



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA IMAGEN DIALÉCTICA EN
WALTER BENJAMIN**

MONTAJE Y REFLEXIÓN DE LOS PROBLEMAS
EPISTEMOCRÍTICOS PARA LA REMEMBRANZA

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

AMIRA NAYELLI BALTÉZAR REZC

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. ESTHER COHEN DABAH

2014



SLAYED



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Michael Wesley, 4/4/1997– 4/6/1999 *Potsdamer Platz*.

Agradecimientos

A quienes me han apoyado en este proceso, especialmente a Esther Cohen, Ileri de la Peña, Marianela Santobeno y al Seminario crítico de Walter Benjamin. A mis padres, a mi tío Yamil y a mi hermano Amed, por su incondicional ayuda a lo largo de la vida. Agradezco todas las enseñanzas que he aprendido en el camino.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I: La imagen dialéctica: fundamento de la remembranza	
1.1 La remembranza en el terreno de lo profano	3
1.2 Aproximaciones a la noción de imagen dialéctica	16
Capítulo II: Reflexión sobre el concepto de imagen dialéctica desde un encuentro con lo fotográfico.	
2.1 La imagen, correspondencias entre la fotografía y la imagen dialéctica	35
2.2 El intempestivo montaje, o la vida en la contradicción	60
Conclusiones	92
Bibliografía	97

Introducción

La lectura de Walter Benjamin despertó en mí la necesidad de reflexionar sobre la memoria en su carácter vivo y colectivo. El primer capítulo de esta tesis es un análisis de las cualidades, los problemas y efectos de la memoria, a partir de la teoría benjaminiana de la *remembranza* y de la *imagen dialéctica*. Para nuestro autor es fundamental construir una mirada retrospectiva y crítica, que nos invite a pensar nuestro presente conforme a las enseñanzas de nuestro pasado. Su teoría construye una *política de la memoria* y, aunque él no la nombra así; en sus escritos podemos encontrar desarrollado este fuerte interés. Las preocupaciones de Benjamin son una oposición radical contra la mirada progresista de la época, visión dominante fundada en el compromiso pleno con las generaciones futuras, con la perfectibilidad de la humanidad; ésta es una mirada ambiciosa, dotada de sentido únicamente si contempla el porvenir como paraíso perfecto. Ávido de estas concepciones, el progreso nos niega la posibilidad de pensarnos desde nuestro tejido histórico, es decir, imposibilita el surgimiento de una mirada reflexiva y crítica, construida a partir de las enseñanzas y las promesas del pasado. Opuesta a la visión progresista, la filosofía de Benjamin nos invita a dejarnos interpelar por el pasado; a comprometernos con las generaciones pasadas, con sus utopías e intentar entender sus descontentos y derrotas, para repararlos. La teoría de la *remembranza* y de la *imagen dialéctica* son prueba de la necesidad de relacionarnos con el pasado; de reconocer *instantes*, que nos permitan situar, comprender y reactualizar las experiencias del pasado.

En el corazón de la *remembranza*, Benjamin reconoce la necesidad de que cada individuo elabore su propia historia. Su pensamiento fundamentalmente propone un *giro al pasado*, es decir, deconstruir y tejer el presente gracias a los fuertes vínculos que tenemos con lo pasado. Este espacio de rememoración conduce a una experiencia del tiempo, ya no en

dirección al porvenir, al futuro alejado, ajeno e imposible, sino a tener una experiencia con nuestro pasado, para abrir desde este mismo horizonte pretérito, un porvenir realizable en nuestro presente.

El segundo capítulo refleja una de mis mayores preocupaciones en la filosofía. Pienso que esta disciplina no ha de ser simplemente una reflexión teórica que dé vueltas en sí misma, sino que a su vez, con ella, ha de ser posible pensar en otros ámbitos, inclusive prácticos. La filosofía ha dado sentido a mi vida cotidiana, me ha permitido plantear una coherencia, en la medida de lo posible, entre mis pensamientos, mis actitudes y acciones. Desde esta perspectiva, en el segundo capítulo intento, con Benjamin, pensar la fotografía, una de mis grandes pasiones. Mediante la teoría benjaminiana de la *imagen dialéctica* y la *remembranza* planteo un terreno de analogías y correspondencias para analizar a la fotografía, en tanto actividad, como imagen y recuerdo. Este capítulo, sin pretensión alguna, es una posible ontología de la fotografía.

I

La imagen dialéctica: fundamento de la remembranza

1

La remembranza en el terreno de lo profano

*Considerad la oscuridad y el gran frío de
este valle, que resuena de lamentos.*

Brecht¹

*Pretendemos de los póstumos no la gratitud
por nuestros triunfos, sino la remembranza
de nuestras derrotas. Eso es consuelo: el único
consuelo que puede haber para quienes ya
no tienen esperanza de consuelo.*

Benjamin²

La *remembranza* en Walter Benjamin es un signo de esperanza para las generaciones pasadas que, en el intento de emanciparse, perdieron la batalla. La *remembranza* puede hacer aún justicia a sus demandas, actualizarlas sin dejar que sean olvidadas. *Sobre el concepto de historia* es un escrito dedicado a quienes, marginados por la historia y el sistema socio-político-cultural, han sido oprimidos y silenciados. Las reflexiones de Benjamin desahogan esa última esperanza: abrigar la cita del pasado con el presente en una aparición intempestiva, de rupturas, hasta el punto de

¹ Bertolt Brecht cit. en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Trad. Pablo Oyarzún, Universidad de Arcis y LOM Editores, Santiago de Chile, s.f., p. 89.

² Walter Benjamin, *loc. cit.*.

llegar a poner en crisis al propio presente. Este encuentro, experiencia con el pasado,³ se da por el pasado mismo, para reclamar al presente que sus derechos sean garantizados.

Para que se dé una experiencia con el pasado, se exige pensar en una temporalidad distinta al fluir continuo del tiempo. En *Sobre el concepto de historia*, Benjamin concibe esta temporalidad hecha de rupturas, saltos y detenimientos, a ésta la nombra: *tiempo-ahora (Jetztzeit)*. Mediante esta concepción se niega la manera de pensar el tiempo como una cadena causal, continua y lineal de acontecimientos. El *tiempo-ahora* es esencialmente histórico, hecho de quiebres y saltos dialécticos, capaz de reunir a un tiempo lejano con el presente en una relación sincrónica, es decir, el pasado como contemporáneo al presente. Así comprendido el tiempo, se abre la posibilidad de *remembranza*. En la *Tesis II* se describe esta emergencia mediante la relación entre las generaciones pasadas y las futuras:

La *imagen de felicidad* que cultivamos está teñida [...] por el tiempo al que nos ha remitido de una vez y para siempre el curso de nuestra vida. [...] En la representación de la felicidad oscila inalienablemente la de la *redención*. Con la representación del pasado que la historia hace asunto suyo ocurre de igual modo. El pasado lleva consigo un *secreto índice*, por el cual es remitido a la *redención*. ¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? ¿Acaso las mujeres que cortejamos no tienen hermanas que jamás pudieron conocer? Si es así, entonces existe un *secreto acuerdo* entre las generaciones pasadas y la nuestra. [...] Hemos sido esperados en la tierra. [...] Nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una *débil fuerza mesiánica*, sobre la cual el pasado reclama derecho. No es fácil atender a esta reclamación.⁴

³ “El historicismo postula la imagen ‘eterna’ del pasado, el materialista histórico, una experiencia con éste que es única” (*Ibid.*, p.63).

⁴ *Ibid.*, p. 48.

Según esta tesis, la *imagen de felicidad* es la representación que resulta del ejercicio de la memoria, de la *remembranza*, esta imagen apela a reconocer las demandas del pasado como motores para la felicidad humana. Las imágenes se construyen gracias a una experiencia con el pasado, como se refiere la tesis a esta experiencia con las frases: “el tiempo que nos ha remitido [...] el curso de nuestra vida”; o un “secreto *índice*”, ambas frases apelan a un tejido histórico de la trama humana. Pareciera haber varias señas implícitas en esta tesis que unen al presente con el pasado, en una relación necesaria. Las generaciones actuales tienen un estrecho vínculo con las pasadas, por el sencillo hecho de estar inmersos en un mundo construido de su herencia. Es difícil concebir la vida humana sin remitirse al legado de las generaciones pasadas. Sin embargo, la *remembranza* no es únicamente aceptación de la *tradicción*, de la herencia cultural o material, sino que es una *rememoración* crítica que al reconocer el pasado busca mediar con justeza. Actualizar el pasado, en *recuerdos* o imágenes, es la acción a la que remite la tesis al mencionar que “existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra”. Para Benjamin, es fundamental comprender la *remembranza* en términos de justicia, como se ejemplifica en sus reflexiones de la tesis anterior. En este contexto, abre el terreno para discutir los problemas de la *tradicción* que esencialmente se centran en la injusticia de la historia y de la trama humana, y su necesidad tenaz de revertirla. Conjuntamente, en la *Tesis VI* regresa a este tema en el ámbito de la historia: “Articular históricamente el pasado [...] significa apoderarse de un *recuerdo* tal como éste relampaguea en un *instante de peligro*”.⁵ Esto significa que en la construcción de *recuerdos*, o de *remembranzas*, acecha siempre la amenaza de estar al servicio de una *tradicción* que sostiene la injusticia y el conformismo. Para contrarrestar esto, se propone una mirada crítica del presente que logre distanciarse de este tipo de *tradicción*, en nombre de las generaciones pasadas que han sido subyugadas.

⁵ *Ibid.*, p. 51.

No obstante, para Benjamin no es suficiente recordar. Justamente, la *remembranza* es la manera de responder a las demandas del pasado que implica “la realización de lo que habría podido ser pero no fue”,⁶ es decir, restaurar el pasado y sus demandas, *redimiéndolas* en su realización. La *Tesis II* introduce uno de los principales conceptos teológicos de Benjamin: la *redención*. Este concepto es complemento de la noción de *remembranza*. Ambas nociones son la esperanza para las generaciones pasadas, por un lado, recordar: dar cuenta de su pasado e interpretarlo; y por otro: la realización de sus utopías y demandas. Es en esta amalgama, de la *remembranza* con la *redención*, donde podemos encontrar la esperanza para quienes ya no la tienen. La expresión *débil fuerza mesiánica* precisamente apela a la *remembranza* en la *redención*. Esta expresión, al ser de corte teológico puede ser fácilmente malinterpretada, por ello es necesario comprenderla desde la vena de la *tradición* judía de la que proviene, como también, el uso secularizado que le da Benjamin. En primera instancia, en este contexto, lo mesiánico no remite a los actos de Dios, sino que es parte latente de la vida humana. La génesis cabalista de Isaac Luria (1534-1572) ejemplifica esta interpretación de lo mesiánico, para la cual el hombre es el mesías esperado. En palabras de Esther Cohen:

La teoría cabalista que más destacó fue la del místico Isaac Luria [...]. Para Luria, la creación es una *creación inconclusa* [...]. Se trata [...] de una creación realizada en tres momentos diferentes: el primero es el momento de la contracción de Dios o aspiración del aliento divino para dar cabida al hombre y a su mundo dentro de sí mismo. A éste lo llama *Tzimtzum*, término que nos propone una riqueza de interpretaciones. El segundo momento es el de la ruptura de los vasos, *Shevirat Hakeilim*. Es éste el momento más dramático del proceso creativo, ya que de alguna manera Dios pierde el control de su propia creación; los vasos comunicantes “explotan” y todas las partículas del mal se esparcen por el mundo. El tercer momento, en cambio, pertenece, podríamos hablar en términos benjaminianos, al

⁶ Michael Löwy, *Aviso de incendio*, Trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, p. 55.

