



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

ESPACIO MESIÁNICO Y REDENCIÓN EN WALTER BENJAMIN

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
Maestra en Filosofía

PRESENTA:
Erika Téllez Mora

TUTORA
Dra. Silvana Rabinovich
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ciudad Universitaria, CD.MX, Noviembre de 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A Bertha,
por enseñarme la fuerza y dedicación, por su apoyo incondicional en toda mi vida.*

*A Carlos,
por ser un compañero amoroso y “entrarle al quite” .*

*A Lorenzo,
por inspirarme cada día a ser un ejemplo de vida.*

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	2
Introducción	4
1. Lo mesiánico en Walter Benjamin	8
2. Armazón teórico benjaminiano	34
2.1. Tiempo mesiánico y crítica al progreso	36
2.2. Dialéctica de la detención.	47
2.3. Interrupción mesiánica	53
3. Materialista histórico, lector de imágenes.	58
3.1. “Leer lo nunca escrito”	58
3.2. Lectura de imágenes	66
3.3. Imagen dialéctica	73
3.4. Montaje/desmontaje	81
4. Espacio mesiánico	88
4.1. Aura y espacio como desplazamiento	88
4.2. Espacio de la imagen	97
Conclusiones	102
Referencias bibliográficas	107
Bibliografía	111

Agradecimientos

A la Dra. Silvana Rabinovich por su paciencia y apoyo en todos los años que transcurrieron de esta investigación. Por su lecturas atenta y confianza que depositó en la posibilidad de desarrollar este tema.

A la Dra. Ana María Martínez de la Escalera, por sus comentarios y correcciones finales a esta tesis, me han permitido reflexionar sobre el último capítulo.

A las Doctoras Erika Lindig y Julieta Lizaola, al Dr. Manuel Lavaniegos por el tiempo que han dedicado a la lectura atenta de este trabajo.

A Ana Sthal por todas aquellas tardes en que trabajamos en el avance y lectura de este trabajo; por sus comentarios y puntos de vista que me permitieron avanzar en lo que quería escribir y cómo lo quería escribir. Encontré en ti una excelente compañera de viaje.

A Esmeralda y Edgar por sus innumerables palabras de aliento, por tener confianza en que un día iba concluir este trabajo.

A mi familia, por mantenerse siempre cerca de este proceso, sobre todo, cuando creía que no iba a lograr concluir.

*Quisiera contar la historia
de la Bella Durmiente
por segunda vez.
Ella duerme en su
seto de espinas.
Y luego, después de tantos años,
se despierta.
Pero no del beso de un Príncipe feliz.
Es el cocinero que la ha despertado
cuando dio una bofetada a su asistente,
una bofetada que resonó a través del
castillo con toda la fuerza acumulada de
tantos años.
Walter Benjamin*

Introducción

Sobre pararse en el umbral

El umbral es un espacio que señala el momento en que ponemos un pie debajo del dintel de una puerta, es ese pequeño instante en el que pisamos y se marca la huella del paso. Dicho de otro modo es un espacio intermedio, fino y transparente que muestra el lugar en el que acontece un punto de encuentro entre el adentro y el afuera, entre la entrada y la salida. Es imperceptible a la vista; es necesario moverse por debajo del dintel para que acontezca, como una posibilidad latente marcada por la puerta. Es por ello que la imagen del umbral condensa una forma de proceder con el pensamiento porque muestra el espacio en el que acontece la condensación, la yuxtaposición, la tensión dialéctica del tiempo y, a la par, la imagen más próxima al espacio de lo mesiánico.

El umbral indica el punto de encuentro entre distintas temporalidades; cuando nos paramos allí, podemos mirar la tensión dialéctica de lo que ha sido y del ahora a través de la huella dejada como objeto, en especial, como objeto desechado. De ahí su cualidad espacial y mesiánica que salta al mismo tiempo que el instante de un acontecimiento cargado de tiempo mesiánico (*Jetztzeit*).

Para poder dar cuenta de esta coincidencia fue necesario iniciar este trabajo con la idea de lo mesiánico. Hablar de ello es una experiencia de lo imposible porque la manera en que discurre ante el pensamiento es desde el “todavía no” de aquello que está fuera, como oportunidad latente y, al mismo tiempo, sin posibilidad de realización previsible. Más aún, hablar de lo mesiánico dentro del pensamiento de un filósofo como Walter Benjamin se convierte en la tarea de asir agua entre los dedos.

Esta noción se encuentra en dos textos centrales para comprender la posición del filósofo frente a la historia: las Tesis *Sobre el concepto de historia* y el *Libro de los Pasajes*. Ambos ponen en marcha la manera en que lo mesiánico permite armar una crítica a la lectura lineal y progresiva de la historia y montar un “armazón teórico” que configure otros modos de leerla. Sin embargo, en el *Fragmento teológico-político* encontramos de manera más condensada los elementos que componen lo mesiánico para el autor. La idea de lo mesiánico se presenta como

una imagen que muestra tensiones entre los distintos elementos que la componen, tales como el reino de lo profano y el reino de Dios, entre la felicidad y la redención. El capítulo que inicia el presente trabajo, se concentra y propone una lectura sobre lo mesiánico que abre el entramado para mirar de cerca los cabos que la componen dentro del texto: el Mesías, lo profano, la felicidad, los Reinos, lo efímero, el nihilismo son los hilos que se entrelazan para formar el tejido mesiánico de la historia.

Los capítulos subsecuentes muestran la propuesta benjaminiana para una lectura distinta de la historia que partirá, por un lado, de la crítica al progreso y a la temporalidad lineal y homogénea y, por otro, de la crítica al método de lectura de la historia que hace el “historiador historicista”. Frente a ello, Benjamin presenta un “armazón teórico” que ofrece una lectura distinta de la historia. Esta lectura tendrá como base lo mesiánico y un tiempo distinto: el tiempo-ahora, el cual permite romper con el tiempo homogéneo y vacío al ser uno que irrumpe e interrumpe dando lugar a la tensión dialéctica de lo que ha sido con el ahora. El materialista histórico, a diferencia del “historiador historicista”, será aquel que realice una lectura distinta de la historia. A través de la lectura de imágenes y del método del montaje podrá llevar a cabo una dialéctica de la detención (*Dialectik im Stillstand*), es decir, una detención mesiánica en la que acontezca una interrupción temporal y espacial cristalizada en la “imagen dialéctica”. La interrupción da lugar a una multiplicidad de posibilidades que la mirada del materialista histórico organiza para leer refinadamente. Mira la historia con la posibilidad de interrumpirla, rompiendo con la linealidad, homogeneidad y haciéndose de todo aquello que queda fuera de la línea como material de lectura (el desecho, la ruina). El materialista histórico toma posición en la encrucijada, que le ayuda a mirar los caminos, colocarse fuera del curso de uno solo, desconfiando en la permanencia de la línea, dando cuenta de que el camino es pasajero, efímero; no es una construcción lineal que vaya de un principio a un fin, sino que aparece entrecortado, en encrucijadas.

Entrecortar e interrumpir la linealidad del tiempo nos lleva al capítulo final de este trabajo pues con el tiempo mesiánico se abre un espacio que también rompe con un modo de posicionamiento; el tiempo mesiánico desplaza, saca de sitio,

apareciendo los desechos de la historia que serán objetos de lectura del materialista histórico. Cabe decir que Benjamin no menciona el término espacio mesiánico en sus textos, sin embargo, en algunas de sus consideraciones podemos encontrar sugerencias al respecto, lo que motivó la realización de esta tesis. El texto sobre el *Surrealismo. La última instantánea de inteligencia europea*, la “Nueva Tesis K” de las Tesis *Sobre el concepto de historia* y el apartado sobre el “Aura” de la *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* mencionan la relación del espacio y el tiempo en la percepción y el “espacio de la imagen” respectivamente como formas de transformación de la mirada, de leer de otro modo. Tiempo y espacio mesiánicos comprenderán la posibilidad mesiánica de una lectura universal e integral de la historia en la que cada uno de sus acontecimientos sean citables.

Para finalizar esta introducción, señalo que la elaboración de esta tesis ha sido un trabajo de análisis profundo de términos que consideré clave en la comprensión de la propuesta benjaminiana sobre el tiempo mesiánico, lo cual se convirtió en la base para la investigación. El Mesías, la redención, lo mesiánico fueron las piezas de un rompecabezas que aclararon poco a poco el panorama y dieron pie a la sugerencia de un “espacio mesiánico” que tiene la posibilidad compartida de interrumpir e irrumpir.

Es por ello que en la disposición de este trabajo, lo mesiánico aparece en primer lugar pues no fue suficiente con aclarar el modo en que se comprende este término de manera general, sino que fue necesario desmenuzar el modo particularísimo en el que Walter Benjamin trabaja con él. Me encontré con la dificultad de tratar de descifrar uno de los textos más intrincados del autor, el *Fragmento teológico-político*, y con la necesidad de hacerlo porque considero que ahí se encuentra de manera condensada qué entiende Benjamin por lo mesiánico. El tiempo mesiánico me llevó a situar la tesis en el marco de lo que Walter Benjamin llama “armazón teórico”. Dentro de éste, considero que se ponen en juego otras piezas: la dialéctica de la detención, el materialista histórico y el propio tiempo mesiánico. Dar cuenta de la manera en que el “filósofo de la encrucijada2

trabaja con estos términos, me permitió mostrar que era posible encajar aquello que al principio era una mera intuición: el espacio mesiánico como parte del armazón teórico benjaminiano. Considero que insertar esta “imagen teórica”, permite comprender con más claridad la importancia mesiánica de la materialidad de la historia.

Queda por aclarar la posición que toman las imágenes en el presente trabajo; todas ellas se encuentran fuera del lugar común. La motivación es un ejercicio de lectura benjaminiana dentro del escrito mismo a partir de los desechos. Las imágenes se desplazan del marco del texto y se sitúan al margen. Leer a partir del lugar desplazado que ocupa la imagen desechada permite situar al lector en un sitio que puede pasar desapercibido si se mantiene dentro del margen, y le da la posibilidad de interrumpir la experiencia lineal de la lectura. La imagen al borde, al pie de página por ejemplo, pierde su posición pasiva que podría pasarse de largo, adquirir el carácter de ilustración o adición a lo dicho. Hay un espacio no adecuado para ella, un lugar inapropiado y justo al colocarse allí; al tomar una posición incómoda, interrumpe la cadencia de la mirada e invita a desviar la atención moviendo al pensamiento, regresándole su lugar activo.

1. Lo mesiánico en Walter Benjamin

“Tiene, en efecto, que ser acelerada la eternidad;
tiene siempre que poder venir ya “hoy”.
Sólo gracias a ello es eternidad.
Si no hay una fuerza así [...] que pueda acelerar la venida del Reino,
entonces *no viene eternamente, sino que no viene por toda la eternidad*”¹.

Lo mesiánico² aparece imprescindiblemente a lo largo de la obra de Benjamin y no es fácil de delimitar. Como se sabe, Benjamin es un autor que recibe influencia de múltiples fuentes y al mismo tiempo estas fuentes toman expresión única en él. No es caso distinto con relación a lo mesiánico y la redención, pues vemos en estos términos una serie de influencias que toman nueva forma en manos de Benjamin. Franz Rosenzweig y Gershom Scholem están entrelazados en el concepto de redención y lo mesiánico. Se puede ver en distintos textos como el *Fragmento teológico-político* y las *Tesis Sobre el concepto de historia* una reformulación de estas influencias. Rosenzweig tiene una forma peculiar de concebir lo mesiánico y su influencia aparece en el modo en que Benjamin configura el tiempo mesiánico. El *Jetztzeit*, concepto que aparece en las *Tesis*, tiene tintes del instante mesiánico rosenzweigiano, un tiempo que condensa e interrumpe el tiempo histórico cronológico para abrirlo y dar posibilidad de que irrumpa el Reino de Dios. Este instante es la anticipación de la venida en el futuro del Reino de Dios; de este

¹ Rosenzweig, Franz, *La estrella de la redención*. Traducción de Miguel García-Baró. Sígueme, Salamanca, 1997, p. 344. (Las cursivas son mías). En adelante *Estrella*.

² Se escoge el adjetivo “lo mesiánico” en lugar de el sustantivo “mesianismo” porque el adjetivo implica que es una característica que se le imprime a algo, a un acontecimiento, al acontecer del tiempo, al acontecer en un lugar. Lo mesiánico es revolucionario, es la urgencia, la inminencia, pero en una espera que no tiene “horizonte de espera”. (Derrida, Jaques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Perreti. Trotta, Madrid, 1995, p. 188. En adelante *Espectros*). Lo mesiánico refiere a la venida de una “singularidad absoluta e inanticipable del y de lo arribante como *justicia*” (*Espectros*, p. 42). Justicia entendida como responsabilidad con la memoria y la herencia del pasado. Lo mesiánico se da en la espera, es una espera de lo *imposible* entendida como experiencia de un “puede ser” siempre abierto, de un “tal vez”. Se espera a que venga aquello que no se presentará nunca como presencia plena sino como apertura que posibilita que el Mesías sin personificación arribe, porque viene siempre de manera insistente, apremiante. La apertura se da sin ningún derecho de propiedad, ni especificidad territorial alguna. La apertura mesiánica está abierta a lo que viene, al acontecimiento que tampoco se puede anticipar, que no se puede reconocer por anticipado. El acontecimiento tiene lugar en la esperanza como aquello que viene, es una ruptura, una interrupción, intempestividad de una sorpresa. *Cfr. Espectros*, pp. 48-50.

modo, la redención se presenta como un concepto del tiempo futuro, del “todavía no” que se configura como anticipación, como víspera de lo eterno que viene a cada instante³. Asimismo, a través de Rosenzweig se pueden entender algunos conceptos que se relacionan con la redención: la relación del reino de lo profano con el Reino de Dios, la condición efímera del mundo y la posibilidad que tiene de relacionarse con lo mesiánico. En el caso de Scholem, podemos ver, a grandes rasgos que la amistad que sostuvo con Benjamin deja una marca tal que se ve reflejada en el modo en que entiende la redención. Scholem le regala a Benjamin la interpretación cabalística de la redención a través del *tikkun* entendida como una tensión que pone en juego dos elementos importantísimos: la reparación y la utopía. Esta tensión que compone el estadio del *tikkun* pone en su centro la tarea principalísima que tiene el hombre en la redención. El *tikkun* aparece en el “mito cósmico del Exilio y la Redención” de la cábala luriana y es en su estadio donde se recompone lo roto a causa de la exhalación de la luz divina; pero esto no ocurre volviendo al origen, es decir regresando al estado original de las cosas sino que en la reparación todo tiene expresión por primera vez, de ahí el elemento utópico.⁴

Lo mesiánico se encuentra vinculado con otros conceptos que le dan su fuerza. Algunos de ellos los encontramos ya en un texto temprano que se relaciona directamente con él: el *Fragmento teológico-político*.

La aparición del Mesías⁵ y el reino de Dios son parte esencial en este texto y dibujan un rasgo importante de lo mesiánico: el reino de Dios está separado del reino de lo profano, la historia, y el Mesías es la figura por la que se puede dar el paso hacia la redención. Además, Mesías y reino de Dios están ligados a la idea

³ “Al futuro le pertenece, en efecto, sobre todo, el anticipar: el hecho de que el final deba ser esperado a cada instante. Es sólo gracias a esto como llega a ser el tiempo de la eternidad. “[...] Que todo instante pueda ser el último, es lo que lo hace eterno. Y precisamente que todo instante pueda ser el último lo hace origen del futuro como una serie cada uno de cuyos miembros es anticipado por el primero.” *Estrella*, p. 275.

⁴ Más adelante se explica con detalle este mito y su importancia.

⁵ En el siguiente capítulo de la tesis, se revisa la importancia del Mesías como figura de pensamiento y como acción política, relacionada directamente con las Tesis *Sobre el concepto de historia*. Sin embargo, se puede dar como una primera aproximación al Mesías como el “arribante”, aquello que viene en un porvenir inanticipable. Aquello que no tiene contenido ni figura personificada identificables. *Cfr. Espectros*, pp. 188-189.

de una naturaleza mesiánica en lo terrenal, que es fugaz y eterno, y que en todo momento, en todo instante está abierto a la redención.

No es posible pensar esto último sin reconocer la influencia de *La Estrella*, pues Rosenzweig en el “Libro Tercero” dedicado a la Redención (El futuro eterno del reino), presenta al mundo como el lugar que posibilita la redención.⁶

En 1921, Benjamin lee *La estrella de la redención (Der Stern der Erlösung)* de Franz Rosenzweig y se vuelve una influencia importante en su pensamiento. Michael Löwy en su libro *Aviso de incendio* refiere que el término *Erlösung* (redención) es una herencia de esta lectura⁷. Por otro lado, este libro influye en la concepción del tiempo (*Jetztzeit*) que Benjamin tiene en las Tesis *Sobre el concepto de historia* (1940). El *Jetztzeit* puede ser tratado de la manera en que Rosenzweig hace con el instante, pues para éste el instante es un momento que recoge la eternidad y es una condensación de tiempo que difiere del progreso⁸; el instante es una anticipación de la llegada del Mesías en la que no hay futuro puesto que sólo podemos contar el pasado de principio a fin mientras que del futuro sólo podemos captar la anticipación; en este sentido, lo vivimos como expectativa, como posibilidad que no se encuentra al final de un recorrido sino en el principio⁹.

Por su parte, Gershom Scholem, amigo cercano de Benjamin, narra que el pensamiento de Rosenzweig está presente en las reflexiones de su amigo en torno a la redención y la teología. En *Walter Benjamin y su ángel*, Scholem dice a modo de anécdota que la obra de Rosenzweig era para Benjamin un sitio “donde

⁶ “El devenir del mundo no es, como el devenir de Dios y del alma, un devenir de dentro a fuera; sino que el mundo es desde un principio eternamente autorrevelación y, sin embargo, carece aún por completo de esencia. Como sus andamiajes –la naturaleza–, está todo él a plena luz del día y, a pesar de ello, está todo él enigmáticamente a plena luz del día. Enigmáticamente, ya que se revela antes de que exista su esencia. Es, pues, pulgada a pulgada, algo que viene; no: un venir. Es lo que debe venir. Es el Reino.” *Estrella*, p. 268.

⁷ Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Traducción de Horacio Pons. FCE, Buenos Aires, 2003, p. 166. En adelante *Aviso de incendio*.

⁸ Benjamin define el progreso en la “Tesis XIII” de sus Tesis *Sobre el concepto de historia* como la idea de un tiempo que sigue su curso continuo, sin interrupción. En el siguiente capítulo, se aborda la crítica que Benjamin hace al tiempo como progreso.

⁹ *Estrella*, p. 267.

poder morar”¹⁰. Esto lo dice con relación al *Angelus Novus*, una acuarela pintada por Paul Klee y adquirida por Benjamin hacia 1921. El ángel, que se convierte en objeto de varias de sus reflexiones y cuyo nombre era parte de revistas y universidades ficticias dirigidas por Scholem y por el propio Benjamin¹¹, estaba rodeado, según cuenta Scholem, por un halo judaico-filosófico asegurado en Rosenzweig. El ángel podía acostarse sobre “un lecho de rosas” (*auf Rosenzwiegen*). Este juego de palabras que se da en el alemán sugiere un parecido fonético y de sentido con el nombre de Rosenzweig, lo cual hace alusión a la importancia que su pensamiento tiene hacia el año 1921 para Benjamin.

Ahora bien, Löwy señala que la influencia de Rosenzweig se encuentra también en las *Tesis* en la medida en que su concepción sobre el tiempo y la figura del Mesías se encuentra en consonancia con la idea que se tiene en las *Tesis*. En la *Estrella*, Rosenzweig menciona que el concepto de futuro que tiene la modernidad está ligada al concepto de progreso concebido como devenir infinito y que el futuro ligado al instante se concibe como anticipación: “Sin esta anticipación y sin la interna premura por ella; sin que se quiera traer al Mesías antes de tiempo, y sin la tentación de forzar el Reino de los cielos, el futuro no es futuro, sino un pasado estirado en una longitud infinita y proyectado hacia delante. Porque sin esa anticipación el instante no es eterno, sino que es algo que se va perpetuamente arrastrando por la larga carretera general del tiempo”¹². La anticipación del Reino y la venida del Mesías como algo que puede pasar a cada instante y que no está al final de los tiempos recuerda la tesis en la que Benjamin menciona que “[...] el futuro no se convirtió para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Porque en él cada segundo era la puerta por la que podía pasar el Mesías”¹³. La redención implica concebir el tiempo de otro modo al del eterno progreso, el cual estaría en consonancia con la eternidad que promete el Reino de Dios, una eternidad

¹⁰ Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*. Traducción de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati. FCE, México, 2003, p. 51. En adelante *Walter Benjamin y su ángel*.

¹¹ No se debe olvidar que es la imagen de la “Tesis IX” donde se concentran varios de los conceptos principales de las *Tesis Sobre el concepto de historia* y que será abordado con más detalle en el siguiente capítulo. Cfr. *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echeverría. Contrahistorias, México, 2005, p. 23. En adelante *Tesis*.

¹² *Estrella*, p. 276.

¹³ *Tesis*, p. 31.

siempre presente en tanto que hoy. Por ello, el instante es la posibilidad siempre presente y única de que aparezca el Mesías y con él, el Reino.

A partir de esto, se puede ver que tanto el *Fragmento* como las *Tesis* son textos clave cuando se trata de analizar el concepto de redención y que el pensamiento de Rosenzweig puede revelar (dar luz) mucho de lo que aparece como propuestas enigmáticas en ellos.

El *Fragmento teológico político* fue escrito hacia 1920 y 1921. Las referencias que se tienen de su redacción, por un lado, llevan a un debate entre Theodor Adorno, Gershom Scholem y Rolf Tiedemann, quienes editaron la obra de Benjamin y, por otro, lleva a la conjetura de que su redacción está en consonancia con *La estrella de la redención* (1921) de Rosenzweig. De esta manera, se sugiere que fue escrito entre los años 1921 y 1922, fechas por las que fue redactada la *Estrella*.¹⁴

La discusión sostenida entre editores se da de la siguiente manera. Scholem insiste en que las ideas de este texto están en consonancia con las ideas que Benjamin tiene hacia el año 1920 y Adorno apela a que Benjamin leyó el texto a su esposa y a él en San Remo entre los años 1937 y 1938 describiéndolo como “el más nuevo de lo nuevo”, además, afirma haber dado el nombre al texto¹⁵. Sin embargo, la referencia que hace al *Espíritu de la Utopía* de Ernst Bloch inclina a pensar que fue un texto temprano ya que por el año 1919, Benjamin está muy interesado en el pensamiento de Bloch. El *Fragmento* está en consonancia con otros textos que aparecen por las mismas fechas: *Para una crítica de la violencia* de 1921¹⁶ y *Mundo y tiempo* de 1919-1920. Sin embargo, la referencia al texto de Bloch indica con bastante más certeza que el texto fue escrito hacia 1920, sin dejar de lado la cercanía que tiene el texto con la *Estrella* pues efectivamente se puede ver en él algunos rasgos que comparte con ella.

¹⁴ Löwy, Michael, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Traducción de Horacio Tarcus. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1997, pp. 102-103. En adelante *Redención y utopía*.

¹⁵ Cfr. Nota 78 en Wolin, Richard, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. University of California Press, USA, 1994, p. 284.

¹⁶ Se pueden encontrar algunas relaciones del *Fragmento* con este texto, tales como la relación que hay entre el Reino y lo profano de manera que el primero irrumpe violenta y destructivamente sobre el segundo. Dejaré la lectura de este texto para el siguiente capítulo donde se profundizará más sobre el carácter destructivo de la redención.

En términos generales, el *Fragmento* se compone de cuatro elementos: (a) la separación del Reino de Dios y la historia, (b) la posibilidad de que en la historia, el ámbito del reino profano, se dé un pequeño vínculo con la redención que promete la venida del Reino de Dios¹⁷, (c) la idea de la felicidad como condición del reino de lo profano y, lo que parece más interesante, (d) la manifestación de lo mesiánico en el mundo desde su condición efímera y decadente.

a) Separación de los reinos

“[...] nada histórico puede pretender relacionarse por sí mismo con lo mesiánico. Por eso, el Reino de Dios no es el *télos* de la *dynamis* histórica, y no puede plantearse como meta. En efecto, desde el punto de vista histórico, el Reino de Dios no es meta, sino que es final. Por eso mismo, el orden de lo profano no puede levantarse sobre la idea del Reino de Dios [...]”¹⁸

La primera idea se aborda desde lo que parece una crítica a todas aquellas concepciones que creen que el Reino de Dios¹⁹ puede ser instaurado en el reino de lo profano. Frente a la idea, promovida por ejemplo por la teocracia, sustentada en que el reino de Dios es el *telos* de la *dynamis* histórica y que la historia se dirige hacia su realización, se subraya la separación radical de estos reinos. El reino de Dios no puede ser el *fin* de la historia, pues no hay una línea causal y necesaria que lleve, teleológicamente, hacia él. Si el Reino de Dios no está al final y no es la meta es porque el Reino de Dios debe irrumpir en esta *dynamis*. Es el final en otro sentido, en cuanto su llegada pone fin a la *dynamis* histórica. Ponerlo

¹⁷ Este último es una promesa que se da en el futuro, que todavía no está pero que eternamente puede llegar a ser hoy.

¹⁸ Benjamin, Walter, “Fragmento teológico-político”. En Benjamin, Walter, *Obras. Libro II/vol. 1*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Ábada, Madrid, 2007, p. 206. En adelante *Fragmento Abada*.

¹⁹ Las referencias que aparecen del Reino de Dios, tanto en el *Fragmento teológico-político* de Benjamin como en la *Estrella de la Redención* de Rosenzweig, no sugieren ningún tipo de definición del mismo. Rosenzweig, como se ha mencionado, dedica una parte a la redención y la posibilidad de que se dé el Reino; sin embargo, no hay descripción alguna sobre él. Esto no es casual puesto que el Reino es indefinible. Es algo que “todavía no”, es decir, aparece como la alteridad absoluta, como una dislocación total del ahora y posibilidad de la irrupción de lo absolutamente otro. Me parece que cuando Benjamin habla del Reino está señalando también esta apertura e irrupción, la posibilidad de que al interrumpir el curso homogéneo y vacío –como indica en las *Tesis*– se abra la posibilidad de absolutamente otra cosa. El “todavía no” del Reino implica que no se ha dado hasta ahora e indica su condición de ser posibilidad; la redención sería el elemento que le diera lugar a esa posibilidad.

como meta, al final, como un punto al que se va a llegar es un error. Por otro lado, la historia transcurre en otro tiempo, es decir, se mantiene en un transcurrir que acontece todo el tiempo pero que termina también. La idea falsa adjudicada aquí a la teocracia²⁰ es pensar que este tiempo es eterno, es decir, que transcurre eternamente sin término. Suponer que se puede construir el “orden de lo profano”, la historia, sobre la idea del reino divino prácticamente es una ilusión, no hay una relación directa entre lo histórico y el Reino.

En *Mundo y tiempo*, se puede encontrar eco de esto. En el primer fragmento, titulado con el mismo nombre, se pone un acento particular en la separación de los reinos:

En la revelación de lo divino, el mundo –el teatro de la historia– se somete a un gran proceso de descomposición, mientras que el tiempo –la vida de quien lo representa– se somete a un gran proceso de cumplimiento. [...] Tal vez, en este sentido la más profunda antítesis de "mundo" no es el "tiempo", sino "el mundo por venir."²¹

Este mundo, el reino de lo profano, es ante la revelación divina un mundo “en descomposición” en cuanto que no está completo, no está acabado (*fulfillment*). El mundo se descompone, no tiene su forma completa, porque es efímero y todo el tiempo tiene que estar renovándose, siempre está en peligro de muerte. En este sentido, el mundo es la “antítesis” del mundo por venir pues este último es donde se realiza su completud. Este mundo del porvenir es lo que podemos llamar el Reino²². El tiempo no es la “antítesis” del mundo pues la temporalidad es independiente a su proceso; el mundo se manifiesta dentro de la temporalidad como algo finito, efímero, fugaz. El tiempo de por sí sólo se cumple, sigue su propio curso eternamente. Representa el Reino y, en este sentido, consigue hacerse presente a cada instante cumpliéndose.

²⁰ Esta es una idea que prevalece en las *Tesis*. La historiografía tiene como base pensar que el tiempo se dirige “eternamente” y sin parar hacia el futuro.

²¹ Benjamin, Walter, “Mundo y tiempo”. En *Selected Writings. Vol. 1 (1913-1926)*. Editado por Marcus Bullock y Michael W. Jennings. The Belknap University Press, Estados Unidos, 2004, p. 226.

²² Se verá más adelante que estos términos son una herencia del pensamiento de Rosenzweig, que ayudan a esclarecer la relación de la historia y del Reino de Dios a través de la relación que tiene el mundo con el mundo por venir, términos del propio Rosenzweig en *La Estrella*.

Así que a pesar de que se intenta realizar el reino de Dios en la historia, no es posible pues el Reino no es la culminación de la historia sino su interrupción: la historia se interrumpe para dar lugar al Reino, el cual es absolutamente otra cosa, de lo otro como lo absolutamente incalculable, lo que está por venir. El reino de Dios que se da con la redención implica un salto cualitativo, donde no es posible un movimiento causal de uno a otro. Si la dinámica histórica pone el reino de Dios como *meta*²³, entonces remarca su separación, sólo en el momento en que se da su total acabamiento, dirá Benjamin más adelante, es posible sostener una relación con el Reino.

b) Vínculo de los reinos

“Si una flecha indica dónde está la meta en la que actúa la *dynamis* de lo profano, y otra nos indica la dirección de la intensidad mesiánica, la búsqueda de la felicidad de la humanidad en libertad se alejará de dicha dirección mesiánica; pero así como una fuerza que recorre su camino puede promover una fuerza en dirección contraria, también el orden profano de lo profano puede promover la llegada del mesiánico Reino.”²⁴

Hasta aquí, Benjamin deja claro que lo profano no puede construirse sobre la idea del Reino de Dios puesto que el Reino de Dios es una alteridad absoluta, una dislocación total del ahora y la posibilidad de la irrupción de esa alteridad, no es previsible, por lo tanto, no puede construirse nada sobre él; sin embargo, lo profano se construye sobre la idea de la felicidad y mediante esto puede trazar un vínculo con el Reino. La filosofía de la historia tiene por elemento esencial la relación de la felicidad con lo mesiánico. Su relación apunta hacia la posibilidad de ver que en todo acto de liberación se encuentra inscrita la felicidad como posibilidad de la promesa de que el Reino se cumpla, es decir, que el acto de liberación sea completo, esté acabado²⁵.

²³ La meta de lo profano es la felicidad: “una flecha indica dónde está la meta en que actúa la *dynamis* de lo profano... la búsqueda de la felicidad de la humanidad en libertad.” *Fragmento Abada*, p. 207.

²⁴ *Fragmento Abada*, p. 207.

²⁵ Esta referencia apunta directamente al contenido de las Tesis *Sobre el concepto de historia*, ya que los conceptos de felicidad y lo mesiánico aparecen ahí para explicar la tarea que tiene, por un

Los actos humanos se dirigen hacia la felicidad y, al ser parte del mundo, sus actos también son efímeros y fugaces. El mundo y el hombre están a la espera de la redención como expectativa siempre renovada de que por fin sean consumados. Con otras palabras, la idea de felicidad, aspiración de todo acto en el mundo, es efímera y se espera que en algún momento sea para siempre.

