto es, no hay una síntesis armónica al final de la historia; no implica que nunca más habrá injusticia. El cumplimiento de una promesa es por fin la realización, en un *aquí y ahora* singular e irreplicable, de la justicia en un acto revolucionario, incluida la articulación *crítica* de la historia, y de que aquellos a quienes les ha sido negada la posibilidad de la palabra, por fin puedan tomarla. La deuda y la responsabilidad de la generación presente con las generaciones anteriores son infinitas, en el sentido de que permanecen siempre abiertas a nuevas posibilidades de *actualización*. La promesa aguarda cristalizada en la *imagen dialéctica*, en un momento determinado de la historia de la lengua, para ser cumplida, por más que nada garantice que la promesa se cumpla o que la imagen sea leída. Sin embargo, resuena aquí la pregunta adorniana de hasta qué punto la *imagen dialéctica* “sin interpretación teórica, ¿constituye [...] un material susceptible de ser interpretado, sin verse consumido por su propia aura?”,³¹² que viene a colación sólo como recordatorio del peligro que Adorno advierte, y no para cerrar la *crítica*, ni para cancelar toda esperanza. Benjamin indica: “el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad”³¹³ e introduce así una perspectiva mesiánica que ve en aquello que ha quedado incumplido, la promesa que en otro momento y en otro lugar, habrá de cumplirse. La *crítica* de la experiencia moderna asume esta responsabilidad, y busca su cumplimiento en cada construcción de una *imagen dialéctica*, que es ya una acción revolucionaria, una experiencia de la *crítica* que se hace en la lengua y que afecta y altera la estructura y el ejercicio de la

³¹² Lonitz, Henri, *op. cit.*, p. 270.

³¹³ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, p. 465. [N 3,1].

subjetividad y tiene lugar como el posicionamiento de ésta frente al relato histórico oficial. En este sentido, la *imagen dialéctica*, como indica Wohlfarth, “*ya es y aún no es el cumplimiento mesiánico que simboliza*”.³¹⁴ En cada nueva articulación de instantes pretéritos, aún sabiendo que siempre quedará algo por decir, algo no dicho, algo indecible, así como un excedente de sentido que se resiste al querer decir, es posible el cumplimiento de la promesa de actualizar el pasado, en compromiso con la justicia social y así, de su *redención*.

³¹⁴ Wohlfarth, Irving, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeo-alemán*, p. 89.

2.7. LA TAREA DEL HISTORIADOR MATERIALISTA COMO PEPENADOR Y POETA BAUDELERIANO.

Entonces, abocarse a los desechos es, siguiendo a Benjamin, hacer la tarea de un pepenador. La figura del pepenador, recuerda Wohlfarth, emerge a inicios del siglo XIX, y se dedica a la recolección y a la comercialización con los desechos de la producción industrial. Remite a su vez, indica, a su “condición de lumpenproletario”³¹⁵, carente de un salario fijo, de medios y relaciones de producción, así como de conciencia de clase; es él mismo extremo de la miseria, un residuo de las clases sociales. Su existencia precaria ha sido descartada del proyecto civilizatorio así como de la posibilidad de *redención* desde la tradición marxista. Es pues, el excluido. En contraste con la figura del proletariado propuesta por el marxismo como sujeto revolucionario de la historia, Benjamin recupera también la del pepenador, y lo presenta como aquél capaz de asumir la “débil fuerza mesiánica”³¹⁶ que permitirá la *redención*, en tanto, como señala Wohlfarth, lleva en sus espaldas, en su joroba como cesto lleno de pasado, el peso del mundo, de la historia y de la vida moderna, o en términos de Benjamin, de “imágenes como las que el hombrecillo jorobado va acumulando de nosotros.”³¹⁷ Siguiendo a Benjamin, Wohlfarth escribe:

El lumpenproletariado, esa clase descalzada que o se deja recuperar por la literatura o se deja recoger por las fuerzas del orden, que la hacen incorporarse en caso de necesidad, a sus propios cuerpos. Sin embargo, es refractaria a toda

³¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

³¹⁶ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 37.

³¹⁷ Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, p. 100.

superación (aufheben) hegeliana o marxista. Constituye, precisamente, el desperdicio contra la que choca. Rechazar: “repeler, alejar de la mira” [...] ¿Quién va, entonces, a poder superar el rechazo si no el pepenador mismo? Sólo la deformidad, al parecer, puede remediar la deformidad del mundo.”³¹⁸

El pepenador o *Lumpensammler*, que literalmente puede traducirse como “coleccionista de harapos”³¹⁹, es un ropavejero que, junto con los harapos (*Lumpen*) que recolecta, se relaciona con los detritos, lo abyecto, lo despreciable y, como apunta Wohlfarth: “El que se las ve con despojos es tratado de la misma manera.”³²⁰ El pepenador se mimetiza con los desechos de tanto hurgar en la basura y además, viste de andrajos. Es justo su condición marginal la que le permite usar, mostrar y vestirse con los harapos. Su presencia resulta tan repulsiva como la enana y jorobada teología de quien se aparta la mirada. Mas, aunque no se le quiera ver, siguiendo a Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*, la miseria del excluido interpela y da lugar al *shock* que conmociona la sensibilidad y la experiencia: “Porque cuando te mira ese hombrecillo no hay modo de que prestes atención, ni a tí ni al pequeño jorobado. Es que estás aturdido ante algo que se ha roto en mil pedazos”.³²¹ Lo que estalla en la interpelación del pepenador es la imagen monumental y embellecida de la modernidad, que deja en su lugar un campo de ruinas como el que el ángel de la historia mira abismado. Este *shock* es la oportunidad de que el nauseabundo aspecto del trapero y su miseria

³¹⁸ Wohlfarth, Irving, “¿Etcétera?”, p. 49.

³¹⁹ Wohlfarth, Irving, *op. cit.*, p. 45.

³²⁰ *Ibid.* p. 49.

³²¹ Benjamin, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2011, p. 99.

evoquen la vergüenza en aquél que mira, así como su deseo de justicia. Es también la ocasión de que quien mira de cuenta de su complicidad sobre la condición precaria del excluido, y actúe en consecuencia asumiendo, a su vez, su fuerza mesiánica que es frágil y pequeña como la del pepenador, en contraste con la de la historia oficial, que puja por desviar la mirada y someter la voz del bárbaro al silencio, a quien siempre se ha negado la palabra.³²² Sin embargo, como el propio Benjamin advierte, no hay garantías de que la *redención* efectivamente tenga lugar, no sólo porque sea posible desatender la interpelación del excluido apartando la mirada, sino porque el pepenador bien podría reinsertar en el mercado aquello que ha sido despreciado, tanto en el sentido de comerciar con los desechos que encuentra en la basura, como en dejarse reappropriar por “las fuerzas del orden”, trabajando a su servicio, por ejemplo, en momentos de crisis en los que son utilizados para la conformación de grupos de choque que permiten justificar el uso de la fuerza pública y reprimir las protestas y las manifestaciones. No basta pues, con agacharse a recoger del piso, de entre el barro o la basura algún desecho de la historia, sino que lo decisivo se juega en el uso que se le dé. Un mal historiador en cuanto pepenador, podría colocarse la aureola del ángel de la historia, tal como haría el mal poeta retratado por Baudelaire en su poema en prosa

Pérdida de aureola:

³²² “Sin medios ni relaciones de producción, reducido a la condición de un lumpenproletario, el coleccionista de antaño va, de aquí en adelante, a desnudar la basura de la historia. La historia va, en revancha, a reducir al silencio a esa parte tomada de las cosas y de seres que no han tenido jamás la palabra.”, en Wohlfarth, Irving, “¿Etcétera?”, p. 46.

¡Pero cómo! ¿Vos aquí, querido? ¡Vos, en un lugar de perdición!, ¡vos, el bebedor de quintaesencias, el comedor de ambrosía! Verdaderamente, hay de qué sorprenderse.

—Ya conocéis, querido, mi horror por los caballos y los coches. Hace unos instantes, conforme atravesaba la calle, a toda prisa, y brincaba entre el barro, a través de ese caos movedizo en el que la muerte llega al galope por todas partes a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, ha resbalado de mi cabeza y caído al fango del macadán. No he tenido valor para recogerla. He considerado que es menos desagradable perder mis insignias que romperme los huesos. Y luego me he dicho que no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo pasearme de incógnito, llevar a cabo bajas acciones y hacer el crápula, como los simples mortales. Heme, pues, aquí, tal como veis, enteramente igual a vos.

—Deberais, al menos, dar aviso de esa aureola, o hacerla reclamar por el comisario.

—¡No, a fe mía! Me encuentro bien aquí. Sólo vos me habéis reconocido. Por otra parte, la dignidad me aburre. Y además pienso con gozo que algún poeta la recogerá y se la pondrá impudicamente en la cabeza. ¡Qué placer hacer feliz a alguien, y feliz, sobre todo, a alguien que me hará reír! ¡Pensad en X o en Z! ¡Sí que va a ser gracioso!³²³

El ritmo acelerado de la modernidad y su impronta en la sensibilidad moderna capturados por Baudelaire en esta prosa poética, hacen que el poeta pierda el lugar privilegiado que pudo haber tenido en otro tiempo y lugar. Como indica Benjamin, “El

³²³ Baudelaire, Charles, “Pérdida de la aureola”, en *Pequeños Poemas en Prosa/Los Paraísos Artificiales*, trad. de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 2005, p. 129-130.

poeta provisto de aureola está anticuado para Baudelaire³²⁴; y es gracias a esta pérdida que puede pasear incógnito entre la masa y extraer su “poético botín”³²⁵ de los fondos más bajos de la sociedad. Baudelaire encarna, siguiendo a Benjamin, las cualidades del *flâneur*, paseante urbano del siglo XIX que no es un vagabundo, más bien, vagabundear es su oficio, su método de trabajo³²⁶ productivo y creativo: Durante su callejeo recolecta imágenes de la ciudad, que son a su vez imágenes de la modernidad. El poeta se refugia en la multitud sin llegar a confundirse con ella pues, como señala Benjamin, no está dispuesto a renunciar a su vida privada y necesita margen de maniobra: “Baudelaire amaba la soledad, pero en la multitud, sin duda alguna.”³²⁷ Las masas son entonces el velo en el que se oculta, y a través del cual mira la ciudad, su telón de fondo en cuanto están presentes en sus imágenes poéticas sin que hable directamente de ellas o las describa en todo momento. En *Pérdida de aureola*, tras el horror que el poeta siente por los caballos y los coches que procura esquivar para salvar la vida —y que le hacen perder sus insignias— están las masas

³²⁴ Benjamin, Walter, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 257. Cabe señalar que la pérdida de la aureola coincide con “la desintegración del aura en la vivencia que corresponde al *shock*.” [Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 259]. También con la trituración del aura de la obra de arte. *Cfr.* Benjamin, Walter, *La obra de arte*.

³²⁵ Benjamin, Walter, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 220.

³²⁶ Durante su deambular por la ciudad, el *flâneur* se entrega así a las fantasmagorías del tiempo y del espacio, que le ofrecen las ondeantes masas a través de las cuales mira la ciudad, y su deleite al contemplar las vidrieras; además, compone sus poemas, busca comprador y convierte su callejeo en un “estar a la venta”, además de exhibirse como una atracción de café. *Cfr.* Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 334. Ante el aburrimiento que ofrecen las horas que no se dedican al trabajo, que son experimentadas como homogéneas y vacías, el *flâneur*, como señala Buck-Morss, “carga el tiempo como si fuese una pila” [Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 123], al transformarlo en un oficio. A la par, este vagabundeo transforma el espacio, en cuanto hace de la calle su morada: “se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes. Para él las placas esmaltadas de los comercios son un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués un cuadro al óleo colgado en el salón, los muros equivalen al pupitre en el que se va a apoyar su bloc de notas, los quioscos de prensa son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés son los balcones desde los que, ya hecho su trabajo, mira por el gobierno de su casa.” [Benjamin, Walter, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 124.]

³²⁷ Benjamin, Walter, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 134. *Cfr. Ibid.*, 144.

ciudadinas desplazándose a toda velocidad por las calles dándole empujones y orillándole a hacer movimientos bruscos, y en medio del “caos movedizo” puede entreverse el hormigueo. Cuando este velo de la multitud citadina se rasga, el poeta puede tropezar con los “versos tanto tiempo soñados”³²⁸, capturar al vuelo las imágenes en las que nadie repara, ante las cuales pasan de largo las masas, tal como la del pepenador y las deyecciones de la ciudad. Como indica Benjamin: “Trapero o poeta, ambos han de ocuparse de la escoria”³²⁹; habrán de desarrollar, parafraseando a Baudelaire, un olfato fino como el del perro que prefiere el olor del excremento al aroma que emana de un frasco de exquisito perfume, para poder mostrar sus “détritus finamente escogidos.”³³⁰ De manera que desarrollar este olfato implica seleccionar de entre los détritus, las minucias con las que construirá sus imágenes. Además, apunta el autor judeo-alemán, durante su vagabundeo: “Los poetas encuentran en sus calles las inmundicias de la sociedad y justamente en éstas su reproche heroico.”³³¹ Emplear los desechos seleccionados para mostrarlos en una imagen *crítica* es, siguiendo la lectura que Benjamin hace de Baudelaire, una acción heroica, pero que, en contraste con la figura embellecida y monumental del héroe dada por la narración historicista, el poeta ofrece la del desposeído. Se trata entonces de un irónico “héroe moderno, el cual está predeterminado a un hundimiento”³³², tal como el Mesías de la casa de Yosef que no está interesado en empatizar con ningún vencedor ni en coronarse con aureola alguna,

³²⁸ Baudelaire, Charles, “El Sol”, en *Las flores del mal*, p. 333.

³²⁹ Benjamin, Walter, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 174.

³³⁰ Cfr. Baudelaire, Charles, “El perro y el frasco”, en *Pequeños poemas en prosa*, p. 59.

³³¹ Benjamin, Walter, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 173.

³³² Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 175.

sino que extrae sus tesoros de entre la escoria para redimirlos, aunque sea sólo por un instante. Benjamin señala también que este irónico héroe moderno, en sentido estricto, “no es un héroe: representa héroes.”³³³, a la manera de una puesta en escena y además, porta un disfraz. Así, el poeta baudeleriano usa, entre otros disfraces, el de pepenador, y es este disfraz el que le permite pasar incógnito, seleccionar a placer y coleccionar sus trofeos de entre las deyecciones que arroja la modernidad capitalista, no para salir laureado, sino para construir imágenes que, al mostrar ese mosaico de inmundicias, pongan en cuestión la imagen que aquella ha hecho de sí.

El historiador benjaminiano entonces, bien puede recuperar estos aspectos del poeta baudeleriano: perder su aureola y permanecer consciente de su disfraz de pepenador,³³⁴ llevando a cabo su propio vagabundeo en medio del “caos movedizo”, para extraer sus “mendrugos filosóficos”³³⁵ de entre los desechos de la historia. Perder la aureola requiere de aquél que articula la historia, que realice su construcción con la humildad de saber que su tarea ajustará en todo caso sólo un poco y por un instante las cosas. Prescindir de la aureola implica también rechazar toda posibilidad de recuperar los privilegios perdidos que podría brindarle el sumarse a las narraciones oficiales. Recoger y reintroducir los desechos en un discurso que esté en sintonía con el del vencedor en turno o que repita la *ideología del progreso*, sería el trabajo de un mal historiador que, en lugar de abrir a la *crítica* y a la posibilidad de la *redención*, reproduciría aquella dinámica que se quiere evitar y que Benjamin critica. La labor del

³³³ *Ibid.*, p. 197.

³³⁴ Como Wohlfarth advierte, el pepenador es una entre otras figuras convergentes a las que Benjamin recurre para dar cuenta de la tarea del historiador materialista: “el historiador materialista es un fotógrafo experto, un ángel petrificado de horror, un profeta al revés y un ‘heraldo que invita a su mesa a los hombres del pasado’”, en “¿Etcétera?”, p. 44.

³³⁵ Wohlfarth, Irving, “¿Etcétera?”, p. 49.

historiador, para el filósofo judeo-alemán, consiste pues en una recolección a contraflujo de la narración historicista que, siguiendo a Benjamin, no estaría desprovista de azar en su vagabundeo, no sólo porque en su pepenar no sabe qué habrá de encontrar en los escombros, sino porque todo lo que puede evocar un *desecho* de la historia emerge como memoria involuntaria que relampaguea a la manera de una *iluminación profana*.

Una vez advertidos sobre los peligros que asechan la labor del historiador materialista, que disfrazado de pepenador imita también su gesto en tanto para Benjamin, sus tareas son semejantes, conviene entonces reparar en qué consiste esta tarea: Pepenar, que proviene del náhuatl *pepena*, se entiende como “coger algo del suelo”³³⁶, y remite a las acciones de escoger, recoger y rebuscar, todas ellas semejantes al sueño del ángel de la historia, que quiere “detenerse, despertar a los muertos, y recomponer lo destruido.”³³⁷ Ambos, uno en la acción, otro en el sueño, comparten el humilde gesto de agacharse y recuperar lo que se ha dejado caer. Como Wohlfarth indica: “La acción del pepenador, tal como la concibe Benjamin, es la hermana del sueño del ‘ángel de la historia’”³³⁸; pues ambas tienden hacia la *redención*.