Tikun, es decir, a la *Redención*. Sólo que esta vez no se trata de una labor divina sino humana; el orden de lo mesiánico no vendrá, curiosamente, del horizonte de la divinidad sino del orden de lo profano; en otras palabras, será el hombre quien redima a Dios de su fracasado intento.⁷

El relato anterior puede dejarnos atónitos, ya que la creación es expuesta en sus momentos más críticos y catastróficos. No obstante, desde esta catástrofe se afirman las oportunidades humanas de restablecer un orden, de actuar y vivir libremente sin las ataduras de un mundo divino. Desde estas consideraciones, la expresión *débil fuerza mesiánica* significa la apertura de lo profano, es decir, el restablecimiento del orden de la vida y la historia mediante las acciones humanas: la *remembranza* y la *redención*.⁸ En Benjamin, lo mesiánico no tendrá nada que ver con el regreso de Dios, sino con las generaciones esperadas a quienes se les ha dado esa *débil fuerza mesiánica*. Gracias a esta fuerza, los seres humanos aún tienen la esperanza abierta de poner fin al sufrimiento de la humanidad. Esta fuerza mesiánica podemos comprenderla como la unión de dos momentos, como primer momento, la *remembranza*, un acercamiento al pasado; y en consecuencia un segundo momento, el de la realización, su *redención*. Para la reparación –en hebreo, *Tikun*– del sufrimiento de las generaciones vencidas es necesario transitar ambos momentos. La *remembranza* y la *redención* mesiánicas tienen la capacidad de abrigar esta esperanza, ya que al pertenecer al ámbito de lo profano, estas experiencias no representan una experiencia con Dios, sino con los hombres y, más exactamente en el contexto benjaminiano, una experiencia con el tejido histórico de la humanidad. Así lo advierte Gershom Scholem, amigo cercano de Benjamin, al referirse al carácter público, histórico y colectivo de la *redención*, aspectos que pueden ser transferidos al concepto de *remembranza*:

⁷ Esther Cohen (2007), “Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores del mesianismo profano”, *Acta Poetica*, 28, p. 55 (las cursivas en español son mías).

⁸ Generalmente, en Benjamin, este ámbito secularizado está reconocido positivamente: “En la representación de la sociedad sin clases, Marx ha secularizado la representación del tiempo mesiánico. Y es bueno que haya sido así” (Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 75).

Un concepto de *redención* totalmente diferente determina la actitud frente al *Mesianismo* en el Judaísmo y en la Cristiandad (...). El judaísmo, en todas sus formas y manifestaciones, siempre sostuvo un concepto de *redención* como acontecimiento que tiene lugar públicamente, en el escenario de la historia y dentro de la comunidad. En contraste, el Cristianismo concibe la *redención* como un acontecimiento en el ámbito espiritual e invisible, un acontecimiento que se refleja en el alma, en el mundo privado de cada individuo, y que produce una transformación interna que no necesita corresponderse con nada exterior.⁹

La *redención*, como *tiempo mesiánico*, configura un tejido abierto para las acciones humanas, donde cada individuo es un agente potencial, propiamente un mesías, que puede subsanar las injusticias de la trama humana. La colectividad, el carácter de lo público e histórico son el terreno fértil para la *redención* y la *remembranza*. Mediante la cita anterior podemos rastrear una clave hermenéutica para comprender estos conceptos benjaminianos, en los cuales el mesianismo está atravesado por la experiencia de lo profano. La *redención* judía se distingue del dominio puramente espiritual, de la interioridad subjetiva que sostiene la *redención* cristiana. El judaísmo nutre una idea de comunidad que implica que cada uno de los individuos que la integran, no lo hacen en tanto que individuos sino como partes de un *nosotros colectivo*, que está precedido por un pasado. Sencillamente, este *nosotros colectivo* debe ser comprendido desde un sentimiento de proximidad, que nos hermana a pensar el pasado de las generaciones anteriores, en su herencia silenciada. Ya que somos próximos unos de otros, tenemos tanto en común, que más que diferenciarnos nos hace un prójimo del otro; aunque estemos muy alejados de él en el tiempo, somos cercanos a él por los vasos comunicantes de la historia.

⁹ Gershom Scholem cit. en Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Trad. Nora Rabotnikof, La balsa de la Medusa, Madrid, 2001, p. 255.

La *redención* judía, o reparación, apela a una experiencia que implica la derogación de la Ley Divina, la única justicia posible se da entre los seres humanos, es la esperanza verdadera que queda confinada a la vida humana. Benjamin afirma esta idea ácrata, al referirse al Juicio Final, concepción que retoma de una anotación de Kafka: “El Día del Juicio es ley marcial. [...] El Día del Juicio no se diferenciaría, según esa sentencia, de los demás. Esta sentencia de evangelio da, en todo caso, el canon para el concepto del presente[...]. Cada *instante* lo es del juicio sobre ciertos *instantes* que lo precedieron”.¹⁰ Así comprendido, el Juicio Final dota a las acciones humanas de una responsabilidad total y niega toda expectativa sobre la fuerza divina. Cada *instante* es la posibilidad de hacer justicia, cada *instante* contiene en sí la esperanza mesiánica. Asimismo esta sentencia sobre el Juicio Final refleja la apropiación del mesianismo en la obra de Benjamin: el mesianismo representa un compromiso político con las generaciones pasadas y la colectividad en general. Este concepto es desplazado al terreno de la acción, de la política y de la historia.

Anteriormente, con el relato de la génesis se ha planteado la concepción de una creación *inconclusa*, de esta misma manera se puede concebir a la historia en el terreno mesiánico, como proceso inacabado, como tejido humano sensible a ser salvado y restaurado. La *Tesis II* rescata este significado, cuando apela a que “hemos sido esperados en la tierra” y, “nos ha sido dada, tal como a cada generación, una *débil fuerza mesiánica*”.¹¹ De estas expresiones sale a relucir uno de los más profundos significados de la *remembranza* en Benjamin: el compromiso del presente con el pasado. Como él lo indica, la dimensión del pasado traspasa todo el tiempo al presente ya que ha quedado irresuelto. El pasado en cuanto pendiente es una fisura activada en el presente, ésta se hace manifiesta cuando prestamos atención a su apertura. Debido al carácter trunco e incompleto del pasado, éste puede ser modificado. En el sentido de la *remembranza* y la *redención*, *lo sido*

¹⁰ Walter Benjamin, *op.cit.*, p. 96.

¹¹ *Ibid.*, p. 48.

puede reabrirse, puede dotársele de nuevos sentidos y, sus promesas continuar como utopías del presente o inclusive intentar realizarlas, o simplemente el pasado puede ser recordado. En su sentido, por llamarlo de algún modo, más realista, la *débil fuerza mesiánica* nombra no los triunfos del pasado en el porvenir, sino la oportunidad de que se dé una experiencia única con el pasado, ya que esta *débil fuerza* acepta al pasado en cuanto tiempo latente, que sigue ocurriendo. La expresión *débil fuerza mesiánica* es contundente, porque en ella se combinan términos opuestos: debilidad y fuerza. Ambas términos en su conjunción desarrollan una tensión dialéctica. En la *remembranza*, la activación de esta *débil fuerza* opera en reconocer *lo sido* del pasado. No es un intento por reconocer el presente en el pasado, por proyectar lo que la fuerza del presente, una *fuerte fuerza*, reconoce de ella misma en el tiempo de *lo sido*,¹² como si el pasado fuera un espejo para el presente. La proyección del sujeto y de su presente esbozan como tal una visión sobre sí mismas, se cierran sobre sí mismas auto-proyectándose, dejando de lado al pasado. De acuerdo con la concepción benjaminiana, la *remembranza* es justamente lo opuesto a este proceso cognoscitivo, ella apela de manera más sutil a que el presente tenga una *fuerza débil*, mediadora. La *débil fuerza mesiánica* le otorga al sujeto y a su presente esta fuerza limitada, pero aún así esperanzadora. En este caso, la proyección del sujeto no es la causa dominante, sino que hay un choque de diversos elementos que impelen al sujeto a actuar y a conocer de ciertas maneras, el pasado es principalmente uno de esos elementos. El pasado se puede comprender como la herencia silenciada, los imaginarios como el inconsciente colectivo. De esta manera, se descentraliza al sujeto como dominante en los procesos y surge un cauce distinto: reconocer lo que nos interpele por encima de nosotros mismos.¹³ Es entonces, cuando el pasado

¹² Esta reflexión la tomo prestada de César Pablo Oyarzún, traductor de la obra de Walter Benjamin.

¹³ Estos aspectos reflejan en la filosofía de Benjamin una crisis del sujeto. El sujeto ya no se comprende como una entidad cerrada, la subjetividad está atravesada por diversos factores que lo condicionan y constantemente lo transforman. Esto significa que no podemos hablar de un sujeto en sentido fuerte. Esta caracterización es particularmente significativa para la escuela de la sospecha. En esta corriente, el sujeto, también entendido como conciencia, es puesto a prueba, se considera una duda antes que una certeza. Así como Freud, Nietzsche y

no se recupera en función de una política del presente, el pasado mismo se hace manifiesto; en este encuentro con el pasado se acoge *lo sido*, resistiendo a esa *fuerte fuerza* del presente que quiere dictaminar la realidad, auto-proyectándose. En sentido estricto, no se trata meramente de reconocer “la eficacia de lo pretérito sobre el presente, sino de una “determinación de la presencialidad del presente por el pasado[;] esta determinación abre en el presente una diferencia que lo constituye, y de este modo hiende el presente mismo”.¹⁴ Oyarzún, traductor de *Sobre el concepto de historia*, ejemplifica brillantemente cómo se puede comprender esta resolución de carácter involuntario que se presenta en el proceso de la *remembranza*: “La evocación no es el acto puramente espontáneo de conjurar algo ya fenecido, sino la escucha de una *vocación* que llama desde lo pretérito, ([como] el eco de las voces muertas)”.¹⁵

Benjamin alude constantemente a esta resolución. Las subjetividades del presente no son las determinantes, por el contrario, propone un horizonte impersonal e involuntario. Con estas características define a la

Marx, podemos considerar a Benjamin dentro de esta corriente. Respecto de los tres autores señalados, Ricoeur menciona una clave de lectura que espero alumbre este problema filosófico: “Los tres comienzan por la sospecha con respecto a las ilusiones de la conciencia y continúan por el ardid del desciframiento; los tres, finalmente, lejos de ser detractores de la ‘conciencia’, apuntan a una extensión de la misma. Lo que quiere Marx es liberar la *praxis* por el conocimiento de la necesidad; pero esta liberación es inseparable de una ‘toma de conciencia’ que responde victoriosamente a las mistificaciones de la conciencia falsa. Lo que quiere Nietzsche es el aumento de la potencia del hombre, la restauración de su fuerza; pero lo que quiere decir Voluntad de Poder debe ser recuperado por la meditación de las cifras del ‘superhombre’, del ‘eterno retorno’ y de ‘Dionisos’, sin las cuales este poder no sería más que la violencia de este mundo. Lo que quiere Freud es que el analizado, haciendo suyo el sentido que le era ajeno, amplíe su campo de conciencia, viva mejor y finalmente sea un poco más libre y, de ser posible, un poco más feliz” (Paul Ricoeur, “La interpretación como ejercicio de la sospecha”, en *Freud: Una interpretación de la cultura*, Trad. Armando Suárez, Siglo XXI, México, 1990, pp. 34-35).

Mediante el carácter de lo inconsciente, de lo involuntario y de lo intencional, Benjamin aborda esta descentralización de la subjetividad. No obstante, la *remembranza* definida como *recuerdo involuntario*, permite una toma de conciencia, una toma de posición con respecto de la historia de la humanidad. Rasgo que podemos encontrar afín a los autores anteriormente citados.

¹⁴ César Pablo Oyarzún, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Trad. César Pablo Oyarzún, Universidad de Arcis y LOM Editores, Santiago de Chile, s.f., p. 28.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

remembranza como “el *recuerdo involuntario* de la humanidad redimida”.¹⁶ Con ello se está enunciando una cierta independencia del pasado, éste, al permanecer pendiente, abre un espacio para manifestarse. Michael Löwy advierte que Benjamin hace hincapié en “la importancia de la exigencia que viene del pasado”.¹⁷ Que el pasado permanezca pendiente es lo decisivo en la concepción benjaminiana de la *remembranza* y la *redención*. En sentido estricto, el pasado es un tiempo truncado, es aquel que no pudo realizarse en su presente, pero precisamente al ser trunco, el pasado es el *índice* hacia su actualización. Ya sea en la *remembranza* o en su *redención* el pasado se manifiesta como una fuerza potencial que exige ser recordada y realizada. Es preciso señalar que su actualización no es simplemente una repetición del pasado, sino es a la vez una oportunidad para que se genere lo nuevo: en la *remembranza*, la posibilidad de testimoniar mediante el *recuerdo* genera diversos sentidos, diferentes miradas de un mismo acontecimiento conformando una multiplicidad de *recuerdos*; y en la *redención*, la realización de las demandas del pasado en el contexto actual. Ambos procesos enuncian la capacidad humana de generar nuevos contenidos, nuevas percepciones de lo pasado y realizaciones de lo que pudo haber sido. La irrupción de algo radicalmente nuevo no se puede deducir en modo alguno de la suma de los acontecimientos pasados; lo imprevisible puede acontecer en cualquier *instante*, es lo que mantiene en el corazón del presente una llama encendida.