De este modo se muestra la relación de lo mesiánico y la felicidad; sin embargo, esta relación es problemática ya que como indica Benjamin a través de la imagen de las flechas, la dirección en la que actúa la fuerza de lo profano apunta hacia “la felicidad de la humanidad libre”; todo el potencial de los actos del mundo se dirigen hacia esta meta. Sin embargo, cuando se mueve en esta dirección, se aleja de la fuerza de lo mesiánico que apunta en otra dirección.

Pensemos en una imagen que se puede derivar de la imaginada por Benjamin. Cuando una flecha es lanzada en cierta dirección se produce una fuerza x. Esta fuerza es ejercida contra otra que va en dirección contraria, por ejemplo, el aire. Podemos dar cuenta que hay un punto en el que ambas fuerzas se tocan y que la fuerza de una, la flecha, provoca la fuerza del otro, el aire. Si imaginamos esta flecha como lo profano y el aire como lo mesiánico, vemos que esta dirección en la que se dirige no se aleja de lo mesiánico sino que genera su aparición. El potencial que tiene lo profano, que se dirige hacia la felicidad, siempre está dispuesto a generar tal fuerza.

Ahora bien, el contacto o correspondencia pequeño que hay entre estos dos reinos, el pequeñísimo punto en el que se tocan ambas fuerzas, se da a través del Mesías, quien es la fuerza que, aunque “débil”²⁶ porque es posibilidad siempre latente, aparece a cada instante en la historia con exigencia de realización sin garantía.

lado, el materialista histórico para con la historia y por otro, la tarea que tiene la generación actual con las generaciones del pasado de acabar lo comenzado por ellas y reparar su sufrimiento. (Cfr. “Tesis II” y “Tesis XVII”). Asimismo, se puede ver desde este momento que la categoría del Reino, a pesar de que no es descrita por Benjamin ni por Rosenzweig –quien le dedica gran parte de su *Estrella*– se puede trazar dentro del acabamiento, es decir, que se dibuja como una promesa de cumplimiento.

²⁶ En la “Tesis II” de las *Tesis Sobre el concepto de historia*, Benjamin señala que toda generación presente tiene una “débil fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos” (*Tesis*, p. 18).

El Mesías no pertenece por completo al Reino de Dios, puede ponerse en contacto con lo profano, por ejemplo, en las Tesis *Sobre el concepto de historia* lo vemos con un doble matiz; por un lado, es la función que tiene el materialista histórico de leer de otro modo la historia y, por otro, la responsabilidad que tiene la generación actual con las generaciones del pasado que claman redención. El Mesías es el enlace entre los dos reinos pues como dice al inicio del *Fragmento*: “Es el Mesías mismo quien sin duda completa todo acontecer histórico, y esto en el sentido de que es él quien redime, quien completa y crea la relación del acontecer histórico con lo mesiánico mismo”²⁷. Completa el acontecer histórico y pone en relación la historia y el Reino. En este sentido, la historia sólo podría relacionarse con el Reino a través de este *medium* y encontrar su acabamiento a través de él. El término *medium* no debemos entenderlo como medio, intermediario o transmisor, pues el Mesías no es un filtro, tampoco es un transmisor de algo; es *medium* en tanto que es él mismo la posibilidad del Reino. En este sentido, *medium* implica que el Mesías sea la redención misma.

Esta figura la encontramos de manera clara en el “Apéndice B” de las Tesis como aquel por el que cada segundo es una puerta por la que puede entrar²⁸. La redención es una concepción del futuro que no se puede predecir, pero que sí se puede anticipar en el instante. El Mesías es la configuración de esta anticipación pues “la venida del Mesías es para hoy, sin embargo todavía no ha venido. No es todavía un buen Hoy”²⁹. El Mesías no sólo es la posibilidad de lo porvenir sino la dislocación del tiempo que da lugar al cumplimiento de lo prometido. El Hoy se entiende como un “ahora o nunca”, es decir, es inminente y a la vez imprevisible que el Mesías se presente, pero se exige en una espera impaciente que acontezca su aparición. Esta aparición debe ser respuesta a la catástrofe continua e ininterrumpida y a la injusticia que no cesa. Esta exigencia se da a cada instante y demanda que el instante se abra a la eternidad.

²⁷ Benjamin, Walter, “Fragmento teológico-político”. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 193. En adelante *Fragmento Taurus*.

²⁸ Tesis, p. 31.

²⁹ Rosenzweig, Franz, *Gesammelte Schriften*, 3, p. 91. En Bensussan, *Franz Rosenzweig. Filosofía y existencia*, p. 114.

Por ello, es que el Mesías no puede ser otro que el que lleve a su realización la consumación y redima el mundo de lo profano. Si el mundo y el Reino están separados no es porque uno esté arriba y el otro abajo o uno antes y el otro después de manera consecutiva, sino que el Reino es aquello que está como un “todavía no” de este mundo. Es el mundo por venir, la promesa de completud de este mundo, como dice Rosenzweig. La aparición del Mesías trae consigo este mundo por venir, es quien da la bienvenida al Reino y, con ello, logra redimir el mundo de lo profano.

(c) La idea de felicidad como condición del reino de lo profano

“La felicidad [es] ritmo de eso mundano eternamente efímero, pero uno efímero en su totalidad, en su totalidad espacial y temporal, a saber, el ritmo de la naturaleza mesiánica.”³⁰

Hasta ahora se ha dicho que la felicidad es la meta hacia la que se dirigen los actos humanos y se relaciona con lo mesiánico por ese pequeño índice representado a través de la imagen de las flechas. La felicidad pertenece por completo al reino de lo profano, corresponde a lo terreno, y se da en la decadencia, ruina o destrucción (*Untergang*), entendida como fugacidad, que el reino de lo profano tiene como condición³¹. La felicidad es tan fugaz como lo terreno y es precisamente ahí donde se encuentra su potencial mesiánico. Y de

³⁰ *Fragmento Abada*, p. 207.

³¹ Esta es una parte del fragmento que se presta a mucha confusión pues según las traducciones de Ábada y de Taurus se puede entender que lo terreno encuentra su propia decadencia en la felicidad. Lo que querría decir que la destrucción, decadencia, ruina (posibles traducciones del término *Untergang*) se dan en la felicidad. La felicidad sería este estado en el que se encuentra la muerte, la decadencia y destrucción del mundo de lo profano. Esto sería contradictorio con lo que se entiende por felicidad, como ese estado de plenitud y completud de todo. En la traducción de Ábada se dice: “Pues en la felicidad, todo lo terreno se dirige a su propio ocaso, que sólo en la felicidad puede encontrar,[...]”. (*Fragmento Abada*, p. 207). En la traducción de Taurus se dice: “En la felicidad aspira a su decadencia todo lo terreno, y solo en la felicidad le está destinado encontrarla.” (*Fragmento Taurus*, p. 194). El texto en alemán dice: Denn im Glück erstrebt alles Irdische Seine Untergang, nur im Glück aber ist ihm der Untergang zu finden bestimmt. (Benjamin, Walter, "Theologisch-politisches Fragment". En *Gesammelte Schriften* (G.S.), band II, 1 (geschichtsphilosophische Studien). Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 204).

Me parece que el texto hace referencia a que la felicidad está relacionada con la decadencia de lo terreno entendida como fugacidad, lo cual está más cercano a lo que se presenta en esta lectura. La felicidad es fugaz y toca con lo mesiánico a través de esa misma fugacidad. Esta interpretación encuentra una sutileza en la traducción que reza así: “Puesto que todo lo terreno aspira a su decadencia (*Untergang*) en la felicidad, solamente en la felicidad le está destinado [a lo terreno] encontrarla [la decadencia].”

algún modo, la intensidad mesiánica que se dirige en sentido contrario al de la felicidad, se encuentra potencialmente en la humanidad pero de manera frustrada, a través del sufrimiento³². La intensidad mesiánica y la promesa de redención se dirigen hacia la eliminación del sufrimiento porque es necesario que para que haya felicidad cesen las desgracias que lo causan. El sufrimiento se refiere a la felicidad frustrada que no se dirige sólo a los vivos sino también a los muertos (los vencidos de la historia), extendiéndose a toda la historia. Tanto vivos como muertos tienen frustrada la felicidad y se mantienen con la esperanza de realizarla. Ambos tienen derecho a su realización. Lo profano está fecundado por la intensidad mesiánica a través de la relación entre la búsqueda de la felicidad y el derecho de los vencidos a la felicidad. Esta relación hace extender la historia hacia el sufrimiento de los vencidos, de los frustrados de la historia.³³ Y pone de relieve, de otro modo, la correspondencia que hay entre el reino de lo profano y lo mesiánico, pues además de que lo profano tiene la posibilidad de la redención, también deja de dirigirse hacia una meta final, que podría interpretarse en el sentido del progreso. En otras palabras, el Reino es una referencia límite³⁴ que disloca cualquier posibilidad de dirigirse linealmente hacia la meta. La felicidad como meta no puede darse como lugar último a alcanzar, algo que no se puede

³²“Mientras que la inmediata intensidad mesiánica del corazón, de cada hombre interior, pasa por la desgracia en el sentido del sufrimiento.” *Fragmento Taurus*, p. 194.

³³ Esta lectura va acompañada con lo que Reyes Mate plantea en “Atrasar o adelantar el final” sin embargo, se separa de ella cuando se dice que la frustración pertenece exclusivamente a los muertos pues tienen frustrada la posibilidad de la felicidad porque ya no pueden realizarla en este mundo. “[...] mientras los vivos se plantean esperanzadamente la felicidad, los muertos la tienen frustrada, pero la esperanza y la frustración se refieren al mismo deseo de felicidad. Lo que hace el orden mesiánico es descubrir en esa frustración un sufrimiento, una desgracia, que él [Benjamin] interpreta como derecho a la felicidad. (Reyes Mate, “Retrasar o acelerar el final. Occidente y sus teologías políticas”. En Reyes Mate, Zamora, José A., *Nuevas teologías políticas. Pablo de Tarso en la construcción de Occidente*. Anthropos, 2006, pp. 27-64. En adelante *Retrasar o acelerar el final*). Me parece que la frustración se extiende a todo lo profano, a toda la naturaleza pues comparten la fugacidad y la muerte. La idea de felicidad como aspiración a la permanencia no se da para nada en la naturaleza. Tanto vivos como muertos comparten esta condición en la que la posibilidad de la felicidad dura un instante y muere todo el tiempo junto con ellos. Quizá la lectura puede profundizarse cuando se complementa con las Tesis *Sobre el concepto de historia*, pues la importancia que toma ahí la rememoración y el pasado hacen que la historia de los vencidos y de los muertos tengan relevancia al momento de hablar de felicidad.

³⁴ Puede entenderse esto en los términos del final del tiempo que marca la apocalíptica. Esta ve la existencia finita desde el final, es decir, se tiene en cuenta el vencimiento. No hay tiempo que transcurra hacia un fin determinado, esperado o un tiempo que no termina nunca cuyo fin es postergable indefinidamente. Hay un final que adviene. Este tomar en cuenta el final hace referencia a tomar en cuenta la llegada del Reino. *Cfr. Retrasar o acelerar el final*, pp. 27-64.

dar en el ahora. Si se ve el impulso que dirige el orden de lo profano de manera autónoma [independiente del orden mesiánico], nos damos cuenta que la felicidad es la meta a la que aspira la humanidad. Si la meta se lee en el sentido del progreso, que no es el caso, entonces no hay obstáculo que impida llegar a ella, pues cualquier sacrificio presente o pasado que se tenga que hacer para llegar a la meta estará justificado. Ahora bien, si se toma en cuenta el orden mesiánico, entonces se toma en cuenta el sufrimiento; no se pasa de largo ante el sufrimiento de los vencidos, por tanto, no se sacrifican generaciones presentes para que las futuras sean felices pues “cada caso de sufrimiento, de fracaso, es un caso de injusticia y reclama el derecho a la felicidad”.³⁵

Ahora bien, Benjamin menciona que la felicidad es una *restitutio in integrum* mundana, que corresponde a la “eternidad de una decadencia”.³⁶ Esto quiere decir que a pesar de que se piensa la historia como un tránsito fugaz que se dirige a su ocaso, justo en la fugacidad se encuentra su naturaleza mesiánica. La felicidad “en su totalidad pasajera” lleva el ritmo de una naturaleza mesiánica “eterna y total” que refiere a su fugacidad. La fugacidad es un instante y en el instante se puede hacer estallar la historia y hacer posible la redención³⁷. Por otro lado, la

³⁵ Este planteamiento estaría en contra del que ve el sufrimiento y la desgracia como algo natural, como ley inexorable de la naturaleza, ley que se expresa en la “caducidad de la naturaleza”, entendida radicalmente como muerte. La vida es el lugar del conflicto, la miseria, la injusticia, el fracaso. *Cfr. Retrasar o acelerar el final*, pp. 27-64. Además está en consonancia con las *Tesis* en las que se menciona que se debe tomar en cuenta el sufrimiento y la desgracia no solo de las generaciones presentes frente a las futuras, sino de las generaciones pasadas con las que debe haber una solidaridad inescrutable: “Si hay una generación que debe saberlo, esa es la nuestra: 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. La revolución rusa sabía de esto. La consigna “¡Ninguna gloria para el vencedor, ninguna compasión para el vencido!” es radical porque expresa una solidaridad que es mayor con los hermanos muertos que con los herederos.” “Tesis XII, Nota 6”. En *Tesis* p. 26.

³⁶ “A la *restitutio in integrum* del orden espiritual, que introduce a la inmortalidad, corresponde otra de orden mundano que lleva a la eternidad de una decadencia, y el ritmo de esa mundaneidad que es eternamente fugaz, que es fugaz en su totalidad, que lo es en su totalidad tanto espacial como temporal, el ritmo de la naturaleza mesiánica, es la felicidad”. Benjamin, Walter, *Fragmento Taurus*, 194.

³⁷ El instante desaparece y se renueva todo el tiempo. Esto hace pensar en la influencia de Rosenzweig en la concepción benjaminiana del tiempo. El *Jetztzeit* puede ser leído como una condensación en el instante de los tiempos pasado, presente y futuro. La idea de fugacidad refiere también a algo que pasa, que desaparece; sin embargo, no se renueva, queda en el pasado. El

restitutio refiere a resarcir por completo el daño. Desde el punto de vista sagrado tiene que ver con el retorno al origen. Pero, este retorno no es idéntico, es decir, no es una vuelta al origen tal cual, sino con tintes de lo actual, con tintes utópicos de lo que debiera ser. Desde el punto de vista profano, esta *restitutio* apunta hacia la “reparación” en los límites de lo mundano: la historia. La reparación incluye el acontecer histórico en el cual se actualiza su posibilidad. Por ello es que los términos “eterno y total” parecieran querer decir que esta *restitutio* se puede dar en la fugacidad, si se logra totalizar y eternizar en un instante.

En este momento es necesario señalar la influencia que tiene Scholem en la concepción del término *restitutio* como reparación, ya que este término aparece en la mística judía, especialmente en la cábala luriana, con relación a la redención.

Hay dos referencias que indican el conocimiento que pudo tener Benjamin al respecto. Una de ellas se encuentra en una carta dirigida a Scholem del 15 de septiembre de 1919 en la que Benjamin refiere estar impresionado por el texto de Ernst Bloch titulado *El espíritu de la utopía* (1918)³⁸. Ahí, Benjamin reproduce una cita que Bloch atribuye al *Zohar*³⁹. En una nota al pie de la carta, se aclara que la cita no pertenece al *Zohar*, sino que es un pasaje extraído del trabajo de los cabalistas de Safed⁴⁰, lo que hace trazar un puente hacia el conocimiento que Benjamin pudo haber tenido sobre la cábala judía y sus conceptos⁴¹.

Jetztzeit justamente tiene la posibilidad mesiánica de que lo fugaz no sea algo irremediamente pasado, sino un instante con posibilidad de reparación.

³⁸ “En este caso, siento que estoy siendo dirigido por un espíritu increíblemente afín. Puede que se me permita decir que no hay nada escrito que me haya impresionado tanto por lo cerca que está para mí, por mi sentimiento de unidad con él.” Benjamin, Walter, “The correspondence of Walter Benjamin. 1910-1940. Traducción de Manfred R. Jacobson y Evelyn M. Jacobson. The University of Chicago Press, USA, 1994, p. 147.

Recordemos que la referencia a este texto aparece directamente en el *Fragmento* por lo que podemos no sólo datar éste último sino rastrear conceptos que Benjamin haya extraído de él como en este caso.

³⁹ Esta cita aparece al final de *El Espíritu de la utopía*. Cfr. Bloch, Ernst, *The spirit of utopy*. Traducción de Anthony A. Nassar. Stanford University Press, USA, 2000, p. 278.

⁴⁰ Los cabalistas de Safed refiere a un grupo de cabalistas que, después de ser expulsados de España en el siglo XVI, emigró a Safed en Palestina. De este grupo, surge la teoría cabalística de Issac Luria (1534-1572) de la que se desprende “El mito cósmico del Exilio y la Redención”, al cual se hace referencia más adelante. Por otro lado, cabe señalar la posibilidad de que la nota aclaratoria pertenezca a Scholem pues es uno de los editores de esta correspondencia, el otro editor es Adorno.

⁴¹ Esther Cohen en dos de sus artículos, uno “Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores en busca del mesianismo profano” y otro “El mesianismo judío de Walter Benjamin”, hace referencia a

Aunque posterior, otra referencia se encuentra en un artículo que escribe Scholem hacia 1932 para la *Encyclopaedia Judaica* titulado *Kabbala* que impresiona a Benjamin y refiere a que este artículo ha iluminado su ignorancia⁴². En el artículo, aparece el término *tikkun*, la redención como retorno de todas las cosas a su estado primigenio; restitución o restablecimiento del orden cósmico gracias a la redención mesiánica con la que las cosas regresan a su lugar inicial⁴³. El *tikkun* es dialéctico en su forma y se puede rastrear en el pensamiento de Benjamin. Es una reparación (*restitutio*) del pasado y, al mismo tiempo, es una novedad (*novum*). En la tradición mesiánica judía se refiere a un restablecimiento del estado originario de las cosas y la visión utópica del porvenir, de aquello que siempre está por llegar, del que se está a la espera.

Ahora bien, Scholem piensa que de manera general se puede ver en la historia de la religión judía dos fuerzas a la vez contradictorias y complementarias que se dan en la redención: una reparadora y otra utópica⁴⁴.

Antes de explicar el modo en que Scholem trabaja con estos términos, es importante hacer algunas precisiones. Primero, habría que decir que el término que se acerca más al sentido en se presenta en esta tesis es “reparación” en lugar de “restauración”. La importancia de usar el término “reparación” radica en que el término “restauración” refiere a la reposición de algo tal como estaba, esto es, volver a colocar algo en el lugar que antes tenía, en su lugar original. En cambio, el término “reparación” hace alusión a la compensación, al resarcimiento y, por tanto, a sanar una ofensa, un daño o una injuria. En este sentido, la “reparación”

esta carta y señala que el mito luriano tiene relación con la idea de redención de Benjamin. Cfr. Cohen, Esther, “Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores en busca del mesianismo profano”. En *Acta poética*. No 28 1-2, primavera-otoño- IIFL, UNAM, 2007, pp. 54-55/Cohen, Esther, “El mesianismo judío de Walter Benjamin”. En *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. UNAM/Universidad Iberoamericana/Goethe-Institut Mexiko, México, 2007, p.114-142.

⁴² Benjamin, Walter, “The correspondence of Walter Benjamin. 1910-1940. Traducción de Manfred R. Jacobson y Evelyn M. Jacobson. The University of Chicago Press, USA, 1994, p. 401.

⁴³ *Aviso de incendio*, p. 64.

⁴⁴ En distintas concepciones dentro de la historia judía se puede ver esto. Por ejemplo, el judaísmo rabínico, la apocalíptica, el racionalismo y el misticismo judío tienen en mayor o menor medida estas dos fuerzas. En este texto no parece necesario ver en detalle cómo es que aparecen en estas corrientes, sin embargo, Scholem hace un recorrido en “Los elementos básicos del judaísmo”. Cfr. Scholem, Gershom, “Para comprender la idea mesiánica en el judaísmo”. En *Conceptos básicos del judaísmo*. Traducción de José Luíz Barbero. Trotta, Madrid, 2000, pp. 99-139. En adelante *Idea mesiánica*.

tiene el sentido de resarcir el perjuicio causado no en el retorno a un estado anterior sino en su sanación en el presente de la acción. Otros sentidos del término aluden a dejar en buen estado un objeto que estaba roto o deteriorado, esto es, recomponer o arreglar. En este sentido, la reparación reúne y vuelve a juntar algo sin que sea el mismo que fue. Este término es más cercano al sentido que Benjamin le da, tanto en el *Fragmento teológico-político* como en las Tesis *Sobre el concepto de historia*, por ejemplo, en la “Tesis IX”. En esta tesis, el término en alemán es *zusammenfügen*⁴⁵ que refiere a reparar en tanto que unir, poner juntos, reunir e incluso ensamblar. La reparación tiene un sentido activo, es decir, en la acción de reparar se unen, se ensamblan objetos, memorias, acciones del pasado que se han roto, que “no sirven”, que son caducos y se los pone en una nueva disposición. Es por ello que este término mantiene algo de lo viejo y algo de lo nuevo.

Segundo, es importante no confundir la utopía en el sentido judío con la utopía ligada a la cultura occidental. En Occidente, la utopía ve en lo establecido una versión imperfecta, “inauténtica” de otro mundo que además de ser perfecto y completo, podría sustituirlo. El mundo actual coexiste con una versión mejorada de sí mismo, “auténtica” que, aunque quisiera ocupar su lugar, no puede pues ya está ocupado por el mundo imperfecto; sin embargo, siempre presentándose como posibilidad que confronta lo establecido y que exige que el mundo imperfecto sea transformado radicalmente o despojado de su lugar⁴⁶. Además de esto, tiene la “percepción del mundo como esencialmente perfectible”⁴⁷, pues se tiene la idea de que lo que ocurrirá en el futuro será mejor que en el presente y el mundo tiende progresivamente hacia la perfección y hacia la mejora. Visto de esta manera, la

⁴⁵ En el alemán, *zusammen* quiere decir junto, en conjunto, en total y *fügen* quiere decir poner, juntar, unir.

El término reparar tiene otros sentidos que pueden ser útiles a la hora de abordar las Tesis tales como “recordar cierta cosa en un momento dado”, “detenerse, antes de hacer cierta cosa, considerando las dificultades, los inconvenientes”, “mirar o pensar lo que se va a hacer”, “percibir una cosa que hay u ocurre en su presencia particularmente, algo poco perceptible o a lo que da un significado especial (fijarse, notar, observar, percatarse)”. Moliner Ruiz, María, *Diccionario del uso del español*. Gredos, Madrid, 1966.

⁴⁶ Cfr. Echeverría, Bolívar, “Benjamin: mesianismo y utopía”. En *Valor de uso y utopía*. Siglo XXI, México, 1998; pp. 130-131.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 131.

utopía se puede ligar con la idea cristiana de una “historia de la salvación”, donde la historia se percibe como una línea recta, progresiva y necesaria desde un inicio hacia un fin, desde el nacimiento de Cristo hasta el Reino de Dios. Este reino viene a instaurarse de manera inevitable como la mejora de todo pasado histórico, prometiendo una perfección radicalmente nueva sin correlato con la historia actual, como la instauración de un mundo perfecto en el orden de lo imperfecto, despojándolo de su lugar. La utopía puede considerarse, en este sentido, una secularización de la idea cristiana de la historia pues conserva de ésta su estructura, tanto el sentido de progreso como el sentido teleológico⁴⁸.

La utopía en el sentido judío, al igual que el de la cultura occidental, tiene la idea de un mundo inacabado e imperfecto, donde la historia es profana, imperfecta ante la idea de absoluto que exige la idea mesiánica. La redención pertenece a un mundo que no tiene relación con el mundo profano e histórico y que, sin embargo, debe irrumpir en el tiempo de éste último de manera que lo suspenda y le dé entrada. La idea de la redención en cuanto a la detención que suministra, permite pensar en la anulación de la distancia que separa el presente del futuro, en su espontaneidad e imprevisibilidad se abre la posibilidad de que en cualquier instante ocurra. En este sentido, el mesianismo judío, como ya se ha mencionado, ve en la redención “la reposición de todas las cosas a su justo lugar”⁴⁹ y la irrupción de lo radicalmente nuevo a la vez. La esperanza mesiánica está ligada al pasado y a una historia que podría ser interrumpida en cualquier momento por su acontecer. La redención representa una “ruptura violenta” de lo histórico y la irrupción de una experiencia radicalmente diferente a todo lo conocido. La esperanza mesiánica es contraria a la postergación infinita pues el acontecimiento tiene su posibilidad en el ahora y no en el más allá.

Una de las características importantes para diferenciar la utopía que se juega en la idea mesiánica de la utopía en el sentido de Occidente es que la utopía, ligada a la redención, está en tensión dialéctica con la reparación; esta última se presenta como límite de la utopía: “[...] la presencia de una situación inmutable en el origen

⁴⁸ Löwith, Karl, “Historia universal y salvación”. En *El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo XX*. Traducción de Adan Kovacsics. Herder, Barcelona, 1997, p. 158.

⁴⁹ *Idea mesiánica*, p. 115

de la historia siempre limita la arbitrariedad de la innovación.”⁵⁰ La utopía por sí sola tiende a la innovación continua, a un orden radicalmente nuevo en el futuro. Y aunque ambos, el mesianismo judío y la utopía occidental, comparten la idea de una realidad radicalmente diferente de la actual, el procedimiento es distinto. Es por eso que a Benjamin le interesa hablar de redención y no de utopía pues ve en esta última las características del tiempo como progreso y en la redención la posibilidad de la interrupción, tal como la ve el mesianismo judío.

Ahora bien, a pesar de las diferencias que pudiera haber entre la fuerza reparadora y la fuerza utópica se entrelazan y constituyen la idea mesiánica y nunca se dan por separado. La razón de esta inseparabilidad es que “también lo restaurador tiene momentos utópicos y en lo utópico se contienen a su vez momentos restauradores”.⁵¹ La fuerza reparadora está orientada a la recuperación y reconstrucción del pasado considerado como un estadio ideal, es decir, un estadio que en la fantasía histórica y la memoria nacional idealiza el pasado, buscando la reconstrucción del estado original de las cosas. Esta visión muestra la esperanza en el pasado, donde la esperanza nos dirige hacia ella. La fuerza utópica, al contrario de la fuerza reparadora, es renovadora y está orientada hacia el futuro, se construye a través de la idea de un estado de cosas que no ha existido nunca pero que se mantiene en un “todavía no” que alimenta la esperanza utópica plantada en el futuro. En este sentido, a pesar de sus diferencias, tienen un fundamento común en la “esperanza mesiánica”. Esto es, la espera como la aspiración siempre renovada de la aparición de lo absolutamente nuevo que está en tensión permanente con la reparación de lo absolutamente viejo, lo cual puede suceder en cualquier momento, por lo que la vida está en suspensión, a la espera del acontecimiento que puede suceder en el instante pero que también se posterga a cada instante.⁵² Es por lo que se teje en el mesianismo judío una

⁵⁰ Mosés, Stéphane, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Traducción de Alicia Martorell. Cátedra (Frónesis), Madrid, 1997, p. 165. En adelante *Ángel de la historia*.

⁵¹ *Idea mesiánica*, p. 102.

⁵² “[...] la tensión mesiánica del pueblo judío siempre lo ha hecho vivir a la espera de un cambio radical de la vida en la tierra que, cada vez que parecía anunciarse, en seguida resultaba ser ilusorio.” *Ángel de la historia*, p. 161.

tensión entre la tentación de la impaciencia y la intervención prematura en el desarrollo de la historia.

Lo mesiánico ha cristalizado gracias a estas fuerzas y ambas aparecen en el mesianismo en sus diferentes manifestaciones históricas e ideológicas en una proporción distinta. La reparación y la utopía están en una tensión dialéctica que da lugar a las tensiones entre las formas que el mesianismo ha tomado en la religión judía. Las diferentes tradiciones judías han puesto un acento distinto a estas fuerzas según sus propias posiciones. No apareciendo un balance o armonía total entre ellas, pues a veces aparece extremadamente acentuada una tendencia mientras que la otra se reduce al mínimo. De igual manera, no aparece una de las fuerzas en “estado puro”, esto es, que domine completamente.⁵³

La tensión dialéctica entre reparación y utopía da cuenta de su inseparabilidad pues, por ejemplo, la utopía, en su versión más radical, que pretende la instauración de lo completamente nuevo, tiene en último término tintes reparadores, de la recuperación de lo primigenio. Y a la inversa, la reparación del pasado no es de un estado de cosas intacto, sino de un pasado actualizado con tintes de un mundo nuevo.⁵⁴

Ahora bien, el *tikkun*, como ya se había mencionado, contiene esta dialéctica entre reparación y utopía, y aparece en lo que se podría llamar “mito cósmico del Exilio y la Redención”⁵⁵ de la cábala luriana⁵⁶. Para la cábala luriana es de gran importancia la experiencia histórica del exilio y su significado, el cual queda reflejado en este mito. El mito se concentra en tres doctrinas: el *tzimtzum* o autolimitación divina, la *shebirá* o la rotura de recipientes y el *tikkun* o la

⁵³ Cfr. *Idea mesiánica*, p. 102.

⁵⁴ “Lo totalmente nuevo 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 ya el resplandor de la utopía.” *Idea mesiánica*, p. 102.

⁵⁵ Scholem, Gershom, *La cábala y su simbolismo*. Traducción de José Antonio Pardo. Siglo XXI, México, 2001, p. 129. En adelante *Cábala*.

⁵⁶ *Cábala* significa literalmente tradición y de manera particular tradición esotérica. La cábala surge entre los siglos XIII y XVII. Vio por primera vez la luz en Francia con el primer escrito de los cabalistas llamado *Bahir*. En el siglo XIII, la cábala floreció con un desarrollo rápido e incipiente en España hasta alcanzar su plenitud con el libro del *Zohar* de rabí Moisés de León. En el siglo XVI, tomó un papel primordial en los cabalistas españoles después de la expulsión en 1542. La cábala surgió como respuesta al sentido que tenía el exilio como experiencia histórica. De este momento, destaca la cábala de Issac Luria. En el siglo XVII, la importancia de la cábala se desarrolló en el movimiento herético de Sabbetay Sevi. *Cábala*, pp. 97-98.

estructuración armónica⁵⁷. El mito relata, a grandes rasgos, que el *tzimtzum* es la autolimitación o contracción que hace Dios de sí mismo en el principio de la creación produciendo al mismo tiempo el exilio de Dios mismo y, en consecuencia, la apertura de un espacio original en el que se hace posible “la existencia de algo que no es total y absolutamente Dios en su pura esencia”⁵⁸, es decir, el mundo. En el espacio originario se forman los moldes de toda la existencia que están estructurados gracias a las *sefirot* (esferas). La primera forma de la existencia es la luz proveniente del infinito que se vierte en ellas. Estos moldes se rompen (*shevirat ha-kelim*) al no poder contener la abundancia de luz emanada por Dios. La rotura de los recipientes o moldes explica el origen del mal y su dispersión en el mundo pues es una purificación del mal del interior de Dios. Después de la rotura, nada se encuentra en su lugar, todo se encuentra en otro sitio, en el exilio: “De este modo resulta que todo ser a partir de aquel acto primitivo es un ser en el exilio y se encuentra necesitado de reconducción a su lugar de origen y de redención.”⁵⁹ Los recipientes que debían contener la creación se han destrozado y ahora necesitan de reparación, de sanación. Este es el estadio del *tikkun*, a través del cual se generará el restablecimiento de la gran armonía rota por el quiebre de los recipientes y más tarde por el pecado de Adán, el cual sumió todo en un caos mayor al ser expulsado del paraíso y puesto en el exilio. El hombre, criatura superior, juega un papel importante en la realización del *tikkun* pues queda reservada a él su culminación. Cada acto del hombre repercute en su realización como cada pecado cometido es una renovación del acto primitivo.⁶⁰ La ley de la Torá ayuda al hombre a que a través de su cumplimiento pueda acercarse al *tikkun*: “Al someterse Israel a las directrices de la ley, está trabajando en la [reparación] de todas las cosas. Pero el advenimiento del *tikkun* y de la fase universal que con él se corresponde no es, desde luego, otra cosa que el sentido de la redención.”⁶¹ En este sentido, es a través de la redención que se da la reparación de todas las cosas, pero en la que no se vuelve al principio de la

⁵⁷ Cfr. *Cábala*, p. 121.