Ahora bien, esta recolección implica agudizar un olfato perspicaz como el de los perros para, en términos de Wohlfarth, llevar a cabo un “escogimiento”³³⁹, de manera que no se trata de recuperar lo que sea sin importar qué, sino de llevar a cabo una selección provisional de determinados desechos dejando otros para usarlos después

³³⁶ *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [ref. del 17 de octubre de 2018]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>

³³⁷ Benjamin, Walter, Tesis, p. 44.

³³⁸ Wohlfarth, Irving, “¿Etcétera?”, p. 58.

³³⁹ Wohlfarth, Irving, *op. cit.*, p. 65.

para realizar el montaje del que surgirá la *imagen dialéctica*, tal como ocurre desde la perspectiva mesiánica para la que todo aquello que queda inconcluso puede ser retomado en otro tiempo y lugar. El historiador benjaminiano no teme vaciar su cesto y deshacerse de lo que ha recogido para llevar a cabo una vez más esta tarea que, como indica el autor judeo-alemán, no es tanto una tarea infinita (*ad infinitum*), es decir, una tarea que no se acaba nunca y que implica comenzar siempre de nuevo un trabajo mecánico y rutinario desprovisto de toda memoria,³⁴⁰ sino una “*in infinitum*”,³⁴¹ que es ilimitada en el sentido de permanecer abierta siempre a nuevas posibilidades de *actualización* de la memoria que recuperen críticamente la singularidad de lo analizado. Si para Benjamin el pepenador es quien puede llevar a cabo la *redención*, la tarea del historiador materialista consistiría en realizar humildemente una labor similar a la del trapero: mostrar los andrajos que la historia oficial ha querido ocultar y hacer olvidar de manera sistemática, confrontar a la modernidad con sus propios desechos y abrir la posibilidad de redimirlos. Así, el análisis de los desechos permite conocer la modernidad y reactivar su fuerza crítica empleándolos en la construcción de imágenes dialécticas, de modo que la labor del historiador materialista como pepenador es un ejercicio crítico de memoria que incluye juegos de memoria involuntaria y olvido, y

³⁴⁰ Un ejemplo de una tarea *ad infinitum* propuesto por Benjamin es el trabajo de los obreros no cualificados en las fábricas, su desempeño, indica: “no carece en absoluto de la futilidad y el vacío, el nunca-consumar que es inherente a la actividad que se le exige al obrero asalariado de la fábrica. [...] La maniobra del obrero con la máquina no tiene conexión en absoluto con la que le haya precedido, dado que representa su estricta repetición en todo caso.”, Benjamin, Walter, *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, p. 237.

³⁴¹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, p. 461-462. [N 1 a, 3]. Este *in infinitum* benjaminiano permitiría la actualización del pasado, rompería con la perspectiva metafísica que desecha uno de los polos de la dicotomía que establece para no volver a él, e implica “volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado.”, en *Ibid.*, p. 461.

aunque esté atravesada por el azar, implica una responsabilidad política que es, a su vez, un *trabajo de duelo* que puede realizarse de una manera lúdica y gozosa.

2.8. LO LÚDICO, LO TÁCTIL Y LO MIMÉTICO DE LA EXPERIENCIA EN EL TEATRO PROLETARIO: HACIA UNA SUBVERSIÓN DE LA SENSIBILIDAD BURGUESA.

Benjamin aborda lo lúdico a partir de sus observaciones del juego infantil, y pone énfasis tanto en el comportamiento mimético como en la relación táctil que los niños entablan con las cosas. Respecto al comportamiento mimético, señala: “El niño juega a ser comerciante o maestro, pero también molino de viento y tren.”³⁴² Su percepción y producción de semejanzas, como el indica, no se limita al ámbito humano ni al mundo de los adultos, sino que se extiende a las cosas animadas e inanimadas, materiales e inmateriales, tal como ocurre en los juegos de palabras. En *Programa de un teatro infantil proletario*, Benjamin apunta: “Cada gesto infantil es a su vez inervación creativa en conexión exacta con la correspondiente inervación receptiva.”³⁴³ De manera que estas operaciones miméticas conectan la percepción con la *acción* en cuanto, a su vez, producen semejanzas, pero no, como indica Buck-Morss, a la manera del paradigma conductista de estímulo-respuesta, sino que tienen lugar de una manera activa, espontánea y creativa, y son además, fuente de un lenguaje gestual³⁴⁴, en cuanto la producción de semejanzas en el juego implica una transformación activa de la

³⁴² Benjamin, Walter, “La enseñanza de lo semejante”, p. 85.

³⁴³ Benjamin, Walter, “Programa de un teatro infantil proletario” en *Obras completas*, Libro II, vol. 2, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009, p. 384.

³⁴⁴ Cfr. Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 288-290.

percepción de las mismas, gracias a la fantasía propia de los niños.³⁴⁵ De ella mana su creatividad y habilidad para trazar correspondencias entre elementos heterogéneos, además de la espontaneidad de sus acciones y sus gestos. El escritor judeo-alemán enfatiza que el gesto es lo esencial en el juego del niño, así como en diversas prácticas artísticas entre las cuales destaca al teatro, pero también cuenta a la pintura, la danza, la música y los recitales, además, por supuesto, de la elaboración del atrezzo.³⁴⁶ Todas estas actividades se mueven en una esfera más próxima al lenguaje gestual, así como al lenguaje material de las cosas, y propician la proliferación de comportamientos miméticos, el ejercicio y la maduración de los impulsos lúdicos y táctiles propios de los niños, que se expresan en gestos y acciones espontáneas y creativas. Además, como indica el autor judeo-alemán, en todas ellas la “improvisación”³⁴⁷, que entiende como “la disposición de la que emergen las señales y gestos señaladores”³⁴⁸, es decisiva. Improvisar implica, entonces, una disposición, entendida como soltura del cuerpo, así como de viejos hábitos de pensamiento, y posibilita la emergencia de nuevas relaciones entre cosas y materiales de diversa índole, de insólitas posibilidades gestuales e interpretativas, y por supuesto, de usos y ágiles soluciones creativas a partir de los materiales con los que se cuenta. Benjamin advierte un alto potencial revolucionario en la improvisación así como en los impulsos miméticos y táctiles

³⁴⁵ Benjamin señala además, que toda acción y gesto en la infancia, es “señal de un mundo en el que el niño vive y manda. [...] el niño vive en ese mundo como un dictador. [...] Cada gesto infantil es casi una orden y una señal en un mundo en el que tan sólo unos pocos han abierto el camino.” [Benjamin, *Programa de un teatro infantil proletario*, p. 383]. Esta descripción benjaminiana de la imaginación infantil da cuenta de su aspecto despótico, de manera que no se asiste a una “visión romántica de la inocencia infantil.” [Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 292].

³⁴⁶ Cfr. Benjamin, Walter, *Programa de un teatro infantil proletario*, p. 383-384.

³⁴⁷ Cfr. Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 384.

³⁴⁸ *Idem.*

propios de los niños que observa en sus expresiones artísticas —en especial en el teatro—, en sus juegos y en sus experiencias cognoscitivas en general, en cuanto fortalecen la íntima conexión entre las intervenciones creativas y receptoras, ligadas de manera estrecha, a su vez, con la *acción*, y esto es lo que habría que recuperar para una escritura crítica y lúdica de la historia. Estas indicaciones benjaminianas son a su vez, el esbozo de una pedagogía materialista que permitiría reparar el tejido nervioso que conecta la percepción y la acción creativa, frente a la rigidez de la socialización burguesa y la educación diletante que las separan e imponen por la fuerza, por ejemplo, el aprendizaje de alguna virtuosidad a los niños, arruinando no sólo la diversión, sino la posibilidad de que, al pasar de la infancia a la edad adulta, los individuos se asuman como conformadores de su historia individual y colectiva. Como señala Buck-Morss en su atenta lectura del filósofo judeo-alemán sobre el juego infantil y su *crítica* a la educación burguesa:

La socialización burguesa ha suprimido esta actividad: parlotando la respuesta ‘correcta’, mirando sin tocar, resolviendo problemas ‘con la cabeza’, sentados pasivamente, aprendiendo a hacer sin pistas visuales, estos comportamientos adquiridos iban a contrapelo de las inclinaciones infantiles. Además, de aquí podría concluirse que el triunfo de esta forma de cognición en los adultos marca al mismo tiempo su derrota como sujetos revolucionarios.³⁴⁹

Reparar (en) la espontaneidad creativa ligada a la *acción* que la sociabilidad burguesa sustrae a la experiencia, desarticulándola políticamente, era una exigencia

³⁴⁹ Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 291.

estética y también, socio-histórica-política para Benjamin. En contraste con la *normalización* burguesa que divide los ámbitos de la experiencia, fragmentándola y empobreciéndola, que privilegia la consecución de una obra acabada y perfecta en detrimento de la improvisación, que favorece el desarrollo de facultades más abstractas en perjuicio de lo táctil, lo lúdico, lo mimético, lo creativo y lo frutivo, y que desarticula la percepción, la imaginación y el cuerpo, el teatro infantil proletario para Benjamin, apuesta por recuperar todo lo que la socialización y la educación burguesas desechan y atrofian, así como por encausar los impulsos y los afectos de los niños de una manera potencialmente revolucionaria al ejercitar las facultades mimética y táctil, y al fortalecer el vínculo entre la percepción y la acción creativa.

Siguiendo la lectura que Buck-Morss hace del filósofo judeo-alemán, mientras hubiese niños la esperanza no estaría cancelada, a pesar de la sistemática represión de las inclinaciones infantiles en el disciplinamiento burgués; de ahí la importancia que da al entrenamiento de la sensibilidad desde la infancia³⁵⁰ en el teatro infantil proletario y otras prácticas artísticas, en tanto acoge estas propensiones y las encausa políticamente en la puesta en escena y en el trabajo con los materiales para la construcción de una sensibilidad revolucionaria, y también, al dar sitio a la improvisación que dispone para la abundancia de comportamientos miméticos y de lenguajes gestuales, a la par que fomenta el vínculo entre la percepción y la *acción*, así como la relación mimética, espontánea, creativa, lúdica y táctil con las cosas. Este entrenamiento permitiría, como indica el autor judeo-alemán, activar en los niños una fuerza vigorosa cargada de porvenir, que abriría la posibilidad de la subversión y la

³⁵⁰ Benjamin considera que la educación en un teatro infantil proletario habría de abarcar de los cuatro a los catorce años de edad. Cfr. Benjamin, Walter, *Programa de un teatro infantil proletario*, p. 380-381.

recreación lúdica de la vida más allá de las fronteras espaciales y temporales que comporta la puesta en escena, en tanto el entrenamiento de la sensibilidad para la configuración de sujetos revolucionarios podría actualizarse en un tiempo y lugar diferentes a aquellos en los que se ha ejercitado, aún cuando nada esté garantizado. Según la pedagogía materialista de Benjamin, la experiencia cognoscitiva del niño que liga estrechamente la percepción con la acción creativa, habría de encontrar su eco en la experiencia cognoscitiva de “la clase oprimida misma, cuando combate.”³⁵¹ Y también, la improvisación de la que mana la espontaneidad de la respuesta creativa en los niños, habría de reverberar en la acción revolucionaria del colectivo que, en la lucha, advierte en cada instante “la oportunidad de una solución completamente nueva ante una tarea completamente nueva”³⁵². Además, mientras los adultos pudiesen acoger el lenguaje gestual de los niños, atender a la interpelación del guiño cargado de esperanza redentora que refulge fugaz en el gesto infantil, podrían entrenarse en captar las efímeras imágenes dialécticas que se les presentan en la lucha como colectivo, así como en las prácticas críticas de la lectura y la escritura, que para Benjamin son también, acciones revolucionarias. Observar a los niños mientras juegan, situarse en el lugar del espectador en sus puestas en escena, y disponerse a ser educado por ellos, permitiría advertir en sus gestos, en medio del “siempre peligroso reino encantado de la mera fantasía”³⁵³, el potencial revolucionario de lo lúdico. Como él indica: “Lo verdaderamente revolucionario es la señal secreta de lo venidero que se

³⁵¹ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 48.

³⁵² *Ibid.*, p. 56.

³⁵³ Benjamin, Walter, *Programa de un teatro infantil proletario*, p. 383.

expresa en el gesto de la infancia.”³⁵⁴ Esta “señal secreta”, oculta como la jorobada teología, se expresa de manera fugaz en el gesto, centellea en la espontánea relación creativa, lúdica y táctil que los niños entablan con el mundo, y avisa sobre un porvenir que para Benjamin estriba en la posibilidad de la configuración de una sensibilidad que repare (en) el vínculo entre la percepción y la acción creativa, así como de una *actualización* de la fuerza revolucionaria, que ponga en crisis la educación burguesa que las disocia y atrofia. Entonces, atender al lenguaje gestual de los niños, también permitiría a los adultos redescubrir y ejercitar su facultad mimética y, al unir su percepción con su *acción* creativa, podrían abrir la posibilidad de la *redención* al recuperar su capacidad lúdica, mimética y gozosa, y así, sacudirse la rigidez corporal y discursiva, y despertar su adormecida fuerza mesiánica, recobrar su capacidad de hacer, propiamente, experiencia, y asumirse como sujetos revolucionarios.

Ahora bien, cuando Benjamin sitúa al educador, y con éste al adulto, en el lugar del espectador en su *Programa de un teatro infantil proletario*, y le asigna la tarea de prestar cuidadosa atención al “‘instante’ de los gestos”³⁵⁵ de los niños, así como de “sacar las señales infantiles del siempre peligroso reino encantado de la mera fantasía y, además, otorgarles poder sobre los materiales”³⁵⁶ —fortaleciendo su relación táctil con las cosas—, advierte sobre el riesgo de que los gestos queden atrapados en la fantasía infantil, y evoca a su vez, la posible desgracia que amenaza también al adulto con no lograr conectar su percepción de una imagen dialéctica —que sólo puede ser advertida en instantes de peligro y relumbra fugazmente— con su acción creativa y

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 386.

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 383.

revolucionaria. Como Buck-Morss indica, si bien la imaginería del mundo infantil aparece insistentemente a lo largo de toda la obra de Benjamin, este no formuló una teoría al respecto.³⁵⁷ Sin embargo, como ella señala, la recuperación de la experiencia cognoscitiva, lúdica, creativa, táctil y mimética en los niños, permite echar luz sobre la posibilidad de que los adultos salgan de su ensoñación colectiva, pues el peligro que Benjamin advierte en la fantasía infantil que se le presenta como un “reino encantado”, no es exclusivo de los niños, en tanto el adulto también sucumbe ante diversas *fantasmagorías* que le ofrecen, por ejemplo, imágenes monumentales y embellecidas de la ciudad y de la historia como si se tratase de un mundo de progreso y ensueño, las comodidades de un interior burgués, o el reencantamiento del paisaje urbano con las mercancías en exhibición y la publicidad. Para Benjamin, los adultos, que han de rescatarse a sí mismos, pueden sortear el peligro de permanecer encantados si se sumergen profundamente en los narcóticos sueños que le inculca la modernidad capitalista, y logran “Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la

³⁵⁷ Cfr. Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 289. Esta tesis no busca reconstruir una pedagogía proletaria para los niños ni una teoría de la fantasía infantil a partir de Benjamin, sino recuperar el aspecto lúdico y alegre que él advierte en la cognición infantil, para una escritura crítica de la historia. Me limito a señalar un par de pistas recuperadas del *Programa para un teatro infantil proletario*, en el cual filósofo judeo-alemán indica que durante la puesta en escena, “juego y realidad se funden para los niños hasta el punto de que los sufrimientos les parecen auténticos y las palizas ahí representadas les parecen reales” [Benjamin, Walter, *Programa de un teatro infantil proletario*, p. 382]. Hay entonces un borramiento de las distinciones entre el arte y la vida, que permiten abarcar la vida del niño en su amplitud, en un marco o ámbito limitado, en tanto sigue siendo teatro. Al respecto, el autor judeo-alemán indica: “La educación del niño exige que su vida entera sea abordada. La educación proletaria exige que se eduque en un ámbito limitado. Esto es la dialéctica en que se sitúa la cuestión. Pues como sólo en el teatro la vida entera, cargada con su enorme variedad, aparece enmarcada y como ámbito, sin duda que el teatro infantil proletario es el lugar determinado dialécticamente para la educación del niño proletario.” [*Ibid.*, p. 381]. Benjamin destaca aquí la preeminencia del teatro infantil frente a otras prácticas artísticas, ya sean performativas, escénicas o plásticas, en cuanto abarca diversos aspectos de la vida del niño, extendiéndose hasta sus máximos límites, sin fragmentarla, y el que ésta sea abordada en un ámbito limitado, es una condición de posibilidad para poder sacar el gesto infantil del aventurado mundo de la fantasía, sin que el filósofo judeo-alemán especifique o profundice más al respecto. Sin embargo, Benjamin sí advierte que, al abordar la vida entera del niño: “La pedagogía proletaria demuestra así su superioridad al garantizarles a los niños el pleno cumplimiento de su infancia.” [*Ibid.*, p. 385.] Y un niño que hubiese vivido plenamente su infancia, tendría más posibilidades de asumir su responsabilidad estética, ética, política, histórica y social en el devenir de su historia, individual y colectiva, cuando fuese adulto.

revolución”³⁵⁸, esto es, despertar de su adormecimiento al constatar que, aunque transfigurado en la *fantasmagoría*, el contenido mesiánico de sus sueños aún no ha sido realizado, y darse cuenta de que varios de los contenidos de su sueño individual son parte del sueño colectivo, y que éste a su vez, implica el sueño de lo colectivo. Advertir este contenido de verdad constituiría la ocasión para entrar en *acción*, sin que haya garantías de que esta se efectúe, no sólo por el azar sino porque el disciplinamiento burgués ha dissociado el sueño de la *acción* en el adulto al privilegiar, por ejemplo, la rigidez en lugar de la soltura, y la abstracción en detrimento de lo táctil. Por esto, al situar al educador en el lugar del espectador durante la puesta en escena en el teatro infantil proletario, Benjamin permite que el adulto aprenda del niño a religar su percepción con su *acción*, así como a extraer de sus fantasmagóricos sueños, la energía que le haría despertar.