De esta manera, podemos hablar de una *historia inconclusa*, de un pasado aún por realizarse en el presente. Este posicionamiento de Benjamin es criticado por su interlocutor, Max Horkheimer, en una carta que le envía en 1937, comentario que Benjamin rescata en el *Convoluto N* del *Libro de los Pasajes*:

¹⁶ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 77.

¹⁷ Esta reflexión está inscrita en un contexto donde Löwy remite a las diferencias entre Marx y Benjamin: “Lo que distingue a Benjamin de Marx no es sólo la dimensión teológica, sino también la importancia de la exigencia que viene del pasado: no habrá *redención* para la generación presente si ésta hace poco caso de esa reivindicación [...] de las víctimas de la historia” (Michael Löwy, *Aviso de incendio...*, p. 60).

La afirmación de la inconclusión es idealista, si la conclusión no está incorporada en ella. La injusticia pasada ha ocurrido y está cerrada. Los muertos han sido matados efectivamente (...) Si se toma la inconclusión completamente en serio, hay que creer en el Juicio Final (...) Quizá subsista, en relación con la inconclusión, una diferencia entre lo positivo y lo negativo, de tal manera que sólo la injusticia, el terror, los dolores del pasado son irreparables. La justicia ejercida, las alegrías, las obras se relacionan de otra manera con el tiempo, pues su carácter positivo es ampliamente negado por la caducidad. Esto vale por lo pronto en la existencia individual, en la cual no es la dicha sellada por la muerte, sino la desdicha.¹⁸

La visión de Horkheimer opera en la imposibilidad, ya no hay nada que hacer por el pasado, éste es irreparable, sus posibilidades están negadas por su misma caducidad. El ámbito de lo histórico queda petrificado, su desdicha sellada por la muerte. Este comentario critica la idea de la *historia inconclusa* como una apreciación idealista e inclusive ramplona frente a la desdicha del pasado. Posterior a la cita de Horkheimer, Benjamin responde todavía con un hálito de esperanza, para el cual la muerte no es término de nada:

El correctivo de estos cursos de pensamiento reside en la consideración de que la historia no es únicamente una ciencia, sino, en grado no menor, una forma de la *remembranza*. Lo que la ciencia ha “establecido” puede modificarlo la *remembranza*. La *remembranza* puede convertir lo inconcluso (la dicha) en algo concluido, y lo concluido (el sufrimiento) en algo inconcluso. Esto es teología.¹⁹

En el libro *Aviso de incendio*, Michael Löwy recupera esta discusión entre ambos autores, complementándola con un fragmento del propio Horkheimer,

¹⁸ Max Horkheimer cit. en Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, pp. 140-141.

¹⁹ Walter Benjamin, *loc. cit.*.

donde él mismo afirma la apertura e inconclusión de la historia. A pesar de su objeción al pensamiento crítico de Benjamin, se muestra que con anterioridad Horkheimer había escrito una idea semejante sobre el tema:

Ningún futuro puede reparar lo ocurrido a los seres humanos que cayeron. Jamás los convocarán para ser bienaventurados por toda la eternidad. (...) En medio de esa inmensa indiferencia, sólo la conciencia humana puede convertirse en el sitio privilegiado donde la injusticia sufrida será abolida/superada (...), la única instancia que no se satisface con eso (...). Ahora, cuando la fe en la eternidad debe descomponerse, la historiografía (Historie) es el único tribunal de apelaciones (...) que la humanidad presente, pasajera ella misma, puede ofrecer a las protestas (...) procedentes del pasado.²⁰

La cita anterior puede ser leída desde esta dimensión teológica que sugiere Benjamin para la *remembranza*. Para ambos pensadores, en el contexto de las dos últimas citas, el pasado se hace manifiesto, con la finalidad de cuestionar y hacer reaccionar a las generaciones del presente. No es un pasado inocuo, petrificado, irrevocablemente perdido; por el contrario, es preciso que éste sea salvado y activado. “Salvar el pasado, significa sobre todo para Benjamin, ‘arrancarlo al conformismo que, en cada *instante*, amenaza con violentarlo’, para darle, en el corazón de nuestro presente, una nueva actualidad”.²¹ En la *remembranza*, un *instante* del pasado es salvado del conformismo, ya que a este *instante* se le confiere un nuevo sentido en el presente. Las generaciones actuales actúan de esta forma porque se sienten responsables y comprometidas con el pasado. La *remembranza* pensada como labor histórica, señala que la finalidad no es el conocimiento mismo, sino tener una experiencia con el pasado, una experiencia única que concluiría, de ser posible, con la salvación del pasado. Este “impulso de salvación”²² muestra el carácter crítico del pensamiento benjaminiano: la

²⁰ Michael Löwy, *Aviso de incendio...*, p. 57.

²¹ Stéphane Mosès, “Walter Benjamin. Los tres modelos de la historia”, en *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Trad. Alicia Martorell, Cátedra, Madrid, 1997, p. 129 (lo entrecomillado son palabras de Walter Benjamin, las cursivas son mías).

²² Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 92.

historia debe asumir la memoria de los vencidos y distanciarse de aquella *tradicción* que únicamente produce una letal ceguera. Para Benjamin, la *remembrancha* es el vehículo de la auténtica conciencia histórica.

En apariencia, uno de los mayores problemas que presenta la *remembrancha* es su carácter inmemorial. La *remembrancha* es ejercicio de memoria pero paradójicamente también es olvido: lo que se ha escapado y no se enuncia más para la memoria. En este sentido, la *remembrancha* puede ser definida como representación.²³ En el acto de representar, la *remembrancha* evoca lo que no está presente, lo irrepresentable de la experiencia, enuncia tan sólo sus bordes. Expresa una semejanza respecto de la experiencia misma; es una re-presentación que en el intento por hacer presente la experiencia expresa una cosa distinta de ella. De este modo podemos concluir que en toda representación, incluyendo la *remembrancha*, hay cierta pérdida que sólo deja tras de sí una huella mnémica. La *remembrancha* para Benjamin es la posibilidad de expresar una experiencia con el pasado mediante el lenguaje, sin embargo en esta expresión se pierden muchos aspectos para la memoria, éste es el aspecto paradójico de la *remembrancha*: la memoria y el olvido que la rodean. No obstante, en este rasgo se admite el significado más profundo de la *remembrancha*: la posibilidad de que surja lo nuevo, es decir, el sentido. En un *instante* en que la *remembrancha* asume la memoria de los vencidos, rescata el sentido de justicia para la humanidad entera. Lo nuevo se produce en la activación de la historia, del pasado. Benjamin concibe a la historia desde su carácter no lineal, en sus rupturas, en su capacidad de irrumpir. Lo nuevo surge en esta cesura, donde recomienza la esperanza por

²³ En Benjamin, la representación (*Darstellung*) está estrechamente ligada a la *verdad*. La representación refiere a la apariencia de algo, hacer presente algo por medio de su apariencia. De este mismo modo, Benjamin caracteriza a la *verdad*: “La *verdad* en cuanto contenido de lo bello. [...] Este contenido no sale a la luz con el *desvelamiento*, sino que se revela en el curso de un proceso que metafóricamente podría designarse como el llamear de la *envoltura* del objeto” (Walter Benjamin, “Introducción. Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento”, en *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1990, pp. 15-16).

En este caso, el objeto puede revelarse a la vista verdaderamente por medio de su envoltura, de su apariencia y por lo tanto de su representación. De igual modo, para Benjamin, la *verdad* se presenta en su velo, desde su apariencia, no por develamiento. Agradezco a Anya Naima por la precisión del uso de la palabra alemana.

la justicia, como una forma que escapa a toda previsión. El sentido es generado gracias a esta detención temporal donde es posible vincularse con la historia para dotarla de múltiples significados.²⁴

2

Aproximaciones a la noción de imagen dialéctica

Hemos observado algunas de las características de la *remembranza* en la teoría histórica benjaminiana, concretamente, cómo se desarrolla el tejido de la memoria para transformarse en vivos *recuerdos*. Es necesario por ahora reflexionar de qué manera es posible esta *remembranza*. Esencialmente, esta cuestión abarca varios puntos: ¿cómo se puede narrar la historia?, ¿cómo podemos hablar de *remembranza*, es decir, de una historia justa?; ¿con qué herramientas dialógicas contamos para evidenciar el caos de acontecimientos, como precisa la *remembranza*?, y ¿cuáles son sus límites frente a lo inmemorial? Ya que la *remembranza* sólo se construye a través del acto mismo de relatar, es necesario buscar en Benjamin una de las nociones que pensó para comprenderla. Tanto en *Sobre el concepto de historia* como en el *Libro de los pasajes*, el autor centra su atención en una posibilidad del lenguaje: la construcción de una imagen en prosa. Benjamin nombra a esta posibilidad: *imagen dialéctica*. Imagen que es concebida como un instrumento de conocimiento y, de manera más determinante, dispositivo para salvar el pasado, al redimirlo y rememorarlo:

La *imagen dialéctica* es una (imagen) relampagueante. Así, como una imagen que relampaguea en el ahora de la *cognoscibilidad*, ha

²⁴ Es importante señalar que Benjamin también justifica la labor de la *remembranza* por medio de un materialismo histórico, construido a partir de la resignificación de la teoría marxista. No obstante, en esta tesis, por falta de espacio, no hemos abordado esta perspectiva.

de aferrarse firmemente [a] *lo sido*. El salvamento que de esa suerte [...] se lleva a cabo sólo se deja cumplir en aquello que al *instante* que sigue se ha perdido ya irrescatablemente.²⁵

La *imagen dialéctica* se puede comprender en términos epistemológicos, como una herramienta que permite conocer algunos aspectos del pasado. No obstante, el conocimiento que Benjamin propone no es simplemente de carácter cognoscitivo. Si bien con la *imagen dialéctica* se está sugiriendo un ímpetu por descifrar un *instante* del pretérito, *lo sido*, para hacerlo legible al presente; por otro lado, se apela al *salvamento*: traspasar el terreno del conocimiento para salvar lo pretérito, que paradójicamente es algo que no puede ser rescatado completamente, sino evocado y transformado en algo nuevo. Salvar el pasado en este sentido es actualizarlo en la interpretación, enriquecerlo de significados. Al plantear esta noción epistemológica, Benjamin está señalando un problema: conceptualiza al conocimiento como relampagueante, es decir, como efímero; no es un conocimiento inmutable e indeleble, continuamente se transforma, se vacía y se vuelve a llenar de significación. También así lo señala en la *Tesis V*: “La verdadera *imagen del pretérito* pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el *instante* de su *cognoscibilidad* para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado”.²⁶ Posteriormente, Benjamin agrega a esta tesis una fuerte enunciación que continúa afirmando de modo contundente la característica problemática del conocimiento: “Viene de una boca que ya en el *instante* en que se abre quizás habla al vacío”.²⁷ Esto significa que para Benjamin, el conocimiento, en un sentido profundo, es de carácter efímero, es un secreto y constante enigma que no se deja revelar en su totalidad.²⁸ El conocimiento, apenas una huella, deja una inscripción que necesariamente debe ser interpretada. “Hablar al vacío” significa introducir al mundo una

²⁵ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 145.

²⁶ *Ibid.*, p. 50.

²⁷ Walter Benjamin, *loc. cit.* (las cursivas son mías).

²⁸ Benjamin advierte la existencia de cierto relativismo en el conocimiento. La singularidad histórica, las huellas de lo inconsciente, hacen del conocimiento un terreno fortuito, sin embargo, esto no lo aniquila, hay verdadero conocimiento que se hace manifiesto en un *instante*.

interpretación de un acontecimiento o de una experiencia; esta expresión efímera deja un rastro tras de sí, una imagen. Ésta a su vez podrá ser retomada para reinterpretarla. En esta reflexión se alude a un proceso imperfecto, a un proceso que por su defecto siempre está abierto. El conocimiento, definido a partir de la imagen, es susceptible de ser una experiencia para otros, es una huella abierta a la interpretación.