⁵⁸ *Cábala*, p. 121

⁵⁹ *Cábala*, p. 123.

⁶⁰ Cfr. *Cábala*, p. 127.

⁶¹ *Cábala*, p. 128.

creación tal cual fue, siguiendo el plan original sino que la reparación la expresa por primera vez. Además, el sentido de la redención no se da con el cumplimiento de la Ley, sino que se da en la imprevisibilidad⁶². Es importante señalar la prioridad que tiene el hombre en el acto de la redención, es a través de sus acciones que se realiza la redención tanto de sí mismo como del mundo⁶³.

Ahora bien, el *tikkun* tiene un sentido temporal que se corresponde con el pasado y con el futuro en la idea de felicidad. Como se ha visto hasta ahora, la felicidad tiene una referencia directa con un dirigirse hacia delante; sin embargo, Benjamin apunta que si ha de ponerse en consonancia con la redención, con la intensidad mesiánica, entonces tiene que extenderse a toda la temporalidad, es decir, hacia el pasado también. El instante eterno del que está compuesta la naturaleza, que es mesiánica, en su ser efímero y fugaz guarda la posibilidad del acontecer de la redención y la extensión de la felicidad hacia toda la historia, tanto de vivos como muertos⁶⁴.

d) Manifestación de lo mesiánico en el mundo desde su condición efímera y decadente.

⁶² Cabe señalar que la dialéctica entre reparación y utopía no se da sin que aparezcan otros elementos que componen la redención. Al no haber un tránsito causal y necesario del reino de lo histórico-profano hacia el reino mesiánico-divino, aparece el rasgo de la imprevisibilidad de la redención, pues ésta interrumpe el curso de lo histórico e irrumpe destructivamente –aquí aparece su elemento anárquico– para dar lugar a otra cosa. También aparece un elemento catastrófico en la redención, el cual abre la posibilidad de que se dé en momentos de decadencia de la historia. Cuanto más catastrófico es el momento histórico, tanto más brilla su posibilidad. Además, el advenimiento de la redención se da como un salto. Al haber un abismo entre la historia y la redención, no hay más que un salto de uno a otro, por ello es que no es previsible, no hay acción que logre aferrar su realización; aunque las acciones humanas puedan ayudar abriendo la posibilidad de su aceleración, su inminencia es espontánea. La esperanza mesiánica tiene que ver con ello, pues en la acción humana se actualiza la espera por la realización de la redención y la aspiración renovada de que ocurra en cualquier instante.

⁶³ “Es justamente la mística luriana de la redención la que pone al centro de la salvación la acción conciente de los hombres. En cada cumplimiento de los 613 preceptos de la Torah por parte de los fieles, las partículas del mal que quedaron esparcidas por el mundo en el momento que, al exhalar, Dios perdió el control de su creación, el mundo se dirige hacia su propia salvación. En toda acción conciente de cada uno de los hombres en particular, el mundo cósmico se dirige hacia su propia redención.” Cohen, Esther, El mesianismo judío de Walter Benjamin, En *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. UNAM/Universidad Iberoamericana/Goethe-Institut México, México, 2007, p. 145.

⁶⁴ Mas adelante se hablará otra vez de la felicidad con relación a la memoria.

“La naturaleza es sin duda mesiánica desde su condición efímera eterna y total.”⁶⁵

Hacia el final del *Fragmento*, Benjamin menciona que la felicidad se relaciona con lo mundano⁶⁶ que se caracteriza por ser "eternamente efímero" en su totalidad espacial y temporal. Esta relación es de naturaleza mesiánica, en el sentido de que "la naturaleza es mesiánica en su fugacidad eterna y total". Pero, ¿qué quiere decir que la naturaleza sea mesiánica y que lo mundano sea eterno y efímero?

Es imposible no pensar en Rosenzweig cuando se leen estas líneas. El mundo aparece en el pensamiento rosenzweigiano como lo que todavía no está acabado, es decir, algo por venir. Aparece de entrada en la discontinuidad, multiplicidad y la diversidad que a cada instante se renueva. Es lo «enteramente renovado a cada instante», su ser se revela como momentaneidad, como algo provisional. El que sea un todo que se extiende a lo largo del tiempo es algo por venir. El mundo deviene, pues no está acabado *todavía*: "Es, pues, pulgada a pulgada, algo que viene; no: un venir. Es lo que debe venir. Es el Reino."⁶⁷

El mundo necesita que su existencia⁶⁸ esté siendo creada y renovada constantemente. Necesita durar en el tiempo, conteniendo la abundancia de instantes como totalidad acabada. Es en este sentido que se configura como Reino, pues su completud total, acabada y eterna se encuentra en el futuro, en lo por venir.⁶⁹ Pues si el mundo es lo enteramente renovado en la momentaneidad y es todo él en cada instante, no es todavía en todo el tiempo pleno y eterno, tiene que llegar a ser duradero:

En vez de que se trate de meros puntos candentes aislados en la vida, como las pasas en un pastel, el mundo tiene que llegar a ser todo él viviente. La existencia ha de ser viva punto por punto. El hecho de que aún no lo sea sólo significa que el mundo aún no está acabado.⁷⁰

⁶⁵ *Fragmento Abada*, p. 207.

⁶⁶ Lo terreno, lo profano es el mundo finito y fugaz que se renueva constantemente, que ya se había mencionado antes.

⁶⁷ *Estrella*, p. 269.

⁶⁸ La existencia queda referida como no más que "objeto, que no hace más que alzarse ahí" (*Estrella*, p. 271), lo cual quiere decir que es individualidad que sólo está ahí sin más.

⁶⁹ *Estrella*, p.292.

⁷⁰ *Estrella*, p. 272.

Lo eterno es la posibilidad del mundo de relacionarse con lo mesiánico. El acabamiento del mundo es una promesa que se da en el tiempo futuro, no como un punto lejano al cual se apunta, el final de un camino al cual se llegará, sino como anticipación, como una vivencia en la expectativa de que el mundo pueda llegar a ser completo eternamente. Por lo tanto, al mundo le corresponde la temporalidad futura porque en él debiera llegar a acabamiento, es decir, existir *de una vez por todas*.

Ahora bien, que el mundo sea eternamente efímero, como señala Benjamin, tiene el mismo sentido en que se concibe aquí la eternidad. Dice Rosenzweig en *La Estrella*: “Tiene, en efecto, que ser acelerada la eternidad; tiene siempre que poder venir ya “hoy”. Sólo gracias a ello es eternidad. Si no hay una fuerza así [...] que pueda acelerar la venida del Reino, entonces *no viene eternamente, sino que no viene por toda la eternidad.*”⁷¹. La eternidad deja de relacionarse con el transcurrir constante del tiempo, tal como la infinitud, sino que es ese siempre que puede ocurrir a cada instante. Estar abierto, en la espera de que lo que viene se dé, es lo que hace posible que lo efímero llegue a tener tintes de eternidad. Lo mesiánico se encuentra en la naturaleza del mundo, lo terrenal, el reino de lo profano en la medida en que puede contener en su ser efímero y pasajero la posibilidad de que se realice el reino de Dios.

Ahora bien, cabe preguntarse cuál sería el papel del hombre en todo esto, es decir, cómo participa en la redención. Si el Reino es una promesa de completud eterna del mundo, ¿cuál es el papel del hombre en la redención? Benjamin da una respuesta enigmática al concluir el *Fragmento teológico-político*:

Perseguir esta condición efímera [de la naturaleza], incluso para aquellos niveles del hombre que son ya, como tal, naturaleza, es tarea de esa política mundial cuyo método ha de recibir el nombre de «nihilismo»⁷².

La tarea de la política mundial es tomar en cuenta la condición efímera de la naturaleza, la cual pone de manifiesto que esta tarea no está relacionada con el

⁷¹ *Estrella*, p. 344

⁷² *Fragmento Abada*, p. 207.

Reino –éste aparece aquí en sentido negativo⁷³– sino que concierne solamente a lo profano, es política. El hombre también es naturaleza, es decir, comparte con el mundo la finitud y la fugacidad, pero también comparte con ella lo mesiánico, la posibilidad de que se llegue a la completud. La tarea que tiene el hombre, como se ha mencionado más arriba, es llevar a cabo la redención, sus acciones deben estar dirigidas a recomponer de nuevas maneras y completar y extender la felicidad a toda la historia. En este sentido, la naturaleza es mesiánica pues está en consonancia con el derecho de los vencidos a la felicidad. La tarea de la política, que pertenece al reino de lo profano, a la historia, es perseguir esta naturaleza mesiánica, plantear el derecho a la felicidad de cada hombre, de cada experiencia.

El nihilismo⁷⁴ aparece aquí como una visión de lo que no hay, de la carencia de lo que no se ha podido hacer, de la felicidad que no se ha podido alcanzar. Es la

⁷³ El Reino está ausente, pero hay huellas que son destellos de su posibilidad. En la fugacidad late la posibilidad de que se dé la redención. Aparece como una nada, como un no estar ahí, pero que al mismo tiempo, todo el tiempo, acontece como posibilidad. Ser posibilidad sólo implica el espacio abierto que deja la huella para que acontezca algo; eso que es absolutamente otra cosa que no se puede nombrar, que no se puede definir, del que no se puede saber más nada.

⁷⁴ Nietzsche caracteriza el nihilismo de la siguiente manera: “¿Qué significa el nihilismo? *Que los valores supremos pierden validez*. Falta de meta; falta de respuesta al «porqué»” (Nietzsche, *La voluntad de poder* Traducción Anibal Froufe. Edaf, Madrid, 2000, p. 35). El nihilismo es el proceso de desvalorización, un proceso en el que los valores no tienen valor, son un sin sentido. Los valores se vuelven caducos. Todo fundamento o meta pierden su sentido, está en falta. Ya no se alcanza algo por medio de un proceso determinado; la felicidad universal, el amor y la armonía, el orden del mundo, etc. El nihilismo puede entenderse como 1) el acontecer del mundo que no tiene un sentido dentro de él. El nihilismo es “volverse conciente del prolongado despilfarro de fuerza, el tormento del “en vano”, la inseguridad, la falta de oportunidad de recuperarse de algún modo, de sosegar a propósito de algo, la vergüenza ante sí mismo, como si uno hubiera estado engañándose durante demasiado tiempo...” (Nietzsche, *La voluntad de poder*, Sección A, p. 39) No hay cumplimiento alguno. 2) Por debajo de todo devenir no impera ninguna gran unidad en la que el individuo pudiera sumergirse por entero como un elemento supremo o valor. 3) No hay creencia en un mundo metafísico: se prohíbe la creencia en un mundo verdadero, de un mundo que esté más allá de este como mundo verdadero. Por ello, es que no hay un fin, unidad ni verdad. Como estado psicológico, el nihilismo aparece como un sentimiento de la carencia de valor de todo. Ante la apuesta por una meta o un fin, se espera su cumplimiento. Sin embargo, no se alcanza nada, en el sentido de una realización pura de fines incondicionados. La misma apuesta por una meta, se vuelve engañosa. Por tanto, el fin, aquello de lo que todo depende, que vale para todo y ante todo, el valor supremo se vuelve caduco. El hombre se da cuenta de que no hay un mundo más allá de éste que lo haga más soportable: un mundo verdadero. Este mundo es creado por necesidades psicológicas. Cuando se toma conciencia de que es un mero deseo y que es prácticamente producto de su propia necesidad, entonces este mundo tambalea. El nihilismo, por tanto, se convierte en incredulidad de un mundo metafísico. Con ello, se da cuenta de que entonces el mundo del devenir, aquel que no tiene ningún fin, es la realidad efectiva. La búsqueda de un sentido, la posición de una unidad y el ascenso hacia un mundo verdadero (suprasensible)

visión de un “todavía no” de la historia. En este sentido, remarca que en la condición efímera y de decadencia de la historia todavía no acontece la redención. La falta⁷⁵ se ve en lo ya acontecido y la tarea consiste en que se abra la posibilidad de su realización; es decir, hacer posible resarcir la falta en el ahora, en el instante presente que aunque fugaz y efímero es la puerta a la transformación y construcción de otra cosa.

En lo profano, en el mundo inacabado y fugaz, se tiene la posibilidad de la realización total y plena, sin que por ello siga un *continuum* temporal que lo lleve irremediabilmente a ella (la realización). El nihilismo aparece como el método para llevar a cabo esta tarea. Una mirada nihilista acontece cuando se dirige al mundo y se da cuenta de que éste no puede realizarse por cuenta propia, es decir, no puede redimirse por sí mismo. “El mundo pasa; la *morphé* de este mundo decae”⁷⁶, lo cual da cuenta de que el mundo no puede realizarse ni completarse, es decir, sigue siendo fugaz y finito y cualquier promesa de realización no ha funcionado. En este sentido, se estaría pensando el nihilismo como la necesidad de anclarse a lo efímero, a lo terreno, al mundo. El Reino no va a acontecer predeterminadamente por lo que no habrá que ocuparse de él, sino de la relación de lo mesiánico con la naturaleza y mirar que en su condición efímera se puede encontrar destellos de lo mesiánico.

En otras palabras, la separación del mundo y el Reino también refiere a que se debe desatender a este último, es decir, pareciera decir que no tiene caso

son tres interpretaciones de una misma forma de entender el carácter general de la existencia (Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 40), los cuales carecen de sentido: “No se alcanza, ni se obtiene nada; falta la unidad que engrana en la multiplicidad del acontecer; el carácter de la existencia no es «verdadero», es falso..., ya no se tiene absolutamente ningún fundamento para hacerse creer a sí mismo en la existencia de un mundo verdadero...” (Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 40). En este sentido, cuando Benjamin habla de nihilismo en este *Fragmento*, reitera la idea de que para la redención, para la irrupción del Reino no hay metas, no hay fines. Debemos habérmolas con lo que hay. La política, lugar de la historia, será la tarea de hacer una crítica a esas ilusiones metafísicas. Asimismo, como encontraremos en textos como el *Carácter destructivo*, Benjamin adopta una mirada nihilista, esto es, crítica. Una mirada que no se deja engañar por el sentido teológico o teleológico de la historia. Destruye cualquier dogma, cualquier fundamento o supuesto. En este sentido, el método nihilista permitirá hacer crítica activa, destruir en todo momento cualquier actitud absolutista, esencialista, teísta. El materialista histórico debe adoptar esta mirada ante la historia que narra el historiador historicista.

⁷⁵ ¿Cómo se puede interpretar la falta? Falta es algo que puede estar ahí, pero no está o que pudo estar, pero no pasó. Esto da cuenta de que la falta se proyecta hacia el pasado y hacia el futuro.

⁷⁶ Taubes, *La teología política de Pablo* Traducción de Miguel García-Baró. Trotta, Madrid, 2007, p. 87.

ocuparse de algo que no está aquí, sólo queda la política en este mundo efímero y fugaz. Sin embargo, el Reino no desaparece, sino que se manifiesta de manera negativa, como un “todavía no” que puede ocurrir, con el cual se puede mirar en sentido inverso; esto es que si se mira del pasado al futuro por vía del progreso nos damos cuenta de que el final o la meta tiene un sentido causal y necesario además de sus consecuencias catastróficas; si se mira desde el Reino, entonces hay un sentido apocalíptico⁷⁷ de la historia cuyo fin es imprevisible, pero está siempre latente y da lugar a otra forma de concebir el tiempo y la historia. Hablemos, pues, del tiempo mesiánico.

⁷⁷ “*Apokalupto* fue sin duda un buen término para *gala*. *Apokalupto*: yo descubro, yo desvelo, yo revelo la cosa que puede ser una parte del cuerpo, la cabeza o los ojos, una parte secreta, el sexo o cualquier cosa oculta, un secreto, lo que hay que disimular, una cosa que no se muestra ni se dice, que se significa tal vez pero no puede o no debe ser entregada directamente a la evidencia.” (Derrida, Jacques, *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Traducción de Ana María Palos. Siglo XXI, México, 1994, p. 13. En adelante *Tono apocalíptico*). En griego, el término para apocalipsis es *apokalupsis*, el descubrimiento, el desvelamiento, el velo alzado sobre la cosa y en hebreo corresponde a el verbo *gala*. Lo interesante de esta interpretación es que justo podemos pensar al reino de Dios como aquello que está oculto, aquello que está en espera de desvelamiento. La historia tiene por tarea desvelar lo oculto, el secreto, lo retirado, lo reservado. “[...] descubrimiento que deja ver aquello que hasta el momento permanecía envuelto, retirado, reservado, por ejemplo el cuerpo cuando se le retiran las vestiduras o el glande en la circuncisión se elimina del prepucio.” (*Tono apocalíptico*, p.15).

2. Armazón teórico benjaminiano

Armar una teoría del conocimiento en Walter Benjamin es una empresa imposible si lo que queremos hacer es sistematizar su pensamiento. Sin embargo, podemos encontrar algunos elementos clave para pensar en una especie de “armazón teórico”⁷⁸ que sirva de sustento a las nociones de lo mesiánico y su relación con el tiempo y, de manera indirecta, con el espacio. Una teoría del conocimiento en Benjamin debiera tener a la historia como objeto y a lo mesiánico como su configuración; es decir que lo mesiánico permitiera sacar a la historia de su lectura convencional, oficial a través de ciertas figuras que ayuden a articularla de otro modo: la imagen dialéctica, la mónada, la constelación, la interrupción mesiánica son las “imágenes de pensamiento” [*Denkbilder*]⁷⁹ que nos permiten configurar de otro modo la historia.

⁷⁸ “Tesis XVII”. En *Tesis*, 29. El texto en alemán dice: Die erstere [Universalgeschichte] hat keine *theoretische Armatur*. Benjamin, Walter, “Über den Begriff der Geschichte”. En *Gesammelte Schriften*, band 1, 2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, p. 701. (Las cursivas son mías). El término *Armatur* se traduce como armadura o armazón que refiera a un conjunto de piezas unidas. Más adelante, se detalla un poco más el sentido de este armazón teórico benjaminiano; cabe decir que pensar el método del materialista histórico como un armazón rompe la estructura lineal de la historia y la configura como un ensamblaje de piezas.

⁷⁹ Una imagen de pensamiento [*Denkbilder*] es una imagen que da qué pensar, es decir, es una especie de herramienta que ayuda al pensamiento a reflexionar y configurar de manera distinta lo que piensa, distinta al modo habitual en el que construimos el conocimiento de la historia. En este modo habitual de conocimiento de la historia es necesario, primero, establecer una relación del sujeto que conoce (ordena, clasifica, prioriza) la historia (historiador historicista en términos benjaminianos) y del objeto que se constituye como el hecho histórico a analizar. En esta relación, se establece que la historia será contada de un modo objetivo y universal, y se echará mano del tiempo entendido como una línea que suma los hechos como un “rosario”.

Estas imágenes permiten que la relación del historiador y la historia cambie pues el modo en el que se enfrenta a ella será de otro modo. La constelación, la imagen dialéctica, la interrupción mesiánica destruyen la idea de la historia como mero hecho histórico y dan un lugar único, no aditivo, cualitativo; permiten concebir el tiempo como instante y no ya como una línea ininterrumpida, permiten leer la historia como imágenes que se yuxtaponen y se tensan dialécticamente.

Estas imágenes de pensamiento modifican la mirada, la entrenan en el pensamiento a través de imágenes; de modo que las imágenes puedan ser leídas, pues aparecen como escritura. (Weigel, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Traducción de José Amícola. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 99. En adelante *Cuerpo, imagen y espacio*). Imágenes como el *Angelus Novus* de Paul Klee son puntos de partida para una reflexión sobre la historia y la puesta en marcha de su contrapartida a través del *Jetztzeit*.

De acuerdo con esto, en el *Libro de los Pasajes*⁸⁰, Benjamin menciona que el materialista histórico es responsable de proceder de acuerdo a este armazón. Primero que nada, tendrá claro que la historia es algo que se puede conocer pero también es algo que debe salvarse. Su redención se lleva a cabo a través de un proceso dialéctico que forzosamente remite a la interrupción y/o detención de la historia. Esa detención permite que el tiempo homogéneo y vacío, herramienta del historiador historicista, sea roto, sea interrumpido para dar lugar a otro modo de concebir el tiempo. Este tiempo será el del instante, haciendo referencia a Rosenzweig, será el *Jetztzeit* (tiempo del ahora), en términos de Benjamin.

Ahora bien, las Tesis *sobre el concepto de historia* y el *Libro de los Pasajes* son textos donde Benjamin articuló estas relaciones de manera más acabada. Las Tesis refieren a un intento de armar la contrapartida al progreso histórico a través de lo que se puede llamar “Dialéctica de la detención” [*Dialektik der Stillstand*]⁸¹. Por otro lado, en el *Libro de los Pasajes*, encontramos un apartado dedicado a este armazón. Benjamin refiere una serie de citas en el “Convolut N”⁸² que tienen un eje temático, por decirlo de algún modo. Ese eje temático será el tiempo mesiánico, la imagen dialéctica y la detención mesiánica.

Veamos primero a qué se refiere Benjamin con el tiempo mesiánico y la crítica que se hace con ella al progreso; luego, cómo podríamos caracterizar la Dialéctica de

⁸⁰ Benjamin, Walter, “Konvolut N10a, 3”. En *Libro de los pasajes*. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, Madrid, 2005, p. 478. En adelante *Libro de los Pasajes*.

⁸¹ Bolívar Echeverría traduce el término *Stillstand* como detención en Tesis (Cfr. “Tesis XVI”. En Tesis, p 28.). Cabe señalar el sentido espacial del término, pues uno de los significados de la palabra *Stille* es quietud que en el español implica una posición o postura corporal: estar quieto, paralizado, sin movimiento. Asimismo, *stand* refiere a un sitio o lugar. La detención mesiánica hace alusión, en este sentido, a una interrupción temporal y espacial cristalizada en la imagen dialéctica. En el capítulo cuatro se ahondará más sobre esto. En las Tesis XVII y XVIII, Benjamin caracteriza el método por el que el materialista histórico aplica la detención a la concepción progresista del tiempo.

⁸² En la introducción al *Libro de los Pasajes*, Rolf Tiedemann compara el proyecto con la construcción de una casa en la que se han colocado los materiales y la proyección de los muros que la componen. Los *Apuntes y materiales* llamados *Konvolut*, dice el editor, conforman el “verdadero manuscrito” del *Libro de los Pasajes* (p.31), el cual es ordenado de acuerdo con una estructura temática y de objetos. A cada tema le corresponde una letra que en el curso de la investigación iba surgiendo, es decir, Benjamin no tenía un esquema predeterminado ni una secuencia cronológica para la investigación. El “Konvolut N” corresponde al tema “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”.

la detención. Ambos panoramas nos permitirán ver cómo es que se entreteje este “armazón teórico”.

2.1. Tiempo mesiánico y crítica al progreso

Cuando Benjamin habla del tiempo mesiánico se refiere a un tiempo que escapa de aquel que marca la historia y tiempo progresivos, como un recorrido cronológico que se extiende hacia una meta. Benjamin hace una crítica a este tiempo y, frente a él, propone el “tiempo del ahora” (*Jetztzeit*) como un tiempo lleno, como instante que condensa la totalidad del tiempo.

La noción de tiempo histórico en la modernidad, desde la Ilustración, se ha concebido como una sucesión de momentos idénticos, de un menos a un más, de una vía hacia la mejora, traducida las más de las veces como felicidad, que se encuentra en un punto lejano en su evolución. Esta forma de tiempo viene de una visión compartida por la teología y la mecánica newtoniana, de la cual también participa la época de la Ilustración, donde nace la idea moderna del progreso histórico, sustituyendo la visión teológico-cristiana de la historia como Providencia por la creencia en “una causalidad histórica concebida a partir del modelo de la causalidad física.”⁸³ Desde el punto de vista de la teología, el tiempo es visto como una larga progresión de un estado inicial hacia un estado final, con el tiempo como vector. El tiempo histórico es visto como providencia, cargado de una influencia teológica cristiana importante, pues, el cristianismo “mantiene una dinámica histórica que debe conducir en línea recta desde un origen –el nacimiento de Cristo– hasta un final ideal, es decir, la Parusía, que instaurará el Reino de Dios.”⁸⁴ Del mismo modo, se puede ver, desde el punto de vista de la mecánica newtoniana, que el tiempo recorre de principio a fin una trayectoria determinada, responde a la idea de una causalidad a la que le corresponde una finalidad necesaria. En este sentido, “la historia en su conjunto está concebida como el vector de un progreso continuo, destinado a conducir a la humanidad hacia su realización final.”⁸⁵ Esta “realización” es consecuencia inevitable del devenir de los

⁸³ *El ángel de la historia*, p. 66.

⁸⁴ *El ángel de la historia*, p. 72.

⁸⁵ *El ángel de la historia*, p. 13.

momentos en la historia, la cual se dará en un punto de ésta. Además, esta “realización” no es dada de antemano, sino que se supone sólo como fin último. Esta es la idea que, en su conjunto, nos habla de un tiempo como progreso; un tiempo infinito, interminable, en el que la serie de momentos que lo llenan se puede extender indefinidamente.⁸⁶

Asimismo, este tiempo aparece como depósito, como forma vacía disponible para ser llenada de las acciones de los hombres y los eventos históricos; ambas se toman como lugares que llenan ese tiempo de manera indistinta, pues se conciben como medio para alcanzar un fin. Por ello, es que se ve en el futuro un movimiento uniforme sin novedad y surge una sensación de postergación dada por la idea de que en el futuro cualquier cosa puede ser mejorada.

Para ilustrar este punto se puede recurrir a un cuento de Kafka llamado *El escudo de la ciudad*. Kafka dice:

Se argüía de esta suerte: en toda la empresa, lo positivo es la idea de construir una torre que llegue al cielo. Frente a esta idea, lo demás es accesorio. Una vez captado el pensamiento en toda su grandeza, no puede desaparecer ya: mientras existan los hombres perdurará el deseo intenso de terminar la construcción de la torre. En este sentido, no hay que temer por el futuro, pues, antes bien, el saber de la humanidad va en aumento, el arte de la construcción ha hecho sus progresos y hará aún otros nuevos; un trabajo para el cual necesitamos un año será realizado dentro de un siglo en sólo seis meses y, por añadidura, mejor y más duraderamente. ¿Porqué agotarse, pues, desde ahora hasta el límite de las fuerzas?⁸⁷

Este sentir de una vida que puede ser postergada viene atravesado por la idea de una historia que progresa y va hacia adelante en un perfeccionamiento infinito. Más adelante, veremos que en la “Tesis XIII” de las Tesis *sobre el concepto de historia*, Benjamin describe esto como una característica de la idea de progreso.

El peligro que se encuentra en la idea de postergación es, por un lado, que se da de manera indeterminada, no hay un “ahora” de la acción. Toda idea de espera, de esperanza, incluso de cambio de “lo siempre igual”, de la sucesión de instantes -uno detrás de otro-, iguales, homogéneos, se vuelve indiferente, pues el futuro se muestra como acumulación de eventos sin novedad. No hay novedad en un futuro

⁸⁶ *El ángel de la historia*, p. 14.

⁸⁷ Kafka, Franz, “El escudo de la ciudad”. En *Obras completas, Vol. II*. Traducción de Alfredo Pipping y Alejandro Ruiz Guiñazu, Seix-Barral, Barcelona, pp. 281-282.

que “acaecerá, sin sorpresas, en la hora prevista, como la etapa necesaria de un movimiento uniforme.”⁸⁸ Y por otro, que sin “novedad” no hay cambio, esto es, en un tiempo en el que los eventos se presentan como elementos idénticos de una sucesión homogénea, no es posible que se produzca algo nuevo, algo que altere el proceso de “lo siempre igual”. Así pues, la historia se muestra como progreso, que incluye al tiempo como una sucesión homogénea y vacía en la que los espacios son llenados con cualquier clase de eventos; tanto los eventos catastróficos como los de dicha son válidos pues el fin último de la felicidad o del Reino de Dios, se dará de cualquier forma, su necesidad es absoluta.⁸⁹

Esta idea del tiempo como progreso y sus diferentes sentidos es criticada por Benjamin en las *Tesis sobre la historia*. En la “Tesis XIII” dice: “[...] La idea de progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general.”⁹⁰

En esta tesis, Benjamin presenta la idea de progreso desplegada en tres sentidos que atraviesan la humanidad: primero, como “un progreso de la humanidad misma”. Segundo, como “un progreso sin término” que coincide con “una perfectibilidad infinita de la humanidad”. Y tercero, un progreso “esencialmente indetenible”.⁹¹

La idea de progreso descrita aquí por Benjamin tiene como base la idea de un tiempo que sigue su curso continuo. La humanidad tiende a verse en la historia siguiendo una línea de “perfectibilidad infinita”, cuya continuidad no tiene interrupción, sigue hacia adelante sin un punto final. Este progreso no abarca sólo las destrezas y conocimientos de la humanidad sino a “la humanidad misma”,

⁸⁸ *El ángel de la historia*, p. 13.

⁸⁹ En *La estrella de la Redención* de Rosenzweig aparece una crítica al tiempo como progreso cercana a lo dicho aquí. Rosenzweig critica la lectura moderna de la historia, que también se acerca a la crítica que el propio Benjamin hace del progreso en tanto que tiempo “homogéneo y vacío”: “[...] cuando se habla de *eterno* progreso, lo que de verdad se quiere decir es, tan sólo, progreso *infinito*; progreso que sigue progresando y en el que cada momento la certeza garantizada de que ya le llegará su turno –o sea, que puede estar tan seguro de que llegará a existir como puede estarlo un momento pasado en su haber ya existido–.” (*Estrella*, p. 276).

⁹⁰ *Tesis*, p. 27.

⁹¹ *Tesis*, p. 26.

implicando que la importancia del contenido del progreso sea nula. Como ya se había mencionado, la idea de tiempo como progreso, “homogéneo y vacío”, es llenado por cualquier clase de acontecimientos, tanto los catastróficos como los de dicha son asumidos como iguales.