Además, el autor judeo-alemán subvierte la jerarquización establecida por el paradigma educativo burgués, y cuestiona la verticalidad y la unidireccionalidad de su disciplinamiento al criticar la figura del educador como una “personalidad moral”³⁵⁹ indiscutible. Como el mismo indica: “durante el tiempo de la representación los niños se encuentran en el escenario y enseñan y educan a su vez a los que son sus atentos educadores.”³⁶⁰ No se trata de una mera inversión en cuanto ambos son, al mismo tiempo, aprendices y enseñantes. Se trata más bien de un trastocamiento que pone el énfasis en el manejo de la relación entre las generaciones y no en el dominio de los

³⁵⁸ Benjamin, Walter, *El surrealismo*, p. 72.

³⁵⁹ Benjamin, Walter, *Programa de un teatro infantil proletario*, p. 382.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 385.

niños que, como indica Benjamin, sojuzga su sugestionabilidad.³⁶¹ Esta subversión constituye también la posibilidad de reparar (en) el vínculo entre las generaciones.

Siguiendo al autor judeo-alemán, la relación entre las generaciones mayores con las más recientes, no se da como un sacrificio que endeuda el presente en nombre de un futuro incierto, sino que tiene lugar como una puesta en crisis de la *normalización* burguesa que estandariza la sensibilidad y los comportamientos, y al tiempo, se realiza como un entrenamiento de la facultad táctil y mimética, en un ejercicio lúdico y placentero, en el que refulge la esperanza revolucionaria. Cuando Benjamin indica que tanto adultos como niños aprenden y educan, borra la rígida distinción entre educadores y educados, trastoca la unidireccionalidad de este paradigma, y cuestiona las relaciones estereotipadas entre ambos. Así, esta subversión abre la posibilidad de nuevos sentidos y configuraciones de la sensibilidad y de la subjetividad, y da lugar a que otras formas de relación más libres, equitativas, justas, solidarias, alegres y lúdicas puedan suscitarse entre las generaciones del presente y del porvenir. Cabe agregar que el adulto, siguiendo a Benjamin, no habría de realizar su labor de educador guiado por el afán de coronarse a título individual con el agradecimiento de las nuevas generaciones por sus “grandes acciones”³⁶², sino orientado por una responsabilidad ética que es a su vez, un compromiso ético, social, histórico y político. Por su parte, las nuevas generaciones habrían de evitar a toda costa considerarse como mejores que las que les anteceden sólo por ser posteriores en un sentido cronológico; de otra manera, serían víctimas de la *ideología del progreso*, y permanecerían ciegas y sordas, tal y como hace el instructor en el paradigma burgués. Las generaciones habrán así, de

³⁶¹ *Idem.*

³⁶² Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 49.

abrirse a la escucha mutua y al intercambio de experiencias y saberes, los cuales les permitirían lidiar de mejor manera con las “tensiones que se desatan”³⁶³ en la puesta en escena. Aquí aparece nuevamente el modelo tensional característico de Benjamin, del cual emergen fuerzas de verdad históricas a manera de imágenes dialécticas con las que no es posible relacionarse contemplativamente y, respecto al teatro infantil proletario, indica: “Las tensiones del trabajo colectivo serán ahí los educadores.”³⁶⁴ La experiencia cognoscitiva emergería entonces, como señala el escritor judeo-alemán, de las tensionalidades desencadenadas durante la puesta en escena y en el trabajo colectivo, y así pone el acento en la experiencia y en la realización de una tarea común, así como en la relación entre las generaciones, y no en el sometimiento de los menores a partir de una instrucción vertical por parte de un tutor incuestionable, ni de un adoctrinamiento que reprima las inclinaciones de los niños o vacíe las energías y el entusiasmo de los jóvenes para sustituirlos por una *ideología*, a partir, por ejemplo, de la repetición de una fraseología. La pedagogía materialista que el filósofo judeo-alemán propone para el teatro infantil proletario, educaría entonces para la conformación de lo colectivo, y la inervación creativa que para Benjamin está en íntima y exacta conexión con la correspondiente inervación receptiva en el gesto de los niños, además de extraer su contenido de verdad de las tensiones generadas en el trabajo en común, retumbaría en la “inervación corporal colectiva”³⁶⁵, que habría de estallar como “descarga

³⁶³ Benjamin, Walter, *Programa de un teatro infantil proletario*, p. 382.

³⁶⁴ *Idem*.

³⁶⁵ Benjamin, Walter, *El surrealismo*, p. 76.

revolucionaria”³⁶⁶, pues para el autor judeo-alemán: “También el colectivo es corporal.”³⁶⁷

Para Benjamin, el colectivo del teatro infantil proletario está compuesto tanto por los niños que actúan, improvisan, y educan a sus educadores, como por el público espectador constituido por la clase trabajadora que conforma un colectivo atento y participativo, en cuanto hay un fin común y una preocupación por los problemas que atañen a todos los involucrados. Esta masa proletaria se diferencia de la masa compacta o pequeñoburguesa, conformada por individuos atomizados que se reúnen azarosamente en torno de una mercancía, como las indiferentes masas ciudadanas en las que se oculta el *flâneur*. En contraste, el colectivo conformado por la clase trabajadora en el teatro infantil proletario, entrena su sensibilidad para un comportamiento social y político, una soltura corporal que permite, a su vez, el aflojamiento de “la individualidad como un diente hueco”³⁶⁸ para la conformación de un colectivo, y que además, mantiene “los ojos muy abiertos para cuanto afecta al colectivo infantil, que la burguesía nunca alcanza a ver.”³⁶⁹ Esta última no logra ver porque no se detiene a observar, y porque mantiene la verticalidad y la unidireccionalidad en su disciplinamiento de la sensibilidad que produce individuos acrílicos, sumisos, conformistas, apáticos, hastiados, callados y obedientes, meros espectadores pasivos de la historia que, impotentes, no logran apropiarse de su *débil fuerza mesiánica*, y así, su ceguera niega a los niños como alteridad, tal como se hace de oídos sordos ante la

³⁶⁶ *Idem*.

³⁶⁷ *Idem*.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 63.

³⁶⁹ Benjamin, Walter, *Programa de un teatro infantil proletario*, p. 383.

palabra de los oprimidos de la historia. A contrapelo del paradigma educativo burgués que toma a los niños como una especie de materia moldeable a su disposición, en el teatro infantil proletario, para Benjamin: “Este colectivo no irradia tan solo las fuerzas más vigorosas sino ya también las más actuales. Y es que, en efecto, la actualidad que es propia del comportamiento infantil es inigualable.”³⁷⁰ De esta cita conviene notar el acento que Benjamin pone en “la fuerza más vigorosa del futuro.”³⁷¹, que emana de este colectivo, en el que el comportamiento infantil sigue enseñando al adulto. El brío de estas fuerzas, que son mesiánicas, es decir, dotadas de un potencial redentor, radica en su posibilidad de actualizar, esto es, de dotar de vigencia esa promesa de felicidad latente, y en permitir el estallido de una fuerza de verdad, condensadas en los gestos infantiles de los que el adulto aprende, y que retumban en las tensiones generadas en el trabajo colectivo. La actualidad que el autor judeo-alemán advierte en las fuerzas vigorosas que dimanan del colectivo infantil, consiste en poner en acto estas fuerzas, en activarlas en el teatro, y así, ejercitarlas, además de que esta puesta en escena de las energías del colectivo infantil, interpelan al adulto abriéndole la oportunidad de que reconozca y recobre su propia fuerza revolucionaria e intervenga en el devenir histórico. Esta fuerza mesiánica, vigorosa y actual del colectivo infantil, tiene una relevancia política imprescindible en relación con la justicia, en cuanto abre la posibilidad de realizarla, y en ella fulgura, precisamente, la esperanza de un porvenir que, si bien es incalculable, apuesta por una vida más libre, alegre, abundante y equitativa, así como por establecer relaciones más justas, dignas y solidarias.

³⁷⁰ *Idem.*

³⁷¹ *Ibid.*, p. 382.

Si, como enfatiza Benjamin, el teatro proletario no es un mero espectáculo que se contempla pasivamente, sino una puesta en escena en la que todos toman parte, durante la representación, nadie permanece intacto, no hay quien escape a las tensiones que puedan suscitarse, ni está exento del escarnio ni de la descolocación y materialización que toda risa comporta, pues como el propio Benjamin reconoce, en las puestas en escena de los niños todo está patas arriba, y su creatividad e improvisación dan lugar a transformaciones de los ademanes y las habilidades aprendidas, así como a múltiples variaciones que los adultos no habrían podido imaginar, sorprendiéndoles, y muchas veces, haciéndoles reír a carcajadas. Para el autor judeo-alemán, la risa del colectivo tiene un carácter terapéutico ante las tensiones de la vida moderna, cuyos “estados críticos adoptan un carácter psicótico”³⁷² dados los múltiples shocks a los que

³⁷² Walter Benjamin, *La obra de arte*, p. 87. Esta función terapéutica tendría la forma de una sublimación, es decir, de una transformación de los impulsos instintivos, sádicos o masoquistas, en formas más aceptables en términos morales y sociales. En el cine, para Benjamin, sería una especie de vacuna “contra tales psicosis masivas, mediante determinadas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas es capaz de impedir su natural maduración peligrosa entre las masas. La carcajada colectiva representa un estallido anticipado y bienhechor de psicosis colectivas de este tipo.” [Benjamin, *op. cit.*, p. 87-88]. Cabe señalar que la risa del espectador de cine y éste como mero entretenimiento, fueron temas que suscitaron el debate entre Benjamin, Adorno y Horkheimer. En el contexto de su crítica a la industria cultural, Adorno y Horkheimer señalan que la risa del espectador de cine ha sido previamente calculada, no sólo por el montaje, sino por los criterios de selección y censura de la industria cinematográfica. A partir de sus estudios de la producción de cine en Hollywood, consideran que la risa del espectador es mera evasión, y un adiestramiento que enseña al espectador a que acepte, de buena gana, las condiciones de vida modernas que son injustas, que se contente con ellas, y que aprenda incluso a burlarse de la autodestrucción que esto implica. Es, para ellos, una parodia de la felicidad. Como ejemplo, recurren a un personaje de Walt Disney: “El Pato Donald en los dibujos animados como los desdichados en la realidad reciben sus puntapiés a fin de que los espectadores se habitúen a los suyos” [Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2005, p. 167]. En el teatro infantil proletario, siguiendo a Benjamin, en cuanto reina la improvisación y la subversión de jerarquías, la risa del colectivo no estaría previamente calculada por montaje ni guión alguno. Además, para Benjamin, la coincidencia entre actitud crítica y fruitiva sí podía tener lugar en el cine, por ejemplo, en films como “Tiempos modernos” de Charles Chaplin, estrenada en 1936. En esta película, como señala Buck-Morss, Chaplin reduce a su mínima nervadura y parodia los gestos de la experiencia fragmentada y repleta de shocks a los que el individuo moderno está expuesto, y rescata así, la capacidad de hacer experiencia. [Cfr. Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 296]. Una de las escenas más famosas muestra cómo, de tanto ajustar tuercas, aún cuando su faena ha concluido, va por la calle repitiendo ese gesto mecánico y aprieta todo lo que encuentra a su paso. Su vida y sus gestos han quedado reducidos a lo que le exige su desempeño laboral, y esta es otra manera en que tiene lugar la estandarización de la sensibilidad y de la subjetividad señalada y criticada también por Horkheimer y Adorno, y el empobrecimiento de la experiencia criticado por Benjamin. En este film Chaplin logra hacer reír a su público, al tiempo que critica la automatización de los obreros en su trabajo en las fábricas y las exigencias de la vida moderna.

es expuesto el individuo, y la alegría, a su vez, es “una forma de estar reconciliado”³⁷³ con el pasado. Las puestas en escena del teatro infantil tienen justamente un carácter jocoso y alegre que, siguiendo a Benjamin, conviene recuperar para la escritura *crítica* de la historia, pues como el señala, la actitud propiamente revolucionaria une la *crítica* con el disfrute.³⁷⁴ En el trabajo de duelo que conjunta la actitud crítica con la fruitiva hay cabida entonces para la alegría, lo festivo, lo lúdico y el regocijo, y también para el “humor”³⁷⁵ y la ironía, que condensa humor y seriedad, y es al mismo tiempo una figura retórica y una manera de la *crítica* en cuanto soporta las contradicciones y opone, “para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria”³⁷⁶. Por ejemplo, cuando Nietzsche se mofa del lugar privilegiado que el sujeto moderno se confiere a sí mismo en el conocimiento y en la escritura historicista de la historia, emplea los propios términos de la *ideología del progreso*, pero hace un guiño en su escritura para mostrar la soberbia y el falso pedestal que los modernos construyen sobre un abismo, dándoles el empujón que les hace caer de su pretendido punto de vista suprahistórico y objetivo, al exclamar sobre ellos: “¡herederos del proceso del mundo, cumbre y meta del proceso del mundo! ¡El sentido y solución de todos los enigmas del devenir expresados en el hombre moderno, el fruto más maduro del árbol de la ciencia!”³⁷⁷ Este gesto irónico

³⁷³ Benjamin, Walter, cit. en Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 283.

³⁷⁴ Cfr. Benjamin, Walter, *La obra de arte*, p. 82.

³⁷⁵ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 38. Como señala en la número IV de sus *Tesis*, el humor, junto con la confianza en sí mismo, la valentía, la astucia y la incondicionalidad, están presentes en la lucha de clases, y ponen siempre en cuestión “todos los triunfos que alguna vez favorecieron a los dominadores.” [*Idem.*]

³⁷⁶ Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, p. 277.

³⁷⁷ Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad*, p. 130.

puede leerse también en el inicio de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* en el que propone una fábula, a manera de un relato ficcional cuyo sentido del humor tiene efectos críticos:

En algún apartado rincón del universo centelleante, desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más altanero y falaz de la 'Historia Universal': pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras breves respiraciones de la naturaleza, el astro se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer.³⁷⁸

Aquí, el sujeto moderno que se identifica con su abstracta inteligencia y su razón, es presentado por Nietzsche como un extinto animal engreído, y muestra justamente lo vano de sus esfuerzos por afirmarse como autoridad eterna e incuestionable, así como de su pretendida universalidad en contraste con la infinitud abismal del universo. La ironía, permite entonces la crítica y también la autocrítica, en cuanto nadie tiene su lugar asegurado, nadie es intocable ni está a salvo de antemano del escarnio, ni de caer en la *ideología* que se busca criticar. Además, la ironía, como el humor del surrealismo, es irreverente "hacia los valores culturales tradicionales"³⁷⁹, y esto es justo lo que abre la puerta a una *transvaloración* en la que, como quería

³⁷⁸ Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, p. 21. Como indica Manuel Garrido, traductor al español de este texto de Nietzsche, en una nota al pie al párrafo citado, el autor alemán hace además un guiño doble en esta fábula: a la filosofía hegeliana de la historia —poniendo en cuestión la pretendida culminación de la racionalidad del Espíritu en la historia humana—, y al pasaje que abre el segundo tomo de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer del que rescata la perplejidad de quien piensa, una vez que es ubicado en el relato científico del universo material, aunque leído en clave darwiniana. *Cfr. Ibid.*, p. 21-22.

³⁷⁹ Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 283.

Nietzsche, es posible reconfigurar la vida de una manera distinta. En la escritura *crítica* de la historia, la ironía permite entonces que las contradicciones y las tensiones generadas entre los desechos de la historia agrupados en la *imagen dialéctica*, si puedan hacer estallar un contenido de verdad que emerge al subvertir las valoraciones, el orden y las órdenes legadas de la *ideología* y del disciplinamiento burgueses, y que se muestra como promesa de *redención* en la *imagen dialéctica* construida de manera lúdica y gozosa, en la que la risa pueda al mismo tiempo, abrir a la *crítica*. Además, la risa y el sentido del humor dan cabida a una experiencia cognoscitiva en la que la puesta en cuestión de las jerarquizaciones permiten construir un colectivo de una manera más alegre y solidaria, en contraste con la socialización burguesa que sustituye esta conformación de un cuerpo común por el disciplinamiento de los cuerpos, la estandarización de la sensibilidad, la uniformización de los comportamientos y la homologación de las experiencias.