La *imagen dialéctica* es una imagen en prosa, es una herramienta del discurso determinada a partir de la posibilidad de expresar sentidos. De este modo, las *imágenes dialécticas* implican conocer y propiciar una experiencia para otros. Se puede observar en Benjamin el papel clave que estas imágenes juegan en su filosofía, las *imágenes dialécticas* no sacrifican al objeto dentro de un concepto; éstas tienen la capacidad de revelar “las relaciones [más] íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”.²⁹ Esta visión del acercamiento entre el lenguaje y lo que éste refiere o representa, lo podemos comprender en primera instancia si observamos que para el autor el mundo está lleno de sentido, esto significa que el mundo es susceptible de ser traducido al lenguaje. Bloch comenta este particular comportamiento de Benjamin:

(Él) actuaba ‘como si el mundo fuera lenguaje’. Los objetos eran ‘mudos’. Pero su potencial expresivo (‘lingüístico’ para Benjamin) era legible para el filósofo atento que los ‘nombraba’, traduciendo este potencial al lenguaje humano de las palabras, y por lo tanto haciéndolos hablar.³⁰

La *imagen dialéctica* rescata la posibilidad de traducir las experiencias del mundo en lenguaje, hace posible la posibilidad de su expresión. A Benjamin no se le escapa que el lenguaje en general produce semejanzas y analogías.³¹

²⁹ Baudelaire cit. en Jean Michel Palmier, *Langue et vérité: la nécessité du recours à une théorie de la connaissance*, en *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Klincksieck, París, 2006, p. 464 (la traducción es mía. El pensamiento de Baudelaire es un referente en la filosofía de Benjamin).

³⁰ Ernst Bloch cit. en Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada...*, p. 30.

³¹ En *La enseñanza de lo semejante*, Benjamin reflexiona acerca de las posibilidades del

Desde esta perspectiva se aborda la problemática que enuncia: ¿qué es posible nombrar con el lenguaje? El autor acepta que el lenguaje es un vestigio de la experiencia, es una forma de expresión que logra transmitir una experiencia. Y, en particular las *imágenes dialécticas*, como expresiones lingüísticas, dan cuenta del tejido histórico; por eso debemos comprender que cuando Benjamin se refiere a ellas, está anunciando directamente la posibilidad de *remembranza*, ya que el contenido de estas imágenes es un conocimiento histórico que surge de una experiencia con el pasado. La *imagen dialéctica* “puede ser [representada como] una balanza que se mantiene en equilibrio, y uno de cuyos platillos está cargado con *lo sido*, y el otro con el conocimiento del presente”.³² Esta representación enuncia que el presente funciona como instancia de interpretación para la cual se abre la dimensión del pasado, el resultado de esta interpretación forma una imagen.

En *Sobre el concepto de historia*, Benjamin dedica un fragmento que lleva por título, *La imagen dialéctica*, en el cual traza una vaga definición sobre lo que se puede comprender con esta noción y, con respecto a su contenido histórico:

Si se quiere considerar la historia como un texto, vale a su propósito lo que un autor reciente dice acerca de (los textos) literarios: el pasado ha depositado en ellos imágenes que se [podrían] comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible. “Sólo el futuro tiene [...] [reveladores] a su disposición, que son lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a la luz con todos los detalles.” [...] El método histórico es un método filológico, que tiene en su base el libro de la vida. “Leer lo que nunca fue escrito”, reza Hofmannsthal.³³

lenguaje. En el capítulo 2 analizaremos con mayor profundidad el tema del lenguaje de la semejanza.

³² Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 135.

³³ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 86 (lo entrecomillado son palabras de Monglond).

En la anterior cita se sugiere que la *imagen dialéctica* deriva de un cierto tipo de lectura: “Leer lo que nunca fue escrito”. Esta frase enuncia que quien narra la historia debe de hacer una aguda lectura: leer entre líneas lo que la historia oficial y dominante silencia en sus narraciones, o lo que se ha perdido con el tiempo. En este mismo tono, se hace la analogía entre leer la historia y el proceso análogo del revelado fotográfico: quien posee una mirada crítica para leer y narrar la historia, dispone de un revelador lo suficientemente potente para captar una imagen en todos sus detalles. El autor emplea esta analogía para expresar el trabajo en general de la acción crítica: sacar a la luz lo que nunca antes ha sido revelado. La lectura de la historia, la *remembranza*, explicada en estos términos fotográficos nos remite a la latencia de la imagen fotográfica. En el proceso análogo, la imagen aún no revelada se llama *imagen latente*, ésta ha sido captada en el material fotosensible, por tanto está presente aunque aún invisible. La *imagen dialéctica* es una *imagen revelada*, en la cual, lo latente se vuelve visible, es decir, los contenidos históricos y el pasado silenciado salen a la luz, a la vista de la conciencia. En Benjamin, la mirada crítica significa esta toma de conciencia que se da gracias al pasado. Es una toma de posición frente al pasado y, con respecto al presente es “el *instante* del despertar”³⁴ para la conciencia.

Al definir de esta forma la *remembranza* y la *imagen dialéctica*, hay una clara toma de posición de parte de Benjamin frente a la historia y con respecto de la *tradición*. Según el autor, ambas pueden tener un carácter negativo si se rigen por los intereses de las clases dominantes, por ello, es necesario retomarlas con una mirada crítica, distante, que permita visibilizar qué está en su trasfondo. En palabras de Benjamin, es necesario “[el] *desmontaje* de la historia universal, [...] *pasarle* a la historia *el cepillo a contrapelo*”,³⁵ con la finalidad de que la historia y la *tradición* velen por los intereses revolucionarios y la esperanza de las clases oprimidas y

³⁴ “El ahora de la cognoscibilidad es el *instante* del despertar” (*Ibid.*, p. 172).

³⁵ *Ibid.*, p. 88.

silenciadas. La *imagen dialéctica* es producto de este *desmontaje y montaje*, resultado de una lectura crítica que implica un distanciamiento constante con la *tradición*. En *Dialéctica de la mirada*, Susan Buck-Morss advierte que este aspecto crítico apela propiamente al distanciamiento. En este sentido, producir una *imagen dialéctica*, significa hacer un llamado al pasado para aceptar que en el choque con éste, el presente rechace someterse a las líneas de la *tradición*. Buck-Morss rastrea este rasgo crítico en la lectura de la Cábala:

Ciertos rasgos básicos de la investigación cabalística de Scholem encuentran eco en aquellos que parecen ser los aspectos más idiosincrásicos de la teoría benjaminiana de las *imágenes dialécticas*. Scholem nos dice que la palabra Cábala significa “aquello que se recibe a través de la *tradición*.” [...] Su interés en la *tradición* tiene que ver con su transformación más que con su preservación. [...] [Advierte] que el “destino de los textos sagrados” es “divorciarse de las intenciones de los autores” como si “algo que podríamos llamar su vida futura, descubierta por las generaciones posteriores, llegara a ser más importante que su significado original”. [...] Aquí no hay “desaparición del objeto”: sin los referentes materiales actuales, los textos antiguos son indescifrables. Y de aquí la paradoja: no se puede interpretar la verdad de la realidad presente sin los textos del pasado, pero esta realidad transforma radicalmente el modo cómo estos textos son leídos. El resultado es que “viejas combinaciones serán interpretadas de una manera totalmente nueva,” así como los símbolos tradicionales demuestran “su explosivo poder para sacudir la *tradición*.” En síntesis la Cábala reverencia al pasado para romper con él.³⁶

De acuerdo con esta referencia, la Cábala no es un libro que demuestra cómo ocurrieron las cosas realmente en el pasado, sino cómo el pasado puede ser recordado, reinterpretado y apropiado innumerables veces. Benjamin es afín a este método hermenéutico, el rescate dialéctico de la *tradición* y la historia

³⁶ Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada...*, p. 258 (lo entrecorrido son palabras de Gershom Scholem, las cursivas son mías).

que él propone mediante la *remembranza*, justamente, se produce en el hecho de que las imágenes del pasado sean arrancadas de su contexto; y en este caso, no hay una conservación de los contenidos, o hechos, como tal. Ésta es una condición fundamental para que una *imagen dialéctica* se origine. Y es así como Benjamin define la imagen, a partir de su estructura y rescate dialéctico:

[La] imagen es aquello en lo cual comparecen en una *constelación* el pretérito con el presente. Mientras que la relación de lo antaño con el ahora es una (*relación continua*) puramente temporal, la del pretérito con el presente es dialéctica, de índole de *salto*.³⁷

Para Benjamin, la *imagen dialéctica* se forma en la descontextualización, en el choque del presente con el pasado del cual resulta una imagen entrecortada. De esta relación surgen nuevos significados: se trata de una apropiación que engrana ciertos elementos con otros haciendo visible algo que sin esta relación no lo sería. Asimismo, este encuentro que se da en la imagen, introduce una temporalidad dialéctica. Recordemos que Benjamin propone la noción de *tiempo-ahora*, que es distinta al flujo continuo del tiempo, ésta es una temporalidad que exige la ruptura, el quiebre con la continuidad, la descontextualización, por eso la nombra de índole de *salto*. Al proponer que debe haber una brecha entre el pasado y el presente, Benjamin introduce esta temporalidad dialéctica: el *tiempo-ahora*. La *imagen dialéctica* anida esta temporalidad. En este sentido, podemos comprender la imagen como un cristal de tiempo, una forma construida dialécticamente por instantes alejados temporalmente.³⁸ Si la imagen es concebida desde su aspecto dialéctico, como irrupción y descontextualización, en el fondo significa que tiene la capacidad de cuestionar la historia, la *tradicción* y, los intereses que se juegan de por medio. En síntesis, la finalidad en sí de tener una experiencia con el pasado es que se active la mirada del presente. Ese es el sentido de la

³⁷ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 92.

³⁸ “Para que un trozo de pasado sea alcanzado por la actualidad, no ha de haber continuidad entre ellos” (*Ibid.*, p. 139).

remembranza. Ésta como “exposición histórica [...] lleva al pasado a poner al presente en una situación crítica”.³⁹ En *Apuntes sobre el concepto de historia*, Benjamin subraya este aspecto, gracias al cual es posible desarrollar una imagen crítica y dialéctica:

(El) *elemento destructivo* en la historiografía ha de concebirse como una reacción a una *constelación de peligros*, que amenaza tanto al *transmisor* como al *receptor* de la *tradición*. Esta *constelación de peligros* le hace frente a la historiografía; ante ella tiene que mostrar ésta su presencia de ánimo. En esta *constelación de peligros* cruza a la manera del *rayo* la *imagen dialéctica*.⁴⁰

Con esta interpretación, Benjamin enfatiza nuevamente la ruptura con la *tradición*, entendida en su sentido negativo, como cómplice de salvaguardar el estado de injusticia en el que se vive. Esta visión de la *tradición* está correlacionada con una actitud política de resignación. Tanto el *transmisor* como el *receptor*, al atravesar una *constelación de peligros*, están en riesgo de continuar en esta visión acrítica y con una actitud conformista frente al presente y a su historia. En contraposición, el autor advierte que es indispensable que los *transmisores* y *receptores* de la *tradición*, inmovilicen esta continuidad e indiferencia. Eduardo Cadava menciona un significado profundo para este tipo de inmovilización: “Benjamin sugiere que no hay historia sin la capacidad de contrarrestar el movimiento histórico, [y ésta a su vez,] necesita una escritura que [pueda] ser fiel a este movimiento de interrupción o suspensión”,⁴¹ es decir, una *remembranza* desplegada en *imágenes dialécticas*. Esta inmovilización o irrupción es un llamado a la rebeldía y a la activación política mediante la reflexión histórica.