Ahora bien, a esta noción de tiempo se le opone otra distinta — inspirada en la idea de lo mesiánico— en la que se ve el tiempo no como una sucesión de eventos homogéneos y vacíos sino como instantes llenos de sentido⁹²; en la cual se borra la idea de postergación y de un tiempo infinito. En este modelo de la historia es necesaria una idea de tiempo concebido como el “ahora del instante”, un instante insustituible, irremplazable. Este “ahora del instante” implica que ya no se conciba como un eje orientado, en el que el después sucede inevitablemente al antes sino como una yuxtaposición de instantes siempre únicos, no totalizables⁹³. Es importante señalar que el tiempo ligado al progreso mantiene la división entre un pasado que ya pasó, un presente como tránsito y un futuro que viene como consecuencia necesaria. Esto porque en la sucesión, el pasado queda atrás y no hay posibilidad de volver y el presente no es más que un intermedio, la espera por convertirse en pasado o llegar a ser en el futuro. Un tiempo que devenga como

⁹² El término “instante” aparece en *La estrella de la Redención* de Rosenzweig como una categoría temporal que contrae el tiempo tripartito de pasado, presente y futuro en uno solo. Esta categoría es cercana a la concepción benjaminiana del “tiempo del ahora”. Cito dos lugares en los que Rosenzweig menciona esta temporalidad distinta del tiempo como progreso (véase lo que dice el mismo sobre el progreso en la nota 7): “[...] para el Hombre y para el Mundo, cuya vida no es de suyo eterna, sino que viven en el mero instante o en ancho presente, sólo es asible el futuro adelantándolo al presente —el futuro, que va viniendo y acercándose titubeante—. La duración es, pues, para ellos importantísima, porque es en ella donde el futuro, al ser anticipado hasta el instante los roza siempre.” (*Estrella*, p. 327.)

[...] el instante presente, que había recibido del pasado el regalo de la permanencia, de la perpetuidad, y que del propio presente había recibido el ser en todos los tiempos, recibe ahora el don de la eternidad. Que todo instante pueda ser el último, es lo que lo hace eterno. Y precisamente que todo instante pueda ser el último lo hace el origen del futuro como la serie de cada uno de cuyos miembros es anticipado por el primero.” (*Estrella*, p. 275). El instante condensa el tiempo, lo que ha sido y lo que será es puesto en el ahora, una oportunidad siempre latente de permanencia, de eternidad.

⁹³ *El ángel de la historia*, p. 20. El término “yuxtaposición” es importante en el pensamiento de Benjamín. La yuxtaposición permite que los recuerdos, las imágenes, los objetos del pasado se lean de otro modo al confrontarlos con los recuerdos, las imágenes, los objetos del presente. Más adelante se detallará esto.

instante da la posibilidad, por un lado, de la “actualización”⁹⁴, esto es, de que el tiempo histórico sea una creación permanente, la posibilidad de que emerja lo absolutamente otro (lo mesiánico), y, por otro, de devolverle al pasado su importancia, esto es, que no se vea como acumulación de eventos sino como un lugar al se puede volver una y otra vez.

La historia sería discontinua y tendría como elemento el instante, momento que no se deja totalizar. Las fracturas, las rupturas, las crisis de la historia se ven como instantes llenos de sentido, distintos a la idea de superación en aras de una mejora continua, donde, igualmente, se ignoran las desgracias y el sufrimiento humano. Esta visión de la historia devuelve la esperanza, abre la posibilidad de que las cosas sean de otro modo a las de un devenir continuo y homogéneo de la historia. Permite la apertura en todo momento a la irrupción de la novedad y la reparación del daño humano, de quienes figuran como vencidos de la historia; y en este sentido, la esperanza mesiánica, alojándose en los desgarrones de la historia, se da en la irrupción pues el instante se presenta como oportunidad mesiánica, como la posibilidad de que las cosas sean de otro modo.

Ésta es la idea de tiempo que presenta Benjamin como *Jetztzeit*, “tiempo mesiánico”, el cual irrumpe en el devenir de la historia, rompe con la idea del tiempo como sucesión homogénea y vacía. En la “Tesis XIV”, Benjamin dice: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de “tiempo del ahora” [*Jetztzeit*].”⁹⁵ En este sentido, Benjamin está apostando por la idea de un tiempo distinto: el tiempo como instante.

Aquí, vale la pena volver a detenerse en la influencia de Rosenzweig. Esta idea, me parece, es inspirada por la crítica a la idea del tiempo como progreso rosenzweigiana y la apuesta por otra asociada con la “redención”. Para él, el progreso está inspirado en una percepción casi orgánica del tiempo histórico, entendiendo por orgánico que hay una tensión biológica entre la vida y la muerte (principio y fin). El progreso es asociado con el proceso infinito, que debe conducir

⁹⁴ El término “actualización” refiere a la posibilidad de transformar el uso de un objeto, un recuerdo, una imagen que ya ha sido en el ahora.

⁹⁵ *Tesis*, p. 27.

a la humanidad, de forma casi necesaria, a su culminación ideal. Por lo que el tiempo histórico es un movimiento cuantitativo, diferente a un tiempo como ruptura, cualitativo. Para el tiempo histórico, el hoy no es más que una pasarela hacia el futuro. Este presente-pasarela es “un momento transitorio de una continuidad homogénea, aparece como una unidad cuantitativa en un proceso temporal puramente aditivo.”⁹⁶ Los momentos son reducidos a puntos de una serie horizontal que se unen en una línea indiferenciada e indefinidamente prolongable, la cual se puede encadenar una serie ilimitada de causas y efectos. Al contrario de esto, Rosenzweig piensa en un tiempo simbólico, donde el “hoy” es un trampolín hacia la eternidad. Este presente-trampolín “es un momento singular del tiempo, cuando se percibe en toda su riqueza y su diversidad.”⁹⁷ Todo momento o instante es único, incomparable con el anterior o el posterior. Los instantes no son totalizables, aparecen como una serie discontinua de momentos de una cualidad e intensidad únicas. A la imagen horizontal del tiempo histórico se le opone aquí una vertical pues “algunos momentos privilegiados darán la impresión de romper repentinamente la letanía de los días, o el encadenamiento imprevisible de los acontecimientos, y de abrir una brecha en el tiempo, por la que puede irrumpir lo absolutamente nuevo.”⁹⁸ Este “tiempo trampolín” está configurado desde la idea de que la historia tiene su contrapartida en la metahistoria, la historia de la salvación; una historia que corre paralelamente a la historia profana de la humanidad. Los días de fiesta marcados por el calendario serían esos índices en los que la metahistoria tocaría verticalmente la historia profana de la humanidad.⁹⁹ En este sentido, no se puede decir que Benjamin piense en la posibilidad de una

⁹⁶ *El ángel de la historia*, p. 77.

⁹⁷ *El ángel de la historia*, p. 77

⁹⁸ *El ángel de la historia*, p. 78.

⁹⁹ “Hasta tal punto todo lo terrenal queda detrás de la embriaguez de eternidad de esta confesión, que apenas cabe imaginarse cómo se hallará desde ella el camino de retomo al curso circular del año. Es por esto de la mayor importancia en la estructura del año litúrgico que las fiestas de la Redención inmediata no concluyan el mes de las fiestas de la Redención con que termina el ciclo anual de los Sábados. Antes bien, todavía les sigue la fiesta de las Cabañas, a título de fiesta de la Redención sobre el suelo del tiempo irredento y del pueblo histórico. En la omnicomunidad de la humanidad una, el alma había estado a solas con Dios. Frente a este gozar anticipadamente la eternidad se restablece ahora en sus derechos, en esta otra fiesta, a la realidad del año. Puede así recomenzar el curso circular del año, que es donde únicamente nos está permitido conjurar en el tiempo a la eternidad.” *Estrella*, pp. 388-389.

metahistoria, separada de la historia de la humanidad, pero sí se puede decir que comparte con Rosenzweig la idea de una temporalidad que interrumpe su curso. La temporalidad como instante, en la que piensa Rosenzweig, permite pensar en esta interrupción vertical, ruptura que permite la posibilidad de que acontezca lo absolutamente otro, el Reino¹⁰⁰.

Me parece que la influencia de Rosenzweig en la visión del tiempo de Benjamin se puede rastrear también en un texto anterior a las *Tesis* relacionado con la adquisición del *Angelus Novus*. En el texto del “Ágesilaus Santander” (1933) citado por Scholem en su *Walter Benjamin y su ángel*, Benjamin menciona un pasaje de la cábala en el que se puede ver una relación estrecha con el tiempo como instante presentado por Rosenzweig: “La cábala cuenta que Dios crea a cada instante un infinito número de ángeles nuevos, cuyo único propósito, antes de disolverse en la nada, es cantar por un instante Su gloria delante del Trono.”¹⁰¹ Aquí, el ángel puede leerse como la imagen de un tiempo que se crea continuamente, pues a cada instante se crea y se destruye un nuevo ángel, la oportunidad de que ocurra algo distinto. En las *Tesis*, se puede ver esta idea en la concepción del “tiempo del ahora” como el modelo de un tiempo en el que en un instante se puede resumir la historia entera de la humanidad¹⁰². El pasado y el futuro se encuentran condensados en él y dejan de concebirse como tiempo tripartito de un pasado que ya pasó, un presente como tránsito y un futuro que devendrá forzosamente. La condensación del tiempo permite que la relación de lo que ha sido y lo que será ya no sea la misma y, por tanto, la historia pueda ser leída de otro modo¹⁰³. Lo que ha sido puede actualizarse en el presente como “ahora del instante” y lo que será pueda ser visto como “la pequeña puerta por la

¹⁰⁰ En el capítulo uno se abordó esto de manera detallada.

¹⁰¹ *Walter Benjamin y su ángel*, p. 44.

¹⁰² “Tesis XIII” en *Tesis*, p. 26.

¹⁰³ La historia se puede leer con los “lentes” de la redención. Mirar la historia con la posibilidad de ser interrumpida, permite romper con la linealidad, homogeneidad. Incluso, permite que todo aquello que queda fuera de la línea sea material de lectura. En este caso, el desecho, la ruina. En el *collage*, que recolecta pedazos de fotografía inservibles, se encuentra un modo de lectura distinto al de la historiografía oficial.

que [a cada segundo puede] entrar el Mesías”¹⁰⁴, esto es, la posibilidad de la irrupción de la redención, de lo absolutamente otro.

Ahora bien, en la “Tesis IX” de las *Tesis sobre el concepto de historia*, Walter Benjamin configura la imagen del “ángel de la historia” a partir de la pintura del *Angelus Novus* de Paul Klee. Esta imagen representa un lugar para hablar de la crítica benjaminiana al tiempo como progreso, sin embargo, también aparece como un lugar que apunta hacia una idea distinta del tiempo: el “tiempo del ahora” (*Jetztzeit*). Benjamin describe al ángel como un ser que tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas extendidas, en un momento de peligro o de gran exaltación. Este ángel clava la mirada sobre algo justo en el momento en que se aleja de él. Ese algo es el pasado, el cual se le presenta como una acumulación de ruinas que se amontonan sin cesar. La causa de su alejamiento es un huracán que sopla desde el “paraíso”, el cual se arremolina en sus alas y no le permite detenerse. “Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso”. Sin embargo, el ángel quiere regresar a “despertar a los muertos y recomponer lo destruido”¹⁰⁵. Curioso es que cuando se mira la imagen del *angelus* de Klee no se ven estas descripciones, se tendría que hacer un ejercicio de imaginación que va más allá de ella. Y justo parece que Benjamin hace este ejercicio en el que deja ver mediante el uso de una figura de pensamiento, la mónada¹⁰⁶, cómo se ha leído la historia hasta este momento y la posibilidad de leerla de otro modo.

La pieza clave para entender cómo se ha leído la historia es el progreso, ese huracán que arrastra al ángel. La historia aparece de manera condensada en esta idea y, a la vez, de manera negativa en el tiempo mesiánico. Esto quiere decir que el tiempo mesiánico tiene lugar cuando surge la necesidad de “despertar a los muertos y recomponer lo destruido”. En la narración de Benjamin, el ángel no puede cumplir esto último porque el huracán del progreso lo lleva hacia delante; sin embargo, se convierte en testigo de la “catástrofe única” que contiene la idea de progreso en el momento en que se da la posibilidad de mirar hacia atrás. La

¹⁰⁴ “Apéndice B”. En *Tesis*, p. 31.

¹⁰⁵ “Tesis IX”. En *Tesis*, p. 23.

¹⁰⁶ Más adelante se explica a detalle cómo entiende el autor esta figura de pensamiento.

catástrofe señala que la historia produce “ruinas”¹⁰⁷, las cuales se acumulan a los pies del ángel. La tarea que él no puede realizar, debe ser realizada por el Mesías—la imagen que remite de manera secularizada a la tarea que debe realizar la revolución. Esa tarea consiste justamente en “despertar a los muertos”, es decir, sacarlos de la cadena catastrófica del progreso de “lo siempre igual”, de la acumulación de ruinas, mediante la interrupción de ese proceso. Y mediante esta detención poder reparar lo destruido. El Mesías tiene por deber recomponer, reparar (*tikkun*) y esta reparación debe poder contener el pasado de toda la humanidad en la que cada uno de los acontecimientos pueda ser citado¹⁰⁸.

Habrá que decir también que el Mesías se encuentra al margen de la tradición occidental, impregnada de la religión cristiana. El Mesías no es una figura personificada en un solo hombre, tampoco la idea de una felicidad que se alcanza al final, sino que, por un lado, es una forma de acción política, pues exige realización y, por otro, es una figura de pensamiento, es decir, una forma que interrumpe el modo en que se ha configurado la historia. El Mesías como forma de acción política debe ser asumido por nosotros, los agentes de la historia y está en nuestras manos su realización, es decir, que tenemos por misión la redención pues a nosotros nos “ha sido conferida [como a toda otra generación] una *débil* fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene el derecho de dirigir sus reclamos.”¹⁰⁹ La redención remite a la reparación, la interrupción y la acción política que ésta reclama. La reparación alude a la “actualización” de un pasado no redimido que abre la posibilidad de su redención en el “ahora del instante”. En otros términos, no hay redención sin reparación. Además, la reparación está estrechamente ligada a la “rememoración” pues la redención es de toda la humanidad en su totalidad, donde se vuelven “citables” cada uno de sus momentos. El reparar está ligado a la posibilidad de recordar la historia de los vencidos, no sólo por el hecho de recordarlos, sino porque en el acto de recordar, surge la exigencia de la

¹⁰⁷ La “ruina” se presenta como los restos en los que puede ser leído el pasado. Es testimonio material de lo que fue, más fiel que cualquier testimonio documental escrito desde el punto de vista de los vencedores (“No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie.” (“Tesis VII”. En *Tesis*, p. 22), el cual deja de lado todo testimonio de los que “yacen por piso”, es decir, de los vencidos.

¹⁰⁸ Cfr. “Tesis III”. En *Tesis*, p. 18.

¹⁰⁹ “Tesis II”. En *Tesis*, p. 18.

reparación de su sufrimiento. La acción política de la redención es aquella en la que en el ahora se establece una relación dialéctica con lo que ha sido, donde se traiga hacia el ahora el sufrimiento humano para redimirlo, transformándose lo que ha sido y el ahora al mismo tiempo. La rememoración es la categoría por la que se mantiene el compromiso entre las generaciones y es por ella que el pasado de las generaciones vencidas y oprimidas lanzan hacia el ahora un reclamo que exige ser no sólo escuchado sino realizado, como ya se ha mencionado, en el que se redime el sufrimiento.

El Mesías como imagen de pensamiento remite al historiador materialista, quien tiene por tarea intentar otra forma de leer la historia. Para ello, se ha de servir del “tiempo mesiánico” pues se concentrará en la experiencia singular. En lugar de un método aditivo en el que los acontecimientos se suceden uno a otro homogéneamente, éste tendrá por método la *detención*¹¹⁰, esto es, la interrupción mesiánica, en la que, como señala Benjamin, se da un “manotazo hacia el freno de emergencia” del tren del progreso¹¹¹. La interrupción mesiánica remite, a su vez, a la mónada¹¹², figura de pensamiento de la que el historiador materialista debe echar mano. Benjamin entiende la mónada como un pararse de golpe “en medio de una constelación saturada de tensiones”, y en la imagen del tren se puede ver su funcionamiento. Este pararse de golpe remite a la detención e interrupción del curso lineal del tren, lo cual implica que de algún modo todo lo que viene con él colapsa catastróficamente.

Imaginemos el curso de ese tren. A una velocidad constante, se dirige indetenible e inevitablemente hacia delante. En el momento en que se mete el freno de emergencia de manera abrupta, todos los vagones que lleva por detrás se colapsan e incluso se rompen. Al ocurrir esto, lo que estaba detrás se confunde y se mezcla con lo que iba por delante. En este sentido, se puede decir que ya no hay un delante y un detrás, ni un antes y un después. Todo queda confundido. Así pasa también cuando se le pone el freno al tren del progreso. En la detención

¹¹⁰ Más adelante se aborda la Dialéctica de la detención como el método por el que el materialista histórico modifica el modo de leer la historia.

¹¹¹ Cfr. “Ms-BA 1099”. En *Tesis*, p. 37.

¹¹² En el siguiente apartado, se verá con más detenimiento cómo es que Benjamin entiende este término y su posible intercambio con el término “imagen dialéctica” en la “Tesis XVII”.

dada de golpe, el ahora queda astillado por el tiempo mesiánico¹¹³, donde se pone en constelación lo que ha sido en el pasado con el ahora, y aparece el signo de una detención mesiánica, es decir, una “oportunidad revolucionaria” para redimir el pasado oprimido¹¹⁴. La mónada será precisamente la oportunidad de este signo, el lugar en el que el instante que relampaguea es visto. Se presentará también como una “constelación saturada de tensiones” que da lugar a su cristalización, pues la constelación da la idea de permanencia de la singularidad, pues así como las estrellas que la conforman son independientes unas de otras y sin embargo pueden unirse mediante líneas que permiten ver formas y figuras, la cristalización en una mónada da la sensación de esta unidad, de un lugar que condensa singularidades y que incluso puede concentrar en sí a toda la historia. En la imagen del tren todos los pedazos pueden conformar una unidad nueva, otras formas de construcción. Por ello es que la mónada puede, según dice Benjamin, “[...] hacer saltar a una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hace saltar de su época una determinada vida o del conjunto de la obra una obra determinada”¹¹⁵.

Esto último también se puede presentar con una imagen. El efecto que produce la mónada es como una *matrioshka* pues al igual que esta figura, la cual contiene dentro de sí otra más pequeña y ésta otra más pequeña, así la mónada puede hacer saltar una época determinada del curso de la historia, una vida determinada de su época o una obra determinada del conjunto de una obra con el fin de que en esa obra se concentre el conjunto de la obra y en ésta, la época y en la época el conjunto total de la historia. En este caso, dejamos de lado el tamaño de las *matrioshkas* pues la experiencia más pequeña correspondería a la más grande de ellas. En la mónada, se concentran las tensiones que conforman una tal constelación que aparece como un concentrado de la totalidad de la historia, como ya se ha mencionado, donde lo que importa es que lo que ha sido y el ahora converjan en una correspondencia dialéctica que exige redención. El historiador materialista puede hacer uso de la mónada y transfigurar, por ejemplo, la pintura

¹¹³ “Apéndice A”. En *Tesis*, p. 31.

¹¹⁴ Cfr. “Tesis XVII”. En *Tesis*, p. 29.

¹¹⁵ *Idem*

de Klee, ofreciéndola como un concentrado de tensiones entre el progreso y lo mesiánico, entre la catástrofe y la reparación, entre modos de leer la historia. Si no se ven las descripciones de Benjamin en la pintura de Klee es porque su narración no corresponde con lo que se ve, sino que ésta es *medium* para condensar estas tensiones y abrir la posibilidad de que el ángel se ofrezca como oportunidad de interrumpir la idea de tiempo como progreso (“detención mesiánica”) mediante la asunción de la tarea que denuncia y de este modo, ser posibilidad de dar lugar a la redención, esto es, de que irrumpa lo absolutamente otro: la historia de la humanidad redimida.

2.2. Dialéctica de la detención.

“La historia se descompone en imágenes, no en historias.”¹¹⁶

Ahora bien, como ya se ha señalado, la *Dialéctica en suspenso* es parte del “armazón teórico” benjaminiano. Este armazón, dirá en el *Libro de los pasajes*, será construido como la Torre Eiffel para el pensamiento, con la finalidad de atrapar todos los aspectos más actuales del pasado.¹¹⁷ El armazón teórico nos ayudará a mirar distinto la historia y a través de su estructura, levantar un método diferente. Este método podemos llamarlo *Dialéctica de la detención* y el materialista histórico será encargado de hacer los ensamblajes de esta estructura. ¿Qué pasa cuando imaginamos un armazón? Mirando la imagen de la Torre Eiffel podemos pensar en el montaje de una estructura de elementos metálicos, sólidos y fuertes. Sin embargo, un armazón no es sólo eso. Si nos acercamos a su definición, esta palabra refiere directamente al ensamblaje, a la acción de unir, montar, juntar distintos materiales, ya sea de madera o de hierro para construir una estructura. Esta estructura inicial es la base para montar una construcción. Pero también encontramos el uso que se hace de esta palabra en la carpintería y albañilería, donde se reconoce la importancia que tiene el armazón para sostener una viga que está resentida, dañada, frágil. Las barras que se ensamblan le dan solidez.

¹¹⁶ “Konvolut N11, 4”. En *Libro de los pasajes*, p. 478.

¹¹⁷ “Konvolut N1a, 1”. En *Libro de los pasajes*, p. 461.

En este sentido, hacer un armazón teórico implica ensamblar distintos elementos que dan forma y sostén a una estructura con la que se quiere construir algo, pero implica sobre todo sostener la fragilidad, la posibilidad de daño de un elemento central de la construcción. He ahí donde aparece la figura de aquellos vestigios, desechos que por sí mismo son frágiles; materiales olvidados por considerarles dañados. Armar un ensamblaje con ellos, implica darles solidez con una estructura distinta a la que los dejó fuera, inservibles para contar. El método de ensamblaje tendrá por elementos la interrupción mesiánica, el *Jetztzeit*, la mónada, la constelación.

Para leer la historia de un modo distinto a la “teoría del progreso” es necesario cambiar el modo de proceder cuando el historiador se enfrenta a los acontecimientos. Este otro modo de proceder, de leer la historia, debe tomar por herramienta el montaje. En las Tesis *sobre el concepto de historia*, Benjamin describe el método con el que se hace el materialista histórico para mirar la historia y proponer un modo distinto de proceder frente a ella.

Benjamin inicia la “Tesis XVII” señalando que el historicismo tiene como método llenar la historia aditivamente para crear una historia universal, con un principio y un fin que se alcanzan a ver de una mirada omniabarcante, y cuyo tiempo se llena con hechos que se acumulan a través del avance incesante e irreversible de la historia. Del mismo modo, señala que la diferencia crucial entre este modo de proceder y el del materialismo histórico se puede encontrar justo en el método. El materialista histórico se hace de un “armazón histórico” cuyo procedimiento es “constructivo”, organiza el acontecer histórico de acuerdo a un tipo de pensamiento no aditivo. Procede de acuerdo a la detención mesiánica, a la cual pertenece el *Jetztzeit*, el tiempo del ahora, donde el acontecer histórico se presenta como “constelación”. Ante él, el modo de proceder necesariamente es distinto. De este modo, la historia no es una acumulación de hechos ordenados cronológicamente, sino una posibilidad de construir a través de sus singularidades, parcialidades, desechos, fallos y grietas. La palabra construir refiere

etimológicamente al amontonamiento¹¹⁸. De acuerdo con ello, hacer un armazón teórico implica también la acción de amontonar, pues en este estado de cosas se da la posibilidad de unir, juntar, hacer que las piezas de las que se compone el armazón se unan de distintos modos.

Benjamin dice que el “armazón teórico” se basa también en la posibilidad que tiene el pensamiento de detenerse: “Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar en una mónada.”¹¹⁹ Esto quiere decir antes que nada que hay una detención abrupta, un pararse de golpe que provoca un *shock*. Este *shock* es para el pensamiento, lo cual le va a permitir construir las ideas a partir de una constelación de acontecimientos dispuestos en imágenes. El *shock* es un encuentro violento, un momento que conmociona el devenir de los acontecimientos. Esa violencia permite que se fracture la idea convencional del tiempo homogéneo y vacío, permitiendo que se reconozca una oportunidad mesiánica. La detención, por eso, es mesiánica. Es esa oportunidad de la que habla Benjamin, un momento revolucionario que hace posible luchar por el pasado oprimido. La detención pone en suspenso el devenir y deja al descubierto una imagen que condensa el tiempo, donde no hay un pasado, presente y futuro definidos en una línea, sino lo que ha sido y el ahora que se encuentran en una tensión dialéctica en el *Jetztzeit* que los deja ver en una imagen sus tensiones, sus resquicios.

En este punto cabe abordar la imagen de la que se hace Benjamin en este texto. No es cualquier imagen; es una imagen temporal, pero que tiene algunos destellos de especialidad.

Michael Löwy menciona en una nota al pie de *Aviso de incendio* que Benjamin reemplaza mónada por imagen dialéctica en lo que podría tomarse como una óptica distinta de la “Dialéctica en suspenso” que aparece en la Tesis XVII.¹²⁰ En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin dice lo siguiente: “Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una

¹¹⁸ La palabra proviene del latín *construere* que significa amontonar, acumular. (Salva, Vicente, *Diccionario Latino-Español*. Calle de la Nave, 1843, p. 210.)

¹¹⁹ *Tesis*, p. 29.

¹²⁰ *Aviso de incendio*, p. 152.

constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la *imagen dialéctica*.”¹²¹ Y en las *Tesis sobre el concepto de historia* dice: “Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como *mónada*.”¹²² Pareciera que Benjamin no tiene reparo en intercambiar estos dos términos. En este sentido, parece que de algún modo ambos refieren a la misma forma de pensar, a la misma figura de pensamiento. Ahora bien, Benjamin recupera el término *mónada* de Leibniz. Para éste, las *mónadas* son sustancias simples. No tienen extensión, figura, ni división posible. Las *mónadas* componen el universo y son fuerzas activas que tienen un principio de acción interno. Por ser indivisibles, son singulares. Una *mónada* es totalmente diferente a otra; no puede haber dos *mónadas* iguales en el universo, pues si fueran iguales, serían una misma *mónada*. Las *mónadas* cambian continuamente gracias a un principio interno ya que de ellas nada puede entrar ni salir, pues, carecen de ventanas. Las *mónadas* no pueden tener, por tanto, ninguna modificación externa y tampoco pueden modificar a otras. Al ocurrir los cambios de manera interna, cada *mónada* es singular, única, distinta a cualquier otra. Además, reflejan la totalidad del universo, desde el punto de vista en que se hallan situadas. Para explicar esto, Leibniz pone como ejemplo la ciudad. Cuando miramos una ciudad desde distintos lados, desde distintos lugares, pareciera que aparecen distintas ciudades a la mirada, como si fueran otras ciudades. Y lo que pasa es que la ciudad aparece fragmentada en distintas perspectivas. Así, pasa con las *mónadas*. Pareciera que hay distintos universos gracias a la “multitud infinita” de *mónadas*, pero no es sino uno visto desde diferentes perspectivas.¹²³

Cuando Benjamin recupera este término leibniziano no lo hace tal cual, sino que lo actualiza, es decir, toma algunas de sus características y otras las deja de lado. Aquí se debe tomar en cuenta el modo de proceder de Benjamin con algunos

¹²¹ “Konvolut N 10 a, 3”. En *Libro de los pasajes*, p. 478. (El subrayado es mío).

¹²² *Tesis*, p. 29. (El subrayado es mío).

¹²³ Leibniz, *Monadología*. Traducción de Julián Velarde Lombraña. Pentalfa Ediciones (Clásicos El Basilisco), Oviedo, 1981, p. 121.

términos que toma para sus propias consideraciones. Ninguno de ellos es tomado de manera intacta en su significado y su historia, sino que los hace funcionar de otro modo, he ahí la actualización. De la mónada, Benjamin deja de lado su carácter ontológico y recupera su carácter singular y la posibilidad de ponerse en relación con otras mónadas en cuanto que reflejan el universo desde distintas perspectivas. Benjamin toma esto para decir que hay distintos modos de leer los acontecimientos, distintas perspectivas desde las que se puede mirar el acontecer histórico, además de que nada en el acontecer pierde su carácter singular. Cada acontecimiento es único, distinto a cualquier otro. El punto en el que se tocan la mónada y la imagen dialéctica pareciera ser en que Benjamin no piensa la imagen dialéctica como una tensión entre dos opuestos sin más, es decir, la dialéctica no se da en una sucesión de opuestos que se van superando continuamente, ya sea en línea recta o en espiral, sino que la tensión dialéctica se presenta en una constelación del acontecer histórico. Los acontecimientos aparecen a la mirada como las estrellas en el cielo, como una multitud de luces que dejan ver las tensiones que el materialista histórico va entretejiendo para resarcirlos. La mirada configura de distintos modos las estrellas-acontecimientos sin por ello, establecer una sola lectura universal ni una relación aditiva entre ellos. La mónada, al ser una singularidad, actúa del mismo modo: cristaliza el acontecer histórico en una constelación cargada de tensiones. Sin embargo, habría que apuntar a manera de intuición solamente que Benjamin menciona en el *Libro de los Pasajes* que hay una “estructura monadológica” mediante la que procede el materialista histórico¹²⁴. La mónada es una estructura, como el armazón teórico del que habla Benjamin en las *Tesis*. En este sentido, la imagen dialéctica sería uno de los elementos (imagen de pensamiento) que permiten leer de otro modo siguiendo la estructura de la mónada, a partir de singularidades que están conectadas unas con otras hasta reflejar toda la historia¹²⁵.

Ahora bien, el materialismo histórico benjaminiano aborda el acontecer histórico como imagen. Y de acuerdo con el método, sabe que éste es signo de la

¹²⁴ “Konvolut N 10, 3”. En *Libro de los Pasajes*, 477.

¹²⁵ En esta tesis, procederé de acuerdo con lo dicho por Löwy. Tomaré la imagen dialéctica como figura a desarrollar, pues los mismos intereses de ésta lo requieren.

detención mesiánica del acontecer histórico, es decir que la imagen lleva en su interior la constelación de tensiones de ese acontecer. No es que la condensación en imagen sea una simplificación del acontecer o que sea una discriminación de lo más relevante ante lo que no importa de la historia; la imagen contiene el acontecer organizado de otro modo. Como en la imagen del tren que se menciona en el apartado anterior, se abre la posibilidad de pensar y leer las singularidades de otra manera. Ya no son los vagones del tren que se suceden uno detrás del otro, sino miles de pedazos de madera, de metal que pueden configurarse de modo distinto. El acontecer histórico al detenerse abruptamente, salta del *continuum* de la historia. Hay una interrupción mesiánica, un detenimiento que destruye el devenir del progreso y permite construir a partir de la imagen que puede contener desde su singularidad el “curso entero de la historia”¹²⁶. Esta es la oportunidad revolucionaria que permite la interrupción mesiánica, la oportunidad de que haya un cambio total en la historia de los oprimidos.