Articular una *crítica* de la experiencia moderna de manera lúdica y gozosa no es entonces una infantilización ni un pasatiempo, esto es, un mero entretenimiento que llena un tiempo vivido como *homogéneo y vacío*, ni un escape de las horas vividas como llenas de tedio. Por el contrario, además de una experiencia lúdica de la *crítica*, constituye una oportunidad, siempre única y singular, de recuperar el vínculo entre percepción y acción creativa, y así, la capacidad política y la alegría que la educación burguesa socava. Enciende además la chispa de la esperanza al reparar (en) el vínculo entre las generaciones así como en su aprendizaje recíproco, no exento de tensiones en el trabajo colectivo, y es además, como indicaba el filósofo judeo-alemán en su texto sobre el surrealismo, un ejercicio en la víspera del acontecimiento. La *rememoración* en

la construcción y lectura de imágenes dialécticas a partir de los desechos, en cuanto trabajos de duelo lúdicos son, además de gozosos, una manera de ejercitarse, son ya y aún no, el cumplimiento de la *redención*, como escritura *crítica* de la historia que traza correspondencias entre elementos heterogéneos y también, anacrónicos, que permiten dotar de historicidad a la experiencia. El entrenamiento de la sensibilidad en una actitud crítica, lúdica, regocijante y revolucionaria, también tendría su oportunidad, siguiendo a Benjamin, en una relación lúdica con las nuevas tecnologías y la naturaleza, por ejemplo, en prácticas artísticas como el cine, en cuanto el ojo de la cámara abre la percepción a campos insospechados que pasan desapercibidos al ojo humano, permitiendo la proliferación de nuevos comportamientos miméticos. La recreación mimética de la realidad no apostaría, como señala Buck-Morss, por someterse a las formas dadas por la industria y las nuevas tecnologías, sino porque el colectivo se reapropie de su potencial revolucionario. Este permitiría instruir al cuerpo individual y colectivo en el empleo efectivo de su capacidad mimética, tanto para resistir como para defenderse del trauma de la industrialización que acelera el tiempo y fragmenta el espacio, y que da lugar a una experiencia empobrecida, reducida a mera vivencia tras una saturación de shocks, al permitir que la cámara lenta desacelere el tiempo, y también, gracias al montaje, en la construcción de imágenes que ofrecen “nuevas realidades sintéticas”³⁸⁰ de inéditos “órdenes espacio-temporales”³⁸¹; una imagen múltiple formada por diversos fragmentos que configuran una “*realidad fílmica*”³⁸² que escapa a la linealidad cronológica —propia del historicismo— y da lugar a múltiples

³⁸⁰ Benjamin, Walter, *LP*. p. 850, [O o, 3].

³⁸¹ Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 295.

³⁸² Benjamin, Walter, *LP*. p. 850, [O o, 3]. En cursivas en el original.

posibilidades de reagrupación y así, de sentidos interpretativos. Este ejercitamiento de la facultad mimética con el ojo de la cámara cinematográfica, así como en el proceso de montaje, constituiría también, como ella indica en su lectura de Benjamin, una terapéutica para la sensibilidad y la percepción atrofiadas en la modernidad, en cuanto permitirían reconstruir la capacidad de experiencia que ha sido desarticulada, despolitizada y empobrecida en el proceso de industrialización y en la socialización burguesa, al restablecer “la conexión entre la imaginación y el tejido nervioso, desgarrada por la cultura burguesa.”³⁸³, y unirla así con la experiencia táctil y con *acción*.

³⁸³ Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 297.

2.9. UN TRABAJO DE REMEMORACIÓN Y DE DUELO LÚDICO Y GOZOSO: EL GESTO DE RECOLECTAR Y ESPIGAR EN *LOS COSECHADORES Y LA COSECHADORA* Y *DOS AÑOS DESPUÉS* DE AGNÈS VARDA.

A propósito de un trabajo de duelo lúdico y gozoso, así como del entrenamiento de la sensibilidad para ejercitar la facultad mimética, y fortalecer la conexión entre percepción y *acción* creativa en el cine, hay una película en la que es posible reparar en el trabajo de duelo llevado a cabo de una manera alegre y lúdica: *Los cosechadores y la cosechadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*) de Agnès Varda, estrenada en el año 2000.³⁸⁴

En esta cinta, Varda explora la figura del espigador (que recoge los frutos del piso) y del recolector o rebuscador (que se ocupa de los frutos que cuelgan), así como del pepenador, de manera que aborda esta actividad de recoger lo que ha sido desechado tanto en el ámbito rural como en el urbano en Francia. Señala que solía ser una actividad colectiva, pero que en la actualidad, la mayoría de la gente suele espigar y recolectar sola. Ella misma lleva a cabo esta tarea al capturar imágenes con su cámara, filmando por ejemplo, cuadros de espigadoras, vegetales, *souvenirs*, basura, o los relatos de las personas a las que entrevista. También cuando juega a atrapar con su mano los camiones que va filmando mientras viaja por carretera, cuando recoge de la calle un reloj sin manecillas y dos sillas de madera y se los lleva a su casa para capturarlos con su cámara en diferentes contextos, o cuando filma y espiga papas en

³⁸⁴ Si bien la película se tradujo al español como *Los cosechadores y yo*, en esta tesis se procura conservar la propuesta del título en francés, en atención a la sorpresa que la propia Varda muestra en su película *Dos años después* al reparar en los cambios de título según lo que cada lengua permitía (procedimiento en el que, como ya indicara Benjamin, hay ganancia y pérdida de historicidad y sentido). En cuanto el español lo permite, se elige *Los cosechadores y la cosechadora*.

forma de corazón, desechadas por no cumplir con los estándares de belleza atribuidos a los alimentos en los supermercados y así, consideradas como inservibles para el comercio. En estos últimos espigueos y recolecciones, Varda advierte que muy poca gente sabe que se pueden recoger las papas desechadas, y dónde son tiradas. Entre estos pocos encuentra a unos niños que cantan, bailan, juegan y se divierten espigando papas, y señala que son ellos quienes suelen dar el aviso a los adultos; como ya advertía Benjamin, aquellos suelen movilizar a éstos. Algunos de los adultos advertidos, consideran un desperdicio que se tiren así las papas mientras hay quienes no tienen qué comer, y las recogen para ayudar a otros y a sí mismos, ya sea que reciban o no apoyo de los comedores comunitarios. Cabe mencionar también otro gesto lúdico y mimético de Varda como recolectora y coleccionista en esta película, que incluye en su cinta una imagen que podría ser considerada como un desecho fílmico: la tapa del lente de la cámara que cuelga y se balancea al olvidar apagarla, es editado con un jazz de fondo como si bailara, improvisando, a ritmo sincopado.

En su película, Varda indaga también sobre la ley en relación con la propiedad que deja de tener un propietario, y encuentra que el marco legal señala que la recolección y el espigueo en el campo puede hacerse una vez que la cosecha ha concluido, y que está permitida desde el amanecer hasta el ocaso. Entrevista al juez Dessaud y le pregunta quiénes pueden espigar y recolectar, a lo que responde que si bien la ley considera sólo a los necesitados, refiriéndose sobre todo a los pobres, los desahuciados y los indigentes, aquellos que recolectan y espigan únicamente por diversión, lo hacen porque necesitan diversión, de manera que también son necesitados. Todos ellos tienen el derecho de recolectar y espigar. Por contraste, en las

costas el derecho a rebuscar no está permitido, pero se tolera que la gente recoja las almejas u ostras que son arrastradas a la playa, y se admite que cada uno junte no más de tres kilos de almejas y cinco de ostras. Por otra parte, la ley de la ciudad más que hablar de espigueo —que siempre se hace en una propiedad privada una vez concluida la cosecha—, según comenta la jueza Espie a quien Varda entrevista, refiere a los derechos de la recuperación y la reutilización de las cosas abandonadas en la vía pública: estas no pueden ser robadas en tanto no tienen dueño, ya que la intención del propietario queda claramente expresada al dejarlas deliberadamente en la calle. Una vez recogida, la cosa pertenece al recolector de manera irrevocable, y se convierte en su propietario legal.

Ahora bien, Varda no se limita a la cuestión meramente legal, sino que rastrea los múltiples motivos y usos de los desechos recogidos: unos hurgan en la basura por necesidad para encontrar comida y poder alimentarse y subsistir, otros recopilan objetos que no pueden comprar, como un refrigerador, y que reparan para hacerlos funcionar nuevamente para sí o para otros miembros necesitados de la comunidad, estableciendo así, vínculos solidarios, o bien, les dan una función diferente a aquella para la que fueron hechos, por ejemplo, el refrigerador se convierte en un escaparate y se usa en una exposición, o bien, se adapta como un baño, y así, los refuncionalizan. Algunos son ahorradores y, para economizar, además de la recolección y el espigueo, aprovechan los desechos que ellos mismos producen: unos hacen composta con los frutos que ni los recolectores ni los espigadores quisieron, mientras el chef de un delicioso y salubre restaurante, recolecta las hierbas que usa para dar aroma y sazón a sus platillos en lugar de comprarlas, aprovecha además los huesos para hacer un caldo

en lugar de tirarlos, pica las verduras que por un detalle habrían sido desechadas enteras, o usa las lentejas que sobran para hacer una sopa. Este chef recolecta y espiga no sólo por ahorrar, sino porque es una tradición familiar que le ha sido transmitida de generación en generación, y disfruta hacerlo. Al igual que él, hay más personas que espigan y recolectan por diversión y para quienes esta actividad es a su vez una forma de convivir con sus familiares y amigos, y cantan y conviven festivamente durante y después de la recolección o el espigueo, en una comida acompañada con café o vino. Otros reciclan los desechos para hacer obras artísticas, o dan un uso pedagógico al reciclaje y elaboran exposiciones y talleres para niños que enseñan a separar la basura y a reciclarla. Entre los materiales que tanto niños como artistas recuperan hay pedazos de madera, de muñecas y juguetes, paquetes de comida, pizarras, cajetillas de tabaco, popotes, platos, vasos y envases de plástico, entre otros, y son transformados en tótems, esculturas, collages y cuadros. Entre los artistas que Varda entrevista, hay uno que cuenta incluso con un mapa —brindado de manera gratuita por el ayuntamiento de París— en el que se señalan los lugares en los que la gente puede ir a tirar y a recoger objetos en la calle, y procede dejando que esos desechos, que de alguna manera pertenecen a la calle, le hagan señas, y así, los escoge y recolecta. Además, para él, los desechos tienen un pasado y pueden todavía tener otra vida, de hecho, como el indica, de alguna manera están muy vivos, y lo único que habría que hacer es darles una segunda oportunidad. Él lo hace al emplearlos para confeccionar sus obras, y les da así un uso distinto a aquél para el que habrían sido fabricados, reactivando su fuerza expresiva. En esta manera de emplear los desechos para hacer arte, resuena la concepción benjamina de los mismos como

condensaciones de pasado que, en su materialidad, se resisten a ser mero pretérito en cuanto devienen desechos o ruinas, y en esta resistencia está latente su posibilidad de sobrevivencia en contextos diversos e incluso insospechados, así como de actualizar su fuerza crítica. Además, la experiencia de escogimiento que este artista relata, ocurre como un encuentro azaroso —pues no sabe con qué se habrá de encontrar por más que cuente con un mapa que le indique a dónde dirigirse— en el que atiende, como quería Benjamin, al lenguaje material de las cosas que lo interpelan en su materialidad, y con las cuales habrá de improvisar según le salgan al paso. Otro artista entrevistado por Varda, Louis Pons, describe su tratamiento de los desechos como “hacer frases con las cosas”. Frases que, siguiendo a Benjamin, no se guían por las reglas de la gramática, sino que emergen a partir de la agrupación de distintos materiales, colores, texturas y formas, y cuyas posibilidades de combinación, como el propio artista indica, son infinitas, así como las variaciones de las frases que pudiesen formularse. En todas estas prácticas hay, como indicara Benjamin, una relación creativa, lúdica, gozosa, mimética y táctil con los desechos recuperados y, como él señala, este entrenamiento de la sensibilidad en la relación que se establece con los materiales está dotado de un potencial revolucionario que hay que aprovechar y ejercitar. Finalmente, de entre las personas entrevistadas por Varda, hay también quienes consideran que la producción capitalista implica a su vez un despilfarro y una gran producción de desechos que acaban con la naturaleza y dañan la ecología, y el pepenar es una forma de mostrar su desacuerdo con la sociedad de consumo y de resistirse a esta manera de vivir impuesta en la modernidad capitalista, siguiendo sus convicciones ético-políticas.³⁸⁵

³⁸⁵ Cfr. Rabinovich, Silvana, “Walter Benjamin. El coleccionista como gesto filosófico”, *Acta poética*, num. 28, primavera-otoño, 2007, p. 253.

Cada una de ellas se toma su tiempo para escoger de entre los desechos aquello que más les interesa. Las tareas del espiguelo y la recolección se parecen a la del pepenador y a la del coleccionista y esta película de Varda se sitúa justo en este cruce. Para abordar sus semejanzas y diferencias, convendría seguir las indicaciones benjaminianas y observar atentamente jugar a los niños. En *Calle de dirección única*, el autor judeo-alemán ofrece dos imágenes en las que advierte los gestos del coleccionista y del pepenador, que dan cuenta de una experiencia lúdica que es a su vez, una experiencia cognoscitiva, mimética, creativa y táctil con las cosas, incluidos los desechos. En “Ampliaciones”, Benjamin señala que para el niño: “Cada piedra que encuentra, cada flor que recoge, cada mariposa que atrapa es el comienzo de una colección”³⁸⁶, y líneas adelante, agrega:

Sus cajones se convierten poco a poco en arsenal y zoo, como en museo criminal y cripta. ‘Vaciarlos’ sería lo mismo que destruir un edificio lleno de castañas puntiagudas que son luceros del alba, papel de estaño que es plata, cubos de madera que, en realidad, son ataúdes y cactus que son tótems, y monedas de cobre que sin duda alguna son escudos.³⁸⁷

Esta cita muestra una serie de relaciones miméticas que el niño establece con las cosas bajo el crisol de su imaginación, y además, se destaca la resistencia a vaciar los cajones en que el infante atesora sus cosas, y esto es cierto tanto para él como para el coleccionista adulto, pues deshacerse de su colección implicaría la destrucción

³⁸⁶ Benjamin, Walter, *Calle de dirección única*, trad. Félix Duque, Madrid, Abada, 2011, p. 47.

³⁸⁷ *Idem*.

de la misma y la imposibilidad de su transmisión. Además, para ambos, las piezas coleccionadas son algo más que un objeto reducido a mera empiricidad: para los niños cada cosa se corresponde con el despliegue de su fantasía en el juego, mientras que para el coleccionista adulto remite a la historicidad que acompaña a la pieza. Benjamin observa que los niños también comparten el gesto del pepenador cuando juegan con los desechos y, en la entrada titulada “Terreno en obras”, apunta:

los niños siempre tienden de manera especial a visitar cualquier lugar donde se esté trabajando, donde se vea que las cosas poseen un uso. Los niños se sienten atraídos irresistiblemente por la basura que se produce en la construcción, en las tareas domésticas, en la jardinería, en las sastrerías o en las carpinterías. En los productos de desecho reconocen el rostro que el mundo de las cosas les va mostrando a ellos, sólo a ellos. Pues los niños no imitan las obras de los adultos, sino que reúnen materiales de tipo muy diverso para jugar con ellos, relacionándolos de una manera nueva.³⁸⁸

En este pasaje, cuyo título presenta la imagen de una obra en construcción, y por tanto, inacabada, Benjamin destaca la curiosidad de los niños por los productos de desecho. Esta inclinación es semejante a la relación mimética y táctil que el pepenador establece con las cosas que encuentra en la basura, en tanto ambos recogen con la mano aquello considerado como mero desperdicio y sin valor, apropiándose como unpreciado hallazgo no tanto para coleccionarlo como para utilizarlo. Tanto en el gesto del coleccionista como en el del pepenador que Benjamin advierte en el juego de los niños, la relación táctil con las cosas es imprescindible, y la diferencia radica en los usos que

³⁸⁸ *Ibid.*, p.19.

se le da a lo que ha sido recuperado, uno los atesora, otro los emplea. En ambos casos, la improvisación y la creatividad de lo lúdico permite que, en lugar de aceptar los usos y significados dados, y de reducir las cosas a mera materia inerte, la subjetividad se abra a inéditas posibilidades de relaciones, usos y sentidos interpretativos, y esto es lo que, siguiendo al filósofo judeo-alemán, habría que recuperar para la construcción de las imágenes dialécticas en la escritura *crítica* de la historia.