Es preciso señalar que la teoría de la *imagen dialéctica* debe ser comprendida como una “encrucijada donde se encuentran simultáneamente la filosofía del lenguaje, la teoría del conocimiento y la filosofía de la

³⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁴¹ Eduardo Cadava, *Trazos de luz*, Trad. Paola Cortes-Roca, Palinodia, Santiago de Chile, 2006, p. 21.

historia”,⁴² todas ellas entrelazadas por un interés político. Sucesivamente iremos mencionando estos distintos aspectos. Por ahora, nos enfocaremos en las reflexiones sobre el conocimiento y la filosofía de la historia. En *Apuntes sobre el concepto de historia* se define a la *imagen dialéctica* como: “idéntica al *objeto histórico*”.⁴³ Para la teoría benjaminiana, este concepto no se refiere a las cosas empíricas, a los fenómenos, sino que constituye una interpretación sobre éstas, propiamente, su teorización. En el *Libro de los pasajes*, ejemplifica mediante la mercancía cómo se da dicha teorización de los fenómenos. Desde una perspectiva teórica, las mercancías pueden revelarnos algunos aspectos sociales; éstas reflejan una contradicción interna: por un lado, el bienestar que prometen y, por otro, la esclavitud de las sociedades al fetiche del capitalismo que refleja las reales condiciones de vida de las masas: la pobreza y una ensombrecida historia de los costos humanos y ambientales que ha cobrado este supuesto progreso. Estos aspectos pueden ser leídos en los objetos, cualquiera puede ser interpretado, tomándolo no ya como una simple cosa de utilidad en la vida cotidiana, sino como un *objeto histórico*, teórico. Gracias a la descontextualización que se da en la construcción de un *objeto histórico*, es posible analizar a los objetos más allá de esta apariencia.

Es necesario tener en cuenta cuáles son las exigencias epistemológicas del *objeto histórico*, entendido éste como *imagen dialéctica*. Benjamin propone para esta teoría del conocimiento que: “En el fundamento de la *historiografía materialista* [haya] un *principio constructivo*. Al pensar no sólo le pertenece el movimiento de los pensamientos, sino también su *interrupción*”.⁴⁴ Aquí se señala una distinción para abordar el conocimiento, en general, y sobre todo el conocimiento histórico. Un *objeto histórico* es producto de la cesura del pensamiento, de su detención. Podemos identificar en el pensamiento la capacidad de fijar imágenes, fijar en palabras los detalles de un acontecimiento o una idea que sobresale. Esta concepción

⁴² Jean Michel Palmier, *Langue et vérité...*, p. 421 (la traducción es mía).

⁴³ Walter Benjamin, *loc. cit.*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 64.

sencillamente expresa un interés en preguntarse cómo funciona el razonamiento humano. El pensamiento en su detención puede ser comprendido a partir de la mirada de Medusa. Según la leyenda, la Gorgona petrifica a quien mira, sus víctimas pierden la vida en el instante en que mirados se convierten en seres inmóviles de piedra, esculturas inertes. El efecto de Medusa, desde la epistemología, puede ser definido como la capacidad de extraer una imagen y en ella, fijar ciertos aspectos o detalles de lo que se observa. O bien, como el detenimiento de un pensamiento que se ha cristalizado en una imagen. La mirada de Medusa y sus efectos tienen una similitud con la huella, analogía en la que hemos insistido para referirnos a la *imagen dialéctica*, ya que al dejar tras de sí a un ser petrificado, éste da cuenta de su existencia en sus restos de piedra, estos son propiamente una reproducción, una impronta de la vida que yace en la piedra; finalmente, tanto la metáfora de los efectos de la mirada de la Gorgona como las huellas, ambas producen restos, son reproducciones que aluden a algo que ya no está presente como tal, sino en una forma distinta.⁴⁵ Entretanto, no debemos perder de vista que en Benjamin, la imagen, a pesar de que es producto de una petrificación semejante, siempre queda abierta y dispuesta a ser leída, releída e interpretada.

La irrupción del pensamiento puede además ser comprendida desde un aspecto político. Si al pensar le pertenece la detención de los pensamientos, Benjamin traslada este rasgo a un sentido histórico y revolucionario. Como ya se ha mencionado hay una preocupación por frenar el movimiento histórico, alertar a la humanidad a un cambio para que las cosas no continúen como hasta ahora. Esta irrupción además de establecer una comprensión del razonamiento humano, introduce la *detención mesiánica* de

⁴⁵ Para Adorno, el efecto de Medusa es una característica determinante de la filosofía de Benjamin: “Le atraían los componentes petrificados, congelados u obsoletos de la cultura, todo lo que en ella se despojaba de la vitalidad amable y familiar, igual que el fósil o la planta de herbario atraen al coleccionista. Entre sus utensilios favoritos estaban las bolas de cristal que contienen un paisaje en el que nieva cuando se le agita. La palabra francesa para referirse a la naturaleza muerta, *nature morte*, podría muy bien rotular la entrada a su prisión filosófica.[...] La mirada de su filosofía es medusiana” (Theodor Adorno cit. en Andreas Ilg (2012), *El mosaico urbano, Walter Benjamin y crónicas de la Ciudad de México*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México., p.77).

los acontecimientos, es decir, su efecto político. Es entonces, que el pensamiento se materializa en acciones y actitudes. Al respecto, Marcuse reconoce que Benjamin ha expresado una de las grandes verdades de la *teoría crítica*, al establecer este lazo necesario entre la *detención mesiánica* y la lucha revolucionaria:

En contadas ocasiones se expresó de una forma tan ejemplar la verdad de la *teoría crítica*: la lucha revolucionaria exige la *detención de lo que sucede y lo que ha sucedido*; antes de asignarle cualquier meta positiva, esta negación es el primer acto positivo. Lo que el hombre ha hecho a los otros seres humanos y a la naturaleza debe cesar, y cesar radicalmente; recién después podrán comenzar la libertad y la justicia.⁴⁶

En relación con esto, Löwy afirma que “la *detención mesiánica* es ruptura con la historia pero no fin de la historia”,⁴⁷ ya que lo que se busca es frenar la historia de la humanidad, una historia hasta ahora escindida en una política segregadora, para dar pie a un nuevo horizonte. La *imagen dialéctica*, o bien, el *objeto histórico*, alimentan esta vena política, revolucionaria y crítica con la realidad. Estos aspectos los podemos observar puesto que refieren a un método en el que está inscrita la necesidad de la *irrupción mesiánica*. La labor de la imagen en la escritura de la historia es salvaguardar una memoria que recuerde a la humanidad la injusticia en la que se ha vivido y, a la vez, sature el presente de oportunidades revolucionarias con la finalidad de producir un cambio en esta realidad y en la historia de la humanidad. De acuerdo con esta perspectiva podemos afirmar que para Benjamin la política no es nada sin la historia.⁴⁸ A la política se le ha de conferir siempre una memoria viva que constantemente esté actualizando y redimiendo a la historia, con la finalidad de concientizar

⁴⁶ Hebert Marcuse cit. en Michael Löwy, *Aviso de incendio...*, p. 152 (las cursivas son mías).

⁴⁷ Michael Löwy, *loc.cit.*.

⁴⁸ Tomo prestada esta reflexión de Ana María Martínez de la Escalera: “La política [...] , tal como la comprendía Benjamin, no sería nada, sin la historia” (Ana María Martínez de la Escalera, “Walter Benjamin: Escritura y memoria”, en *De Memoria y escritura*, UNAM, México, 2008, p. 20).

y proveer mecanismos que nos permitan establecer nuevas relaciones, actitudes y subsanar el pasado. El autor propone una vía alterna para desarrollar esta memoria, que la historia se descomponga en imágenes, no en historias.⁴⁹ Las imágenes tienen una estructura muy particular, cristalizan en sí mismas, una idea de lo que ha sido la historia de la humanidad en general. Para constituir este tipo de imagen, Benjamin indica una metodología, que toma prestada de Leibniz; la *imagen dialéctica*, como *objeto histórico*, ha de tener la estructura de una *mónada*:

Cuando el pensar se detiene súbitamente en una *constelación* saturada de tensiones, entonces le propina a esta misma un *shock*,⁵⁰ por el cual se cristaliza él como *mónada*. El materialista histórico aborda un *objeto histórico* única y solamente cuando éste se le presenta como *mónada*. En esta estructura reconoce el signo de una *interrupción mesiánica del acontecer* o, dicho de otra suerte, de una *chance revolucionaria* en la lucha por el pasado oprimido.⁵¹

⁴⁹ “La historia se descompone en imágenes, no en historias” (Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 151).

⁵⁰ Posiblemente, al enunciar la noción de *shock* Benjamin no sólo se refiera al detenimiento del pensamiento, sino a la experiencia a la cual esta noción refiere. En los ensayos: *Sobre algunos temas en Baudelaire* y *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Benjamin propone una teoría de la percepción, donde analiza los diversos estímulos que se experimentan en el mundo moderno. Para el autor, la experiencia del *shock* (*Shockerlebnis*) es propiamente la norma en la modernidad. En esta época hay una crisis de la percepción y un empobrecimiento de experiencia, debido a que vivimos en un ritmo atropellado, en un constante cambio de estímulos y tumultuosa información. Éstas son algunas de las características que transforman las experiencias y a su vez, modifican nuestra estructura subjetiva: psíquica y corporal. De manera paradójica, el entorno tecnológicamente alterado del mundo moderno es una sobre-estimulación y adormecimiento. Las percepciones que se ofrecen tienen un gran impacto sobre nuestros sentidos, cuerpo y mente, sin embargo, su función social tiene por objetivo la manipulación. Las percepciones al funcionar como una realidad compensatoria se convierten en un medio de control social. Benjamin expone una fuerte crítica a la enajenación de la percepción, ya que ha sido usada en beneficio de la guerra y la destrucción de la humanidad, como lo ha hecho el fascismo. En contraste, coloca al comunismo, que actúa como una verdadera concientización política y humanitaria.

Un análisis muy completo sobre la noción de *shock* puede leerse en Susan Buck-Morss (1992), *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, *October*, vol. 62, pp. 3-41.

En esta tesis, se aborda la noción en un ejemplo del siguiente capítulo, sin embargo, por falta de espacio, la experiencia del *shock* como tal no será analizada.

⁵¹ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 64 (las cursivas son mías).

Según una anotación de Löwy, “en una primera versión de esta tesis, [que aparece] en el *Libro de los Pasajes*, el concepto de *imagen dialéctica* reemplaza al de *mónada*”.⁵² Hay distintas conexiones entre ambos conceptos que nos remiten a pensar que en la teoría benjaminiana funcionan como equivalentes, es decir, que la estructura de la *imagen dialéctica* corresponde a la de la *mónada*. En el ensayo *El origen del drama barroco alemán* se propone que la *mónada* “contiene la *imagen del mundo*. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo”.⁵³ Según esta idea, la *mónada* es una abreviación que contiene en sí la representación de la realidad. En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin explora esta misma noción, pero en este contexto la aproxima más directamente a una representación histórica: la *mónada* es un “cristal de la totalidad de los acontecimientos”.⁵⁴ Ambas definiciones están sujetas a la idea de la abreviación, al encuentro de una imagen que corresponda al mundo o, bien, una imagen que englobe la totalidad de los acontecimientos, propiamente una imagen histórica, como lo es la *imagen dialéctica*. La idea de abreviación en las imágenes tiene como finalidad resumir toda la historia de la humanidad. Para Giorgio Agamben –advierde Michael Löwy–, este aspecto guarda una similitud con el concepto cristiano de *anakephalaios*, que significa *recapitulación*. Este concepto, como la *imagen dialéctica*, advierde la necesidad de *redención* y *rememoración*. Agamben ubica el concepto cristiano en una epístola de Pablo: “Todas las cosas se recapitulan en el Mesías”.⁵⁵ La *recapitulación* también es parte esencial de la *imagen dialéctica*, la imagen es un cristal de tiempo mesiánico, de *tiempo-ahora*, mediante el cual se tiene la capacidad de resumir todos los momentos del pasado para concentrar la tradición de los oprimidos. La *imagen dialéctica*, cuya estructura es monadológica, debe de restituir el pasado en el presente, actualizarlo, ésa es su “potencia redentora”⁵⁶ y, a su vez, lo que le da sentido a su labor como escritura de la historia, como *remembranza*. La diferencia

⁵² Michael Löwy, *Aviso de incendio...*, p. 152 (las cursivas son mías).

⁵³ *Ibid.*, p. 31 (las cursivas son mías).

⁵⁴ Michael Löwy, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁵ Pablo cit. en Michael Löwy, *loc. cit.*.

⁵⁶ Michael Löwy, *loc. cit.*.

con el concepto cristiano es su contenido profano, la *imagen dialéctica* tiene que abordar el tejido histórico, la trama humana en el tiempo, dejando de lado a Dios.