Este método es dialéctico, mira a la historia desde sus partes contradictorias, de lo que ha sido y del ahora, que están “preñados de futuro”, de lo que será. Benjamin señala en el *Libro de los pasajes* que una época tiene de un lado una parte positiva y fructífera y de otro, una parte inútil, atrasada y muerta. La parte positiva, dice, sólo es visible cuando se tiene en cuenta su parte negativa pues sólo aparece en la yuxtaposición. Pero esto no quiere decir que la parte negativa sea así de una vez y para siempre, sino que esta parte puede ser dividida una vez más dialécticamente. En esa división se deja ver una vez más una parte positiva. Este proceder se puede extender al infinito hasta que todo el pasado haya sido traído en su totalidad al presente en una *apocatástasis*¹²⁷, es decir que se restaure todo el pasado.

¹²⁶ “Tesis XVII”. En *Tesis*, p. 29.

¹²⁷ “Konvolut N1a, 3”. En *Libro de los pasajes*, p. 461-462. El término *apocatástasis* es atribuido a Orígenes, quien dice que al final “todas las cosas serán restauradas en su orden primitivo.” Galeano, Adolfo, *Visión cristiana de la historia. Ensayo sobre escatología*. San Pablo, Bogotá, 2010, p. 202. En el Nuevo Testamento, el término aparece en *Hechos* 3, 21 y se refiere a la restauración y perfeccionamiento de todas las cosas al final de los tiempos. Esta restauración implica que hay un retorno al origen y que en esa vuelta el fin será igual que al principio. *Diccionario Akal de las Religiones*, p. 40. Sin embargo, como se ha dicho hasta ahora, la restauración no es una vuelta tal cual. *Cfr.* Capítulo I.

La *Dialéctica en la detención*, entonces, es el método por el cual se procede de un modo distinto. El tiempo no es homogéneo y vacío, no es una acumulación sino un instante, una oportunidad, un momento que condensa el devenir histórico a través de una constelación, una imagen dialéctica. Las constelaciones son momentos arrancados a la continuidad histórica¹²⁸. Se pone un alto al acontecer, permiten poner en relación lo que ha sido y el ahora¹²⁹.

2.3. Interrupción mesiánica

La detención mesiánica no es el fin de la historia, sino su ruptura violenta. Y de acuerdo con ello, la imagen dialéctica será un despertar abrupto, el relámpago o una bofetada que resuena y es retumbante. Será instantánea, potente y destructiva.

Algunos antecedentes sobre la interrupción o suspensión mesiánica se pueden encontrar en textos como *La Bella durmiente* (1911), *Para una crítica de la violencia* (1921) y *Carácter destructivo* (1931), textos que de distintos modos muestran la manera en que opera la interrupción mesiánica benjaminiana y que en las *Tesis Sobre el concepto de historia* encontraremos de manera condensada en la *Dialéctica en suspenso*: *La Bella durmiente* muestra que la interrupción mesiánica provoca un despertar abrupto, en *Para una crítica de la violencia* se puede ver el carácter anárquico, catastrófico y apocalíptico de la redención y en *El carácter destructivo*, Benjamin muestra la posibilidad constructiva que tiene la destrucción.

En *La Bella durmiente*, Benjamin evoca el despertar de la generación presente mediante la figura de una mujer que duerme en espera del príncipe que ha de llegar a despertarla. La princesa no sabe que el “príncipe que la va a liberar se

¹²⁸ *Aviso de incendio*, p. 152.

¹²⁹ Benjamin presenta como ejemplo de esto el acontecimiento de julio de 1830, mencionado por el mismo Benjamin en la “Tesis XV”, cuando los insurrectos disparan a los relojes para hacer un guiño a esta detención y al mismo tiempo para señalar una oportunidad revolucionaria para resarcir el daño del pasado oprimido que también hace un guiño a la opresión en el presente.

encuentra ya muy cerca”¹³⁰. En otro lugar, Benjamin es más radical. En un prefacio escrito en 1925 para el *Origen del Trauerspiel alemán*, escribe lo siguiente:

Quisiera contar, por segunda vez, el cuento de la Bella Durmiente. Ella dormía en un seto de zarzas. Y luego, al cabo de equis años, se despierta. Pero no la despierta el beso de un príncipe feliz. La ha despertado el cocinero, al darle al pinche la sonora bofetada que retumbó por todo el palacio con la fuerza acumulada durante tantos años.¹³¹

Ya no es necesario esperar al príncipe, mantener la esperanza de su llegada, pues el cocinero da la bofetada necesaria para que despierte abruptamente. Esto es, el despertar se da de manera violenta e interrumpe el devenir.

Ahora bien, el despertar para Benjamin tiene un vínculo con los espectros. No es el futuro el que enderezará el mundo, sino el pasado del espectro:

La juventud está rodeada por la esperanza, por el amor y la admiración: de quienes todavía no son jóvenes y de quienes ya no lo pueden ser, porque han perdido su fe en algo mejor. Tenemos la sensación de que somos en verdad representantes, de que cada uno de nosotros vale por millares.¹³²

Esta cita evoca la “Tesis II” en la que Benjamin habla de aquella felicidad que nos conecta con el pasado de otras generaciones que tuvieron la oportunidad de ser felices, que compromete a las generaciones presentes con esa oportunidad rota, irredenta de las generaciones pasadas. La redención “convoca a la tarea de despertar aquello que se intentaba conjurar”¹³³, es decir, el despertar que permite

¹³⁰ Benjamin, Walter, “Bella durmiente”. En *Obras completas. Libro II/vol. 1*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada, Madrid, 2007, p. 10.

¹³¹ Benjamin, Walter, *Briefe I*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996, p. 418. La traducción al español corresponde a Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada*, p. 40.

¹³² Benjamin, Walter, “Romanticismo. Un discurso no pronunciado ante la juventud escolar”. En *Obras, Libro II/vol. 1*. Traducción de J Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada, Madrid, 2007, p. 43.

¹³³ Balcarce, Gabriela, “Walter Benjamin y la aporía de los dos mesianismos. Es necesario despertar para hacer la revolución”. En *Revista de Filosofía, volumen 70 (2014)*, p. 22. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rfilosof/v70/art01.pdf>

En *Los Espectros de Marx*, Derrida refiere distintos sentidos de la conjuración.

1. Conjurar es conspirar. Es un compromiso que se adquiere mediante el juramento para luchar contra un poder superior.
2. Conjurar es un “encantamiento mágico destinado a evocar”, hacer venir mediante la voz a aquello que no está presente en el momento del llamado. (*Espectros de Marx*, p. 54)
3. Conjurar es hacer un conjuro, un exorcismo mágico. Expulsar al espíritu maléfico que ha sido llamado o convocado. Destruir o negar una fuerza maligna que amenaza con aparecer o reaparecer mediante fórmulas mágicas para impedir que vuelva. “Se trata en efecto, de un performativo que intenta tranquilizar, y en primer lugar tranquilizarse a sí mismo,

la redención abre la posibilidad de conjurar, en el sentido de convocar, de traer a la presencia a aquellos que quedaron en el pasado. Así pues, el despertar tiene una tarea doble: por un lado, conjurar las generaciones pasadas en el presente, por otro, interrumpir el sueño.

En el texto *Para una crítica de la violencia*, Benjamin plantea la posibilidad de una violencia revolucionaria, una violencia divina que implica la interrupción y la anarquía. Esta violencia interrumpe el derecho establecido mediante el uso de la violencia como medio para mantener el orden y preservarlo. La violencia divina entendida como interrupción se asocia con la parte catastrófica¹³⁴ y apocalíptica¹³⁵ que tiene la redención. La interrupción pone fin al “estado de cosas” y de cierto modo purifica. La violencia divina es pura, es decir, rompe absolutamente creando un vacío, un espacio para lo absolutamente otro. La ruptura, por un lado, atañe a la interrupción de la perpetuación de la opresión tanto en el presente como en el pasado, por otro, la ruptura está vinculada con la “débil fuerza mesiánica” de los oprimidos como oportunidad mesiánica de transformación. Las generaciones presentes tienen la oportunidad de romper aquello que no permite la redención de toda la historia. Poner fin es una oportunidad latente, imprevista que se da de manera abrupta, sin consentimiento. En este sentido, la violencia divina es anárquica¹³⁶ en cuanto que interrumpe el curso de lo histórico e irrumpe

asegurándose, pues nada es menos seguro, de que aquello cuya muerte se desea está bien muerto.” (*Espectros de Marx*, p. 62)

¹³⁴ El elemento catastrófico de la redención abre la posibilidad de que se dé en momentos de decadencia de la historia. Cuanto más catastrófico es el momento histórico, tanto más brilla su posibilidad. Además, el advenimiento de la redención, se da como un salto. Al haber un abismo entre la historia y la redención, no hay más que un salto de uno a otro, por ello es que no es previsible, no hay acción que puede aferrar su realización; aunque las acciones humanas puedan ayudar, abran la posibilidad de su aceleración, su inminencia es espontánea. La esperanza mesiánica tiene que ver con ello, pues en la acción humana se actualiza la espera por la realización de la redención y la aspiración renovada de que ocurra en cualquier instante.

“El concepto de progreso ha de ser fundado en la idea de catástrofe. El [que] las cosas “sigan así” es la catástrofe. Esta no es lo que en cada momento está por delante, sino lo que en cada momento está dado”. “Convolut N 9 a, 1”. En *Libro de los pasajes*, p. 476.

¹³⁵ La redención interrumpe el estado de cosas de un modo catastrófico cuando ya no es posible mantenerlo y en su decadencia brilla la posibilidad de transformarlo. La catástrofe implica que se produzca una gran destrucción que pone al descubierto aquello que permanece oculto, retirado, reservado; dando lugar al momento apocalíptico de la redención. Para el término apocalipsis, véase nota 77 del Capítulo 1.

¹³⁶ Anárquico se entiende aquí en su sentido etimológico. *Ánarchos* remite a aquellas situaciones donde se da la ausencia de Estado o poder público; refiere a una situación en la que rompe el

destruictivamente para dar lugar a otra cosa. Y es apocalíptica porque pone fin y abre un espacio oportuno para la realización de la redención.

Por su parte, en el *Carácter destructivo*, Benjamin describe algunas de las características que acompañan la destrucción, elemento de la interrupción mesiánica.

El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre histórico, cuya emoción más profunda es una desconfianza insuperable del curso de las cosas y una buena disposición en todo momento para reconocer que todo puede salir mal.[...]

El carácter destructivo no ve nada permanente. Pero por esta misma razón, ve caminos por todas partes. Donde otros se encuentran con murallas y montañas, ahí también, ve un camino. Pero porque ve un camino por todas partes, tiene que aclarar cosas del mismo por todas partes. No siempre con fuerza bruta; a veces con el mejor refinamiento. Porque ve caminos por todas partes, siempre está parado en las encrucijadas. No hay momento en el que pueda saber qué traerá el siguiente. Lo que existe lo reduce a escombros –no por los escombros sino por la forma de conducirse a través de ellos.¹³⁷

Aquí, Benjamin no se refiere a la interrupción mesiánica directamente, sin embargo, apunta que la destrucción implica la desconfianza en la permanencia, a la idea de que hay un “curso de las cosas”. La destrucción implica la posibilidad de mirar las cosas como una multiplicidad; reducir a escombros lo que existe, abre la posibilidad de esta mirada. No hay un camino, sino múltiples. Esto recuerda el método del materialista histórico al que hace referencia Benjamin en las *Tesis*. Aquella constelación saturada de tensiones aparece como una multiplicidad de posibilidades que la mirada organiza para leer refinadamente. Mirar la historia con la posibilidad de ser interrumpida, permite romper con la linealidad, homogeneidad, incluso, permite que todo aquello que queda fuera de la línea sea material de lectura (el desecho, la ruina). Situarse en la encrucijada, ayuda a mirar

orden político. En este sentido, la redención es anárquica cuando rompe con el “estado de cosas actual”.

¹³⁷ “The destructive character has the consciousness of historical man, whose deepest emotion is an insuperable mistrust of the course of things and a readiness at all times to recognize that everything can go wrong. Therefore, the destructive character is reliability itself.

The destructive character sees nothing permanent. But for this very reason he sees a way. Where others encounter walls or mountains, there too, he sees a way. But because he sees a way everywhere, he has to clear things from it everywhere. Not always by brute force; sometimes by the most refined. Because he sees ways everywhere, he always stands at a crossroads. No moment can know what the next will bring. What exists he reduces to rubble –not for the sake of the rubble, but for that of the way leading through it.” Benjamin, Walter, “The Destructive Character”. En *Selected Writing*. Volume 2, part 2, 1931-1934. The Belknap University Press, Massachusetts/London, 2005, p. 542.

los caminos, colocarse fuera del curso de uno solo y dar cuenta de que, por la desconfianza misma en la permanencia, todo camino es pasajero, efímero, no es una construcción lineal que vaya de un principio a un fin, sino que aparece entrecortada, en encrucijadas.

3. Materialista histórico, lector de imágenes.

El materialista histórico no puede reconstruir el pasado como una totalidad, como si lo reprodujera fielmente. Aguzar la mirada es un ejercicio que hace cuando adopta y adapta el tiempo del *Jetztzeit*, el despertar y la imagen dialéctica a su lectura de la historia.

La historia le aparece como un texto legible, como una trama en la que el pasado fija imágenes que se pueden revelar¹³⁸; revelar en el sentido fotográfico del término, donde aparecen los detalles más insignificantes en la placa fotográfica, aquellos que pasan desapercibidos o que no han sido comprendidos. Poner atención a estos detalles será el ejercicio de lectura que permite echar luz sobre aquello que no ha sido escrito en el mundo.

3.1. “Leer lo nunca escrito”

¿Qué debe leer el materialista histórico? ¿Cómo ha de ser su lectura?

El materialista histórico tiene por tarea leer lo que nunca fue escrito. Leer lo nunca escrito significa leer antes del lenguaje, leer a partir de las «vísceras, de las danzas, de las estrellas». La relación mágica con las cosas es una relación de semejanza que deja abierta la inconmensurabilidad de los objetos. Deja algo del misterio.

En *La doctrina de lo semejante*, un texto escrito hacia 1933, que la facultad mimética es la habilidad de producir y percibir semejanzas; como productora de semejanzas es la capacidad del hombre que opera en el cuerpo (origen sensorial de la semejanza) y en la acción; como perceptora de semejanzas se realiza desde el punto de vista histórico y de la acción política.

Benjamin alude al juego como una forma individual que expresa aquel aspecto corporal de la mimesis que se observa en las formas más antiguas de imitación como la danza y el lenguaje gestual. El cuerpo de quien imita resulta a su vez objeto imitado, lo encarna. El juego infantil es caso ejemplar de esta facultad: “Y es que el niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a

¹³⁸ Cuesta Abad, José Manuel, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Abada, Madrid, 2004, p. 12.

ser un ferrocarril o un molino de viento.”¹³⁹ El cuerpo del niño se transforma a través de la experiencia de la semejanza, las percibe en el juego y se transforma en el objeto imitado. La capacidad de percibir semejanzas le permite improvisar la imitación del objeto en cuestión, es decir, crear e inventar a partir del impulso que le da la imitación de los objetos con los que juega.

La infancia de la humanidad, por su parte, es el estadio primitivo en que los hombres tenían un vínculo mimético inmediato con la naturaleza. En esta infancia, hay una capacidad natural del hombre para imitar, en la que predomina la confusión entre lo real y lo imaginario, entre la vigilia y el sueño. El mito, la magia y la astrología son manifestaciones de la facultad mimética primitiva. La astrología muestra las semejanzas entre el hombre y el cosmos, entre el microcosmos y el macrocosmos¹⁴⁰. Entre el juego del niño y la infancia de la humanidad hay un proceso mimético que deja ver que la percepción de semejanzas que se puede realizar entre dos objetos es derivada de la actividad de hacerse semejante a los objetos. El niño es el objeto que imita tanto como el chaman es el animal que invoca, ambos se convierten en el objeto imitando.

Ahora bien, la actividad que realiza la facultad mimética es leer puesto que la percepción de semejanzas define la lectura. En el curso de la historia, nos dirá Benjamin, se presentan distintos modos de lectura, primero, la lectura a partir de las vísceras y de las estrellas, segundo, la lectura a través de jeroglíficos y runas, y tercero, la lengua y la escritura.

Leer tiene un doble significado, uno profano y otro mágico. El sentido profano de la lectura lo describe Benjamin como aquella que hace un alumno de un libro; está relacionada con la escritura y el lenguaje. El sentido mágico de la lectura mantiene ambos significados cuando, por ejemplo, el astrólogo lee la situación de las estrellas en el cielo, pero también el futuro o el destino en ellas¹⁴¹.

“Leer lo nunca escrito” es la forma más antigua de lectura, la cual expresa el fundamento de toda escritura. La lectura es en todo caso adivinatoria, no importa

¹³⁹ Benjamin, Walter, “Doctrina de lo semejante”. En *Obras, Libro II/vol. 1*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada, Madrid, 2007, p. 208. (En adelante *Doctrina de lo semejante*)

¹⁴⁰ Abadi, Florencia, “Mímesis y rememoración en Walter Benjamin”. En *Aporía*, No. 6 (2013), Santiago de Chile, p. 7.

¹⁴¹ *Doctrina de lo semejante*, p. 212

el momento histórico en el que se encuentre. La lectura está relacionada directamente con la naturaleza¹⁴², la capacidad natural del ser humano de imitar. La semejanza permite una tensión que no se corresponde necesariamente con la imitación del original como copia; permite abrir un espacio a lo diferente que se pone en tensión con lo igual. Las prácticas humanas revelan la relación entre la naturaleza y el ser humano como una relación mimética. El ser humano encuentra semejanzas entre los objetos, entre el ser humano y los objetos, entre situaciones humanas y la naturaleza. El mundo se presenta como en una especie de incompletud porque hay relaciones no directas, porque se guarda algo de misterio, queda algo oculto que da lugar a la magia como semejanza no sensorial, es decir, no se perciben las semejanzas entre dos objetos físicamente perceptibles sino entre un objeto material y algo “espiritual” que emana del objeto. Este elemento “espiritual” es aquello oculto que puede ser descifrado por el que percibe la semejanza, como en el caso del astrólogo, quien mira las estrellas percibiendo la tensión entre lo igual a través de las estrellas mismas dispuestas en el firmamento y lo diferente, aquello que aparece oculto en esa disposición que sólo él puede leer en un instante. En este caso se puede leer la personalidad de un individuo a través de las constelaciones que forman las estrellas en el cielo: el signo zodiacal que le corresponde por nacimiento. El astrólogo tiene la capacidad de capturar en un instante la relación de las estrellas con la persona que nace. La carta astral corresponde a ese instante fugaz en el que la naturaleza y el ser humano se corresponden, no hay otra oportunidad para leer esta coincidencia.¹⁴³

El astrólogo y el historiador comparten la relación con el instante crítico de sus lecturas. El astrólogo se detiene un momento a mirar el cielo para encontrar la

¹⁴² La facultad natural de leer semejanzas. Leer lo oculto que hay en la naturaleza, lo no escrito. El materialista histórico se adiestra en la lectura de semejanzas a través del método del montaje. Piénsese por ejemplo en lo que hace Grandville con el montaje de las mercancías-fetichas de la sociedad moderna capitalista y los objetos de la naturaleza. Más adelante se profundizará en esto.

¹⁴³ “La percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centellenante. Se esfuma para ser quizá luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones. Se ofrece tan fugaz y pasajeramente a la mirada como las propias constelaciones. Pareciera que la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo. Es como la llegada imprevista de un 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. Benjamin, Walter, “La enseñanza de lo semejante”. *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, p. 87

afinidad entre el microcosmos y el macrocosmos, el historiador detiene el curso de la historia para capturar la semejanza entre acontecimientos remotos a través de imágenes dialécticas. Estas imágenes poseen un “índice histórico” que indica que una determinada época puede leerlas, que alcanzan su legibilidad en un momento determinado, en un ahora que establece con lo que ha sido una relación de reconocimiento. Hay una sincronidad que requiere la lectura de una percepción, de una semejanza entre lo que ha sido y el ahora. Las imágenes nos dejan ver una relación entre el instante y la lectura independiente de la escritura y podría decirse, independiente del lenguaje. Por ello es que cabe pensar que la lectura de imágenes y en imágenes es un nuevo modo de lectura.

Siguiendo a Benjamin en el texto sobre la facultad mimética, no hay una relación corporal en la semejanza no sensorial -no por lo menos directa- que encontramos en el lenguaje. ¿Será posible que las imágenes devuelvan ese sentido corporal/material de tiempos remotos a la semejanza? Cuando la imagen choca con la mirada, produce un *shock* que la vuelve sensible corporalmente.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin menciona que el *shock* tiene una cualidad táctil.: “[...] todo lo que percibimos, lo que llega a nuestros sentidos, es algo que choca con nosotros [...]”¹⁴⁴. El *shock* es un proyectil que se estampa en el cuerpo provocando que la percepción, que muchas de las veces es visual, deje de ser contemplativa. Permite despertar la mirada pasiva y puramente receptiva. La imagen del proyectil es muy clara. Produce tal despertar abrupto por la inmediatez, la sorpresa, el sacar de lugar aquello que aparece de manera acostumbrada en un sitio. El proyectil se lanza con fuerza quebrando el orden usual en el que se presenta algo.

En este sentido, pensemos en lo que escribe Benjamin en el *Libro de los pasajes* sobre Grandville, ilustrador y caricaturista, a quien reconoce un sentido satírico mostrado en imágenes que ponen en tensión la relación de la naturaleza con el fetichismo de la mercancía de la sociedad moderna capitalista del siglo XIX.

¹⁴⁴ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. Itaca, México, 2003, p. 90. (En adelante *Obra de arte*)

Benjamin ve en él una manera sutil de mostrar los vicios teológicos de la mercancía a través del juego de semejanzas entre estos elementos.

En una ilustración que aparece en *Otro mundo*, Grandville deja ver de una manera clara esta relación. En ella, aparecen dos conjuntos de objetos entremezclados. Pompones, penachos, peines, abanicos se mezclan con plantas marinas que semejan las mismas formas. Todos ellos en un espacio natural que sugiere una supuesta naturaleza de la mercancía. Grandville escribe:

En seguida, hemos visto al hombre quitar a la naturaleza el secreto de sus artes; ahora sorprendemos a la naturaleza pidiéndole modelos de vuelta. ¿Qué son estas plantas marinas sino una reproducción exacta de los encajes, hilados de felpa, cepillos, pantallas, plumas, broches, peluquines, penachos y hierbas?¹⁴⁵

Grandville muestra que los seres humanos crean a partir de la facultad que tienen de encontrar semejanzas en la naturaleza, sus objetos se corresponden con ella; pero al mismo tiempo, la misma naturaleza se convierte en una reproducción de los objetos-fetichismo de la vida burguesa, los cuales son dotados de vida también¹⁴⁶. Hay un intercambio perverso entre las formas de la naturaleza y el fetichismo de la

¹⁴⁵ Grandville, *Otro mundo*. Hesperus, 1988, p. 119.

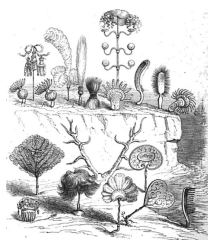


Figura 1

¹⁴⁶ “[...] La mercancía se ha vuelto una abstracción. Una vez que huyó de las manos del reproductor vaciándose de especificidad real, ha cesado de ser producto y de quedar bajo el dominio de los hombres. Ha alcanzado una “objetualidad fantasmal”, y lleva una vida propia. “La mercancía parece a primera vista una cosa que se comprende por sí misma, algo trivial. Su análisis muestra que es algo retorcido, lleno de sutileza metafísica y resabios teológicos”. Se inscribe, desligada de la voluntad de los hombres, en un orden jerárquico misterioso, desarrolla o inhibe su capacidad de intercambio, actúa según leyes propias, como un actor sobre un escenario espectral. En los informes de la Bolsa, el algodón “sube”, el cobre “se precipita”, el maíz “revive”, el lignito “se estanca”, el trigo “atrae” y el petróleo “tiende a la alza o a la baja”. Las cosas se han entendido a sí mismas, adoptando ademanes humanos... La mercancía se ha transformado en un ídolo que, aun producto de la mano del hombre, manda sobre los hombres. Marx habla del carácter fetichista de la mercancía.[...]” Otto Rühle, *Karl Marx*, Hella, (1928), pp. 384-385. En *Libro de los pasajes*. p. 201.

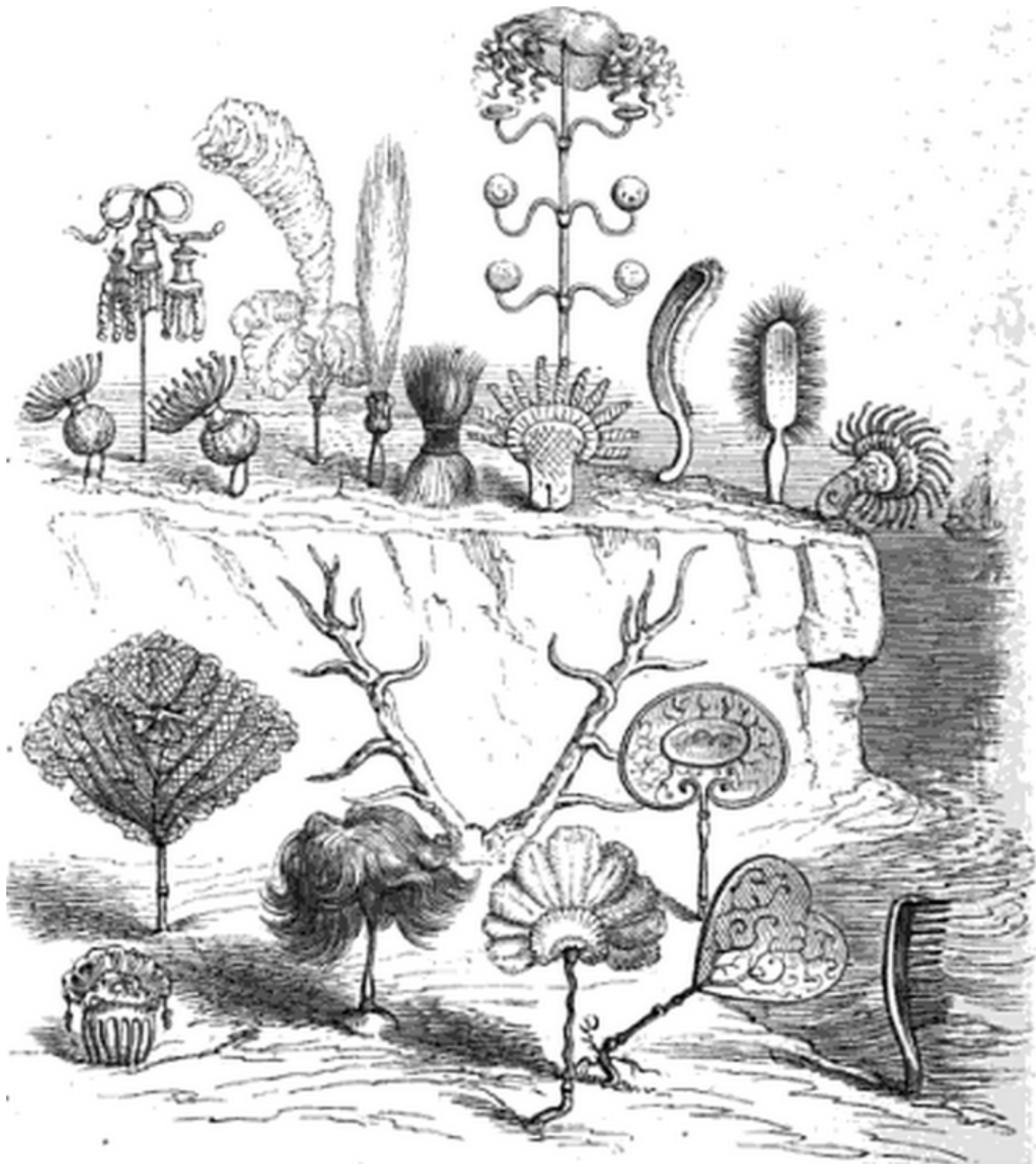


Figura 1. "Plantas marinas, conchas y madreporas". Grandville, 1844.

mercancía. Los elementos del baño de la burguesía son como una serie de plantas con formas exóticas dispuestas unas junto a otras sin distinción aparente. Las formas naturales aparecen revestidas con la moda de los artículos de lujo burgueses haciendo pasar a la naturaleza como un reflejo o soporte de la omnipotencia humana, sin embargo, como mostrará Grandville en otras ilustraciones, la naturaleza se rebela y se venga del humano dejando ver que esto es mera ilusión.¹⁴⁷

Por ejemplo, en “Los peces de abril”, la imagen muestra la inversión de papeles¹⁴⁸: son los peces quienes pescan a los humanos, y su carnada son objetos deseables por estos últimos. El fetichismo de las mercancías se convierte en la evidencia del dominio que ejercen los objetos creados por los seres humanos hacia sí mismos. Las dos ilustraciones presentadas aquí permiten una lectura de las imágenes montadas de tal manera que expresan la sátira y la crítica que Grandville hace a las sociedades burguesas del siglo XIX.

Ahora bien, el materialista histórico puede generar su crítica también a través del montaje de los objetos históricos que se le presentan pues su modo de proceder responde a una lógica visual. Los conceptos con los que trabaja son construidos en imágenes, no en conceptos. Su método, por tanto, es el montaje.

Veamos primero cómo trabaja con las imágenes y posteriormente cómo funciona el método del montaje.

¹⁴⁷ Es decir, el sueño de la vida moderna capitalista. Dotando a las mercancías del revestimiento del mundo onírico. Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Traducción de Nora Rabotnikof. Visor, Madrid, 1995, p. 175. (En adelante *Dialéctica de la mirada*)

¹⁴⁸



Figura 2



Figura 2. "Los pescados de abril". Grandville, 1844.

3.2. Lectura de imágenes

La relación que mantiene el tiempo con la historia se puede ver a través de la imagen. Las imágenes aparecen en la historia como una detención, como una interrupción¹⁴⁹. La imagen dialéctica corresponde a esta posibilidad que apunta Benjamin de que haya un instante en el que se pueda condensar el tiempo, es decir, que lo que ha sido se encuentre en tensión con el ahora. Asimismo, que sea dialéctica esta imagen remite a lo que Didi-Huberman señala en su texto *Ante el tiempo*. Benjamin busca un modelo temporal que pueda tener en cuenta las contradicciones sin tener que superarlas o evitarlas; busca un modelo que recoja la aportación hegeliana de la negación y rechace la síntesis reconciliadora. Por otro lado, Benjamin escoge la imagen porque la imagen no se reduce a una pintura o ilustración figurativa. La imagen es un modelo temporal, un “cristal de tiempo” que contiene o condensa el choque fulgurante de lo que ha sido con el ahora¹⁵⁰.

Una vez más, ¿qué debe leer el materialista histórico? Debe leer lo que queda en el relámpago, lo que hay de fugaz, y darle un giro revolucionario al presente actualizando el pasado mediante el elemento corpóreo-material arcaico que encontramos en la imagen.

Ahora bien, regresemos a la Tesis XVII y al papel del materialista histórico en la construcción de otro modo de leer la historia a través de imágenes.

Como se ha dicho, la construcción que hace el materialista histórico no es un ordenamiento de las partes, es decir, la configuración cronológica una vez más de los acontecimientos, sino el montaje siempre parcial de lo que se le presenta, ya sea “hechos”, objetos, desechos o ruinas.