Ahora bien, como señala Rabinovich, *Los cosechadores y la cosechadora* muestra a su vez la delgada frontera que diferencia al coleccionista del pepenador:

La capacidad del coleccionista de quitar de contexto a fin de redimir y crear una nueva constelación —a primera vista descabellada— es compartida por el pepenador. Claro que las intenciones son diferentes. Mientras la actitud del coleccionista es más bien contemplativa (y algo animista); la del trapero es más práctica (pero no por ello menos sublime).³⁸⁹

Ciertamente, no por ello menos sublime como tampoco menos lúdica. La actitud del coleccionista es contemplativa en cuanto se sumerge en todo aquello que la pieza de su colección evoca, y en cuanto su colección apuesta por ser exhibida, dispuesta ante la mirada de otros, y así, transmitida, mas no hay que olvidar la relación táctil que establece con sus piezas. La mano juega entonces, un papel importantísimo tanto en el coleccionista como en el pepenador: en el primero, el tacto le permite conocer su pieza no sólo en términos del *contour*, sino que al tocarla, siguiendo a Benjamin, recupera las singularidades que acompañan el devenir de la pieza y que conforman su historia; en el

³⁸⁹ Rabinovich, Silvana, Walter Benjamin. El coleccionista como gesto filosófico”, p. 252.

segundo, le permite recoger y reutilizar el desecho, y en este sentido, el pepenador es más práctico y menos animista que el coleccionista. Otra diferencia que emana de estas actitudes señaladas por el filósofo judeo-alemán, radica en que el coleccionista no está dispuesto, al menos en principio, a deshacerse de sus piezas, mientras que el pepenador no tiene reparos en vaciar su cesta en algún punto para hacer algo con ellos y volver a su tarea de “escogimiento”, recolección, montaje y vaciamiento. Además, como Varda indica, el espiguelo y la recolección pueden definirse como una actividad mental: se pueden espigar y recolectar hechos, actos, obras, información, etc., y esto es justo lo que hace el historiador benjaminiano al recopilar y juntar citas a partir de las cuales construirá una imagen dialéctica, tarea en la que confluyen tanto la actitud *crítica* como la fruitiva. Conservando sus diferencias, coleccionar y pepenar se muestran así, siguiendo a Ravinovich, como gestos filosóficos en Benjamin que, al recuperar instantáneas de la lengua y agruparlas con otros elementos heterogéneos en la práctica de la lectura y de la escritura críticas de la historia, son ejercicios de memoria que abren a lo porvenir, como promesa de un mundo humano más justo. Como ella señala, se trata de un “gesto filosófico”³⁹⁰, en cuanto “gesto”, que proviene del latín *gestus*, indica movimiento, además, administración, procuración y manejo, y éste a su vez procede del verbo *gero*, que condensa los sentidos de “llevar sobre sí o consigo, conducir, mostrar, presentar, portarse, administrar y gobernar.”³⁹¹ El gesto filosófico puede entenderse entonces, como ella apunta, como “aquello que se lleva consigo a través de la escritura, aquello que se muestra en el pensamiento y refleja una

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 245.

³⁹¹ *Idem.*

manera de portarse.”³⁹² En el gesto del coleccionista y del pepenador que se advierte en el historiador benjaminiano —y que aparece también en los niños—, es posible ver cómo éste se detiene a observar y recuperar los hallazgos de “lo que ha sido” que lo asaltan sorpresivamente en instantáneas de la lengua. En su escritura *crítica* de la historia, pone en escena su colección de citas y demás desechos recopilados en un ejercicio de memoria que rescata del olvido lo que ha sido desechado y excluido, actualizando su fuerza crítica y permitiendo así su transmisibilidad, dejando abierta la posibilidad de inéditas interpretaciones de la experiencia moderna, que son a su vez, experiencias de la *crítica*. El gesto de pepenador que lleva a cabo el historiador benjaminiano como *actualización* de un *desecho*, implica una puesta en acto, y este poner es ya una *acción* que se realiza como acto de escritura que consiste en situar, colocar y disponer los desechos de la historia cuidadosamente seleccionados, y ponerlos en escena, no para que permanezcan estáticos —aún cuando todo acto de escritura implique su cristalización en un texto— sino para hacerlos operar como índices de lectura y dotarlos así, de actualidad, esto es, de vigencia, la cual se entiende como actualidad y también como vigor. La vigencia de un *desecho*, entendida como actualidad, reside en que se le pueda emplear en el presente, esto es, en el *aquí y ahora* en el que se realiza el acto de lectura, permitiendo que el presente pueda ser leído en el pasado condensado en el *desecho*, y viceversa, sin que por esto se pierdan las diferencias ni las especificidades de cada uno, dotándolos así, de historicidad. Hacer vigentes los desechos escogidos implica dotarlos de vigor, es decir, de actividad

³⁹² *Idem*. Como Ravinobich advierte, no se trata de reducir la complejidad del pensamiento de un autor ni la interpretación de sus textos, a un gesto ni a un querer decir del escritor ni a su contexto. Constituye únicamente un cambio de perspectiva que “permite abordar la escritura en su dimensión escénica, dando aliento a la palabra del otro.” *Ibid.*, p. 246.

y de fuerza de verdad que se detona a partir de la confrontación directa de los desechos entre sí, una vez situados, colocados y dispuestos en una *imagen dialéctica*, y también, de éstos con el presente, pues, al no anular los más sutiles contrastes de las heterogeneidades agrupadas, y al soportar sus contradicciones, se genera un campo de fuerzas en tensión. Además, la *actualización* de los desechos se da también como comentario y como *crítica*. El comentario se ejecuta como una lectura de singularidades que repara atentamente en los matices más tenues de sus diferencias, sin subsumirlos en la abstracción. La *crítica* constituye el momento peligroso de toda lectura que, como ya advertían Adorno y Benjamin, consiste en que los desechos agrupados en la *imagen dialéctica* sean leídos a partir del cliché, o bien, de distinciones metafísicas, excluyentes y jerarquizantes, desde la causalidad, la abstracción o de la mera repetición de lecturas previas, despojándolos además de todo comentario. Así, la *actualización* de los desechos, su puesta en escena en la escritura, es un acto histórico-político, y en este gesto refulge la posibilidad de *redención* como promesa en la lengua que se expresa como exigencia de justicia, y muestra un compromiso socio-histórico-político para con los desechos, el cual, como insiste Benjamin, consiste también en mostrar los desechos y los harapos, así como en dar la palabra a aquellos que han sido restringidos al silencio. En *Los cosechadores y la cosechadora* —ella misma una *imagen dialéctica* de la modernidad contemporánea—, así como en *Dos años después*, película estrenada en el año 2002 en la que Varda repara en el gesto humilde de agacharse a recoger del suelo algún desecho de la producción industrial o un fruto de la tierra al hacer, a su vez, un ejercicio de rememoración al observar algunos fotogramas de *Los cosechadores y la cosechadora* (imágenes 9 y 10), se cede

la palabra a quienes aún no han sido escuchados. Varda se detiene a conversar con ellos, a entrevistarlos, filmarlos, y hacer públicos sus relatos e imágenes, así como a buscar a varios de ellos dos años más tarde para indagar los efectos que la primera película ha tenido en sus vidas. Dada la multiplicidad de voces, recupero a continuación, sólo un par de ellas.

2.9.1. CLAUDE Y GUISLAINE.

Claude, a quien Varda conoce por azar cuando está recogiendo papas desechadas en el campo, vive de manera precaria y provisional en unas caravanas de vagabundos y gitanos instaladas cerca de un grifo de agua, a orillas de una autopista o carretera. Tras platicar un poco con él, Varda lo acompaña al campamento, y le pregunta qué le ha pasado y si tenía una casa antes. Claude cuenta que tenía una casa, una familia y un trabajo: era conductor de camiones de remolque y trabajaba entre veintiuna y veintidós horas diarias. Bebía y, tras una prueba de alcohol que le hizo la policía, perdió su trabajo, su esposa le dejó y se llevó a sus tres hijos, a quienes no ha visto en dos años, ya que no tiene auto ni carnet para conducir. Después de perder el trabajo y de su separación, como él dice, estuvo en caída libre. Guislaine, su pareja en el momento de realizar las entrevistas para *Los cosechadores y la cosechadora*, también vive en las caravanas. Ella es gitana, y comenta que antes vivía en un departamento pero era muy caro, así que decidió instalarse junto con otros amigos en las caravanas desde hace cuatro años. Y ya que se le ha dado la palabra, aprovecha para decir algo que, como ella considera, es muy importante: quiere quejarse del alcalde que en un principio les ha dicho que pueden quedarse en el lugar en el que han

instalado las caravanas, pero ahora les exige que se vayan porque, según le ha dicho, está harto de los gitanos; ella, por su parte, quiere vivir ahí. Tanto Claude como Guislaine están desempleados y son alcohólicos. Hurgan en la basura buscando comida para alimentarse, aprovechan lo que los supermercados desechan cada que tienen que reemplazar las provisiones, y señalan que la mayoría de los productos son comestibles una semana después de la fecha de caducidad indicada en el empaque. Incluso llegan a encontrar buenos trozos de pescado que aún no han caducado. No les preocupa agacharse a recoger del piso ni ensuciarse las manos al rebuscar en la basura, pues como Claude indica, pueden lavárselas y disfrutar los manjares que extraen de los desperdicios que la sociedad arroja. Los relatos de Claude y Guislaine, así como las imágenes que Varda capta de ellos y su entorno, muestran la miseria, el detritico lugar social de sus vidas precarias producidas como desechos por la modernidad capitalista y mediante distintas prácticas de exclusión, e interpelan al espectador cuestionándolo, en el acto de mostrar lo que nadie quiere ver, en el uso que dan a los desechos que escogen, coleccionan y dejan, a su vez, caer, para poder sobrevivir, y también, en su toma de la palabra. Sus ínfimas condiciones de vida ponen en jaque el supuesto progreso moderno. Por otra parte, su embriaguez evoca la lectura que Benjamin hace de algunos versos que selecciona del poema *El vino de los traperos* de Baudelaire:

Se ve a un trapero que viene sacudiendo la cabeza,
tropezando, golpeándose con los muros como un poeta,
y, sin tener en cuenta a los guardias, sus súbditos,
desahoga su corazón en gloriosos proyectos.

Pronuncia juramentos, dicta leyes sublimes,
abate a los malvados, levanta a las víctimas,
y bajo el firmamento como un dosel suspendido
se embriaga con los esplendores de su propia virtud.³⁹³

En estos versos, Benjamin advierte cómo “El vino le abre al desesperado sueños de venganza y de gloria futura”³⁹⁴, y también, en términos de Wohlfarth, “sueños casi socialistas”³⁹⁵. Casi, porque aunque sueño, como el ángel de la historia benjaminiano, con levantar a las víctimas, su sueño es transfigurado bajo los efectos del vino, y no

³⁹³ Baudelaire, Charles, “El vino de los traperos”, *Las flores del mal*, cit. en Benjamin, Walter, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, p. 101. Respecto a las inconsistencias en las posturas del propio Baudelaire y sus semidespotismos, Benjamin apunta: “‘Teocracia y comunismo’ no eran para él pues convicciones, sino más bien insinuaciones que se disputaban el oído: una no tan seráfica, como otra no tan luciferina como el sin duda suponía.” [Benjamin, Walter, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 110]. Como indica Irving Wohlfarth en su atenta lectura de la *embriaguez* en Baudelaire a partir de las indicaciones benjaminianas, el poeta mostraba una duplicidad en sus posturas políticas, que se presentaban tan pronto revolucionarias como reaccionarias, además de que si bien adoptaba la causa de los oprimidos —aunque no siempre por los mismos motivos—, hacía también suyas sus ilusiones; al tiempo, pertenecía a la clase burguesa, y no dejaba de traicionarla. Estos cambios de posición también formaban parte de su “margen de maniobra” como literato, una estrategia que le funcionaba en el mercado literario. En el poema “El vino de los traperos”, Wohlfarth ubica esta duplicidad como ambigüedad, en tanto no es posible identificarlo con ninguna “convicción” política, por más que el propio Benjamin proceda como un pepenador y escoja solamente unos versos sin interpretar todo el poema, y haga de ellos una lectura crítica. Wohlfarth se pregunta: “¿Es necesario concluir que Benjamin, tratando, a la medida de su ‘poca fuerza mesiánica’, de salvar la revolución, busca también salvar la poesía de Baudelaire para el materialismo histórico? ¿Se tratará entonces de esbozarla ‘a contrapelo’? Sin duda alguna. Pero eso no significa, por lo tanto, que tenga que esquivar la ‘profunda duplicidad’ que prohíbe reducir esta poesía a las declaraciones políticas, reaccionarias o socialistas, de su autor.” [Irving Wohlfarth, *op. cit.*, p. 58].

³⁹⁴ Benjamin, Walter, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 101.

³⁹⁵ Wohlfarth, Irving, “¿Etcétera?”, p. 59. Benjamin señala que “el traperero, en su sueño, no está solo.” [Benjamin, Walter, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 103.] Lo acompañan el literato, el conspirador profesional y todos los que pertenecieron a la bohemia, en tanto “podían reencontrar en el traperero algo que en sí mismos poseían. Todos se situaban en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario. Y él podía a su vez simpatizar con los que ya estaban socavando esa sociedad en sus cimientos.” Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 102-103. Al respecto, Wohlfarth sugiere que si bien en “El vino de los traperos” nada garantiza que los “compañeros” del pepenador, que supuestamente le siguen, existan fuera de su sueño, seguramente hay otros que, aunque aislados, también resisten cotidianamente los embates de la modernidad, de manera que tampoco habrían estado solos en su sueño. Además, “cada uno habría participado, a su manera, en el sueño colectivo, el sueño de *lo* colectivo.” [Wohlfarth, Irving, “¿Etcétera?”, p. 58].

está desprovisto de incoherencias ni de semidespotismos como, por cierto, ocurre también en la fantasía del niño. Además, el sueño ebrio en el que se sumergen para soportar a duras penas su vida cotidiana, tanto los traperos baudelerianos como Claude y Guislaine, está disociado de la acción. Ya sea que usen el vino, parafraseando a Baudelaire, para calentar o apaciguar el corazón y calmar su sufrimiento, o bien, “para ahogar el rencor y acunar la indolencia / que soportan esos viejos malditos / que mueren en silencio”³⁹⁶, la ebriedad de los pepenadores es una constatación del fracaso, de la frustración, de la impotencia, del dolor y de la ira; es la rabia del lumpenproletario reaccionario por el que nadie metería las manos al fuego. El pepenador habrá entonces de salvarse a sí mismo y, siguiendo a Benjamin, irónicamente sería la profundización en sus sueños lo que le permitiría despertar, al constatar la brecha que los separan de sus condiciones de vida. El dolor y los deseos de venganza podrían transformarse en “justa ira”³⁹⁷, y estallar como una exigencia de justicia, abriendo así la posibilidad de que se apropien de sus sueños incumplidos, de su felicidad rota y de sus vidas precarias. En palabras de Wohlfarth, el trabajo alquímico del pepenador consiste en “transformar su lucha cotidiana en lucha militar, y a la mugre del trabajo en polvo de batalla.”³⁹⁸ Esta es la dialéctica de la ebriedad

³⁹⁶ Baudelaire, Charles, “El vino de los traperos”, cit. en Benjamin, Walter, *El París del Segundo imperio en Baudelaire*, p. 103-104. Los versos citados constituyen el final del poema, que fue reelaborado por Baudelaire en varias ocasiones. Como Benjamin indica: “Resulta fascinante comprobar cómo la rebelión se va a ir abriendo camino lentamente en las distintas versiones de los versos conclusivos del poema.” [Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 103]. En una primera redacción, el vino se ofrece cálido al corazón de los traperos como un calmante, como un paliativo ante el sufrimiento y la miseria. En una redacción posterior (1852), el vino pierde su calor, aún cuando calme y apacigüe. En la versión final de 1857, la rabia y el rencor adquieren mayor fuerza y abren paso, siguiendo a Benjamin, a la rebelión. El poema continúa: “Dios, preso de remordimientos, había creado el sueño, / el Hombre añadió el Vino / sagrado hijo del Sol.”

³⁹⁷ Wohlfarth, Irving, ¿Etcétera?, p. 59.

³⁹⁸ Wohlfarth, Irving, *op. cit.*, p. 58.

propuesta por Benjamin, aún cuando nada garantice que la *redención* tenga lugar efectivamente: los pepenadores podrían sumergirse en el vino sin lograr apropiarse de sus sueños ni despertar a la sobriedad, podrían tener una actitud meramente reaccionaria, reincorporarse al sistema de intercambio de mercancías para poder subsistir, o bien, reinsertarse como grupos de choque, y sus sueños y su acción permanecerían disociados. La tarea del historiador benjaminiano consistiría en reparar (en) esos sueños desechados; o como señala Wohlfarth siguiendo a Benjamin, “los despojos que debe utilizar son la materia con la que están hechos los sueños *colectivos*.”³⁹⁹, en tanto en estos sueños, por más fantasmagóricos que sean, estaría la semilla de la promesa mesiánica, como un deseo de justicia aún no realizado. Benjamin indica: “Mientras quede un mendigo, habrá mito.”⁴⁰⁰, es decir, *ideología*, *fantasmagoría*, prácticas de exclusión e imposición de estereotipos, desechos y vidas producidas como desechos. Al respecto, Wohlfarth apunta:

La suerte del pepenador es la piedra de toque de la revolución. Es el huésped no invitado que debe terminar un día por invitar a todo el mundo a la mesa. Ese complacerse sobre una existencia, por demás desesperante como la suya, es utilizar —o, al menos, prestar— el gesto que hace de su promesa una promesa de buena fe.

Pero los verdaderos pepenadores, ellos permanecen tal cual son. Que resistan a las promesas de sus representantes, será, por otra parte, de donde provenga su promesa mesiánica.⁴⁰¹

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰⁰ Benjamin, Walter, “K. Ciudad y arquitectura oníricas, entonaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung, en *Libro de los pasajes*, p. 405. [K 6, 4].

⁴⁰¹ Wohlfarth, Irving, *op. cit.*, p. 50.