Este profundo sentido que sobresale del *tiempo mesiánico* y la *imagen dialéctica*, comprendidos como un tipo de recapitulación, es también rescatado por la noción de *apocatástasis*. Literalmente esta noción significa “el retorno de todas las cosas a su estado originario”.⁵⁷ En palabras de Benjamin, lo que se realiza es: *in infinitum*, hasta que todo el pasado sea traído al presente en una *apocatástasis histórica*.⁵⁸ A su vez, esta noción cristiana tiene un equivalente judío mesiánico: el *Tikun*. Los dos conceptos, el *Tikun* y la *apocatástasis*, designan una restauración del orden cósmico y, particularmente, remiten a una “humanidad restituida, salvada [y] restablecida”.⁵⁹ Esta restauración que se propone en ambos términos tiene un doble alcance, la restitución del pasado es al mismo tiempo el origen de un nuevo orden. En las palabras de Scholem podemos ver reflejado este sentido:

En esta utopía orientada hacia la restauración pueden deslizarse perspectivas [...] inclinadas, de hecho, hacia la idea de un mundo mesiánico completamente nuevo. Este mundo completamente nuevo entraña aún aspectos que corresponden con claridad al mundo antiguo, pero este último ya no es idéntico al pasado del mundo; se trata antes bien, de un pasado transformado y transfigurado por el sueño resplandeciente de la utopía.⁶⁰

Como se puede observar, la restauración está animada por el deseo de restablecer el pasado; sin embargo, éste sólo puede restablecerse al ser actualizado, transformado desde el presente y en el porvenir. Es decir, la restauración del pasado desde la *apocatástasis histórica* es, sin duda, una recuperación del pasado, pero “al mismo tiempo y porque el pasado como tal

⁵⁷ Michael Löwy, *op.cit.*, p. 64.

⁵⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 123 (las cursivas con mías).

⁵⁹ Michael Löwy, *op.cit.*, p. 65.

⁶⁰ Gershom Scholem cit. en Michael Löwy, *loc. cit.*.

sólo puede volver en una no identidad consigo mismo”,⁶¹ éste es transformado por el presente. Ahora bien, para Benjamin, es necesario realizar una *apocatástasis histórica* en la *remembranza*. La restauración del pasado en la escritura es una recapitulación de la historia de la humanidad entera. Recordemos que ésta puede llevarse a cabo si se toma en cuenta la capacidad de abreviar la historia de toda la humanidad en una imagen. Para aclarar esta capacidad de abreviación, o recapitulación, característica del método monadológico, podemos tomar como ejemplo una extraordinaria *imagen dialéctica* que aparece en las *Tesis*:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él está representado un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que mira atónitamente. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas. *El ángel de la historia* ha de tener ese aspecto. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una *cadena de acontecimientos*, él ve *una sola catástrofe*, que incesantemente apila *ruina* sobre *ruina* y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de *ruinas* crece ante él hasta el cielo.⁶²

Con esta imagen podemos sintetizar la historia de la humanidad, es un ejemplo de recapitular la totalidad de los acontecimientos catastróficos. Lo que se plantea en esta *imagen dialéctica* es representar la historia de la humanidad como *catástrofe*, como un mar de *ruinas*. En esta imagen hay una previsión de la *redención* negativa:⁶³ para el *ángel de la historia* es imposible “despertar a los muertos y reparar lo destruido”.⁶⁴ No obstante, en

⁶¹ Jeanne-Marie Gagnebin cit. en Michael Löwy, *loc. cit.*.

⁶² Walter Benjamin, *op.cit.*, p. 54 (las cursivas son mías).

⁶³ La redención es negativa, en la medida en que nada puede ser materialmente restaurado. Esta idea la tomo prestada de Michael Löwy, desarrollada en su libro *Aviso de Incendio*.

⁶⁴ Walter Benjamin, *loc. cit.*.

las *ruinas* aún se halla la posibilidad de cambiar este curso histórico, al ser éstas las enseñanzas que lleven a “poner al presente en una situación crítica”.⁶⁵ Es decir, en la *ruina* se anida una *promesa* que anuncia lo que somos capaces de modificar para prevenir el desastre. De acuerdo a esta imagen, la historia encarnada por la mirada del ángel, es a la vez recordatorio de esta *promesa* y un llamado a la transformación. La fuerza de la historia justamente reúne la exigencia de una salvación que no es mera restitución del pasado, sino su transformación hecha por el presente. En efecto, esta *imagen dialéctica* nos invita a reflexionar y responsabilizarnos frente a nuestra historia, y nos recuerda que la memoria es verdaderamente un catalizador social y político.

Además, en esta imagen, se puede observar la dialéctica en función. Benjamin la retoma para hacer evidente que todo tiene un aspecto contradictorio. En este caso, la mirada del ángel representa a la historia como *catástrofe* y a la vez como una fuerte esperanza desde la *promesa*. El engranaje dialéctico es la base de la imagen, con éste no se diluyen los opuestos sino que se mantiene la contradicción.⁶⁶

En términos generales, una *imagen dialéctica* da una perspectiva de la historia, y permite que un momento de la historia, por más pequeño que parezca, sea legible. Para comprender la función de las imágenes-mónadas en la escritura de la *remembranza*, podemos acercarnos a un pequeño poema de Leibniz:

Y así, como una misma ciudad contemplada desde lados diferentes parece enteramente otra, como multiplicada en su perspectiva, sucede lo mismo para la multitud infinita de sustancias simples, hay tantos mundos diferentes que, no son más que las perspectivas del uno solo según los diferentes puntos de vista de cada *Mónada*.⁶⁷

⁶⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶⁶ En el segundo capítulo abordaremos con mayor profundidad la función de la dialéctica en la filosofía benjaminiana.

⁶⁷ Gottfried Wilhelm Leibniz cit. en Jean Michel Palmier, *Langue et vérité...*, p. 446 (la

En este contexto, se afirma la posibilidad de la narración en perspectiva; esto depende de una postura singular e histórica. Que la historia sea narrada en perspectiva, aclara justamente que habrá momentos en los cuales realmente se llegue al corazón de los acontecimientos, al “momento de su *cognoscibilidad*”.⁶⁸ Esta postura epistemológica apela a que, el presente, desde su singularidad histórica, esté vinculado con el pasado, que exista un reconocimiento. En el *Convoluto N*, el autor describe este momento en el acto de construir una imagen:

El *índice* de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan *legibilidad*. Y ciertamente, este “alcanzar *legibilidad*” constituye un punto crítico determinado de movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada *cognoscibilidad*. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. [...]Un estallar que no es otra cosa que *la muerte de intención*, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico *tiempo histórico*, el *tiempo de la verdad*.⁶⁹

Para Benjamin, este *instante de cognoscibilidad* traspasa el acto individual, es un conocimiento objetivo. Lo que le importa señalar es que “toda subjetividad se comprende como manifestación de una objetividad”.⁷⁰ Para la *remembranza*, los individuos funcionan como agentes históricos que activan el pasado, es decir, ellos expresan una singularidad histórica que subsume su propia individualidad en la historia de la humanidad. Con estos

traducción es mía).

⁶⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p 99.

⁶⁹ Walter Benjamin, “Convoluto N”, en el *Libro de los pasajes*, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Ediciones Akal, Madrid, 2005, p. 465 Generalmente utilizo la versión del *Convoluto N* traducido por Oyarzún, he recurrido a esta otra versión de Akal para complementarla ya que hay fragmentos que Oyarzún no incluye. En adelante citaré la versión de Akal como *El Libro de los Pasajes* para marcar una diferencia con la traducción de Oyarzún, a la cual refiero como *La dialéctica en suspenso* (las cursivas son mías).

⁷⁰ Theodor Adorno cit. en Jean Michel Palmier, *Langue et vérité...*, p. 465 (la traducción es mía).

aspectos basados en el conocimiento singular y objetivo, podemos definir justamente la finalidad de la *remembranza* como el reconocimiento de una *verdad histórica*.

Ahora bien, Benjamin está trazando uno de los problemas más característicos de la filosofía: la senda de la *verdad*. Esta noción está atravesada por la historia, por la singularidad que la historia alimenta. En su temprano escrito *El origen del drama barroco alemán*, el autor señala ciertas características que nos permiten pensar el terreno de la *verdad* desde su historicidad:

La *verdad* es dada y [...] se mantiene fuera del alcance de cualquier tipo de intención [...] La *verdad* no entra nunca en una relación, y mucho menos en una relación intencional [...] La *verdad* consiste en un ser desprovisto de intención [...]. El modo adecuado de acercarse a la *verdad* no es, por consiguiente, un intencionar conociendo, sino un adentrarse y desaparecer en ella. La *verdad* es la muerte de la intención.⁷¹

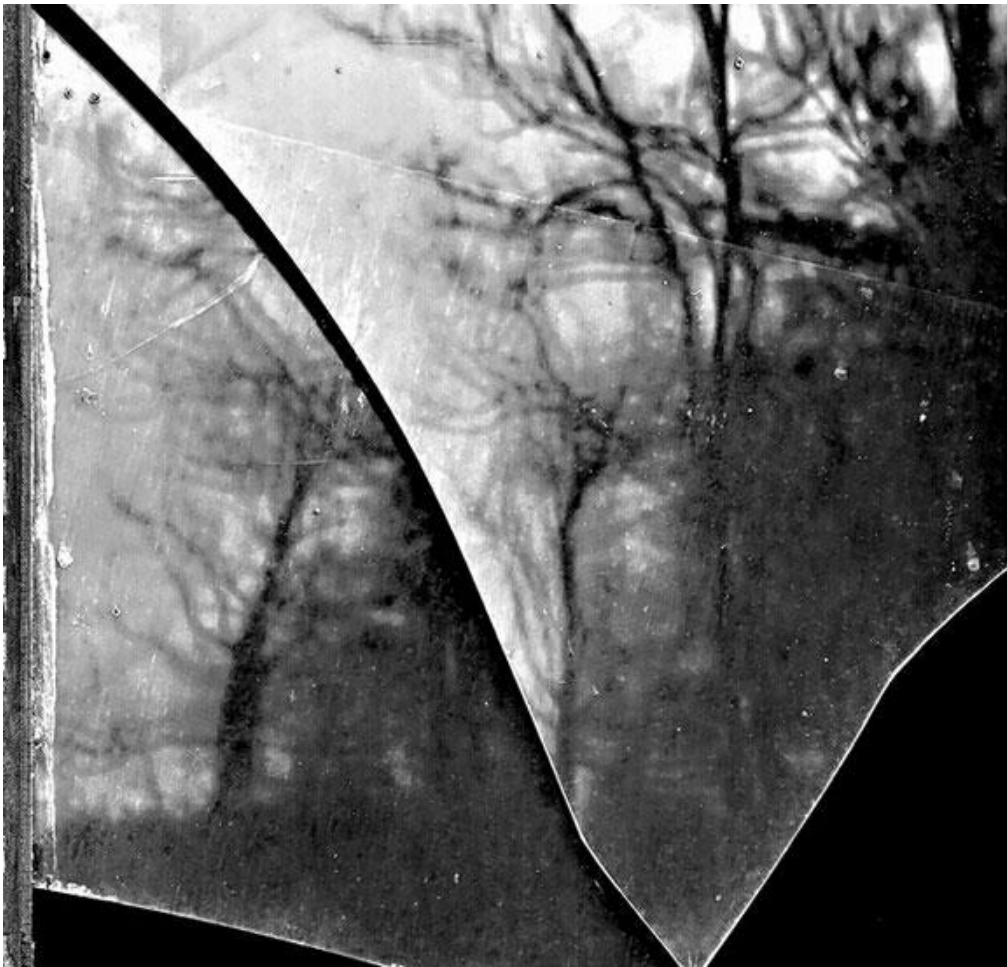
Observemos que estas particularidades se sostienen para definir a la *remembranza* como *verdad histórica*, como “*recuerdo involuntario* de la humanidad redimida”.⁷² Se está pensando en términos involuntarios e inconscientes, elementos que caracterizan lo histórico como cualidad de la *verdad*, estos elementos rebasan la subjetividad o la individualidad. El centro de la *verdad* ya no es un sujeto cognoscente, Benjamin no se pregunta por quién conoce, sino que traza un terreno involuntario y colectivo para la *verdad* y la *remembranza*. Esto caracteriza a su filosofía con una potencia de sobrepasar los límites de la subjetividad y, reconocer la encrucijada de condiciones que transforman la trama humana, nuestro tejido histórico.

⁷¹ Walter Benjamin, *Introducción...*, p. 18 (las cursivas son mías).

⁷² Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 77 (las cursivas son mías).