Benjamin hace alusión a esto a través de lo que considera un giro copernicano:

El giro copernicano en la visión histórica es este: se tomó como punto fijo «lo que ha sido», se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco (*Umschlag*) dialéctico, irrupción (*Einfall*) de la conciencia despierta. (...) Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino,

¹⁴⁹ Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006, p. 28. (En adelante *Ante el tiempo*)

¹⁵⁰ *Ante el tiempo*, p. 339.

constatarlos es la tarea del recuerdo. (...) Hay un saber-aún-no-conciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar.¹⁵¹

Einfall se refiere a la caída, al derrumbamiento, al desmoronamiento, a la incidencia, a la irrupción. *Umschlag* se refiere al vuelco, envoltura, cubierta, cambio brusco. De acuerdo con lo primero, la historia no es cosa fija, no es un proceso continuo. Los objetos del pasado se presentan en bifurcaciones, en múltiples direcciones que chocan y ponen en tensión dialéctica lo que ha sido y el ahora. La experiencia del tiempo que se convoca aquí pone en evidencia toda evolución aparente y pone en su lugar la inversión, el vuelco dialéctico. Los hechos, los objetos del pasado no son cosas inertes, sino que están en movimiento, son cosas dialécticas con las que se construye una historia. El relato causal de la historia universal es un “mito epistemológico”¹⁵², es decir, es el relato que crea el historicismo para contener los hechos en una fuente lineal y cronológica. El historicismo crea la idea de que se puede acceder a los objetos pasados en sí mismos. El historiador debe tomar en cuenta que la historia parte del movimiento de los objetos del pasado que se presentan como recuerdo. A partir de esto es que se construye el saber en el presente pues un recuerdo salta en el presente y provoca el despertar abrupto, como en el relato de la “Bella Durmiente”, bajo la forma del montaje.

Para construir la historia, el historiador debe renunciar a las categorías heredadas del historicismo: el tiempo cronológico, las jerarquías entre los hechos, la creación de monumentos, lo importante frente a lo insignificante. Debe adoptar la mirada del arqueólogo atento a los detalles, sobre todo a los más pequeños. “El historiador debe convertirse en el “traperero” (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas.”¹⁵³ El historiador tiene que habérselas con la materia, es decir, con los

¹⁵¹ “K 1, 2”. En *Libro de los pasajes*, p. 394.

¹⁵² *Ante el tiempo*, p. 136.

¹⁵³ *Ante el tiempo*, p. 138. Didi-Huberman refiere aquí a una fotografía de Atget titulada “Puerta de Asnières, Traperos, Passage Trébert, distrito XVII” en la que aparece una persona en medio de montones de desechos y desperdicios.

restos, desechos, ruinas que quedan del pasado. Ahí está lo insignificante que el historiador historicista deja fuera¹⁵⁴. El trapero puede ser confundido con el coleccionista que conserva un objeto-fetiché. Los objetos que recupera este personaje son objetos olvidados que vuelven a significar, vuelven a tener un uso en sus manos, los actualiza. No quiere inventariar sus objetos, no quiere devolverles su aura, quiere emplearlos, darles un uso, un re-uso, quiere crear una nueva disposición en ellos de tal manera que puedan redimirse. “[E]n su piel carga la falta y los excesos de la sociedad que lo margina, y busca reivindicar su propio lugar social detrítico a través del rescate de la basura.”¹⁵⁵ Este rescate tiene la peculiaridad de dotarle a los desechos un lugar distinto no sólo al momento de rescatarlos sino de acomodarlos con otros objetos.

En *Calle de Dirección única*, Benjamin menciona que la infancia muestra este otro modo de proceder. El niño colecciona objetos abandonados por el adulto, pues éste los piensa como desechos, como objetos en desuso. La infancia es el lugar donde se guardan los restos de otras épocas al mismo tiempo que se acepta lo nuevo. Sabemos que al niño no le importa cuál desecho puede servirle para formar una nueva colección. En su modo de acercarse a los objetos, nos damos cuenta que lo viejo y lo nuevo conviven, se combinan, se traslapan, pues en el juego el objeto nuevo puede ser un desecho en manos de otro.

Pues, de hecho, los niños tienden de modo muy particular a frecuentar cualquier sitio donde se trabaje a ojos vistas sobre las cosas. Se sienten irresistiblemente



Figura 3

¹⁵⁴ Carta 264 Scholem-Benjamin: “el intento de capturar la imagen de la historia en las fijaciones más discretas de la existencia, como si se tratara de un desperdicio.” Benjamin, Walter, *Briefe I*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996, p. 685. (La traducción es mía).

¹⁵⁵ Rabinovich, Silvana, Walter Benjamin, el coleccionismo como gesto filosófico”. En *Acta Poética*, vol. 28, núm. 1-2 (2007). Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), México, p. 253.



Figura 3. "Puerta de Asnières, Traperos, Passage Trébert, distrito XVII". Eugène Atget, 1913

atraídos por los desechos provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería. En los productos residuales reconoce el rostro que el mundo de los objetos les muestra, precisamente, y sólo, a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, material de muy diverso tipo, gracias a estos juegos elaborados por ellos. Los mismos niños se construyen así su propio mundo de cosas, un mundo pequeño dentro del grande.¹⁵⁶

El niño crea indiscriminadamente un mundo nuevo. Los objetos son actualizados en el juego de manera arbitraria, sin una razón lógica, ordenada o sistemática. La posibilidad de actualizar lo viejo se muestra en esta experiencia de un modo “natural”. El niño genera aquí una capacidad cognitiva a través del juego, conoce los objetos usándolos de manera creativa, extrayendo de ellos nuevos significados. Asimismo, el materialista histórico vive “sobre un montón de trapos”, se convierte en el ropavejero, el indigente, el vagabundo que se hace de los objetos impuros, desechables para actualizarlos. Pasa de un objeto a otro, salta de uno a otro como el niño que “juega con jirones del tiempo”¹⁵⁷. Y es en los rastros donde se encuentra la materialidad del tiempo.

De algún modo, el historiador está atento a los objetos, sin desechar ninguno, en la “espera” de que salte con él un acontecer que tenga la urgencia de ser leído. El salto, es un salto dialéctico, un instante en el que surge la imagen. En el caso del niño, el salto pone en juego la dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, en el caso del acontecer puesto en imagen a través del objeto, se pone en juego la dialéctica de lo que ha sido con el ahora. La imagen surge gracias al despertar, un instante en el que el tiempo explota, en el que el espacio se entrecorta para mostrar, brevísimamente, una oportunidad mesiánica. La imagen no es la imitación, la reproducción de las cosas, sino el tiempo y el espacio fracturados, sacados de lugar¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Benjamin, Walter, *Calle de dirección única*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada, Madrid, 2014, p.19.

¹⁵⁷ *Ante el tiempo*, p. 146. El término jirón precisamente es alusivo a este momento de desgarro que pertenece a una tela. El desgarro es aquello que convierte o transforma dicha tela en un andrajo, en un harapo.

¹⁵⁸ ¿Que es *out of joint*? Para comprender distintos sentidos en que se entiende “ser sacado de lugar”, podemos recurrir al texto de Derrida sobre los *Espectros de Marx*. El término refiere a estar fuera de quicio, estar trastornado, que el mundo está al revés, que la época está deshonrada. Todos estos términos hacen referencia a un orden o situación previamente normal que se quiebra y se modifica. Hay algo, en este caso el tiempo, que estaba en un lugar y ahora está en otro, antes

El despertar es la aparición de un umbral, motivo espacial, de un índice que libera una constelación, un “fuego de artificio” que desaparece rápidamente. El umbral es un lugar intermedio, fino, casi transparente que se encuentra a la mitad entre el atrás y el adelante. Despertar es el signo de la imagen dialéctica. Es un relámpago, una bofetada que resuena y es retumbante. Es instantánea, potente, destructiva. La imagen es espacial y temporal, ya que la imagen auténtica, la imagen dialéctica aparece como una fulguración. Es como un rayo que fractura en el instante en que acontece, es un brillo intenso que atraviesa la mirada. Y de este modo dibuja un espacio que le es propio, entrecortado, fracturado.

La imagen dialéctica constituye “el fenómeno originario” de la historia para el materialista histórico. Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el ahora y de lo que ha sido¹⁵⁹.

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que **imagen** es aquello en donde lo que ha sido se une como un **relámpago** al ahora en una **constelación**. En otras palabras; **imagen** es la **dialéctica en reposo [Dialektik im Stillstand]**. 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 <> es discontinua. -Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas) [...].¹⁶⁰

estaba arriba y ahora está abajo; está al revés. [“«*The time is out of joint*», el tiempo está *desarticulado*, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y transtornado, *desquiciado*, a la vez desarreglado y loco. El tiempo está fuera de quicio, el tiempo está deportado, fuera de sí, desajustado.” *Espectros de Marx*. 31].

De todas ellas, “estar fuera de quicio” nos ayuda a acercarnos a esta noción espacial. La palabra quicio tiene tres acepciones:

1. refiere al madero o marco que asegura las puertas y ventanas. En él, se colocan las bisagras para dar movilidad.
2. Quiere decir orden o estado natural
3. Refiere a la posibilidad de que una puerta o ventana pueda introducirse en un dintel o umbral.

Todas refieren a un espacio que permite la movilidad. Hay un objeto (madero/marco) sobre el que se da la movilidad (puerta/ventana). Si el tiempo está fuera de quicio es porque el mismo quicio está fuera de lugar. El marco está roto, desajustado y con él, la puerta o ventana. Asimismo, el tiempo está fuera de su lugar habitual. Moverse de lugar implica que tanto tiempo como espacio están transtornados, disyuntos y son una oportunidad para que en la rotura de lo habitual se pueda recomponer aquello que se ha roto, darle otro lugar, otra perspectiva (*film-superficie*), otro ángulo.

¹⁵⁹ *Ante el tiempo*, p. 152.

¹⁶⁰ “N 2a, 3 (*sic.*)”. En *Libro de los Pasajes*, p. 464. (El resaltado es mío).

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern **Bild** ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt **blitzhaft** zu einer **Konstellation** zusammentritt. Mit andern Worten: **Bild** ist die **Dialektik im Stillstand**. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild (,) sprunghaft. - Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder [...]. Benjamin, Walter,

La imagen es el momento dialéctico en detención, donde la línea del progreso encuentra una fractura, un espacio en el que puede acontecer otra cosa, una lectura distinta. La interrupción permite la emergencia de otra cosa. El interés por los despojos de la historia hace visible la supervivencia¹⁶¹ en la fractura que la misma interrupción deja abierta momentáneamente. La detención abre el espacio de los fósiles, de los vestigios y despojos-desechos.

El historiador debe jugar dialécticamente. El pasado llega a nosotros a través de sus huellas que son materiales: vestigios, despojos, caídas, irrupciones, de los “hechos del pasado”.¹⁶² Interesarse por el despojo de la historia no implica reflexionar desde el ángulo de la simple negatividad, sino desde el ángulo de una formación superviviente que de pronto se hace visible en la detención, en la fractura abierta.¹⁶³ Lo que surge es una imagen que se libera con el despertar, el cual requiere de un umbral (espacio) que libere una constelación a la mirada. Asimismo, el historiador debe jugar a través del ejercicio de la imaginación, pues mediante ella es que se puede tejer puentes entre órdenes de realidad de lo más alejados. La imaginación es una facultad que el niño también sabe explotar de forma natural, otorgando un conocimiento travieso, esto es, que se pone al través, que pasa transversalmente la cosa, el objeto con el que está jugando. En ese sentido, descubre vínculos que la observación directa es incapaz de discernir y transforma el objeto que está en sus manos¹⁶⁴. La imaginación acepta lo múltiple y

“Das Passagen-Werk”. En *Gesammelte Schriften*. Band V, 1. Sirkamp Verlag, Frankfurt, 1992, p. 576-577.

¹⁶¹ La supervivencia se entiende como (a) aquello que vive a pesar del tiempo: los rastros, las huellas; (b) aquello que muestra el pasar en la historia como material del tiempo: vestigios, despojos de la historia; (c) espectralidad del tiempo: prehistoria de las cosas.

¹⁶² *Ante el tiempo*, p. 138.

¹⁶³ *Ante el tiempo*, p. 153.

¹⁶⁴ Baudelaire describe la relación de la imaginación del niño con el juguete, cualquier cosa que pondrá a su disposición para el juego: “Todos los niños hablan a sus juguetes; sus juguetes se convierten en actores en el gran drama de la vida, reducido por la cámara oscura de su pequeño cerebro. Los niños demuestran con sus juegos su gran capacidad de abstracción y su elevada potencia imaginativa. Juegan sin juguetes. No hablo de esas niñas que juegan a las señoras, se hacen visitas, se presentan a sus imaginativos hijos y hablan de sus vestidos. Las pobres pequeñas imitan a sus mamás: preludian ya su inmortal puerilidad futura, y ninguna de ellas, con seguridad, será mi mujer... Pero la diligencia, el eterno drama de la diligencia jugado con sillas: la diligencia-silla, los caballos-sillas, los viajeros-sillas; ¡lo único vivo es el postillón! El tiro permanece inmóvil, y sin embargo devora con ardiente rapidez espacios ficticios. ¡Que simplicidad de puesta

se renueva toda vez, detecta nuevas relaciones, correspondencias, analogías que son inagotables. Más adelante, veremos que jugar como el niño, haciéndose del juego dialéctico y de la imaginación es que el materialista histórico construye la historia a través del método del montaje.

Es importante decir que la facultad mimética conecta la percepción y la acción al establecer correspondencias por medio de la fantasía espontánea del niño. El conocimiento infantil es táctil y por eso está relacionado con la acción. No acepta el significado dado de las cosas; y en la transformación creativa que hace de los objetos, muestra que hay una correspondencia entre la creatividad y la percepción.¹⁶⁵ Es decir, hay una correspondencia mimética y no una relación causal entre ellos, en la que la creatividad (acción transformadora) sea una reacción o un efecto causal de la percepción. Este acto de correspondencia se juega en la imaginación del niño y es su mayor potencia revolucionaria.

3.3. Imagen dialéctica

¿Qué es una imagen dialéctica? Susan Buck-Morss la describe de un modo muy acertado en la *Dialéctica de la mirada* cuando dice: “La presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente que produce electricidad política en un «flash luminoso» de verdad [...]”¹⁶⁶.

La imagen dialéctica supone un tiempo histórico en el que el pasado y el presente se encuentran, pero también supone una extensión espacial por la que se da ese encuentro. Así como cae un rayo en la tierra y se abre un espacio, y en ese

en escena! ¿No es para hacer ruborizarse de su impotente imaginación a ese público hastiado de que exige a los teatros una perfección física y mecánica y no concibe que las piezas de Shakespeare seguirán siendo bellas con un aparato de una bárbara simplicidad?

¡Y los niños que juegan a la guerra! No en las tulerías con verdaderos fusiles y verdaderos sables; hablo del niño solitario, que gobierna y lleva por sí solo al combate dos ejércitos. Los soldados pueden ser tapones, dominós, peones, tabas; las fortificaciones serán tablas, libros, etc.; los proyectiles, canicas o cualquier otra cosa; habrá muertos, tratados de paz, rehenes, prisioneros e impuestos (...) Esta facilidad para contentar su imaginación testimonia la espiritualidad de la infancia en sus concepciones artísticas.” Baudelaire, Charles, “Moral del juguete”. Artículo aparecido en *Le Monde Litteraire*, el 17 de abril de 1853. Traductor al español desconocido. En *Los niños de Japón. Poéticas de la infancia*. <http://losninosdejapon.blogspot.mx/2011/12/la-moral-del-juguete-por-charles.html> (junio de 2017) Blog

¹⁶⁵ Buck-Morss,, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducción de Mariano López Seoane. Interzona Editora, Buenos Aires, 2005, p. 65.

¹⁶⁶ *Dialéctica de la mirada*, p. 245.

espacio deja una huella, así el encuentro entre el pasado y el presente deja una huella que habrá de leerse. El objeto histórico es la huella de la fuerza del pasado que se presenta ante la mirada con la “electricidad política” de la redención. Por eso es que hay una lógica visual que el materialista histórico vuelve su principio cognoscitivo que descifrará. La moda, la prostitución, las exposiciones, las mercancías, los pasajes son los objetos históricos contruidos dialécticamente, mónadas políticas, arrancadas del continuo histórico y actualizadas en el presente. A través de la imaginación es que se construyen. Hay una intervención activa del sujeto pensante cuyo método es el montaje.¹⁶⁷

Dicho método permite interrumpir el contexto en el que se inserta y actuar contra la ilusión. Benjamin menciona en el *Libro de los Pasajes* que su trabajo “tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel”¹⁶⁸ haciendo referencia al montaje. Asimismo, las imágenes deben desplegar el máximo grado de mostrar sin referencias ni explicaciones. El montaje también puede ser una ilusión que diluye la contradicción de los elementos irreconciliables que presenta, como aquellas imágenes que montan una escena para crear una ilusión de verdad¹⁶⁹. La materialidad del tiempo en los desechos deja ver el paso del tiempo mismo en ellos, deja ver cómo envejecen; se vuelve una lectura del tiempo materializada en los objetos. Esta materialidad es espacial, entendida como fijación del tiempo en un cuerpo petrificado.

Ahora bien, ¿con qué tipo de imagen estamos tratando aquí? En el texto *El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea* (1929), Benjamin indica que las imágenes son colectivas y sociales. El “espacio de la imagen” es un cuerpo colectivo que tiene como ámbito la política, el espacio de la política. A través de su materialidad y concreción, permite un modo de actuar que nos aleja de la contemplación y nos dirige hacia la acción política y activa¹⁷⁰.

¹⁶⁷ *Dialéctica de la mirada*, p. 247.

¹⁶⁸ “N 1, 10”. En *Libro de los pasajes*, p. 460.

¹⁶⁹ “Cuando los referentes históricos son considerados como «naturaleza», afirmándolos acríticamente e identificando el curso empírico de su desarrollo con el progreso, el resultado es el mito; cuando la naturaleza prehistórica es evocada en el acto de nombrar lo históricamente moderno, el efecto es la desmitificación.” *Dialéctica de la mirada*, p. 85.

¹⁷⁰ Benjamin, Walter, *Surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*. En *Imaginación y sociedad*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1998, p. 60. (En adelante *Surrealismo*)

La imagen es el medio de transmisión de la realidad material y está atada al contenido que transmite¹⁷¹; hace evidente la intencionalidad del mundo, es decir, que hace visible, tiene la habilidad de ser vista, tiene la habilidad de tomar una película (*film*/superficie) del mundo y la muestra como algo lleno de sentido. La intencionalidad radica en ese sentido capturado por ella. Esto no quiere decir que la imagen sea una copia o representación de la realidad, en tanto que reflejo o imitación de la misma, sino que es una apariencia que tiene o construye otra realidad. Es por ello que me atrevo a decir que el tipo de imagen con el que nos enfrentamos aquí es visual. Expliquemos esto.

Como se sabe, la imagen puede ser entendida de distintos modos: como imagen literaria, imagen mental, etc.¹⁷² Ella puede remitirnos a la relación dualista interior-exterior del sujeto y puede ser percibida como un objeto fuera de los sujetos perceptores o como parte del interior de la conciencia de los sujetos. También puede identificarse con la palabra en el sentido de que el lenguaje se da sólo a través de las palabras y que la imagen se subsume o se supedita a esta relación. La imagen visual, por su parte, es un modo de decir y requiere un modo de leer. Por ejemplo, la palabra, como en el caso del pie de foto¹⁷³, permite leer de un modo distinto al *collage*; la yuxtaposición de imágenes visuales permite leer de distintos modos las imágenes. Dentro del lenguaje hay distintas imágenes como la metáfora, el símbolo, la alegoría, por lo que no es posible separar la imagen de la palabra cuando se abordan este tipo de imágenes. Sin embargo, es posible pensar las imágenes visuales de manera separada. En la imagen visualmente perceptible, la palabra participa como imagen; por ejemplo, en la caligrafía o en el *collage*, la palabra se sostiene más por su visualidad que por su contenido semántico.

¹⁷¹ Buck-morss, Susan, "Estudios visuales e imaginación global". En *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*. Número 9, Julio-Diciembre 2009, Bogotá, p. 28. (En adelante *Estudios visuales*)

¹⁷² Cfr. Sobre los distintos tipos de imagen Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. UNAM, México, 2006, 105-194.

¹⁷³ Hablar de pie de foto implica una discusión interesante sobre la "originalidad" de las fotografías, es decir, sobre la definición de la imagen fotográfica como un reflejo exacto de la realidad. Cuando el pie de foto acompaña a una imagen, la interpretación de dicha imagen es reducida a la narración. Cfr. Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Alfaguara, Buenos Aires, 2004; 149 pp.

La imagen visual es un objeto siempre fuera. Un objeto percibido que tiene una materialidad. Esto se ve claramente en la fotografía, la cual permite una experiencia de la imagen desde su propia materialidad externa. Asimismo, la fotografía permite una experiencia colectiva, pues no remite, como en el caso de la imagen mental, al ensueño, las alucinaciones, a una experiencia interior e individual, sino que por estar dada objetivamente, es posible compartir la experiencia en lo colectivo¹⁷⁴. Por tanto, tiene un carácter visual-colectivo, que puede promover la acción en los sujetos, sin embargo, también puede inhibirla si se la piensa como representación mental.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin menciona que la imagen no es una representación de lo real, sino que produce una nueva realidad. La imagen que toma un *film* (capa)¹⁷⁵ de los objetos de la realidad tiene su propio lugar, su propia presencia material, esto es su propio mundo¹⁷⁶. En un *collage*, por ejemplo, los objetos tomados por las imágenes no representan la realidad, son objetos llenos de sentido, pero cobran un sentido distinto al de la vida corriente, al de la realidad. Por otro lado, la imagen tiene la capacidad de intensificar la experiencia, en el sentido de que ilumina y maximiza la realidad que de otro modo pasaría desapercibida. La fotografía, en este caso, es otra vez el ejemplo de ello. Por ejemplo, la fotografía de Atget tiene la peculiaridad de mostrar la realidad como un “lugar del crimen”, aquel espacio en el que se deja huella.

Existe una especie de “óptica inconciente” según Benjamin, descubierta por el surrealismo, un “espacio-imagen”. A través de la indistinción entre el sueño y la vigilia, el paso de las imágenes es como un torrente que desborda y que no permite interpretar, solo ver la yuxtaposición, sin hilo conductor, sin un sentido único. Este es un trabajo que se ve reflejado en *films* como “El perro Andaluz”. Ahí, las imágenes chocan unas con otros, se traslapan. No hay la intención de homologar las imágenes en una historia lineal. En este sentido, las imágenes son

¹⁷⁴ *Estudios visuales*, p. 26.

¹⁷⁵ *Film*: superficies tomadas de los objetos como evidencia de su realidad material (Benjamin).

Film=superficie=cara=capa. *Estudios visuales*, p. 28.

¹⁷⁶ Benjamin refiere esto como “ámbito de la imagen” en el texto sobre el surrealismo. Cfr. *Surrealismo*, p. 61.

“iluminaciones profanas”, pues no son representaciones de alguna cosa sino las imágenes mismas. Las imágenes entran en la mente y dejan ahí un trazo. Las imágenes dejan de ilustrar el contenido para actuar de manera directa en la mente. No ocupan un lugar en el espacio como un objeto con extensiones sino que lo atraviesan. No es ubicable como una totalidad, sino como un trazo de los objetos que captura. Es por ello que la imagen produce el mundo como imagen, y su fuerza, radica en que está fuera de contexto. La imagen por sí misma al ser percibida hace pensar. Quien percibe la imagen se da cuenta de que la imagen es infinita pues dice de múltiples maneras. Se convierte en un *medium* entre las cosas y el pensamiento. Y precisamente es *medium* en la medida en que no es un objeto que se pueda apropiarse sino un objeto de nuestra experiencia sensorial. “La imagen es percepción congelada. Ella provee el armazón para las ideas”¹⁷⁷. Esto quiere decir una vez más que las imágenes producen sentido, producen nuevos sentidos de la realidad.

Aby Warburg¹⁷⁸, por ejemplo, con su *Mnemosyne Atlas* organiza las imágenes de tal manera que junta imágenes de figuras en movimiento de la Grecia antigua con fotos de periódico de mujeres golfistas. Esta yuxtaposición permite que las imágenes, que por separado tienen un sentido, tomen otro distinto al presentarse unas junto a otras. El archivo que hace Warburg se parece, en términos de Buck-Morss, a un diccionario, puesto que el diccionario contiene una serie de palabras sin derecho de autor, por lo que en la experiencia, está permitido coger las palabras para pensar en distintas cosas. En la experiencia, las palabras cobran vida a partir de las viejas palabras¹⁷⁹. Lo mismo pasa con las imágenes. Éstas pueden ser asociadas creativamente, son herramientas que permiten pensar de distintos modos por los diferentes sentidos que toman cuando las vemos.

La imagen produce una temporalidad de doble faz, imagen dialéctica. Pensar la imagen de esta manera imposibilita reducir la imagen a un documento histórico,

¹⁷⁷ *Estudios visuales*, p. 37.

¹⁷⁸ La influencia de Warburg en Benjamin se puede notar en la manera en que dirigen su investigación sobre la historia. Ambos hacen una historia de las imágenes. a partir de ello, se puede construir un nuevo modelo temporal: “La imagen no está en la historia como un punto en la línea”. (*Ante el tiempo*, p. 125). La imagen no es estática, no tiene un lugar petrificado y superado en la línea sucesiva. No es un simple acontecimiento en el devenir histórico.

¹⁷⁹ *Estudios visuales*, p. 38.

haciéndola un absoluto. La imagen dialéctica produce una historicidad anacrónica y una significación sintomática. El síntoma permite ver en los despojos lo no observado y lo minúsculo, de tal manera que estos elementos aparecen en el objeto como una paradoja. A través del montaje se trabaja con el despojo.¹⁸⁰

Ahora, bien, vale la pena detenerse en la idea de la imagen como una superficie. Los objetos están en la imagen como un trazo. El trazo de un momento único en el que los objetos son captados, aprehendidos. Los objetos muestran una de sus superficies, caras. La superficie de los objetos es captada por las imágenes en un film o capa. Los objetos en la imagen no están completamente, sino en su intencionalidad, muestran una de sus caras que mira a quien la percibe. Las imágenes pueden ser manipuladas, como en el caso del archivo-Walburg, para llevar a una nueva imagen o una nueva percepción. Una vez que la percepción se posa en una imagen, su sentido se pone en marcha. La percepción capta la imagen en un momento único, por lo que tanto percepción e imagen aparecen “congeladas” para dar un sentido, para crear un pensamiento en torno a ella.¹⁸¹ Ya que la imagen no es intermedio sino que genera sentido, se convierte en modo indeterminado de significados, los cuales no son determinados por la imagen misma, por su origen, sino por el uso que se hace de ella.

“Una imagen puede ser tomada de cualquier objeto: un paisaje, un rostro humano, una obra artística, un drenaje, una molécula, una planta que crece, un fantasma, un objeto volador no identificado. En una imagen, una cara particular de un lugar, de una persona o de una cosa es fiada como una superficie, dejada en libertad, y puesta en marcha para que recorra el mundo, mientras que la persona, el lugar o la cosa no se puede mover de esta manera múltiple y veloz. [...] Ellas encuentran a sus espectadores. Podemos ver a personas alrededor del globo que observan las mismas imágenes (una foto en las noticias, una película, la documentación de una catástrofe). Las consecuencias políticas no son progresistas de una manera automática.”¹⁸²

¿Qué quiere decir aquí que las imágenes no sean progresistas automáticamente? Quiere decir que en ellas hay un potencial revolucionario que se da en el instante

¹⁸⁰ *Ante el tiempo*, p. 125-126.

¹⁸¹ Esto es lo que podría ser considerado como armazón para las ideas. Aquella estructura que permite un modo de percibir las imágenes, un modo en que se conjuntan las imágenes. Warburg crea una armazón para que se lean las imágenes de un modo diferente del que se haría si estuvieran separadas.

¹⁸² *Estudios visuales*, p. 40. (El subrayado es mío).

de su aparición, en el primer contacto con la mirada. Más adelante veremos que el método del montaje explota este potencial.

Ahora bien, tanto la fotografía como el cine hacen posible ver aquello que miramos sin ver. Cuando se acerca un objeto, cuando se agranda, se detalla, se minimiza, la fotografía y el cine logran que los objetos adquieran una nueva realidad, construyen la posibilidad de ver aquello que queda fuera de nuestro alcance, fuera de nuestro interés.

Habrá que recalcar que en el caso de la fotografía, la imagen puede ser vista una y otra vez; es un momento congelado que se puede percibir en distintos instantes y por distintos sujetos. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin la describe como el primer método de reproducción. Ésta pone en marcha la posibilidad de reproducir la realidad y permite sacar al objeto de su existencia parasitaria en el ritual, es decir, que la relación con el objeto deja de ser solemne, pasiva, contemplativa¹⁸³, y que la imagen pueda ser exhibida en cualquier lugar y vista por cualquiera y ser una imagen de cualquier cosa¹⁸⁴.

Este método, junto con el cine, propicia que la percepción cambie, pero también va unido a las condiciones sociales e históricas actuales de los sujetos. Éstos se encuentran en medio de un sistema de aparatos que dicta el modo en que tienen que operar, el modo en que tienen que dirigirse y actuar, pero es necesario que estos sujetos sepan cómo es que se da esa sujeción, cómo es que opera el mismo sistema. Es por ello, que la mejor manera de hacer frente a estos cambios es mediante el entrenamiento que dan la fotografía, y sobre todo, el cine.

La fotografía, por ejemplo, muestra imágenes de la realidad que no posibilitan la contemplación absoluta; pues hay un compromiso que se establece con lo visto. Benjamin señala que ese compromiso se establece cuando el observador se inquieta ante la imagen, que debe encontrar la manera de acceder a ella.

¹⁸³ Sin embargo, no deja de tener este carácter aurático cuando se trata del retrato; aquellas imágenes que nos pone en contacto con los antepasados.

¹⁸⁴ "Al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget supo encontrar el escenario de este proceso [...] Con toda razón se ha dicho de él que captaba esas calles como si cada una fuese un "lugar de los hechos". El lugar de los hechos está deshabitado; si se fotografía es en busca de indicios. Con Atget, las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico." *La obra de arte*, p. 58.

Menciona que en los periódicos ilustrados se ofrece una vía de acceso a las imágenes fotográficas a través del pie de foto. Éste tiene la función de hacer una historia o leyenda sobre lo visto. En el cine, ese acceso se encuentra en la secuencia misma, ya que la captación de la imagen singular es prescrita por las precedentes.

Todo ello, avisa un cambio en la percepción. Benjamin señala que la percepción sensorial se transforma históricamente, se transforma en el modo en el que se organiza y el medio en el que tiene lugar. En la actualidad, podemos comprender que la transformación del *medium* de la percepción es la destrucción o decadencia del aura, y también podemos comprender cuáles son sus condiciones sociales, es decir, el medio en el que tiene lugar. El aura deja de ser ese condicionamiento de la percepción, ya que para su percepción es necesaria la contemplación. Poder ver el aura en la “línea montañosa en el horizonte o la extensión de una rama que echa su sobra sobre aquel que reposa [...]”¹⁸⁵ es poder poner distancia y mirar pasivamente y en la quietud, dejarse envolver por aquello que se mira¹⁸⁶. Las condiciones sociales de la destrucción del aura son, por un lado, la necesidad que tienen las “masas” de acercarse las cosas (“espacial y humanamente”¹⁸⁷) y, por otro, aquello que se acerca no es el objeto mismo sino su reproducción. Las masas tienen la necesidad de poseer los objetos lo más cerca posible, a través de una imagen, de una copia, de una reproducción. Aquí Benjamin hace una distinción entre imagen y reproducción, caracterizando a ésta última como fugaz y repetible y a aquella como única y durable. El ejemplo que toma para la reproducción es la revista ilustrada y el noticiero. Es interesante que Benjamin no asuma la imagen como reproducción, pues pareciera que la imagen de una cosa es única y durable a pesar de las veces en que podamos reproducirla, como en el caso de una imagen fotográfica.