La autenticidad de la *revolución* estaría dada entonces por la abolición de toda jerarquía, incluidas las impuestas por el privilegio de una edad, un género, una clase social, etc.; y es por esto que la piedra de toque de la *redención*, que permite medir cualitativamente la velocidad de la caída en la catástrofe que la modernidad capitalista conlleva, es la suerte de los pepenadores y la de todos con ellos. Ahora bien, la suerte de Guislaine y Claude en *Dos años después*, film en el que Varda vuelve a conversar con ellos y a entrevistarlos para reparar en las repercusiones que *Los cosechadores y la cosechadora* ha tenido en sus vidas, es la siguiente: Tanto Claude como Guislaine han dejado las caravanas. Ya no están juntos, pero siguen siendo buenos amigos, y beben menos que antes. Claude ha sido contactado por un viejo amigo que lo vio en el documental y le ha ofrecido su apoyo, y también, ha conseguido un techo y una comida al día a cambio de limpiar, barrer, podar y cuidar un jardín, y arreglar desperfectos o acomodar cosas en una casa. Acepta que durante mucho tiempo descuidó su vida, y ahora quiere recobrarla poco a poco. Por su parte, Guislaine vive con unos amigos de las caravanas en una casa improvisada, hecha con desechos. Lleva un mes de relación con un novio antillano más joven que ella, a quien sus amigos no aceptan, lo cual genera tensiones que le causan ciertos problemas. En este reencuentro con Guislaine, Varda aprovecha para pedirle permiso para incluir en *Dos años después* una escena que fue desechada de *Los cosechadores y la cosechadora*: en un primer intento por entrevistarla, Guislaine estaba muy borracha y no quería ver a nadie, gritaba y amenazaba a Claude con golpearlo si no cerraba la puerta de su remolque y la dejaba sola. Cuando Varda le comenta que estaba muy ebria, Guislaine responde “Lo sé, ¿y qué?” No tiene problema con que se inserte esa imagen en la nueva película, al

contrario, le parece muy importante que se muestre y difunda para que mucha gente vea y comprenda “lo que viven los que están en la miseria... en las calles.” Haciendo uso de la palabra una vez más, como el huésped no invitado que termina por convocar a todos a la mesa, dice: “Vean por qué beben. Hay gente que quiere dejar la bebida y si no se les ayuda nunca lo lograrán.” La escena que Varda recupera de entre los desechos de su película anterior, nunca muestra una imagen de Guislaine, pues no les permite entrar a su remolque, sólo se escuchan sus gritos, su negativa a recibir a quien sea y sus amenazas. Su “malhumor” es una constatación de la ira y la frustración, como indica Wohlfarth, “la única elección que le queda es la negación visceral y repetida.”⁴⁰² Su negativa es un recogimiento que le permite afirmarse como lo inadmisibile, y así logra “encaminarse a un gran ‘sí’.”⁴⁰³, para reparar su vida. Su fuerza, al visibilizar al excluido, bien puede abrir la posibilidad de que quien la mire sienta vergüenza y, además de desear justicia social, pueda darse cuenta de su complicidad con el estado de cosas, respecto a la condición precaria del excluido, y llevar a cabo un acto de justicia.

Seis meses después, de nuevo por azar, Varda vuelve a encontrarse a Claude en el comedor del Socorro Católico, que en su menú del día ofrece ensalada, pollo, papas, queso y frutas. Lo entrevista en el patio después de la comida. Va peinado, viste un saco y una camisa. Ha sido aceptado en un albergue, y ayudado a Guislaine a ingresar también. Ya no tienen que dormir ni en las calles ni en los parques, y pueden además ser más higiénicos. Guislaine y Claude siguen siendo amigos; ella sigue con su novio antillano, al que Claude no aprecia demasiado. El está contento porque vivir

⁴⁰² Wohlfarth, Irving, “¿Etcétera?”, p. 68.

⁴⁰³ *Ibidem*.

en el albergue le permite ser más independiente, pues ya no está a merced de tener que hacer esto o aquello, se siente, por decirlo así, más dueño de su suerte aun cuando su vida no carezca de sorpresas. Siguiendo a Benjamin y a Wohlfarth, en tanto ni las jerarquizaciones ni las prácticas de exclusión han sido eliminadas, Claude y Guislaine habrán de salvarse a sí mismos juntando los fragmentos de sus vidas precarias, organizar su mal humor y su pesimismo, así como desconfiar de toda promesa de sus representantes, incluidas las que podrían hacerles un alcalde o algún miembro de cualquier comedor o albergue. Mientras tanto, no está por demás, como insistía Benjamin, atender a la canción del jorobadito que versa así: “Te lo ruego, hijo mío, / reza también por este jorobado hombrecillo”⁴⁰⁴, y a la par, recordar que “lo que podemos esperar de los que vendrán no es que nos agradezcan por nuestras grandes acciones sino que se acuerden de nosotros, que fuimos abatidos.”⁴⁰⁵

2.9.2. ALAIN FONTENAU.

Otro entrevistado en ambas películas es Alain Fontenau, biólogo que procura una dieta balanceada alimentándose principalmente de los desechos del mercado una vez que este ha cerrado, para ahorrarse dinero. Rebusca entre los desperdicios tirados sobre el asfalto, entre cajas y bolsas, y una vez que ha elegido la fruta o el vegetal de su agrado, lo toma con su mano y lo come directamente. Hace una pausa en lo que acaba su comida, y sigue su labor de escogimiento, hasta que considera que ha comido lo suficiente. Es prácticamente vegetariano porque así puede encontrar más

⁴⁰⁴ Benjamin, Walter, *Infancia en Berlin*, p. 100.

⁴⁰⁵ Benjamin, Walter, *Tesis*, p. 49.

fácilmente lo que necesita para nutrirse, además de las frutas —sobre todo manzanas — y de los vegetales que encuentra principalmente en el mercado, se alimenta del pan que desechan las panaderías, y sabe a dónde dirigirse y a qué hora para recuperarlo en cuanto estas cierran. Después de observarlo un rato, Varda decide acercársele cuando lo ve comiendo perejil, y le pregunta si lo ingiere a menudo. Alain dice que sí, y señala que éste es excelente porque tiene vitaminas C y E, betacarótenos — provitamina A que se transforma en vitamina A cuando el organismo la asimila—, zinc y magnesio. Esta respuesta sorprende a Varda, y decide filmarlo más días, a veces con sonido a veces sin él, y permite que él hable o no, según le apetezca. Alain le comenta que cuando la gente se entera que tiene una maestría y que en otro tiempo fue profesor sustituto, no entiende por qué ahora vende revistas y periódicos para generar ingresos afuera de la estación de tren de Montparnasse, sin por eso brindar una explicación de por qué lo hace. Además, vive en un albergue desde hace ocho años — según relata al momento de ser entrevistado—, y ofrece de manera voluntaria un curso en el que enseña a leer y a escribir en francés a las personas que también habitan en el mismo refugio que él, pues advierte que la mitad de quienes ahí viven son analfabetas. A su clase, que tiene lugar en las noches de las 18:30 o 19:00 a las 20:30 o 21:00 horas, asisten sobre todo inmigrantes de Mali y Senegal. Alain realiza esta actividad desde hace seis años, sin ninguna paga y sin formar parte de ningún sistema educativo, en un sótano que ha rehabilitado, adaptado y decorado con carteles, dibujos, fotografías, etc., para que quien quiera pueda estudiar y repasar cuando guste. Durante sus clases hay lugar también para los chistes y las risas, que las hacen más amenas y disfrutables.

Alain lleva una vida que sale de lo considerado como normal, al margen de esta, y cuestiona los estereotipos de la vida que habría de llevar un biólogo que cuenta con una maestría, o bien, de alguien que se alimenta a partir de los desechos. Si bien Alain no relata el por qué ni el cómo ha elegido vivir de la manera en que lo hace, ni explicita sus motivos —dejando abierta la pregunta por el proceso de la construcción de su identidad, además de conservar el misterio de la articulación de su experiencia—, es posible apuntar un par de pistas al respecto, por ejemplo, está interesado por el problema de la hambruna, el consumo y la ecología, y es muy probable que la vida que ha elegido para sí —cuyas condiciones de elección también permanecen veladas—, implique ciertas convicciones éticas, políticas y/o ecológicas y sea una manera de contribuir a un mundo humano más justo, no sólo por lo anterior, sino por las clases gratuitas de alfabetización que brinda a los inmigrantes, su recuperación de los recursos con los que cuenta —como el sótano para impartir sus lecciones— e incluso, adaptándose él mismo a las posibilidades que le ofrece la ciudad, como cuando ajusta sus horarios de traslado y comida al cierre de los mercados o de las panaderías, o su alimentación a un régimen vegetariano, sin padecerlo, al contrario, parece disfrutarlo.

La admiración que Alain provoca en el espectador, mana de los valores y las prácticas alternativas a las impuestas por la modernidad capitalista, y esto, junto con el silencio que guarda respecto al relato a partir del cual articula su experiencia del mundo, es lo que muy probablemente, mueve a los medios masivos de información a buscarlo e interrogarlo, pues la historia de Alain es la que, al parecer, ha tenido el mayor impacto mediático de entre todos los entrevistados tras el estreno de *Los cosechadores y la cosechadora*, según se observa en *Dos años después*: ha sido

contactado por diferentes medios de información, obtenido un pago por desarrollar una investigación sobre la hambruna —tema que le apasiona—, la gente le compra más revistas que antes y se acerca a platicar más con él. Su imagen, al hacerse transportable no sólo por la película, sino por la televisión y diversos reportajes impresos en los que se difunde su historia y su imagen, da lugar a que mucha gente lo considere una celebridad y un ejemplo a seguir, así como a que sientan la confianza para acercársele, conversar con él y hacerle preguntas. A Alain parece no interesarle ser considerado una celebridad, la fama conseguida no le ha movido a cambiar su forma de vida en tanto, a dos años de las primeras entrevistas, continúa con las alfabetizaciones y la venta de revistas, aún vive en un albergue y se alimenta de los desechos de los mercados y de las panaderías. Desdeña así toda gloria destinada únicamente a encumbrar su figura y a darle renombre por un mero capricho de destacarse del resto, y prefiere mantener conectadas sus acciones con la vida que ha elegido para sí; en todo caso, aprovecha su fama para conseguir recursos para su investigación sobre la hambruna. No es pues, siguiendo a Benjamin, un mal pepenador, en tanto permanece casi tal cual. Casi, porque la difusión de su imagen e historia le han abierto a nuevas relaciones, por ejemplo, la amistad que ha entablado con una mujer llamada Isabelle, quien se le ha acercado animada por el reportaje que le hicieron en la televisión. Ella le hace preguntas y conversan sobre el consumo, la ecología y la recolección, además de recoger juntos fruta y verduras de entre los desechos del mercado. Intrigada por la alimentación y forma de vida de Alain, Varda le pregunta si comer sólo alimentos crudos y fríos, además de fruta, verduras y pan, es suficiente para mantenerse sano. El dice que sí, tanto que se siente en perfectas

condiciones como para participar en su décimo maratón, usando unos tenis de marca, justo de su número y aún en buen estado, que encontró en un basurero, así como una sudadera de una revista contra la exclusión llamada “La Rue” (La Calle). No tiene un entrenamiento profesional, pero suele caminar mucho —como 32 km— y eso también lo hace sentirse preparado. Varda vuelve en un mes para capturar imágenes del maratón en el que correrá Alain, y entre ellas, filma la inesperada imagen de la gente que, entre bolsas de basura, escoge minuciosamente y recoge lo que le agrada de entre los suéteres, las sudaderas, las capas y los chalecos que los corredores dejan tras de sí, una vez iniciada la carrera. Un día antes del maratón, Alain aprovecha el plato de pasta que ofrece el ayuntamiento a los corredores, el cual come lentamente, pues como Varda indica, sabe que la pasta son azúcares saturados dada su formación académica; por la noche toma un yogur y un té de cola de caballo, ya que considera que éste le ayuda a solidificar sus articulaciones y a evitar dolores en las rodillas durante el recorrido. Alain recorre los 42 kilómetros del maratón en 3:37 horas, tan serio y sencillo al inicio como al cruzar la meta. Además, según relata días después a Varda, caminó cuatro horas más una vez acabada la carrera para relajar sus músculos.

2.9.3. DELPHINE Y PHILIPPE.

En *Dos años después*, Varda aprovecha para mostrar dos de sus colecciones: los premios recibidos por *Los cosechadores y la cosechadora*, así como todas las cartas coloridas y/o decoradas tanto individuales como colectivas, dibujos, collages, naturaleza muerta como hojas y flores secas, postales, fotografías, plumas, dulces, chocolates, libros, etc., que gente que ha visto la película le ha enviado. En todos estos

obsequios hay grandes muestras de creatividad, como sobres bordados o de formas y texturas que salen del estándar, y en todos estos regalos y cartas hay un trabajo lúdico, mimético y creativo con diversos materiales recuperados, ya sea sólo para mostrarlos o bien ensamblándolos de diversas maneras. Si bien Varda no ha contestado toda su correspondencia, pide disculpas y agradece a todos por sus envíos, y además, la serie de intercambios le abre a su vez la posibilidad de conocer diversas formas en que la gente se ha apropiado de su trabajo. Entre las cartas recibidas, una llama especialmente su atención: Alguien, que habla por dos personas, le ha escrito desde un vagón, ha pegado su boleto de tren como estampilla y enviado su boleto del cine. Siguiendo su curiosidad por conocer a los remitentes, visita a Delphine y a Philippe en Trentemoult, quienes viven en una casa que antes era una salchichonería y en la cual dan talleres a partir de la recuperación y reutilización de los desechos, y muestran así una manera de reapropiación de un espacio, rescatado y reactivado, para usarlo a la vez, tanto como vivienda como para un trabajo colectivo. Varda les pregunta qué les ha transmitido la película, así como por el efecto que ha tenido en ellos. Delphine comenta que cuando vieron *Los cosechadores y la cosechadora*, un amigo acababa de morir, e indica que ver la película fue como un renacimiento, pues los reconectó con ellos mismos y con la vida. En este relato es posible observar cómo, al estrenarse la película, ésta se abrió a lo público y así, al intercambio, y la apropiación que Delphine y Philippe hacen de las imágenes del film que muestran diferentes maneras en que se puede llevar a cabo un trabajo de duelo lúdico y gozoso, conjunta esta experiencia colectiva con su experiencia individual. Para ellos, como quería Benjamin, son imágenes con las que no se pueden relacionar sólo contemplativamente, sino que los

mueven a la acción: alteran su sensibilidad y su subjetividad al punto de que se sienten revitalizados, llevan a cabo su propio trabajo de duelo lúdico y creativo, y comparten esta experiencia con otros, realizando talleres a partir de sus recolecciones. Su recuperación de los desechos apuesta por transformar lo cotidiano y generar otros objetos, por ejemplo, cuadros, instalaciones, libros colectivos a partir de desechos de dibujos, álbumes de fotos, etc., y es al tiempo, un trabajo alquímico que permite reparar (en) la herida, sin borrar la cicatriz que permite la rememoración, y encauzar el dolor de la pérdida en un trabajo de duelo lúdico, creativo y colectivo que les permite renovarse, y al tiempo, relacionarse con los otros a partir de un trabajo común, del intercambio de experiencias y saberes, y conformar un cuerpo colectivo.

Ahora bien, Delphine insiste en que aún cuando la película trate sobre cosas abandonadas y desechadas, consideradas sin valor, su recuperación es realizada por una persona que está viva. En este trabajo crítico de los desechos y la recuperación de la figura del pepenador para el historiador benjaminiano, cabe traer a colación una cuestión que Benjamin plantea: “¿Son los desechos los héroes de la gran ciudad? ¿O no es más bien el héroe el poeta que va a construir su obra con esos materiales? La teoría de la modernidad sin duda admite ambas cosas.”⁴⁰⁶ Como se ha indicado, el héroe moderno del que habla Benjamin es irónico, pues como el pepenador, se hunde junto con la *redención* que lleva a cabo, ajustando humildemente, sólo un poco y por un instante las cosas, en contraste con el héroe monumental planteado por el historicismo que emprende “grandes hazañas” —en realidad magnificadas por el relato ideológico del progreso— y que busca encumbrarse como el único sujeto de la historia. Este último, para Benjamin, está constituido en todo caso por los héroes irónicos que

⁴⁰⁶ Benjamin, Walter, *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, p. 174-175.

construyen una historia a contrapelo de las narraciones oficiales, y son tanto los desechos recuperados como el historiador materialista que articula la historia *crítica* en una *imagen dialéctica* que abriría la oportunidad de cuestionar los discursos hegemónicos y la *ideología* que estos últimos repiten acríticamente. Y también, por los bárbaros, es decir, por las masas anónimas cuyas experiencias son desechadas de la historia oficial al negárseles la posibilidad de hablar y de ser escuchadas, o bien, al ser orilladas a articular su experiencia a partir del discurso ideológico que les es impuesto, y cuyas vidas son producidas a su vez, como desechos por la modernidad capitalista, tal como ocurre con el pepenador, el insalvable que podría salvar a todos. En la voz de aquellos a quienes se ha negado siempre la palabra puede escucharse el eco de la felicidad y la justicia rotas de quienes han sido abatidos en el pasado; su voz habría a su vez de hacer eco, esto es, retumbar y repercutir en aquellos que escuchan atenta y solidariamente la articulación de su experiencia. En cuanto repercusión (del latín *repercutere*, formado por *re* y *percutere* que significa percutir), la voz de los excluidos habría de chocar reiteradamente en la subjetividad, sin por esto reducirse a la mera repetición, pues lo que tiene lugar en este golpeteo es un *shock* que altera la sensibilidad, así como una reverberación que conlleva siempre una modificación y además es incalculable, posibilitando que, quienes escuchan, asuman su débil fuerza mesiánica y actúen en pos de la justicia social. De manera similar, conservando la cualidad táctil de este *shock*, el *índice histórico* de los desechos escogidos y agrupados en una *imagen dialéctica* como escritura *crítica* de la historia que se abre a lo público y así, al intercambio y a la experiencia, habría de retumbar en el presente haciendo estallar los discursos oficiales y el estado de cosas impuesto por la modernidad

capitalista, al dar lugar a una detención y a un desorden de las asociaciones del lector, alterando y afectando la subjetividad, posibilitando así la modificación de lo que los seres humanos piensan, sienten y hacen para que, libremente, puedan asumirse como sujetos revolucionarios, y llevar a cabo un acto de justicia, incluido el que se realiza en la puesta en escena de los desechos de la historia en la escritura *crítica* de la historia.