II

Reflexión del concepto de imagen dialéctica desde un encuentro con lo fotográfico



Andy Ilachinski, *Entropic Melodies 25*.

La imagen, correspondencias entre la fotografía y la imagen dialéctica

(Ontologías de la fotografía)

En el alma dianoética por su parte, las imágenes vienen a ser lo que las sensaciones. Y cuando afirma o niega lo bueno o lo malo, evita o persigue. Por esto el alma nunca piensa sin imagen.

Aristóteles⁷³

La imagen quema: arde en llamas y nos consume.

Georges Didi-Huberman⁷⁴

Las imágenes son llamas luminosas que al consumirse se vuelven ceniza y residuos del pensar. La imagen misma se conforma como dialéctica: llama-ceniza. O bien como lo sugiere Benjamin: la imagen es *dialéctica en suspenso*, ya que mantiene una tensión entre momentos contradictorios. En el caso del pensamiento, la dialéctica se expresa como claridad y oscuridad. La oscuridad no debe ser mal comprendida, ésta lleva al pensamiento a otras superficies; aunque se presenta como una aparente aporía para el pensamiento. Así, con la conformación de imágenes, por ejemplo Sartre describe que:

El pensamiento se escapa deslizándose a otra imagen, de ésta a otra, y así sucesivamente. (...) Es absurdo decir que una imagen puede perjudicarlo o frenar el pensamiento o, entonces, hay que entender con eso que el pensamiento se perjudica a sí mismo, se pierde espontáneamente en divagaciones y rodeos. (...) El pensamiento toma la forma gráfica cuando quiere ser intuitivo, cuando quiere fundar sus afirmaciones sobre la visión de un objeto.⁷⁵

⁷³ Aristóteles cit. en Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Trad. Inés Bértolo, A. Machado Libros, Madrid, 2008, p. s/n.

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, Serieve, México, 2012, p. 9.

⁷⁵ Jean-Paul Sartre cit. en Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo, Memorial del Holocausto*, Trad. María Miracle, Paidós, Barcelona, 2004, p. 169.

Benjamin, a la vez que introduce esta problemática, paralelamente sitúa la aparición de la imagen con la detención del pensamiento:

Al *pensar* pertenece lo mismo el movimiento que la detención de los pensamientos. Allí donde el *pensar* llega al detenimiento en una *constelación* pletórica de tensión, aparece la *imagen dialéctica*. Ella es la cesura en el movimiento del pensar.⁷⁶

En las citas anteriores lo que puede saltar a la vista es que ya no se habla únicamente de pensamientos sino también de imágenes. En ambos contextos podemos localizar a la imagen como esa alteridad que produce el pensar. Indudablemente, la imagen nos habita, la prueba es que nuestros pensamientos están inundados de ellas, así, de la misma manera en que en las calles, materializadas, éstas se desbordan en bandadas. Vivimos en un mundo lleno y hecho de imágenes, nosotros mismos producimos y somos producidos por ellas; somos imágenes.

Para algunos pensadores la imagen enriquece al pensamiento (Aristóteles, Benjamin, Didi-Huberman), le da una lógica plástica, permite la irrupción de la imaginación y la creatividad en un pensamiento árido. No obstante, para otros (Platón), la imagen es el elemento parasitario del pensamiento, que le provoca una ceguera brutal. En este último caso se describe a la imagen como una simple ilusión, algo imaginario, fantástico, fuera de la realidad o que la deforma. El mito platónico de la caverna ejemplifica esta manera de percibir la imagen; en él se explican jerárquicamente las formas cognoscitivas. El mito se desarrolla a partir de una alegoría que describe a la imagen como una sombra de la realidad, siendo ésta la forma más inferior del conocimiento. Los hombres que habitan dentro de la caverna tienen acceso únicamente a las puras sombras que se reflejan en el fondo de ésta y no a los objetos que las producen. El conocimiento de los objetos que producen esas sombras es intermedio. Salir de la caverna representa no

⁷⁶ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 150 (las cursivas son mías).

estar más en la oscuridad. Al exterior, Platón lo describe como un mundo luminoso lleno de *ideas* que representan la forma superior del conocimiento.

No debemos dejar de lado completamente el mito de la caverna, en éste, cabe la siguiente interpretación: las sombras que produce nuestro razonamiento tienen una dualidad indisoluble: la sombra no es posible sin luz. El pensar habita entre luz y sombra, es movimiento y detención a la vez, como lo sugiere Benjamin, es un proceso que debe mantenerse y manifestarse en la contradicción, sin disolver la tensión entre sus opuestos. De este modo, podemos sugerir que el pensar alude a sombras y luces. O como lo expresa Bergson, autor al que Benjamin se refiere constantemente:

La representación está aquí [...] pero siempre virtual, neutralizada, en el momento en que pasaría al acto. (...) Lo que es necesario para obtener esta conversión no es iluminar el objeto, sino al contrario, oscurecerle ciertos lados, disminuirlo lo máximo posible de sí mismo, de manera que el residuo, en lugar de permanecer encajado en lo que rodea como una *cosa*, se destaque como un *cuadro*.⁷⁷

En este contexto, el *cuadro* apela a dos cosas fundamentales para conformar una imagen: al oscurecimiento ineludible de cualquier representación y a la fragmentación que se produce, es decir, los residuos. Las imágenes fotográficas, así como las *imágenes dialécticas*, pueden servirnos de ejemplos para aclarar la conformación de la imagen en su claroscuro, como totalidad-residuo, o memoria-olvido. Claroscuro que hace de la imagen una forma paradójica. Pero antes de pasar a este terreno hace falta mostrar una generalidad: tanto la imagen fotográfica como la *imagen dialéctica* están anidadas en la naturaleza del pensamiento, son técnicas de escritura que no surgen *ex nihilo*, es decir, si contamos con estas formas para acercarnos a la realidad es porque así vivimos el mundo, es una forma entre tantas otras como nos relacionamos con nuestro entorno. O bien, como lo defiende

⁷⁷ Henri Bergson cit. en Eduardo Cadava, *Trazos de luz...*, p. 171.

Benjamin al proponer la *imagen dialéctica*⁷⁸ como modo de escritura y experiencia en el mundo y en la historia. Pensamos el mundo y lo experimentamos de manera fragmentaria, ya que tendemos a encuadrar ciertos rasgos, objetos, situaciones, sentimientos, etc. Y, sin que esto parezca una forma limitada de ver el mundo, nuestras percepciones están acompañadas de una incertidumbre oscura que, en el fondo, apela a una luminosidad y a la capacidad que Benjamin menciona como: “conocimiento de un *instante*”.⁷⁹ Conocimiento que reclama a la *verdad* en su sentido más profundo.

Desde la filosofía benjaminiana, la *verdad* está atravesada por la historia, por la temporalidad del *instante* que conjunta los tiempos presente-pasado-futuro. La *verdad* es comprendida como “*recuerdo involuntario* de la humanidad”,⁸⁰ y es así como se define a la *imagen dialéctica*. Más esta expresión puede aludir también a la fotografía. En escritos que Benjamin dedica a la fotografía, podemos encontrar estas similitudes o encuentros, si los contrastamos con las expresiones de su *filosofía histórica*.⁸¹ En el *Convoluto Y*, del *Libro de los Pasajes*, Benjamin cita un pasaje de Montesquiou que describe bellamente la invención de la fotografía:

La humanidad [...] ha inventado en su extravío crepuscular, es decir, en el siglo XIX, el símbolo del *recuerdo*; ha inventado un espejo dotado de memoria. Ha inventado la fotografía.⁸²

El *recuerdo* juega un papel central para ambas imágenes; para la fotografía y la *imagen dialéctica*. Éste se puede articular gracias a la capacidad de encuadrar, es decir, extraer de la realidad ciertos aspectos para

⁷⁸ Susan Buck-Morss da una pista de la importancia de esta noción en el pensamiento de Benjamin: “La imagen ha estado allí desde el comienzo. A pesar de las metamorfosis que su escritura sufre en estilo y en forma de expresión, Benjamin se aferró firmemente a sus intuiciones filosóficas” (Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada...*, p. 22).

⁷⁹ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 77.

⁸⁰ Walter Benjamin, *loc. cit.*

⁸¹ Es una reinterpretación del término de *historia filosófica* al que aludió Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*.

⁸² Montesquiou cit. en Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Ed. y Trad. José Muñoz Millanes, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 138.

configurarlos en una imagen. En este sentido, la fotografía y la *imagen dialéctica* son técnicas de escritura, que citan y conforman *recuerdos*. La fotografía lo lleva inscrito en su nombre: *phōs*–luz, *grafĕ*–escritura, escritura con luz. La *imagen dialéctica* encarna la propia escritura de Benjamin y, a la vez, configura la finalidad para su *filosofía histórica*: expresar el “*recuerdo involuntario* de la humanidad redimida”⁸³ en *imágenes dialécticas*. Esta determinación humana, la configuración de *recuerdos*, se da gracias al fenómeno de “la detención de los pensamientos”,⁸⁴ ya que en el fluir de la vida diaria es imposible asir un *recuerdo* si no hay esta irrupción, por breve que sea. En los términos temporales a los que se refiere el autor de *Sobre el concepto de Historia*, es necesario, romper con este *continuum*, en la medida en que sólo la discontinuidad permitirá que se conformen los *recuerdos*.

Eduardo Cadava, en un escrito que hace homenaje a la filosofía de Benjamin, se refiere a la fotografía como una reflexión de la historia, es decir, sitúa a la técnica fotográfica en el corazón de la historia,⁸⁵ en el corazón de los problemas de la *remembranza*. Desde su perspectiva y en relación con la fotografía, en la conformación de *recuerdos* pueden establecerse ciertos elementos imprescindibles: “La memoria y pensamiento establecen una relación con la fotografía, en la medida en que dependen de la posibilidad de [...] reproducción, *cita* e *inscripción*”.⁸⁶ La fotografía, así como la *imagen dialéctica*, se construyen de estos elementos cruciales.

Nuestra existencia lleva como marca la posibilidad de ser reproducible, es un modo más de ser que nos determina constantemente. En palabras de Blanqui, autor al que refiere Benjamin: “Cada uno de nosotros ha vivido,

⁸³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁴ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 150.

⁸⁵ En palabras de Eduardo Cadava: “la fisonomía del pensamiento histórico (significa que no puede haber una reflexión sobre la historia que no sea, al mismo tiempo, una reflexión sobre la fotografía” (Eduardo Cadava, *Trazos de luz...*, p. 19).

⁸⁶ Eduardo Cadava, *loc. cit.* (las cursivas son mías).

vive y vivirá sin fin, bajo la forma de miles de millones de *alter ego*".⁸⁷ Como lo plantea Blanqui, la reproducción está presente en todos los aspectos de nuestra vida; crea *alter egos*, es decir, por paradójico que esto suene, la *reproductibilidad*⁸⁸ es la posibilidad de la alteridad y no lo que siempre permanece igual, como su nombre pudiera sugerir: la alteridad posibilita que en mí nazca otro. En los retratos fotográficos puede experimentarse esta condición humana de ser reproducible; existen fotografías en las cuales no podemos ya reconocernos, sea por la expresión de un gesto que nos es extraño, por la lejanía del tiempo, o inclusive reconocernos en otra persona, como si su piel y rostro nos pertenecieran.

Ahora bien, esta cualidad de reproducción se halla en los conceptos benjaminianos de *cita* e *inscripción*. La reproducción de ambas escrituras produce un efecto de alteridad. La *cita* y la *inscripción* obedecen al fenómeno de detención y *reproductibilidad*. La *cita* se caracteriza por la descontextualización que sufre un fragmento de escritura que, al volcarse en otro contexto, da lugar a esta *reproductibilidad* o producción polifónica de sentidos y significados. La *cita* se comporta como distanciamiento de su contexto original, es decir, hace saltar⁸⁹ a su contexto, ocasionando una ruptura en su continuidad de tiempo, espacio y sentido, produciendo así otro sentido del que tenía originalmente. Por otro lado, la *inscripción* es una reproducción de algo percibido, lo reproduce al expresarlo. Además, toda *inscripción* es una reproducción en la medida en que se conforma de palabras o imágenes y, por lo tanto, es *cita* del lenguaje del que proviene, se comporta de la misma manera que una *cita* descontextualizada, como escritura fragmentaria que origina un fenómeno de alteridad. La inscripción-cita puede originarse en el lenguaje de las palabras o en un lenguaje visual, como el fotográfico.