¹⁸⁵ *La obra de arte*, p. 47.

¹⁸⁶ En el siguiente capítulo, profundizaré en el término aura y su relación con el espacio, el tiempo y la percepción.

¹⁸⁷ *La obra de arte*, p. 47. Es interesante la acotación que hace Benjamin sobre el acercamiento. No sólo hay un cambio en el distanciamiento temporal de las cosas, sino que hace explícito que este acercamiento es espacial. Cuando acercamos a nosotros una pintura, “La creación” de Miguel Ángel por ejemplo, es a través de una imagen que nos acercamos a ella temporal y espacialmente. Se actualiza el objeto en la imagen.

La percepción, entonces, toma al objeto en su reproducción y lo saca de su lugar original, destruye su aura, y pone al objeto en el mismo nivel jerárquico que cualquier otro. Por ejemplo, cuando veo un libro de historia del arte, las imágenes de las manifestaciones artísticas tienen el mismo interés, son homogéneas en cuanto a que el aura que le da lo religioso, la belleza se pierde cuando veo la imagen de una virgen junto a un urinario.

Ahora bien, el montaje de imágenes ayuda a comprender el modo en que se puede transformar la percepción de las imágenes. Benjamin señala que es el cine el que lleva a cabo de la manera más “revolucionaria” esta acción. En el cine encontramos de manera acabada la realización del montaje. La película está montada a partir de muchas imágenes, entre las que el editor tiene la posibilidad de elegir las mejores. En el cine, la obra de arte surge a partir de montaje. El montaje recoge reproducciones singulares que por sí mismas no son obras de arte. El montaje permite unir escenas que ocurren en distintos sitios y en distintos tiempos, por ejemplo, la caída de un edificio puede ser filmada en un set y la acumulación de gente que ve al hombre que cayó del edificio filmada en la calle, y también, la separación temporal de estas escenas puede ser de una semana, por ejemplo. El sistema de aparatos que proporciona el cine establece una relación con la imagen muy particular. Benjamin hace una distinción entre el tipo de imágenes que genera el pintor y el tipo de imágenes que genera el operador de una cámara. La imagen del pintor es total, es decir, el pintor produce una imagen que mantiene una distancia natural con la realidad, en cambio, el operador de cámara hace una imagen despedazada muchas veces, con la posibilidad de unir sus partes de una manera nueva, de acuerdo a otro modo de ser distinto a la realidad. En su caso, no hay distanciamiento con la realidad, intenta penetrarla con el aparato para poder extraer cientos de imágenes que le permitan crear otra realidad.

3.4. Montaje/desmontaje

El comportamiento del materialista histórico benjaminiano frente a los objetos pasados es distinta al del historiador historicista que ve los objetos como

monumentos, como objetos que se pueden atesorar. El materialista histórico procede a través del montaje y desmontaje del acontecer histórico y sus restos a través de la imagen: “La imagen desmonta a la historia como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura”¹⁸⁸. La imagen cual rayo cae para romper, para sacar del lugar abruptamente e iluminar instantáneamente. El jinete derribado se encuentra desconcertado, desorientado, fuera de lugar, desarticulado. El desmontaje también implica una caída, la cual pone en otro lugar al jinete, lo arroja “violentamente”/abruptamente.

Esto da lugar a otro modo de mirar. Al mismo tiempo, la imagen arroja a la confusión, coloca en otro lugar para habérselas con una mirada distinta, dislocada, extraviada, desordenada. Desmontar en este sentido querrá decir “la caída turbulenta”. La imagen desmonta tal como se desmonta un reloj¹⁸⁹. Se le abre para mirar su mecanismo de una manera detallada. Se separan sus partes, se las analiza para saber cómo funcionan. Y en el momento en que se lleva a cabo ocurre una detención (*Stillstand*), la cual permite la mirada atenta, la manipulación de las partes que de otro modo sería imposible.

Ahora bien, el montaje funciona en Benjamin como un “método” o forma de conocimiento que trabaja con los desechos y las ruinas para darles su lugar en la historia. Dice Benjamin: “pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos”¹⁹⁰.

El modo de usar los andrajos y los desechos es restaurándolos en un montaje único que sea capaz de ofrecer una legibilidad. Así, el montaje aparece como una cualidad del conocimiento de la historia, pues la historia monta una lectura a través de los desechos que permiten el desmontaje de la historia y el montaje de tiempos heterogéneos (lo que ha sido con el ahora), el montaje de espacios entrecortados. A través del montaje se construye la lectura. El montaje construye de manera entrecortada, hace visible aquello que permanece caduco, olvidado de la historia. La dialéctica en suspenso permite ver un doble régimen en la imagen:

¹⁸⁸ *Ante el tiempo*, p. 155.

¹⁸⁹ *Ante el tiempo*, pp. 155-156.

¹⁹⁰ “N1a, 8”. En *Libro de los pasajes*, p. 462.

un tiempo remoto y un tiempo entrecortado que aparecen en un mismo momento. Se trabaja con él a través del desmontaje de la historia y del montaje de un conocimiento de lo invisible, de lo olvidado, actualizado para una nueva lectura.

Hay distintos lugares donde podemos ver la forma en que Benjamin piensa el montaje. La Torre Eiffel es un ejemplo de ensamblaje de este tipo pues es una estructura que, montada a través de diferentes piezas de hierro articulan una pieza única. El collage es otro ejemplo de montaje. Allí, las imágenes muestran las fisuras, las yuxtaposiciones. Se puede ver el movimiento entrecortado en la discontinuidad de la imagen. No hay una unidad totalizante sino tensiones, líneas de lectura. El caleidoscopio, imagen de pensamiento para la construcción de la historia, tiene el mismo principio y permite visibilizar el doble régimen de la imagen, siempre entrecortada. Las piezas, los fragmentos de vidrio se yuxtaponen de distintos modos, toman diferentes posiciones para ser vistos. Las piezas de vidrio que se encuentran entre el vidrio pulido y el vidrio interior son desechos, pedacería triturada que “no sirve para nada”. Es material disperso que puesto en el tubo puede volver a decir algo, volver a ser tomado en cuenta. El caleidoscopio reúne esas pequeñas piezas dispersas en un lugar visible a través de los espejos, configura un montaje en el que las piezas se ordenan momentáneamente para formar figuras geométricas que una vez que gire el tubo no volverán a verse. Así es como el instante fulgurante que deja ver la imagen dialéctica destella momentáneamente para ser leído, para ser redimido. Es una oportunidad que se presenta una única vez. Las singularidades a las que pone atención el historiador-trapero se hacen enormes ante la mirada cuando se posa en ellas. Ellas abren un campo de visión inusitado, jamás antes visto. Nos trae, como en la fotografía, a primer plano el objeto invisible desmontando, su configuración habitual, como desecho, para montar un nuevo modo de verlo. El caleidoscopio es un modelo teórico para pensar el tiempo, para pensar su estructura.

Benjamin escribe en *Imágenes que piensan* lo siguiente:

“[...] la conmoción conduce al derrumbamiento. [...] Nadie lo sintió más nítidamente que Marcel Proust en la muerte de su abuela, que lo conmueve pero sin parecerle real hasta una noche en que, cuando se sacaba sus zapatos, las lágrimas le vinieron a los ojos. ¿Por qué? Porque se había agachado. El cuerpo, que es el

despertar del dolor profundo puede devenir el mismo en el del pensamiento profundo. Uno y otro reclaman soledad. Para quien un día escaló solitario una montaña y llegó arriba agotado, regresando enseguida con pasos que sacudían todo su cuerpo, hacia la parte baja de la montaña, el tiempo se distiende, las barreras se derrumban en su interior y atraviesa trotando las fracciones de instantes como en sueños. A veces, intenta detenerse y no lo consigue. ¿Son sus pensamientos o el camino irregular los que lo sacuden? Su cuerpo devino un caleidoscopio que le presenta a cada paso las cambiantes figuras de la verdad.”¹⁹¹

El movimiento incontrolable e impredecible del cuerpo, su peso, la fatiga, el camino ríspido, irregular, con piedras sueltas por doquier, lo ponen en juego. No hay certidumbre ante la caída, el cuerpo se derrumba. El pensamiento, en conjunto con el cuerpo, también tiene esta conmoción, las imágenes aparecen descontroladamente, no hay hilos conductores, por ello es que el caleidoscopio es la imagen que condensa la experiencia. En el caleidoscopio, se reúne momentáneamente figuras que de otro modo estarían dispersas, serían impensables o no articulables, se condensa un saber a partir de los fragmentos que sacuden la caída. Posterior a la imagen condensada en el caleidoscopio viene la articulación de una lectura. Una historia posible se cuenta después de que leemos los fragmentos, los desechos, lo montado¹⁹². Por otra parte, podemos ver justo en el juego esta otra disposición. Benjamin menciona en *Parque Central* la relación del caleidoscopio con el niño que juega:

El curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar más del pensador que el caleidoscopio en las manos de un niño, que destruye mediante cada giro lo ordenado para crear así un orden nuevo. La imagen tiene fundamentados sus derechos; los conceptos de los que dominan han sido siempre sin duda los espejos gracias a los cuales ha nacido la imagen de un «orden». –El caleidoscopio debe ser destruido.¹⁹³

El carácter destructivo del niño se da en el juego. El niño tiene la capacidad de destruir para dar lugar a otra cosa¹⁹⁴. En el caleidoscopio la disposición de las

¹⁹¹ Benjamin, Walter, “Cuesta abajo”. En *Imágenes que piensan*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada, Madrid, 2012, p. 152. (En adelante *Imágenes que piensan*)

¹⁹² “Encontrar las palabras para lo que se tiene ante los ojos puede ser muy difícil. Si al fin llegan, golpean con pequeños martillos lo real, hasta que han expulsado de ahí la imagen como al irlo borrando de una placa de cobre”. “San Gimignano”. En *Imágenes que piensan*, p. 89.

¹⁹³ Benjamin, Walter, “Parque Central”. En *Obras completas. vol. 1, 2*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Abada, Madrid, 2008, p. 266

¹⁹⁴ “[...] los niños son los ropavejeros de la humanidad, juegan con cualquier antigualla que les caiga en las manos y que el juego conserva así objetos y comportamientos que ya no existen. Todo lo que es viejo, independientemente de su origen sacro, es susceptible de convertirse en

piezas cambia constantemente, no permite secuenciarlo en una línea, acomodarlo. Por otro lado, en el instante en que aparece la imagen, la disposición de las piezas es una yuxtaposición “cargada de tensiones”. Sin embargo, el espejo que es intermediario entre los vidrios y nuestra mirada pueden dar la impresión de un orden en los vidrios. Las figuras simétricas, geométricas que podemos ver a través de él son una ilusión de orden que el materialista histórico debe tener siempre como una alerta. Este peligro es inminente, por ello es que Benjamin termina diciendo que el caleidoscopio debe romperse, para dejarnos ver que no hay un ordenamiento, todo está diseminado. El contenido son desechos, partículas de objetos que no construyen nada, solo se encuentran en una disposición gracias al aparato que los contiene para su lectura.

Ahora bien, en un texto corto escrito en 1925, Benjamin hace referencia a la experiencia del niño para mostrarnos el trabajo del montaje. *Onirokitsch, glosa sobre el surrealismo* presenta la posibilidad que tiene el niño de hacerse con los objetos de otra manera a la habitual: “[La mano] toma los objetos por el lugar más común. Que no siempre es el más adecuado. Los niños no estrechan un vaso, meten la mano adentro. ¿Cuál es el lugar más común? Es el lado desteñido por el hábito y adornado baratamente de frases hechas.”¹⁹⁵

La imagen corta el objeto y toma un pedazo de él que no es el más habitual y se torna no adecuado. Ser no adecuado implica que no sigue las tendencias habituales o actuales, aquellas que están en desuso. Esta es una de las acepciones del *kitsch* que muestra a los objetos desde su cara (*film*) de baratija, como cosa insignificante y sin valor. El niño tiene la capacidad de cambiar esta cara por otra, dotando al objeto de un significado distinto. Metiendo la mano en el objeto trastoca su lugar común. Mediante la imaginación, los objetos más banales (otra acepción de *kitsch*) brillan con un nuevo encanto. La percepción de estos objetos se da desde la novedad pues le aparecen por primera vez, y es ahí que el

juguete.” Agamben, Giorgio, “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”. En *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Adriana-Hidalgo, Buenos Aires, 2001, p. 101.

¹⁹⁵ Benjamin, Walter, “Onirokitsch [Glosa sobre el surrealismo]”. En Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 111-112. (En adelante *Glosa*)

objeto tiene la oportunidad de ser desempolvado, traído de vuelta para decir otra cosa. Todo pasado remoto que en la vida de un adulto aparece como desteñido, viejo, sin utilidad, en manos del niño tiene el potencial de transformarse en el presente, en el ahora. Lo más interesante es que ese potencial se experimenta abruptamente pues el niño no se para frente a los objetos desde otro lugar sino que mete la mano en ellos. He ahí la experiencia del montaje como método para el materialista histórico, habrá que meter las manos, hacer producir el choque en la yuxtaposición de objetos, tiempos y acontecimientos.

Benjamin mira en el movimiento surrealista esta relación con los objetos en desuso. Los llevan a una proximidad táctil tratando de absorber sus energías que el filósofo llamará revolucionarias.

Los surrealistas con seguridad están menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas. En el matorral de la prehistoria buscan el árbol totémico de los objetos. La suprema mueca de este árbol totémico, la última de todas, es el kitsch. Éste es la última máscara de banalidad con las que nos recubrimos en el sueño y en la conversación para absorber la energía del extinguido mundo de las cosas.¹⁹⁶

Hay un sustrato que tiene fuerzas que aún siguen activas y la tarea es sacar del marco familiar a los objetos y ponerlos en otro lugar siniestro (*unheimlich*), petrificarlas mediante la imagen dialéctica que pone en suspenso lo viejo y lo nuevo, dándole un impulso nuevo a aquello que se orienta hacia el pasado arcaico de la prehistoria. Esta es la "luz surrealista", una iluminación histórica que toma las imágenes del sueño producto de una experiencia históricamente construida a través de los objetos en que se manifiesta¹⁹⁷.

En la imagen dialéctica, lo sido de una época determinada es cada vez, al mismo tiempo, lo "sido-desde-siempre". Pero solo puede revelarse como tal ante los ojos de una época bien determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, percibe justamente como tal esta imagen onírica. Es en este instante que el historiador asume con respecto a ella la tarea de la interpretación de los sueños. [N 4, I].

La relación del pasado reciente con el pasado onírico de la prehistoria se ve reflejada en la manera en Benjamin percibe que la infancia recapitula las etapas

¹⁹⁶ Glosa, p. 113-114.

¹⁹⁷ Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 71

más tempranas del desarrollo de la especie humana. La imagen dialéctica permite en el ahora el conocimiento del objeto, pero no desde su situación histórica concreta, sino que el historiador aplica el análisis histórico con el interés de mirar en él la situación histórica para un presente determinado. Se abre una coincidencia de tiempo y espacio. El objeto en el espacio deviene tiempo coincidente entre el ahora dado por el objeto y el pasado que evoca. Pero el pasado no necesariamente es el pasado concreto del objeto, puede ser el pasado ancestral el que se evoca. Ahora bien, hacer imágenes con la materialidad de los objetos es un rasgo del surrealismo que es necesario subrayar. Es en el cuerpo del objeto en el que se inscribe tanto el sueño como el despertar, y es en el cuerpo de quién lo mira que se da el *shock* táctil que produce también el despertar. Dice Benjamin en *Dirección única*: "Presagios, intuiciones y señales atraviesan sin cesar nuestro organismo al igual que oleadas. Interpretarlas o aprovecharlas, ésta es ahora la cuestión. Las dos cosas son incompatibles. La cobardía y la inercia aconsejan así una cosa; la sobriedad y la libertad, la otra."¹⁹⁸ Utilizar las señales que aparecen en el cuerpo permite configurar lo percibido a favor de un cambio en la propia percepción.

Veamos a continuación cómo entiende Benjamin el aura y el cuerpo con la posibilidad de plantear un espacio mesiánico en su armazón teórico.

¹⁹⁸ "Madame Ariane, segundo patio a la izquierda". En *Dirección única*, p. 80.

4. Espacio mesiánico

Este apartado se inspira en el modo en que Benjamin mira al arte como la posibilidad de acercarnos a otro modo de relacionarnos con la realidad. En el texto de la *Obra de arte*, Benjamin hace una revisión histórica de los modos en que se hace arte y los cambios que se producen en la percepción con el fin de explicarse por qué el arte debiera cumplir una función política para transformar las condiciones prácticas de la comunidad.

Benjamin piensa que revisar la manera en que se transforma el arte históricamente, nos da pautas para pensar fuera de este ámbito, la praxis política. Es por ello que me parece que podemos encontrar en este texto las pautas para pensar una especie de espacio mesiánico, en el que se juega en la materialidad de los objetos un modo de percepción distinto del que el materialista histórico echa mano cuando lee la historia. Su mirada es activa y a través de ella logra desplazar, sacar de su sitio los objetos para leerlos de modo distinto.

Podemos encontrar referencias del espacio en tres textos de Benjamin. El primero lo encontramos en el texto sobre el *Surrealismo. La última instantánea de inteligencia europea*, donde se menciona el “espacio de la imagen”, el segundo lo encontramos en el apartado de la *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en el que se menciona el aura, y el tercero lo encontramos en la “Nueva Tesis K” de las *Tesis sobre el concepto de historia*, donde vuelve a referir al “espacio de la imagen” relacionándolo con la acción política.

4.1. Aura y espacio como desplazamiento

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* encontramos la posibilidad de definir el espacio como desplazamiento, utilizando un término que Susan Buck-morss usa en su artículo *¿Qué es arte político?* para referirse a un arte políticamente comprometido debe insertarse en un contexto espacio-temporal específico, pero no de una manera pasiva, alineado a su devenir progresivo sino alterándolo. En este sentido, propone un tiempo como interrupción y un espacio como desplazamiento, ambos como posibilidad de que las cosas sean de otro

modo. Es difícil no ver en este texto un guiño a las *Tesis* de Benjamin en las que el tiempo mesiánico aparece como ese tiempo trasgresor del progreso, planteándose como interrupción. El espacio como desplazamiento será definido como sacar algo del lugar físico y también como sacar algo del lugar que ocupa para modificar el modo de percepción de éste y, modificar la percepción en general.

En el texto de la *Obra de arte*, Benjamin menciona que el aura muestra una relación “especial de tiempo y espacio” y que esta relación configura el modo en que se da nuestra percepción. Benjamin describe el aura de la siguiente manera: “Un entretreído muy especial de tiempo y espacio: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”¹⁹⁹. Esta descripción que podría corresponder a la de un halo que rodea lo sagrado, es la característica distintiva de la obra de arte. Ésta tiene una cobertura que corresponde a su carácter de ser única. Benjamin dice que esta definición es la “formulación del valor de culto” en categorías de la percepción espacio-temporal²⁰⁰. El aura, por tanto, muestra que la obra tiene un halo que mezcla una cercanía espacial y una lejanía temporal que se manifiesta en el aparecimiento único e irrepitible de la obra misma, es decir, este aparecimiento sucede una sola vez y se conserva desde ese momento. La percepción que tenemos de su cercanía material nos da la impresión de que por más cerca que esté la obra de nosotros siempre hay algo inaccesible e inacercable²⁰¹.

Ahora bien, detengámonos un poco más en esta relación especial espacio-temporal de la obra de arte. La obra de arte se genera dentro de un tiempo y un espacio y genera un tiempo y un espacio. Por ejemplo, una obra fílmica puede jugar, a través del montaje, con el tiempo y el espacio a su antojo. En un segundo de diferencia de la secuencia fílmica, podemos pasar de la noche a la mañana, de la prehistoria al presente o a un futuro imaginario, del Sena en Francia a Chichen

¹⁹⁹ *Obra de arte*, p. 47.

²⁰⁰ *Obra de arte*, p. 49.

²⁰¹ Benjamin va a relacionar el valor cultural de la obra con la tradición. Esa historia de la que se arma la obra con el paso del tiempo y que reafirma una y otra vez su carácter aurático. *Cfr.* “Autenticidad”. En *Obra de arte*, p. 42-48.

Itzá en México. La obra de arte también puede instalarse en un espacio y tiempo determinado conviviendo con el tiempo y el espacio que nosotros recorremos, como por ejemplo una instalación en la vía pública; de modo que el arte pueda ser insertado en la práctica cotidiana para que viva en el mismo tiempo y espacio con la gente. La obra de arte, en este sentido, se dibuja como un lugar en el que acontece algo: la obra de arte misma en el tiempo y en el espacio.

El tiempo y espacio de la obra de arte pueden desplegarse de dos formas distintas: como tiempo y espacio privados o como tiempo y espacio públicos. Y se debe decir desde ahora que la diferencia repercute en el modo en el que el perceptor se va a enfrentar a ella²⁰². El tipo de experiencia que se tiene de una obra de arte, además de variar en cada época, varía en el modo en que se presenta: como obra de arte autónoma o como obra de arte política. Las nociones de tiempo y espacio no se pueden separar del arte. La obra de arte autónoma mantiene las nociones de tiempo y espacio como progreso y emplazamiento, respectivamente.

Siguiendo las nociones de Walter Benjamin en el texto sobre la obra de arte, se puede ver que la obra de arte antes de su reproductibilidad técnica²⁰³ masiva, tenía ciertas características que la hacían autónoma: la autenticidad, unicidad, originalidad. La entrada de la reproductibilidad técnica hace que la obra de arte pierda estas características; las cuales hace llamar Benjamin, en su conjunto “aura” pues: “[...] separa lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido.”²⁰⁴ En este sentido, la obra de arte pierde la posibilidad de hacerse de una fortuna crítica. En la pérdida de la permanencia material y su descontextualización, debido a que ya no es ella en su plenitud y unicidad la que

²⁰² Cuando Benjamin define la “destrucción del aura” refiere que esto responde a un cambio en la forma en que se organiza la percepción humana. *Obra de arte*, p. 46.

²⁰³ Entiéndase por reproductibilidad técnica la mediación por una máquina, distinta a una reproducción manual, la cual puede calificarse de mera falsificación o imitación de la original pues se reproduce exactamente igual. La reproducción técnica puede desde dar ángulos distintos de la obra de arte hasta tomar su lugar como obra de arte. Benjamin nos dice que la obra de arte siempre ha sido reproducible (grabado, litografía) pero no es hasta la fotografía y el cine en que se transforma radicalmente la noción del arte mismo.

²⁰⁴ *Obra de arte*, p. 44-45. Las cursivas son del autor.

tiene relación con el perceptor sino su reproducción, se va con ella su tradición y la posibilidad que tenía antes de erigirse como herencia cultural. Cuando el arte pierde su autonomía y sus cualidades auráticas, da paso a otra forma de verlo y percibirlo. Pero antes de ir a ello, es necesario mencionar otras de las características del arte autónomo: su valor cultural y su fundamentación en el ritual. La obra de arte aurática tiene en la tradición una función ritual. Históricamente, la obra de arte ha estado al servicio de un ritual, primero mágico²⁰⁵, después religioso en el medioevo. Después este carácter ritual es modificando hasta ser secularizado en el servicio a la belleza y como dirá Benjamin: “[...] la función del concepto de autenticidad [aura] en la crítica de arte permanece unívoca: con la secularización del arte, la autenticidad entra en el lugar del valor de culto.”²⁰⁶ La obra de arte secularizada toma el lugar de lo mágico y de lo religioso para instaurarse como el lugar del nuevo culto. El “arte por el arte” es ejemplo de ello pues sostiene la idea de concebirse como arte puro, “rechaza[ndo] no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo.”²⁰⁷ En este sentido, la obra de arte tiene además de un carácter autónomo, un carácter parasitario. Al desprenderse de cualquier asunto externo a ella, imposibilita cualquier tipo de acción en el perceptor y a éste no le queda más que la contemplación. Pero hay que decir que este valor ritual para lo mágico y lo religioso se relaciona con un grado de ocultación. La obra como valor cultural no es más que un medio para la adoración. Su valor de exhibición aun cuando sea considerable, no es importante. En cambio, para la obra de arte secularizada, el valor de exhibición crece y se vuelve parte de ella. Además, cuando la obra transforma su materialidad, también su valor de exhibición aumenta: un fresco pintado al interior de una iglesia tiene menos posibilidades de ser exhibido que una pintura al óleo, la cual puede llevarse cualquier lado, por ejemplo. Con la reproductibilidad técnica, el valor de exhibición de la obra de arte crece sobremanera y este valor no viene sin la capacidad de reproducción masiva.

²⁰⁵ Piénsese por ejemplo en las pinturas rupestres que tenían una función mágica, en la que los animales representados eran las ánimas de los propios animales.

²⁰⁶ *Obra de arte*, p. 50.

²⁰⁷ *Idem*

La obra de arte puede ser exhibida ante los ojos de cualquier individuo en su reproducción o, como en el caso del cine que es resultado de la reproductibilidad técnica, la obra se exhibe como una multiplicidad, en la que la obra no está hecha de “una sola vez” sino que está hecha por fragmentos que posteriormente son editados a través del montaje. La secuencia fílmica sigue el criterio del “una vez no es ninguna” y con ello, rompe totalmente con el criterio de unicidad y de valor eterno de la obra de arte aurática. Con ello se abre la posibilidad de que el arte tenga nuevas funciones; además del servicio ritual de la magia y la religión, la obra tiene una función artística, y Benjamin piensa, también tiene una función política. La inserción de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, así, “libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual”²⁰⁸ y al hacerlo “la apariencia de su autonomía se apag[a] para siempre.”²⁰⁹

Ahora bien, visto de este modo, podemos volver a la relación espacial y temporal de la obra de arte. La obra de arte aurática se relaciona con un tiempo como progreso y un espacio como emplazamiento pues coincide en que la obra de arte en su unicidad permanece en el tiempo con un valor único y eterno, adquiriendo en ese tiempo progresivo y cronológico, lineal y homogéneo, la posibilidad de una fortuna crítica, erigirse con un valor cultural del que por ejemplo, un coleccionista se haría por varios millones. De la misma manera, la obra de arte tiene un espacio determinado dado desde la prehistoria como es el caso de una cueva, una iglesia, un museo o una galería dado por su condición de ser única e irrepetible. A la inversa, con los cambios que alientan la inserción de la reproductibilidad técnica de la obra de arte que producen, por un lado, el decrecimiento de su valor cultural y el crecimiento gigantesco de su valor de exhibición y, por otro, el cambio en la función misma de la obra de arte pues de estar fundamentada en el ritual se impone su fundamentación en otro tipo de praxis, es decir, la praxis política²¹⁰; también se produce un cambio en las nociones de tiempo y espacio de la obra de arte. La obra de arte técnicamente reproducible rompe con el tiempo como

²⁰⁸ *Obra de arte*, p. 51.

²⁰⁹ *Obra de arte*, p. 63.

²¹⁰ *Obra de arte*, p. 51.

progreso y con el espacio como emplazamiento pues, por un lado, la obra en su reproducción puede estar a la vez en diferentes espacios y en un mismo tiempo y, por otro, puede ella misma multiplicarse en fracciones de segundo e interrumpir el flujo del tiempo, como en el caso de la fotografía o interrumpir la secuencia de su ejecución como en el cine. El espacio del arte se establece como desplazamiento pues la saca del espacio físico de los museos y galerías a espacios desplazados como una habitación, las calles. Además, la noción de espacio no sólo corresponde al espacio físico sino también al espacio que pone fuera a la obra del dominio de cánones establecidos por la tradición de la crítica de arte, de la historia del arte que la erigen como obra autónoma fuera de sus relaciones contextuales económicas y sociales pues no se puede desligar a la obra, como se pensaba con “el arte por el arte”, de su contexto histórico-político; es en su relación con él que la obra de arte explica sus transformaciones y, en consecuencia, las relaciones de percepción que establece con los receptores. Es con la reproductibilidad técnica que el arte puede emanciparse de su función parasitaria dentro del ritual e inscribirse en la práctica política.

Pero, ¿qué significa este arte cuya función es una práctica política?

Siguiendo a Susan Buck-Morss en un artículo titulado *¿Qué es arte político?*²¹¹, el arte es una política de vanguardia que encuentra en la vida cotidiana una misión militar, entendiéndose por vanguardia una posición militante del que va hasta adelante en un enfrentamiento que toma por sorpresa al enemigo²¹². Este arte sale del museo, de la historia del arte, de los círculos herméticos de la teoría para instalarse en la práctica cotidiana, cambiando la noción de tiempo progresivo, del tiempo lineal instaurado por la vida moderna capitalista y del espacio como emplazamiento, por un tiempo interrumpido, que incide sorpresivamente y un espacio de desplazamiento que se moviliza en los espacios prohibidos, apropiándose de ellos, “cuestionando la visión que tienen de ellos mismos”²¹³. Con

²¹¹ Buck-Morss, Susan, “¿Qué es arte político?” En *Tiempo privado en espacio público*. Palace Press Internacional, China, 1998; pp. 14-27. (En adelante *¿Qué es arte político?*)

²¹² *Qué es arte político*, p. 23.

²¹³ *Qué es arte político*, p. 25.

ello, el arte puede cuestionar e interrumpir los límites establecidos tanto de las instituciones, el poder capitalista, las culturas, los sexos, como de sí mismo. Por ello, se acentúa como un arte político pues se convierte en una práctica crítica contextualizada en un espacio y tiempo determinado que continúa lo político por otros medios. El arte político, por tanto, está comprometido con una transformación del modo en que se percibe la obra de arte. Como se ha dicho antes, la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica acontece con un cambio en la obra de arte misma pero también lleva con ella un cambio en la percepción, la cual no se da de manera unilateral sino que las condiciones marcadas por los procesos de producción y tecnificación en los perceptores pueden exigir un cambio en la obra de arte también. Recordemos que la obra de arte autónoma invita al perceptor a la contemplación pasiva, puramente frutiva; un arte fundamentado en la política debe invitarlo a un acercamiento contrario, es decir, a una percepción que provoque una actitud activa.

Volvamos al caso ejemplar referido por Benjamin. El cine es la primera manifestación de un cambio radical para la obra de arte y su percepción. La reproductibilidad técnica es el modo de ser del cine y el tipo de percepción que se tiene frente a él se distingue del tipo de percepción que se tiene a través de la obra de arte autónoma.