Imagen 9. Fotograma de la película *Dos años después* (2002) de Agnès Varda.



Imagen 10. Fotograma de la película *Dos años después* de Agnès Varda.

CONCLUSIONES

Una respuesta posible a la pregunta por el sujeto de la historia en Walter Benjamin, con la que abre y cierra esta tesis, remite a la indicación que el propio filósofo brinda respecto a la débil fuerza mesiánica que les habría sido conferida a todos los seres humanos, la cual conviene ejercitar y ejercer para llevar a cabo un acto de justicia que redima el pasado, incluido el que se realiza como escritura y transmisión críticas de la historia, que ajuste en el presente al menos por un instante un par de cosas, y abra a un porvenir más digno, libre y alegre: tanto las masas proletarias conscientes de su clase y unidas por un fin común aunque éste sea transitorio, las anónimas conformadas por los bárbaros silenciados y excluidos de las narraciones oficiales —y así de la memoria colectiva—, los oprimidos de la historia que por fin toman la palabra, los que abren la ocasión para esta toma de la palabra y los que escuchan sus voces, el artista que en su práctica repara en la articulación de su solidaridad con el sujeto de la historia, no tomándolo como mero sujeto ideológico sino situándose el mismo como productor —evitando así, hacer mera propaganda—, el filósofo entendido como historiador materialista que articula de manera crítica la experiencia moderna en imágenes dialécticas, así como desde su solidaridad con los oprimidos de la historia también como productor, llevando a cabo una tarea de pepenador de la historia, el propio pepenador y los mismos desechos, hacen la historia, o si se quiere, las historias que son siempre individuales y colectivas.

Todos ellos poseen, siguiendo a Benjamin, una fuerza que si bien es mesiánica y condensa la posibilidad y la esperanza del cumplimiento de la justicia, es débil, en

contraste con la figura del héroe monumental que la narración historicista ofrece como el sujeto de la historia que se erige a partir de un proceso de hiperbolización que presupone la figura del sujeto moderno que es arbitrario y se pretende con una libertad absoluta, ilimitada e incuestionable, así como objetivo al asumirse como anterior en términos tanto lógicos como cronológicos a la historia y a la lengua en la que articula la historia.

Para el autor judeo-alemán, siguiendo a Scholem y a Baudelaire, quienes hacen la historia son en todo caso héroes irónicos que no sólo no vencen siempre, sino que hacen algún ajuste fugaz y se hunden en la catástrofe mesiánica, en la que todo aquello que quede pendiente puede ser redimido en otro tiempo y en otro lugar, y actualizado incluso por generaciones que no llegaron a conocer a quienes fueron abatidos en el pasado. Esta fuerza mesiánica también es débil si se la compara con la multiplicidad de fuerzas que afectan y alteran la sensibilidad y la estructura de la subjetividad, no sin que esta ofrezca resistencia, que obstruyen la posibilidad de que los individuos se asuman como conformadores de la historia, tales como la *idea de Mundo* imperante, la socialidad fetichizada y la dinámica de competencia que impone el capitalismo, la articulación historicista de la historia que embellece la barbarie y construye su relato a partir de la empatía con el vencedor en turno, la *ideología del progreso* que aquella supone, que además está en perfecta sintonía con la exaltación del valor de lo nuevo que pone de moda determinadas mercancías, estereotipos y vocabularios, las fantasmagorías que transfiguran la vida como efectos de las ideologías y de otros soportes ideológicos —como la publicidad, la exhibición de mercancías en los escaparates o los proyectos de urbanización que incluyen la

monumentalidad—, las prácticas de exclusión, incluidas las que se llevan a cabo en la lengua, la repetición de estereotipos, incluidos el del bárbaro, los de género, edad, clase social, etc., la educación burguesa de la sensibilidad que tiende a estandarizarla y a uniformar los comportamientos, además de que atrofia y disocia la percepción de la acción y la creatividad, el ritmo acelerado y los múltiples shocks a los que se ve expuesto el aparato perceptivo en la modernidad, las nuevas tecnologías y las masas ciudadanas.

Algunas de estas fuerzas, que se ejercen como prácticas discursivas o como disciplinamiento de los cuerpos y propician mutaciones en la subjetividad, empobreciendo su experiencia, habrían de ser criticadas y evitadas a toda costa por sus efectos contrarrevolucionarios, tales como la narración historicista que, como indica Benjamin, al conferir acríticamente un carácter ontológico a la idea de que el movimiento de la historia es el de un automático, inevitable e indetenible progreso de la humanidad en su conjunto sólo porque el tiempo pasa, supone un concepto del tiempo como homogéneo, vacío y lineal, y pierde la singularidad de los acontecimientos del presente y del pasado ordenándolos cronológicamente de manera causal, y presenta una imagen cerrada y pretendidamente universal, homogénea y eterna de este último, despojándolo de su fuerza crítica, va en detrimento de la acción y de la historicidad de la experiencia. La crítica de las tecnologías discursivas empleadas por el historicismo advierte también sobre los procedimientos de hiperbolización y homologación que construyen tanto la figura del héroe como la del monumento, y también sobre el embellecimiento del discurso que opera, como señalara Roland Barthes, reduciendo el lenguaje a un instrumento y a un código que no cuestiona la construcción de los

referentes y realiza determinadas operaciones discursivas como el empleo de sustantivos que se ofrecen como dotados de un sentido estable, por todos conocido y compartido, el uso de adjetivos que intentan subsanar la hipertrofia de los sustantivos y restaurar la credibilidad de un desgastado vocabulario, así como la construcción y la repetición de estereotipos, y denuncia así que la garantía de estos discursos no es epistemológica, sino discursiva y demagógica, además de que muestra que la reproducción de las ideologías establecen jerarquías, valorizaciones y prácticas de exclusión, que además de empobrecer el lenguaje y la experiencia, dejan caer en el olvido todo aquello que no cumple con los cánones de heroicidad, monumentalidad y belleza que favorecen al vencedor en turno, dando lugar no sólo a un encantamiento de la historia que oculta la barbarie, sino a la intimidación, impidiendo que los seres humanos se asuman como conformadores de su propia historia, y articulen su experiencia y construyan su identidad de una manera distinta a la que les es impuesta.

La educación burguesa también habrá de ser criticada y resistida, en cuanto implica un disciplinamiento de los cuerpos individuales y colectivos que despoja a la subjetividad de su capacidad política al desvincular la imaginación del cuerpo, la percepción de la acción creativa y de lo lúdico, así como a los individuos entre sí, propiciando su aislamiento e imposibilitando la conformación de colectivos unidos por una tarea común, ya que además de lo anterior, mantiene una unidireccionalidad y verticalidad jerárquica que privilegia la rigidez frente a la soltura de los cuerpos, estandariza la sensibilidad, uniforma los comportamientos y homologa las experiencias. Otras fuerzas comportan tanto el problema como el remedio, como es el caso de las fantasmagorías criticadas por Benjamin, en cuanto si bien enajenan al sumergir a la

subjetividad en una ebria deleitación que separa sus percepciones de sus sueños y su acción, constituyen dialécticamente la fuente de energía que permitiría a los individuos salir de su ebria fascinación al mostrarles que las promesas mesiánicas de sus sueños permanecen incumplidas, que no son sólo individuales sino colectivas y que implican a su vez, el sueño de lo colectivo, abriendo la posibilidad de transformar la rabia y la impotencia en justa ira que mueva a la intervención en el decurso de la historia para detener el veloz curso del supuesto progreso, que tras de su voraginoso paso acumula ruinas y arroja desechos, incluidas las vidas producidas como tales en la modernidad capitalista. Justo porque la fuerza redentora conferida a cada ser humano es débil y frágil, como indica el autor judeo-alemán, su práctica (como ejercicio en la víspera y como acción justiciera) resulta imprescindible, y la subjetividad habría de elegir en medio de la lucha de fuerzas, y dentro de los límites de sus diferentes condiciones de existencia, de dotación de agentes así como de ejercicio, las acciones a realizar, la posición que adopta ante la historia y los valores heredados, así como en el relato en el cual articula su experiencia individual y colectiva y construye su subjetividad, abriendo la posibilidad de que pueda recuperar su capacidad política revolucionaria.

Frente a las fuerzas hegemónicas que empobrecen la experiencia y van en detrimento de la acción creativa y revolucionaria, Benjamin ofrece una propuesta epistemológica y cognoscitiva que iría a contracorriente de las mismas y permitiría rescatar del olvido lo que se ha excluido y roto, así como reparar (en) la relación entre la historia, la percepción y la acción, entre los individuos atomizados guiados por una dinámica de competencia, entre las generaciones, y también, dar voz a quienes siempre se ha negado la palabra. Las indicaciones benjaminianas para llevar esto a

cabo conformarían, en términos de Susan Buck-Morss, una pedagogía materialista, que comportaría tanto la articulación y transmisión de la experiencia histórica de una manera distinta a la del historicismo, evitando caer en la ideología y los estereotipos que se critican —incluidas sus valoraciones, jerarquizaciones y exclusiones—, realizando la tarea de un pepenador que recupera lo que se ha dejado caer en el olvido en un trabajo de rememoración y de duelo que puede realizarse de manera gozosa, lúdica e irónica, así como un entrenamiento de la sensibilidad —que bien podría comenzar desde la infancia— en el teatro infantil proletario otras prácticas artísticas, que recupere las inclinaciones infantiles que la socialización burguesa socava, como el carácter lúdico, mimético, táctil y fruitivo de la experiencia, así como la improvisación que permite romper con la rigidez corporal, tanto individual como colectiva, y de pensamiento, rompe con la unidireccionalidad de la educación burguesa y abre así, a la proliferación de lenguajes gestuales —incluidos los guiños irónico-críticos en la escritura— y a inéditas posibilidades de relación con las cosas, incluidos los desechos, el mundo, y también entre las generaciones, que apostarían por ser más justas, dignas, solidarias y alegres. Las indicaciones benjaminianas habrían de ser recuperadas tanto para la tarea *crítica* del historiador materialista en su trabajo con los desechos, como para abrir camino para la configuración de adultos que asuman su fuerza revolucionaria e intervengan en el decurso de la historia.

Respecto a una escritura y transmisión críticas de la historia, el filósofo judeo-alemán propone articular la experiencia moderna en imágenes dialécticas que rompan con la cronología y la causalidad que el historicismo establece, mediante distintos principios motrices como saltos dialécticos y anacronías que recuperen los desechos y

las ruinas producidos por la modernidad capitalista y por la historia oficial, y permitan su uso en un montaje que no oculte el ensamblaje como estas últimas, sino que muestre, junto con la barbarie, que la historia es una construcción que produce memoria y olvido, y así, que está abierta a nuevas posibilidades de articulación y transmisión críticas. Este trabajo con la basura de la historia es, para Benjamin, la tarea que el historiador materialista habría de llevar a cabo imitando al pepenador, figura extrema de la miseria y la exclusión que condensa los aspectos catastróficos de la modernidad, en un esfuerzo por realizar el sueño del ángel de la historia, sobre todo por lo que respecta a la humildad con la que ha de realizarla al saber que su labor, si bien heroica, es irónica y no monumental, en tanto ajustará solo un poco y por un momento las cosas, y se hunde en lugar de coronarse junto con el cortejo de triunfadores. Además, en cuanto pepenador, el historiador benjaminiano habrá de llevar a cabo un escogimiento, labor en la que selecciona cuidadosamente los desechos y las ruinas que habrá de emplear para la construcción de las imágenes críticas de la modernidad, vaciando las veces que sea necesario su colección de citas y demás elementos heterogéneos, sabiendo que estos podrán ser retomados en otro tiempo y lugar, que su tarea es ilimitada en el sentido de que siempre permanece abierta a nuevas posibilidades de *actualización* de la memoria, y que además esta sometida al azar. Benjamin también recomienda que, a diferencia del proceder metafísico que prescinde de la parte que considera negativa, la tarea del historiador materialista como pepenador de la basura de la historia, habría de reparar en aquella y reapropiársela de manera crítica, como se observa, por ejemplo, en el tratamiento que el mismo da a las fantasmagorías —en el que se observa su modelo tensional—, y también, como señala Erika Lindig siguiendo a Nietzsche, la

consideración del monumento como una tecnología que produce memoria y olvido, y su sometimiento a preguntas críticas específicas que puedan indagar la singularidad de su emergencia, y repolitizar así la historia, la memoria, la experiencia y la acción, en cuanto este procedimiento crítico permitiría recuperar lo que sistemáticamente ha sido excluido de la memoria colectiva. Estas imágenes dialécticas y preguntas críticas estarían cargadas de una fuerza de verdad capaz de cuestionar la imagen eterna y embellecida que la modernidad hace de sí, y podrían operar como un antídoto ante el empobrecimiento de la experiencia moderna que despoja a la subjetividad de su capacidad política, sin que sea posible garantizar la *redención*.

Ahora bien la elaboración de imágenes dialécticas de la modernidad a partir de sus propios desechos no buscaría hacer un inventario de los mismos, ni por recuperarlos de una vez y para siempre en una única imagen definitiva —tarea por demás imposible—, sino que procedería a partir de un modelo tensional que apostaría por abolir toda jerarquización sin privilegiar a ninguna de las heterogeneidades seleccionadas y agrupadas en la imagen crítica de la modernidad y, para Benjamin, sería justamente de esta tensionalidad de la que podría emerger una fuerza de verdad que refulgiría fugazmente en tanto *iluminación profana*, de manera que estas imágenes múltiples, heterogéneas y heterodoxas, no permitirían una relación meramente contemplativa, sino que moverían a la acción. Siguiendo este modelo tensional, el autor judeo-alemán pone énfasis en que el tratamiento de los desechos y las ruinas recuperados y empleados en un ensamblaje crítico de la experiencia moderna, habría de considerarlos como mónadas y atender al *índice histórico* condensado en la materialidad de los mismos y reparar así (en) su singularidad e historicidad,

recuperando todo *lo que ha sido* el desecho o ruina en cuestión, mostrando que no se trata de un pasado consumado sino que continúa interpelando en el *aquí y ahora* en que se lleva a cabo la lectura crítica cuya singularidad, por cierto, incluye las posibilidades y el estado de la lengua en que se encuentra inmersa la subjetividad que la realiza y la *idea de Mundo* imperante en su tiempo: las marcas y los accidentes que hayan sufrido en su materialidad, la serie de lecturas que se han hecho de ellos, la transmisión de estas lecturas, su ubicación actual, la temporalidad y *la idea de Mundo* en que fueron producidos y desechados, las relaciones de dominación en que fueron producidos como *desechos*, una época, un modo de operar de la industria, una economía, un modo de ser de la subjetividad, elementos oníricos del sueño colectivo, así como la fuerza creativa y productiva de quienes los confeccionaron cuyo trabajo, como señala Martínez de la Escalera, ha llegado a considerarse obsoleto. Este modelo monadológico propuesto por Benjamin no sólo no reduce los desechos a la mera empiricidad, ni a una entidad, ni al presente ni a la presencia, aún cuando se realice a partir de piezas concretas —como plumeros, corsés, máquinas, edificios, anuncios publicitarios, viejas fotografías, escaparates, etc.—, sino que abre a una temporalidad mesiánica que, a diferencia de la del historicismo, permite la confrontación directa de un instante del pasado con el *aquí y ahora* en que se realiza la *crítica* y abre a un porvenir distinto para el mundo humano y que presenta las imágenes dialécticas construidas como una dialéctica en reposo o suspendida, así como la detención que la *ideología del progreso* y el ritmo acelerado de la modernidad capitalista, incluida la producción de mercancías, impiden, detención que implica también el abordaje de los desechos y de las ruinas de la modernidad una vez que han sido sacados de la esfera

de la circulación, esto es, despojados tanto de su *valor de uso* como de su *valor de cambio*. Esta lectura crítica del *índice histórico* de los desechos es una aportación benjaminiana al marxismo que apuesta no sólo por devolverle a éste su vigor y fuerza crítica, sino por romper con la interpretación dogmática que establece una relación causal y unidireccional entre la estructura y la superestructura, para poder atender así al entramado expresivo condensado en los desechos del proyecto civilizatorio y de la producción industrial, y abrir la experiencia y la subjetividad a la historicidad y la singularidad. Para esto, el escritor judeo-alemán recupera e introduce, como señalaran Buck-Morss e Irving Wohlfarth en su atenta lectura del mismo, su misticismo lingüístico que permite llevar a cabo una *traducción* del lenguaje material de los desechos y tener así especial cuidado en los detalles más nimios en los que nadie suele reparar al considerarlos como meros objetos a disposición de un sujeto, y poder captar la expresión de la economía en la cultura, así como sus influencias recíprocas, sin que esto implique una legibilidad total, única ni definitiva, pues siempre habrá al menos un residuo que se resista a ser traducido, además de las tensionalidades generadas entre lo dicho, lo no dicho, lo por decir, el lenguaje material de las cosas y el lenguaje de los humanos. Esta propuesta benjaminiana de articular la historia en imágenes dialécticas a partir de los desechos que la modernidad capitalista produce, constituye una esperanza sin garantías de *redención*, no sólo porque, como ya advertía Adorno al propio Benjamin, al carecer de mediaciones podría ser interpretada de manera contrarrevolucionaria, ser ignorada o ser consumida por su propia aura, sino porque nada garantiza que, tras la experiencia cognoscitiva a la que pueden dar lugar, los seres humanos se asuman como conformadores de su propia historia individual y

colectiva. Para que esto último tuviese más posibilidades de realizarse convendría atender al otro aspecto de la pedagogía materialista propuesta por Benjamin, que consistiría en el entrenamiento de la sensibilidad para reparar (en) el vínculo entre la percepción y la acción creativa que la educación burguesa quiebra, y éste tendría su oportunidad tanto en el teatro infantil proletario, como en el cine, las prácticas artísticas y por supuesto, en la escritura y lectura de las imágenes dialécticas.