Benjamin, nos dice, comparando la materialidad de la pintura con la del cine:

Compárese el lienzo de la pantalla sobre el que se proyecta la película con aquel en el que se encuentra una pintura. Sobre la una, la imagen se transforma; sobre la otra, no. Esta última invita a la contemplación a quien la mira; ante ella éste puede entregarse a su serie de asociaciones. Ante una toma cinematográfica no puede hacerlo. Apenas la ha captado el ojo cuando ella ya se ha transformado. No hay cómo fijarla. La deriva asociativa de quien la observa se interrumpe en seguida por su transformación. Sobre esto descansa el efecto de *shock* que hay en el cine que, como todo efecto de este tipo, reclama ser captado mediante una presencia de espíritu potenciada.²¹⁴

La pintura ofrece una imagen total y el tipo de percepción que se puede tener de ella es de uno o unos cuantos, es decir, que al no prestarse a la multiplicidad sólo uno o unos cuantos pueden acercarse a ella. Frente a la pintura, al perceptor le queda la contemplación y el disfrute; por ello, tiene una actitud frutiva frente a la

²¹⁴ *Obra de arte*, p. 112. Las cursivas son del autor.

obra. La contemplación impide en el perceptor una actitud crítica pues exige en él recogimiento. Las masas, una nueva forma de organización caracterizada por privilegiar la dispersión, la distracción y, por ende, el valor de exhibición por encima del valor de culto, no pueden controlar su percepción frente a la pintura que requiere de atención.

La pintura dadaísta, nos dice Benjamin, al contrariar la predilección de la pintura aurática por el valor de culto, es decir, privilegiando su valor de exhibición, intenta romper con la percepción en el recogimiento que ésta produce. La pintura dadaísta transforma su materialidad para provocar un efecto distinto. Al pegar botones y billetes en el lienzo, “garantizaban una distracción muy evidente por cuanto ponían la obra de arte en el centro de un escándalo.”²¹⁵ De tal manera que la obra no permite el recogimiento en la cautivación que provoca la obra sino la distracción. La pintura dadaísta, por tanto, alcanza una cualidad táctil pues lo que hay en ella es *shock*. Este tipo de percepción es más evidente con el cine, en el cual el efecto de *shock* es provocado por la sucesión de imágenes y por los cambios de enfoque que se dan en un solo golpe. Este *shock* es de carácter físico, por tanto, de cualidad táctil.

La recepción de cualidad táctil se puede encontrar ya desde los inicios de la historia de la de arquitectura. La arquitectura permite una recepción en la distracción de un colectivo. En ella, la recepción puede ser de dos tipos: una táctil y otra visual dadas por su uso, por el acostumbramiento y por su percepción, respectivamente. La recepción visual pone distancia con el edificio y permite recogimiento y atención; en cambio, la recepción táctil se da por el acostumbramiento en la distracción. La percepción visual incluso está anclada a la recepción táctil pues es en el uso y acostumbramiento, en lo que miramos de paso y lo que se escapa a nuestra vista que percibimos la obra arquitectónica; es decir, en la distracción. El cine lleva esta posibilidad de la recepción táctil en la percepción óptica del perceptor con el efecto de *shock*. Así pues, como lo señala Benjamin, “*la percepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte*, [como en el caso de la pintura dadaísta y

²¹⁵ *Obra de arte*, p. 90.

la arquitectura] y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado²¹⁶/tiene en las salas de cine su lugar central²¹⁷". Las masas en las salas de cine organizan su percepción en la distracción que produce el espacio mediante el choque de cualidad táctil que produce el cine. La experiencia de *shock* posibilita una experiencia generalizada de la comprensión espacio-temporal, de un "aquí y ahora" que no tiene que ver con la obra de arte sino con el perceptor pues en la distracción la obra impacta en su sensibilidad como un proyectil y le permite moverle a la actividad, a una actitud crítica que se empalma con esa búsqueda incesante de las masas por el divertimento.

De esta manera el perceptor organiza y controla su percepción, la cual no está relacionada sólo con el arte sino con su modo de percibir el mundo. Si la percepción se modifica en el ámbito del arte, pasando de una percepción que, primero era contemplativa, después con la pintura dadaísta no era posible de ser controlada pues en el choque se da lugar a la distracción, ahora, con el cine se abre la posibilidad de que la masa se organice, de que entrene su percepción para resolver problemas de la comunidad. La percepción contemplativa sumerge al individuo en el ensimismamiento, una percepción en la distracción permite que el individuo juegue y, a su vez, se interese en su entorno pues la percepción se da en lo colectivo, dando paso a la politización de su experiencia, es decir, una actitud de acción colectiva, social.²¹⁸

Retomando la experiencia de la arquitectura, lo visible que se liga con la percepción visual también se liga con el espacio que abre a una percepción del lugar cuando nos situamos en las coordenadas de lo visto. De este modo, se presenta una sensación física del tiempo, la experiencia del allí del lugar. El espacio irrumpe, en este sentido. Aparece repentina y violentamente en un lugar. Es el momento de *shock* provocado a la percepción.

²¹⁶ *Obra de arte*, p. 94.

²¹⁷ *Obra de arte*, p. 94. Nota que aparece en la versión de 1935.

²¹⁸ Cardiel Pérez, Adriana Yeyetzi, "Una lectura de vocabulario de Benjamin: Un énfasis en la perspectiva histórico-estético-política". Tesis para obtener el título de Licenciatura. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2007, p. 30.

La irrupción pone en el lugar la dialéctica del tiempo, pero también del espacio. Es el encuentro de lo cercano y lo lejano, del aquí y ahora y el pasado remoto. El lugar es donde algo pasa, donde algo atraviesa y hace brotar la interrupción. Es el pequeño punto que abre y que permite que se infiltre la materialidad del tiempo. Por tanto, la lectura que se hace de la historia a través de sus objetos desechados implica aprovechar el desplazamiento que permite la interrupción abrupta del acontecer histórico. El momento en que el tiempo se materializa en el cuerpo del objeto que ha sido despojado y que en un instante brilla para ser percibido, no ya desde la contemplación que generaría una interpretación del objeto, sino desde la actividad que implica utilizarlo, salta con la oportunidad mesiánica de que le da sacarlo de su sitio, rompiendo con el lugar habitual y posibilitando restituir aquello que se ha roto, otorgando otro lugar.

4.2. Espacio de la imagen

Empecemos por la “Nueva Tesis K” que aparece en los “Apuntes, notas y variantes de las Tesis sobre el concepto de historia”. La tesis comienza del siguiente modo:

Organizar el pesimismo quiere decir...en el espacio (*Raum*) de la acción política... descubrir el *espacio de la imagen (Bildraum)*. Pero este espacio de la imagen ya no es abarcable de manera contemplativa... Este espacio de la imagen buscado..., el mundo de actualidad omnilateral e integral.²¹⁹

Organizar el pesimismo es organizar las imágenes, y como dice Benjamin hacia la parte final del texto sobre el *Surrealismo*, implica también una desconfianza de todo tipo de pensamiento desde una posición activa cuya finalidad es impedir la contemplación. Habrá que recorrer el “espacio de la imagen” de una manera activa, esto es, desde la acción política. Asimismo, el pesimismo implica organizarse contra un “mal poema de primavera”²²⁰ creado desde el optimismo de los partidos burgueses y la social-democracia, un poema que está lleno de comparaciones. Frente a él, hay un pesimismo práctico que contrarresta el pensamiento lineal progresivo de aquellos.

²¹⁹ *Tesis*, p. 41. Las cursivas son mías.

²²⁰ *Surrealismo*, 59.

La práctica y la posición activa tienen por tarea descubrir el “espacio de la imagen”. ¿Qué se quiere decir con esto? Primero, quiere decir que su búsqueda debe alejarse de la contemplación, segundo, que esta búsqueda dará lugar al “mundo de la actualidad (*Aktualität*) omnilateral e integral”. La contemplación tendría que ver con ese poema de primavera que se construye a partir de comparaciones presentadas como explicaciones discursivas²²¹ sobre las cosas. De ahí que la organización del pesimismo requiera una organización de las imágenes pues se necesita de la acción para pensar, en palabras de Lautréamont “[...] el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”²²². La aproximación de estos dos objetos aparentemente extraños provoca una explosión al yuxtaponerlos en un plano que les es ajeno. La imagen tiene esta cualidad; es *shock*, es chispa, es destello. Benjamin menciona la diferencia que hace Aragon entre comparación e imagen en el *Tratado del estilo* refiriendo que su intuición es afortunada y que debe ser prolongada hacia el ámbito de la política donde son irreconciliables. Aragon dice en el texto: [...] cada imagen debe producir un cataclismo. ¡Es necesario que quememos!²²³ La imagen produce una alteración del estado de cosas de tal forma que no solo mueve sino que destruye el modo en que se piensa, en el que se actúa. El paraguas y la máquina de coser ya no significan lo mismo en la mesa de disección²²⁴. La mesa

²²¹ García, Luis Ignacio, “Una política de las imágenes. Walter Benjamin, organizador del pesimismo”. En *Escritura e imagen*. Vol. II (2015), pp. 11-133 (PDF) <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/50968/47305>

²²² Lautréamont, “Canto VI”. En *Los cantos de Maldoror*. Ediciones SED DE BELLEZA, Villa Clara, 2006, p. 163

²²³ Aragon, Luis, *Tratado del estilo*, México, UNAM, 2007, p.123. (En García, Luis Ignacio, “Una política de las imágenes. Walter Benjamin, organizador del pesimismo”. En *Escritura e imagen*. Vol. II (2015), pp. 11-133 (PDF) <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/50968/47305>)

²²⁴ Dalí, “Maquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista”, 1941.

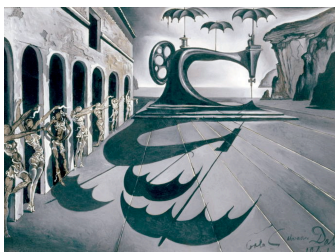




Figura 4. "Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista". Dalí, 1941.

toma el lugar del espacio en que acontece la yuxtaposición, donde acontece la destrucción que no deja “ni un solo miembro sin partir”²²⁵, implicando una “justicia dialéctica” en la que se concretiza aquello que se destruye en imágenes.

Más adelante, en el texto sobre el *Surrealismo*, Benjamin dirá que la imagen sitúa la acción política en la “inervación (*Innervation*) corporal colectiva”²²⁶ en el que la imagen encontrará su corporalidad (*Leibraum*); sin embargo, hay que decir que cuando Benjamin vuelve a mencionar en la “Nueva Tesis K” -casi con las mismas palabras- el “espacio de la imagen” omite esta relación con el cuerpo. Esta omisión la hace notar Luis Ignacio García en su revisión del texto benjaminiano. Me parece importante señalarlo porque la línea que se ha seguido en esta tesis lleva a pensar la imagen como materialización (espacio) de los objetos olvidados de la historia. Cuando Benjamin hace referencia al “espacio corporal” en este texto no tiene relación con lo dicho aquí sino con la posibilidad que tiene el colectivo de la acción revolucionaria. Sin embargo, la imagen misma hace espacio por sí misma²²⁷.

Ahora bien, la acción política que descubre el “espacio de la imagen” alude a la radicalización del disenso, de la disyunción, del intersticio que aparece como chispa, como desastre que destruye por completo el estado actual de las cosas. Es una actualización (*Jetztzeit*) en la que la imagen aparece como espaciamiento de la temporalidad. La acción política de la imagen es este “tiempo-ahora”, tensión mesiánica de la temporalidad y la espacialidad.

Benjamin dirá en la “Nueva Tesis K”: “La redención es el *limes* [frontera] del progreso”²²⁸, es un momento de quiebre que la acción política de la imagen permite. Y continúa:

²²⁵ *Surrealismo*, p. 61.

²²⁶ En la edición de Taurus, se traduce el término alemán *Innervation* como “excitación”, sin embargo, la imagen de la “inervación” permite pensar el colectivo como un organismo vivo en el que hay un sistema que se encuentra en todas sus partes, que al accionarse produciría una descarga en ellos que los haría funcionar de cierto modo. Esto es lo que se traduciría como la acción revolucionaria en el colectivo.

²²⁷ Cfr. García, Luis Ignacio, “Una política de las imágenes. Walter Benjamin, organizador del pesimismo”. En *Escritura e imagen. Vol. II (2015)*, pp. 111-133 (PDF) <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/50968/47305>

²²⁸ “Tesis K”. En *Tesis*, p. 41.

El mundo mesiánico es el mundo de la actualidad universal e integral. Solo en él hay una historia universal [...]. En el sentido actual, la historia universal es siempre una especie de esperanto.²²⁹

La oportunidad mesiánica que posibilita la imagen da como resultado la redención integral de la historia, y es sólo en esas condiciones que se puede hablar de historia universal en la que cada uno de los acontecimientos, desde su singularidad, puede ser citado.

²²⁹ *Idem*

Conclusiones



Figura 5

La imagen con la que quiero concluir este trabajo es una dispuesta sobre una puerta encontrada en Gaza en el año 2015. Ésta aparece suspendida en medio de las ruinas de lo que en algún momento fue una casa; es lo único que queda en pie. Sobre ella interviene un graffiti del artista Banksy que muestra a una mujer en cuclillas, su brazo está apoyado sobre una rodilla y la mano sostiene su cabeza tapando su rostro; el otro brazo se extiende hacia el piso buscando apoyo. La imagen fue plasmada copiando otra de lo que parece ser una escultura que hace alusión a Níobe, esposa de Anfión, rey de Tebas.

En la mitología griega, Níobe pierde a sus hijos a consecuencia de la soberbia. Recibe un castigo por ofender a Leto, madre de Apolo y Artemisa, jactándose de su fertilidad, ya que ella había tenido siete hijos y siete hijas y Leto solo dos. Esto le vale para adjudicarse el culto que normalmente se le daba a la diosa, por lo que Leto pide venganza a sus hijos. Ante el horror, Níobe llora desconsolada por ellos y es transformada en roca de la que emanan lágrimas. Esta imagen desplazada a las ruinas dejadas por los bombardeos en Gaza, permite pensar en el lamento por las vidas perdidas en la guerra, lo cual remitiría a la soberbia de quienes la ejecutan.

El graffiti forma parte de un conjunto de intervenciones documentadas por el propio Banksy en un video que muestra toda su operación: un gato, columpios que giran alrededor de una torre de vigilancia y una frase que alude al conflicto. En conjunto, salta también como una denuncia a la situación de los habitantes, sobre todo de los niños, quienes pese a todo juegan entre los escombros. En el video titulado “Make this the year YOU discover a new destination”, una persona



Figura 5. "Niobe". Banksy, 2015

pregunta “qué hay de [sus] hijos”, de los niños que viven en medio del conflicto y ante quienes no podemos mantener una posición neutral. La imagen de Banksy se posiciona, desde las ruinas, desplazando el sentido de lo que hay allí, de lo que acontece.

Como la imagen de Banksy, muchas otras se plantan en una posición militante que toma por sorpresa al enemigo; adquieren una postura que congela al que mira porque detienen el tiempo y desplazan el sentido de lo visto. Interrumpen el fluir del tiempo monótono en el que nos encontramos, permiten abrir un espacio desplazado de esa misma monotonía en la que nos cuestionamos si las cosas podrían ser de otro modo, en la que ponemos en marcha el pensamiento a través del choque visual de algo que no debiera ser parte del paisaje (de lo que miramos). Nos pone físicamente, a través del choque corporal-táctil, en un ordenamiento distinto del que debiera ser. De este modo, las imágenes permiten salir de la actitud pasiva que mantenemos cuando nos habituamos a las cosas, y movernos a la reflexión y a la acción mediante el choque que imprime en nuestras conciencias. Abren la posibilidad de dar un primer paso hacia la *praxis*, hacia la posibilidad de un “futuro diferente” mediante la actitud intranquila, activo-política que despiertan.

Pensar estas imágenes es pensarlas como imágenes dialécticas, como ese momento constructivo de la redención. No se deshacen de los materiales sino de su conceptualización, es decir, de la manera en que han sido usados por un modo determinado de pensamiento totalizante que responde a la homogeneidad y al emplazamiento de los objetos. Las imágenes dialécticas también implican una transformación de la mirada; una que despierta de la ensoñación del mundo circundante arropado por el tiempo homogéneo y los espacios acondicionados. En este sentido, las imágenes dialécticas educan la mirada, la vuelven revolucionaria promoviendo una actitud activa del que las mira.

Y una vez más es el niño quien muestra cómo funcionaría esta transformación, pues él está despierto ante el mundo y lo comprende tomándolo entre sus manos, haciendo cosas con él. Entre su mirada y la cosa no hay distancia, se da de

manera simultánea en la experiencia de asirla y transformarla. Las cosas no tienen un sentido unívoco y total, sino que son la oportunidad para la alteración, para multiplicar sus sentidos a través de la imaginación. Y es que el niño tiene una actitud “ingenua” cuando juega, pues las cosas mantienen un sentido simple; ellas le dan la posibilidad también de experimentar una mirada sencilla frente a las ellas porque mira los cuerpos en su materialidad; puede mirar cómo aparecen, cómo se mueven en la capa (*film*) que muestran ante él. Esto es lo que le posibilita desmontar y remontar los objetos, exprimiendo la multiplicidad de sentidos y enfoques que les puede dar. La imaginación le permite deformar los objetos a través del montaje y desmontaje; destruir un modo de mirarlos para abrir la forma caleidoscópica de su composición, pues no hay una sola forma, a cada vuelta del objeto aparecen múltiples formas, múltiples imágenes que se yuxtaponen y cobran nuevos enfoques.

Educar la mirada es devolverle la infancia, es decir, recobrar la actitud despierta y activa frente a las cosas para poder transformar la experiencia que tenemos de ellas y de su historia, y con ellas de la historia en general. Las imágenes dialécticas serían esas oportunidades mesiánicas de tomar una posición distinta ante los acontecimientos, que de pronto nos hacen un guiño de que podrían ser de otro modo. No son un medio para el pensamiento, sino un *medium*: no son un medio por el que el pensamiento se comunica o se le comunica algo, sino *medium* en tanto que son ellas mismas la posibilidad de su modificación. Las imágenes dialécticas son una especie de entrenamiento para la mirada, pues ellas permiten hacer historia desde otro lugar, volver a ver los acontecimientos posicionándonos desde un tiempo y un espacio mesiánicos que dejan repensar la historia.

El recorrido por los capítulos de esta tesis ha sido un intento de rastrear los indicios de un espacio mesiánico que se abre con la lectura de la historia en el pensamiento de Walter Benjamin. Asimismo, es también la tentativa por indicar que el espacio mesiánico nos da la posibilidad de poner énfasis en la materialidad que requiere una lectura distinta de la historia. La mirada del historiador materialista no se sitúa a la distancia y contempla los acontecimientos a narrar,

sino que al irrumpir en ellos, su mirada se torna táctil, pues el choque que provocan las imágenes destruye cualquier posibilidad de distanciamiento, sacudiendo todo el cuerpo y produciendo un acercamiento violento al sentirnos tocados de golpe por ellas; tal como se sintió tocada aquella bella doncella del cuento cuando fue despertada abruptamente por el sonido de una bofetada que hizo resonar todo el castillo.

Finalmente, cabe decir que la investigación hecha en esta tesis me permitió constatar el lugar central que tiene la redención en el pensamiento benjaminiano, asimismo, dar cuenta de que una de las propuestas filosóficas del autor que se desprenden de estas consideraciones apunta hacia un modo de pensar en imágenes que tiene como base la redención, la imagen dialéctica y el despertar a través de la transformación abrupta de la mirada, consideraciones que no se reflexionan a fondo en este trabajo, pero que quedan abiertas para su exploración en otras investigaciones.

Referencias bibliográficas

- Abadi, Florencia, "Mímesis y rememoración en Walter Benjamin". En *Aporía*, No. 6 (2013), Santiago de Chile, pp. 4-16.
- Agamben, Giorgio, "El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego". En *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Adriana-Hidalgo, Buenos Aires, 2001; 224 pp.
- Balcarce, Gabriela, "Walter Benjamin y la aporía de los dos mesianismos. Es necesario despertar para hacer la revolución". En *Revista de Filosofía, volumen 70 (2014)*, p. 22. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rfilosof/v70/art01.pdf>
- Baudelaire, Charles, "Moral del juguete". Artículo aparecido en *Le Monde Littéraire*, el 17 de abril de 1853. Traductor al español desconocido. En *Los niños de Japón. Poéticas de la infancia*. <http://losninosdejapon.blogspot.mx/2011/12/la-moral-del-juguete-por-charles.html> (junio de 2017) Blog
- Benjamin, Walter, "Bella durmiente", *Obras completas. Libro II/vol. 1*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada, Madrid, 2007; pp. 9-13.
- Benjamin, Walter, *Calle de dirección única*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada, Madrid, 2014; 89 pp.
- Benjamin, Walter, "Cuesta abajo". En *Imágenes que piensan*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Abada, Madrid, 2012; pp.152-153.
- Benjamin, Walter, *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Traducción de Pablo Oyarzún Robles. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009; 148 pp.
- Benjamin, Walter, "Fragmento teológico-político". En *Obras. Libro II/vol. 1*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Ábada, Madrid, 2007, pp. 206-207.
- Benjamin, Walter, "Fragmento teológico-político". En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 193-194.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften (G.S.), band II, 1 (geschichtsphilosophische Studien)*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1526 pp.
- Benjamin, Walter, "Das Passagen-Werk". En *Gesammelte Schriften. Band V, 1*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1992; 1350 pp.

- Benjamin, Walter, "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". En *Imaginación y sociedad*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1998; pp. 41-63.
- Benjamin, Walter, "La enseñanza de lo semejante". *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, pp. 85-89.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Wierkert. Itaca, México, 2003; 127 pp.
- Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, Madrid, 2005; 1102 pp.
- Benjamin, Walter, *Selected Writings. Vol. 1 (1913-1926)*. The Belknap University Press, Massachusetts/London, 2004, 520 pp.
- Benjamin, Walter, *Selected Writing. Volume 2, part 2, 1931-1934*. The Belknap University Press, Massachusetts/London, 2005, 870 pp.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echeverría. Contrahistorias, México, 2005; 67 pp.
- Benjamin, Walter, *The correspondence of Walter Benjamin. 1910-1940*. Traducción de Manfred R. Jacobson y Evelyn M. Jacobson. The University of Chicago Press, USA, 1994, 336 pp.
- Bensussan, Gérard, *Franz Rosenzweig: Existencia y filosofía*. Traducción de Daniel Barreto González y Helenca Santana Sánchez. Anthropos, Barcelona, 2009; 127 pp.
- Bloch, Ernst, *The spirit of utopy*. Traducción de Anthony A. Nassar. Stanford University Press, USA, 2000; 298 pp.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Traducción de Nora Rabotnikof. Visor, Madrid, 1995; 418 pp.
- Buck-Morss, Susan, "Estudios visuales e imaginación global". En *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*. Número 9, Julio-Diciembre 2009, Bogotá, pp. 19-46.
- Buck-Morss, Susan, "¿Qué es arte político?" En *Tiempo privado en espacio público*. Palace Press Internacional, China, 1998, pp. 14-27.
- Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducción de Mariano López Seoane. Interzona Editora, Buenos Aires, 2005; 299 pp.

- Cardiel Pérez, Adriana Yeyetzi, "Una lectura de vocabulario de Benjamin: Un énfasis en la perspectiva histórico-estético-política". Tesis para obtener e título de Licenciatura. UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2007; 96 pp.
- Cohen, Esther, "El mesianismo judío de Walter Benjamin". En *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. UNAM/Universidad Iberoamericana/Goethe-Institut México, México, pp. 139-149.
- Cohen, Esther, "Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadotes en busca del mesianismo profano". En *Acta poética*. Num. 28 (1-2), primavera-otoño, 2007. UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), México, 2008, pp.
- Cuesta Abad, José Manuel, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Abada, Madrid, 2004; 152 pp.
- Derrida, Jaques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional*. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Perreti. Trotta, Madrid, 1995; 196 pp.
- Derrida, Jacques, *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Traducción de Ana María Palos. Siglo XXI, México, 1994; 79 pp.
- Galeano, Adolfo, *Visión cristiana de la historia. Ensayo sobre escatología*. San Pablo, Bogotá, 2010, 305 pp.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006; 384 pp.
- Echeverría, Bolívar, "Introducción. Benjamin, la condición judía y la política". En Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echeverría. Contrahistorias. La otra mirada de Clío, México, 2005, pp. 5-16.
- Filoramo, Giovanni (ed.), *Diccionario Akal de las Religiones*. Ediciones Akal; 626 pp.
- García, Luis Ignacio, "Una política de las imágenes. Walter Benjamin, organizador del pesimismo". En *Escritura e imagen. Vol. II (2015)*, pp. 111-133 (PDF) <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/download/50968/47305>
- Grandville, *Otro mundo*. Hesperus, 1988, 297 pp.
- Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Manantial, Buenos Aires, 1998; 127 pp.

- Kafka, Franz, *Obras completas, Vol. II*. Traducción de Alfredo Pipping y Alejandro Ruiz Guiñazu, Seix-Barral, Barcelona, 417 pp.
- Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*. Ediciones SED DE BELLEZA, Villa Clara, 2006, 196 pp.
- Leibniz, *Monadología*. Traducción de Julián Velarde Lombraña. Pentalfa Ediciones (Clásicos El Basilisco), Oviedo, 1981; 159 pp.
- Löwith, Karl, "Historia universal y salvación". En *El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo XX*. Traducción de Adan Kovacsics. Herder, Barcelona, 1997, 416 pp.
- Löwy, Michael, *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva*. Traducción de Horacio Tarcus. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1997; 207 pp.
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Traducción de Horacio Pons. FCE, Buenos Aires, 2003; 187 pp.
- Moliner, Maria, *Diccionario del uso del español*. Gredos, 2016; 2880 pp.
- Mosés, Stéphane, *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Traducción de Alicia Martorell. Gedisa, Barcelona, 1988; 190 pp.
- Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder*. Traducción Anibal Froufe. EDAF, Madrid, 2000; 680 pp.
- Rabinovich, Silvana, "Walter Benjamin, el coleccionismo como gesto filosófico". En *Acta Poética*, vol. 28, núm. 1-2 (2007). Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), México; 241-256 pp.
- Reyes Mate, Zamora, José A., *Nuevas teologías políticas. Pablo de Tarso en la construcción de Occidente*. Anthropos, 2006; 318 pp.
- Rosenzweig, Franz, *La estrella de la redención*. Traducción de Miguel Gracia-Baró. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1997; 508 pp.
- Salvá, Vicente, *Diccionario latino-español*. Calle de la Nave, 1843; 934pp.
- Scholem, Gershom, *Conceptos básicos del judaísmo*. Traducción de José Luis Barbero. Trotta, Madrid, 2000; 139 pp.
- Scholem, Gershom, *La cábala y su simbolismo*. Traducción de José Antonio Pardo. Siglo XXI, México, 2001; 230 pp.

- Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*. Traducción de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati. FCE, México, 2003; 239 pp.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Alfaguara, Buenos Aires, 2004; 149 pp.
- Taubes, *La teología política de Pablo*. Traducción de Miguel García-Baró. Trotta, Madrid, 2007; 207 pp.
- Weigel, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Traducción de José Amícola. Paidós, Buenos Aires, 1999; 303 pp.
- Wolin, Richard, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. University of California Press, USA, 1994; 316 pp.
- Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. UNAM, México, 2006; 365 pp.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, "Algunos temas en Baudelaire". En *Poesía y capitalismo*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1998, pp. 121-170.
- Benjamin, Walter, "Ágesilaus Santander". En Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*, México, FCE, 43-46 pp.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1970; 155 pp.
- Benjamin, Walter, "París, capital del siglo XIX". En *Poesía y capitalismo*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1998, pp. 171-190.
- Benjamin, Walter, "Para una crítica de la violencia". En *Para una crítica de la violencia*. Traducción de Roberto Blatt. Taurus, Madrid, 2001, pp. 23-45.
- Benjamin, Walter, "Parque Central". En *Obras completas. vol. I, 2*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Abada, Madrid, 2008; 261-302 pp.
- Benjamin, Walter, "Sobre el programa para la filosofía venidera". En *Para una crítica de la violencia*. Traducción de Roberto Blatt. Taurus, Madrid, 2001, pp.75-110.

- Benjamin, Walter, *Tentativas sobre Brecht*. Traducción de Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1999; 152 pp.
- Benjamin, Walter, "Theological-Political Frangment". En *Selected Writings. Vol. 3 (1935-1938)*. Traducción de Edmund Jephcott, Howard Eiland, y otros. The Belknap Press of Harvard University Press, USA, 2002; pp. 305-306.
- Brent Plate, S., *Walter Benjamin, religion, and aesthetics. Thinking religion through the arts*. University of California, New York, 2005; 171 pp.
- Cadava, Eduardo, "La lectura de la mano: la muerte en las manos de Zafal Sheik". Traducción de Paola Cortés-Rocca. En *Acta poética*. Num. 28 (1-2), primavera-otoño, 2007. UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), México, 2008, pp. 15-47.
- Cadava, Eduardo, *Words of Light. Theses on the photography of History*. Princeton University Press, USA, 1997; 173 pp.
- Caygill, Howard, *Walter Benjamin: The colour of the experience*. Roudledge, New York, 1998; 165 pp.
- De la Garza Camina, Maria Teresa, "Tiempo y memoria en Walter Benjamin". En *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. UNAM/Universidad Iberoamericana/Goethe-Institut México, México, pp. 173-183.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Traducción de Francoise Mailler. Cendeac, Murcia, 2010; 356 pp.
- Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Traducción de Inés Bértolo. A. Machado Libros, Madrid, 2008; 323 pp.
- Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Paidós, Barcelona, 2004; 264 pp.
- Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Abada Editores, Madrid, 2014; 548 pp.
- Didi-Huberman, Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducción de Juan Calatrava. Abada Editores, Madrid, 2012; 127 pp.
- Echeverría, Bolívar, "Introducción. Arte y utopía". En Benjamin, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Wierkert. Itaca, México, 2003; pp. 9-30.

- Echeverría, Bolívar, (comp.), *La mirada del ángel. En torno a Las Tesis sobre la Historia de Walter Benjamin*. Instituto de investigaciones filosóficas-UNAM, México, 2005, 252 pp.
- Echeverría, Bolívar, "Mesianismo y utopía". En *Valor de uso y utopía*. Siglo XXI, México, 1998.
- Enciclopedia judaica castellana*. El pueblo judío en el pasado y el presente: Su historia, su religión, sus costumbres, su literatura, su arte, sus hombres, su situación en el mundo. 10 vol. Editorial Enciclopedia Judaica Castellana, México, 1951.
- Fernández Martorell, Concha, *Walter Benjamin. Crónica de un pensador*. Montesinos, Barcelona, 1992; 203 pp.
- Igl, Andreas, "Una tesela en el mosaico urbano. Benjamin y los pasajes". En *Acta poética*. Num. 28 (1-2), primavera-otoño, 2007. UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), México, 2008, pp. 153-172.
- Lunn, Eugene, *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. FCE, México; 363 pp.
- Marchán Fiz, Simón, *La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Editorial Gustavo Gil, Barcelona, 1982; 375 pp.
- Missac, Pierre, *Walter Benjamin. De un siglo al otro*. Traducción de Beatriz E. Anastasi de Lonné. Cátedra (Frónesis), Madrid, 1997; 219 pp.
- Pilatowsky, Mauricio, "Los abrevaderos cabalistas de la literatura kafkiana". En Cabrera, Isabel, Carmen Silva (comp.), *Umbrales de la mística*. Instituto de investigaciones Filosóficas y Universidad Autónoma de México, México, 2006; pp.127-158.
- Witte, Bern, *Walter Benjamin. Una biografía*. Traducción de Alberto L.Bixio. Gedisa, Barcelona, 2002; 254 pp.