Esta pedagogía materialista propuesta por Benjamin apuesta entonces por la abolición de jerarquías, y abrir así a nuevas valorizaciones que permitan reconfigurar la vida, la sensibilidad, la subjetividad y la experiencia de una manera distinta a la que impone la modernidad capitalista y demás fuerzas hegemónicas que la acompañan, en la que el modelo tensional es decisivo en cuanto permite que emerja una fuerza de verdad que mueve a la acción, y también, el papel de la jorobada y escondida teología que, para el filósofo judeo-alemán, permitiría devolver su vigor crítico al marxismo, tal como se observa en su introducción del concepto de tiempo mesiánico, su reformulación del concepto de revolución a partir del de *redención* y su misticismo lingüístico, del que destaca su recuperación de la facultad mimética en un esfuerzo por salir de la concepción instrumental del lenguaje —permitiendo la relación, por ejemplo, entre imagen, sonido y escritura—, y por restablecer el tejido nervioso entre la percepción y la acción creativa revolucionaria. Esta pedagogía benjaminiana es una apuesta sin garantías, en tanto el por venir es incalculable y está sometido al azar, guiada por una esperanza que comporta la promesa del cumplimiento de la *redención*, que puede tener lugar en un tiempo y un lugar distintos en el que la débil fuerza mesiánica se ejerce y ejercita.

Finalmente, conviene destacar que la toma de la palabra de aquellos a quienes siempre se les ha negado, abre la ocasión para la transmisión de su propia historia así como para ejercitar la escucha atenta y de que las palabras de los oprimidos de la historia reverberen alterando y modificando la estructura de la subjetividad; comporta además un aspecto ético-político que habría de evocar, como ya indicara Silvana Rabinovich, un deseo de vergüenza que habría de estallar como vómito político que permita no sólo la denuncia de la injusticia —incluidas las prácticas de exclusión que se llevan a cabo en la lengua—, sino dar cuenta de la complicidad con el estado de cosas actuales, y mover a la realización de un acto de justicia, por pequeño que este sea, recordando además, que todo acto justiciero, en cuanto ejercicio *crítico*, implica también la constante autocrítica.

BIBLIOGRAFÍA

BIBIOGRFÍA PRIMARIA

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994; 303 pp.

Barthes, Roland, “Bichín entre los negros”, en *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 2008; pp. 68-71.

_____, “El placer del texto”, en *El placer del texto y Lección inaugural*, trad. de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 2011; pp. 9-88.

_____, “Gramática africana”, en *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 2008; pp. 141-148.

_____, “El mito hoy”, en *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 2008; pp. 197-256.

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2001; 610 pp.

_____, “Pequeños Poemas en Prosa”, en *Pequeños Poemas en Prosa/ Los Paraísos Artificiales*, trad. de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 2005; pp. 45-141.

Benjamin, Walter, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo”, en *Obras*, Libro I, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008; pp. 87-301.

_____, *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, traducción de Fernando Ortega, Barcelona, 2012.

_____, *Dirección única*, trad. de Juan J. Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1987; 98 pp.

_____, “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”, en Useros, Ana y Rendueles, César (eds.), *Walter Benjamin. Escritos políticos*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz y Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2012; pp. 113-166.

_____, *El autor como productor*, trad. de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2004, 60 pp.

_____, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991; pp. 111-134.

_____, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de Roberto J. Vernengo, Venezuela, Monte Ávila, s.f.; pp. 189-211.

_____, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia Europea”, en *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1999; pp.41-63.

Benjamin, Walter, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Obras completas*, Libro I, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008; pp. 89-203.

_____, “Experiencia y pobreza”, en Ana Useros y César Rendueles (eds.), *Escritos políticos*, Madrid, Abada, 2012; pp. 81-88.

_____, “H. [El coleccionista]”, en *Libro de los pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2004; pp. 221-229.

_____, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989; pp. 86-135.

_____, *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2011.

_____, “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, en *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2001; pp. 53-76.

_____, “La enseñanza de lo semejante”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991; pp.85-89.

_____, “La tarea del traductor” en *Angelus Novus*, trad. de Héctor A. Murena, Barcelona, Edhasa, 1971; pp. 127-143.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003; 127 pp.

_____, “N. [Teoría del conocimiento, teoría del progreso]”, en *Libro de los pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2004; pp. 459-490.

_____, “Notas sobre los *Cuadros parisinos* de Baudelaire”, en *Obras completas*, Libro I, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008; pp. 355-364.

_____, “Pequeña historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, pp.17-57.

_____, “París, capital del siglo XIX”, en Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2004; pp.37-49.

_____, “París, capital del siglo XIX. Resumen”, en Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2004; pp.50-63.

_____, “Programa de un teatro infantil proletario”, en *Obras completas*, Libro II, vol. 2, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009; pp. 380-386.

_____, “Prólogo epistemocrítico”, en *El origen del Trauerspiel alemán*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2012; pp. 7-41.

_____, “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en *Obras completas*, Tomo I, vol.2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008; pp.205-259.

_____, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en *Obras*, Libro II, vol. 1, trad. de Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2007; pp. 144-162.

_____, “Sobre la facultad mimética”, en *Ensayos escogidos*, trad. de H. A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 2001; pp.105-107.

_____, *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, trad. de Bolívar Echeverría, México, Ítaca/UACM, 2008; 118 pp.

_____, “Tratado teológico-político”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989; pp. 193-194.

Brecht, Bertolt, *Escritos políticos*, traducción de León Mames, Buenos Aires, Ediciones Futura, 1976.

_____, *Escritos sobre teatro*, traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1963.

Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta, 2001; 180 pp.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. de Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 1995; 418 pp.

_____, *Los orígenes de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, trad. de Nora Rabotnikof, México-Madrid-Bogotá, Siglo XXI, 1981; 383 pp.

_____, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, traducción de Mariano López Seroane, Buenos Aires, Interzona, 2005.

De Man, Paul, "Conclusiones: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin", en *Resistencia de la teoría*, traducción de Rnela Elorriaga y Oriol Francés, Madrid, Visor, 1990; pp. 115-145.

_____, "La tarea del traductor' de Walter Benjamin", *Acta poética*, México, núm. 9-10, primavera-otoño 1989, pp.257-294.

Derrida, Jacques, *El tocar, Jean-Luc Nancy*, traducción de Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.

_____, *Espectros de Marx*, trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 1995; 196 pp.

Echeverría, Bolívar, "Introducción. Benjamin, la condición judía y la política", en Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. de Bolívar Echeverría, México, UACM/Itaca, 2008; pp.9-30.

Foucault, Michel, "Nietzsche, la genealogía, la historia", en *Microfísica del poder*, trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, La Piqueta, 1992; pp.7-31.

Lindig, Erika, "Memoria histórica y acción política. El caso del monumento a la memoria del feminicidio (ensayo)", en *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*, México, UNAM/Juan Pablos, 2013; pp. 211-220.

_____, "Imagen dialéctica e índice histórico", en Francisco Naishtat, Enrique G. Gallegos, Zenia Yébenes Escardó (eds.), *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*, DCSH/UAM-C, México, 2015; pp. 213-231.

Lonitz, Henri (ed.), *Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. Correspondencia (1928-1940)*, trad. de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibañez, Madrid, Trotta, 1998; 339 pp.

Martínez de la Escalera, Ana María, "El museo, la historia y el residuo. Walter Benjamin reactivado", en Francisco Naishtat, Enrique G. Gallegos, Zenia Yébenes Escardó (eds.), *Ráfagas de dirección múltiple. Abordajes de Walter Benjamin*, DCSH/UAM-C, México, 2015; pp. 291-325.

_____, "Un estudio de vocabulario: alteridad. (Entre creación y formación)", en Valle, Ana María (ed.), *Alteridad entre creación y formación*, México, Seminario de imaginario y Experiencia-UNAM, 2012, p. 33-45.

Marx, Karl, "Sección primera. Mercancía y dinero", en *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción del capital*, tomo I, vol. I, trad. de Pedro Scaron, México, Siglo XXI, 2007; pp. 43-178.

Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*, trad. de Dionisio Garzón, Madrid, Edaf, 2000; 160 pp.

_____, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, traducción de Luis Valdés y Teresa Orduña, Madrid, Tecnos, 1994.

Preciado, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, traducción de Julio Díaz y Carolina Meloni, Madrid, Opera Prima, 2002.

Rabinovich, Silvana, "El deseo de la vergüenza: Obsesiones ético-políticas", en Armando Casas, Alberto instante y Leticia Flores Farfán (coord.), *Escenarios del deseo. Reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*, México, UNAM, 2009, pp. 215-229.

_____, "El enano jorobado que no fuma (o la 'teología' benjaminiana contra el opio del progreso). Reflexiones a partir de la primera *Tesis sobre la historia*", en *EN-CLAVES del pensamiento*, año VIII, núm. 16, julio-diciembre 2014, pp. 203-218.

_____, "Walter Benjamin. El coleccionista como gesto filosófico", *Acta poética*, num. 28, primavera-otoño, 2007, pp. 241-256.

Scholem, Gershom, "Para comprender la idea mesiánica del judaísmo" en *Conceptos básicos del judaísmo*, trad. de José Luis Barbero, Madrid, Trotta, 2008; pp. 99-135.

Scott, Joan, "Experiencia", trad. de Moisés Silva, *La Ventana*, México, núm. 13, 2001, pp. 42-73.

Wohlfarth, Irving, "¿Etcétera? Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamin", trad. de Annie Marchegay y Jacinto Barrera, *La Vasija*, México, núm.1, dic. 97-mar. 98, pp. 43-77.

_____, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*, traducción de Esther Cohen y Patricia Villaseñor, México, Taurus, 1999; 173 pp.

_____, "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin", traducción de Esther Cohen, *Acta poética*, número 9-10, primavera-otoño, 1989; pp. 155-205.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Adorno, Theodor W., *Actualidad de la filosofía*, trad. de Antonio Aguilera, Barcelona, Paidós/ICE-UAB, 1991; 204 pp.

_____, *Sobre Walter Benjamin*, trad. de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 2001; 177 pp.

_____, *Crítica cultural y sociedad*, trad. de Manuel Sacristán, Madrid, Sarpe, 1984; 248 pp.

Benjamin, Walter, *Dos ensayos sobre Goethe*, trad. de Griselda Calderón y Griselda Mársico, Barcelona, Gedisa, 2000; 190 pp.

_____, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, trad. de F. J. Yvares y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 2000; 169 pp.

_____, *Sueños*, trad. de Juan Barja y Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Abada, 2011; 151 pp.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2013; 520 pp.

Butler, Judith, *Cuerpos que importan*, traducción de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2012.

_____, “Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del postmodernismo”, trad. de Moisés Silva, *La Ventana*, México, núm. 13, 2001, pp.8-41.

_____, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, traducción de Bernardo Moreno Carrillo, México, Paidós, 2010; 261 pp.

Deleuze, Gilles, *Curso de Spinoza*, traducción de Ernesto Hernández B., versión en línea: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=12&groupe=Spinoza&langue=3>

Derrida, Jacques, “De la economía restringida a la economía general. Un Hegelianismo sin reserva”, en *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

Versión electrónica de *Derrida en castellano*: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/bataille.htm>

_____, “Notas sobre deconstrucción y pragmatismo”, en *Deconstrucción y pragmatismo*, trad. de M. Mayer, Buenos Aires, Paidós, 1998; pp.151-169.

Versión electrónica de *Derrida en castellano*: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/deconstruccion_pragmatismo.htm

_____, “Tímpano”, en *Márgenes de la filosofía*, trad. de C. Gonzáles Marín, Madrid, Cátedra, 1998; pp.15-35.

Versión electrónica de *Derrida en castellano*: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/timpano.htm>.

Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, México, Itaca/FCE, 2010.

_____, *El discurso crítico de Marx*, México, ERA, D. F. 1986; 222 pp.

_____, *Ilusiones de la modernidad*, México, UNAM/El equilibrista, 1995; 200 pp.

_____, “Introducción. Arte y utopía”, en Benjamin, Walter, *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*, traducción de Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003; pp. 9-28.

_____, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2005; 224 pp.

_____, “Presentación”, en Benjamin, Walter, *El autor como productor*, trad. de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2004; pp.11-16.

_____, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998; 197 pp.

_____, *Vuelta de Siglo*, Caracas, Fundación editorial el perro y la rana, 2008; 270 pp.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2007; 375 pp.

Gandler, Stefan, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, en Echeverría, Bolívar (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, UNAM/Era, México, 2005, pp.45-88.

_____, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*, México, FCE/UNAM/ Universidad Autónoma de Querétaro, 2007; 621 pp.

_____, *Fragmentos de Frankfurt. Ensayos sobre la teoría crítica*, México, Siglo XXI, 2009; 143 pp.

Grave, Crescenciano, *La luz de la tristeza. Ensayos sobre Walter Benjamin*, México, Arlequín, 1999.

Kant, Immanuel, “Prólogo a la primera edición”, en *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara, 2002; pp. 7-14.

Löwy, Michael, *Walter Benjamin: Aviso de incendio*, trad. de Horacio Pons, México, FCE, 2002; pp.187.

_____, “Los vencidos de la historia”, en *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, trad. de Horacio Tarcus, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1997, pp.5-8.

_____, “Mesianismo judío y utopía libertaria. De las ‘correspondencias’ a la ‘atracción electiva’”, en *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*, trad. de Horacio Tarcus, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1997, pp.17-28.

Lukacs, Georg, *Historia y conciencia de clase*, trad. de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985; 2 vols.

Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, trad. de Juan García Ponce, México, Planeta, 1989; 272 pp.

_____, *Ensayos sobre política y cultura*, trad. de Juan Ramón Capella, Barcelona, Ariel, 1970; 211 pp.

Martínez de la Escalera, Ana María, “Historia y memoria”, en Echeverría, Bolívar (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, UNAM/Era, México, 2005; pp.171-180.

_____, “Walter Benjamin: escritura y memoria”, en Cohen, Esther y Martínez de la Escalera, Ana María (coord.), *De memoria y escritura*, México, UNAM, 2002, pp.11-23.

Marx, Karl, “Apéndice. C. Marx. Tesis sobre Feuerbach”, en Engels, Friedrich, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, trad. de Ediciones en lenguas extranjeras, Moscú, Ediciones en lenguas extranjeras, s.f.; pp.62-65.

_____, “Introducción para la crítica de la *Filosofía del Derecho* de Hegel”, en G. W. F. Hegel, *Filosofía del Derecho*, trad. Angélica Mendoza de Montero, Buenos Aires, Claridad, 1968, pp. 7-22.

Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder*, trad. de Aníbal Froufe, Madrid, Edaf, 2001; 680 pp.

Scholem, Gershom (ed.), *Correspondencia. 1933-1940*, trad. de Rafael Lupiani, Madrid, Taurus, 1987; 303 pp.

_____, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, trad. de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Debolsillo, 2007; 348 pp.

Traverso, Enzo, “Auschwitz ‘Ante.’ De Franz Kafka a Benjamin”, en *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, trad. de David Chiner, Herder, 2001, pp. 51-78.

Winckelmann, J.J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, traducción de Salvador Mas, México, FCE, 2007; 245 pp.

Witte, Bernd, *Walter Benjamin. Una biografía*, traducción de de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002; 254 pp.

PELÍCULAS

El hombre de mármol

Título original: Czlowiek z marmuru.

Dirección: Andrzej Wajda.

Duración: 164 min.

Producción: Polonia, 1977.

Guión: Aleksander Scibor-Rylski.

Los cosechadores y la cosechadora

Título original: Les glaneurs et la glaneuse.

Dirección: Agnès Varda.

Duración: 82 min.

Producción: Francia, 2000.

Guión: Agnès Varda.

Dos años después

Título original: Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après.

Dirección: Agnès Varda.

Duración: 63 minutos.

Producción, Francia, 2002.

Guión: Agnès Varda.