⁸⁷ Louis Auguste Blanqui cit. en Eduardo Cadava, *loc. cit.*.

⁸⁸ Término benjaminiano, desarrollado en *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*.

⁸⁹ La expresión "hacer saltar" es una expresión muy usual en Benjamin cuando se refiere al concepto de *imagen dialéctica* y los problemas de la historia.

En *La enseñanza de lo semejante*, escrito en 1933, Benjamin analiza la capacidad de *reproductibilidad* desde el contexto de la mimesis. Para el autor esta capacidad se refleja en el lenguaje, y por ello lo define como la “morada de la semejanza”.⁹⁰ La inscripción-cita en este contexto se puede definir como experiencia de lo semejante. Esto significa que el lenguaje, al nombrar, produce semejanzas, es decir, reproduce ciertos aspectos de lo que nombra: “Desde esta perspectiva el lenguaje se erige en la más elevada aplicación de la facultad mimética” –señala Benjamin– es “un médium en el cual las capacidades de memoria por lo afín se conjugan sin pérdida”.⁹¹ Las semejanzas que más le interesan a Benjamin son las de carácter inconsciente ya que nombran una profundidad inmensa comparada con lo pequeño que es conscientemente visible:⁹²

Los parecidos conscientes percibidos [...] son comparados con afinidades inconscientes o totalmente desapercibidas, tal como se compara el imponente bloque sumergido del iceberg con el pequeño pico que se deja ver desde la superficie.⁹³

En *Algo nuevo acerca de las flores*, una reseña que Benjamin hizo al libro de Karl Bloosfeld publicada a finales de 1928, también se apela a la producción de semejanza, y esta vez se la piensa directamente como producción de imágenes fotográficas:

En lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes. [...] Abren en la existencia [...] todo un insospechado tesoro de analogías y formas, hazaña que sólo la fotografía puede llevar a cabo.⁹⁴

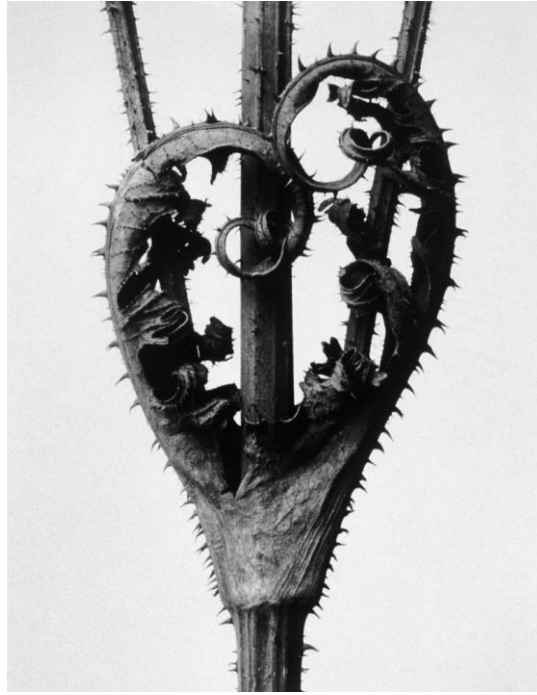
⁹⁰ Walter Benjamin, *La enseñanza de lo semejante...*, p. 87.

⁹¹ *Ibid.*, p. 89.

⁹² Recordemos que Benjamin también apela a una *memoria involuntaria*, a un *recuerdo* y a una *verdad* como “muerte de voluntad”. Estas nociones se articulan con el borramiento del sujeto, problema filosófico al que estaré aludiendo continuamente.

⁹³ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁹⁴ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía...*, p. 12.



Karl Bloosfeld, *Formas primordiales del arte.*
Imágenes fotográficas de plantas, 1928.

La fotografía puede señalar este *inconsciente óptico*, esta profundidad oceánica de la que nos habla Benjamin, ya que gracias a la tecnología óptica de las cámaras podemos acercarnos a los objetos, al mundo, o a los seres humanos, distorsionarlos, congelarlos en la deformación de sus gestos y, en general, mirarlos desde otra perspectiva. Es decir, al ser una reproducción técnica, se la puede considerar como una copia exacta de la realidad; sin embargo, lo que verdaderamente produce una imagen fotográfica es una semejanza, una veladura de la luminosidad del mundo inconsciente. Como el fotógrafo Minor White atestigua: “El visor se vuelve como una palabra de una oración o de un poema, como dedos o cohetes adentrándose en dos infinitudes: el inconsciente y el universo visual-táctil”.⁹⁵

Asimismo la imagen en general, incluyendo la *imagen dialéctica*, es producción de semejanza, resultado de una mimesis y veladura de lo inconsciente. El efecto de la semejanza nos rodea produciendo en nosotros comportamientos que se pueden observar a lo largo de nuestra vida; sin

⁹⁵ Minor White, “El ojo y la mente de la cámara”, en *Estética fotográfica*, Ed. Joan Fontcuberta, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 242.

duda, la infancia es una de las épocas que despierta con mayor libertad y obvedad este comportamiento. Benjamin describe este comportamiento y efecto de semejanza en un bello fragmento, *la Mummerehlen*, en el cual relata su “mundo deformado de la infancia”,⁹⁶ entretejido con la posibilidad de devenir imagen por medio de las palabras y la fotografía:

Bien pronto aprendí a enmascararme en las palabras, que no eran más que nubes. El don de reconocer semejanzas no es más que un débil residuo del viejo impulso a volverse semejante y comportarse como tal, el cual obraba sobre mí mediante palabras que no me proponían modelos de buenas maneras, sino que me volvían semejante a viviendas, muebles y ropa.

Pero nunca me volvía semejante a mi propia imagen. Por eso no sabía qué hacer cuando se me exigía semejanza conmigo mismo, como sucedía en el estudio del fotógrafo.

[...] Era lo mudo, lo que cede, una especie de copos que nublan el corazón de las cosas lo mismo que la tormenta de nieve al agitar las bolas de cristal. A veces yo flotaba en medio de todo aquello. Era cuando me ponía a pintar acuarelas. Los colores que mezclaba me tenían. [...] De repente me deformaba en la imagen, rodeado de mis pinceles y pocillos de colores. Me asemejaba a la porcelana, en la que hacía mi entrada con una nube de colores.⁹⁷

La semejanza, como ya hemos visto, produce alteridad y estados efímeros. Benjamin describe una sensación de extrañeza que le produce conformarse en imagen; con su pérdida de identidad surgen una serie de imágenes, dando lugar a un niño distinto. Al efecto de la “*Mummerehlen*”, como se nombra en esta prosa al efecto y condición humana de semejanza, Benjamin le dota una responsabilidad nada menor: “Aunque [...] me deformase a mí mismo y deformase a la palabra, no hacía sino lo necesario para arraigarme en la vida”.⁹⁸

⁹⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 55-58.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 55.

El arraigo a la vida⁹⁹ es un instinto al que se apela indirectamente en cada una de las actividades del ser humano (conocimiento, religiones, etc.); es el instinto de supervivencia, de permanecer en el mundo, al menos mediante una huella: descendencia, libros, cualquier cosa que dé cuenta de su existencia. Siguiendo las reflexiones de Benjamin, Samuel Weber intuye que “la significación de la mortalidad” es “el sentido más profundo de la historia”,¹⁰⁰ y yo añadiría de la existencia. La mortalidad, esa abrupta desaparición, es una preocupación humana que en el fondo representa muchos de nuestros temores. Y quizá sería pertinente preguntarnos si es la muerte lo que nos hace actuar, para intentar permanecer en el mundo de una u otra manera. Tal vez la fotografía y la escritura también nacieron de esta preocupación. Las fotografías encarnan esta necesidad de atestiguar la existencia. Son documentos que no tienen una simple función de archivos para guardar en un mueble bajo llave, o en una mina a 70 metros bajo tierra.¹⁰¹ Es necesario tomar en cuenta su función para enriquecer a la memoria colectiva; sin embargo, el documento no basta en sí mismo: imagen-palabra o imagen visual. El documento auténtico es una imagen de la verdad, únicamente si se alía en su construcción la imaginación y la experiencia. El documento formado desde este posicionamiento debe apropiársele en esta misma dirección, siguiendo a la experiencia y apelando a la construcción imaginaria. En la fotografía se puede observar claramente

⁹⁹ Pese a esta continua reflexión sobre el arraigo de la vida, Benjamin se suicida en 1940 en la región alpina de PortBou. En su huída del régimen nazi se encuentra frente a la amenaza franquista de ser deportado y entregado a las autoridades germanas. Tal vez, el suicidio fue para él una última libertad de vida frente al amenazante cautiverio nazi.

¹⁰⁰ Samuel Weber (2013, mayo), *El Crítico y las demandas de Dios. Walter Benjamin y las afinidades electivas de Goethe*, Conferencia Magistral, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

¹⁰¹ Con este comentario me refiero al caso de Bill Gates y sus 65 millones de fotografías sepultadas actualmente en una mina en Pensilvania:

“Bill Gates [...] es propietario de un gran pedazo de la memoria colectiva: el archivo fotográfico Bettmann, con 17 millones de imágenes, entre las que figuran varias de las más célebres del siglo XX; el archivo de United Press International, el del *Chicago Tribune*, el del *Daily News* de Nueva York, el de la agencia Sygma, son suyos. En total posee más de 65 millones de fotos. Todo ese material quedará pronto a salvo del tiempo y también de la curiosidad humana: [...] [para el] otoño [del 2001] será congelado y enterrado a 70 metros de profundidad” (Eric González, *Negativos congelados. La colección de 65 millones de fotografías adquiridas por Bill Gates estará protegida de su destrucción en una antigua mina de Pensilvania*, en el periódico *El país*, 22 de abril del 2011. Disponible en: http://elpais.com/diario/2001/04/22/cultura/987890402_850215.html).

este entrecruzamiento. La *fotografía* en términos de documento, que se acuña como *fotografía documental*, cuestiona que su finalidad sea únicamente sistematizar y clasificar objetos. Acerca de este mal entendido, Berenice Abbot comenta:

El término ‘documentalista’ se aplica a veces de forma bastante despectiva al tipo de fotografía que a mí me parece lógica. Conectar el vocablo ‘documentalista’ [...] probablemente proviene de la mala costumbre de clasificar y poner etiqueta a todo como si fuesen las famosas *57 variedades* (Las famosas *57 variedades* son los 57 productos envasados por la fábrica de conservas Heinz).¹⁰²

Con esta banalización, la fotografía corre el peligro de caer en la fría tarea de contabilizar, con la simple finalidad de clasificar los objetos, las situaciones de vida, etc., de una verdad universal y ahistórica y, por tanto, de vaciar un sentido potencial que le es propio; reconectarse con la experiencia y con el mundo, e interpelar a una apropiación del documento. La *fotografía documental* debe poner en juego una visión concreta y singular, una experiencia del mundo que permite otra en el momento de su apropiación. En palabras del fotógrafo Minor White:

La *equivalencia* es una función, una experiencia, no una cosa. Cualquier fotografía, cualquiera que sea la fuente, puede funcionar como un equivalente para alguien, en algún momento, en algún lugar. Si el espectador se da cuenta de que para él aquello que ve en la imagen corresponde a algo en su interior —esto es, si la fotografía posee cierto grado dentro suyo—, entonces su experiencia posee cierto grado de *equivalencia*.¹⁰³

En su *teoría de la equivalencia*, Minor White muestra la potencialidad de la fotografía como posibilidad de comprender al ser humano y sobre todo reconocernos en el otro, mediante nuestras semejanzas-diferencias y deseos. Para este fotógrafo, las imágenes que responden a la *equivalencia* se

¹⁰² Berenice Abbot, “La fotografía en la encrucijada”, en *Estética fotográfica...*, p. 220.

¹⁰³ Minor White, *El ojo y la mente de la cámara...*, p. 247.

constituyen a partir de la utilización de “la cámara en relación con la mente, el corazón, las vísceras y el espíritu de los seres humanos”.¹⁰⁴ Esto habla directamente de la experiencia del mundo, de cómo vive el mundo y lo fotografía a partir de sus experiencias. Es una mirada sincera que parte desde el interior para extinguir los límites con lo externo, con el mundo y los otros, pues las imágenes que resultan de esta introspección posibilitan los vínculos para reconocerse con el mundo y con los otros. Es en términos de este reconocimiento como White describe el trabajo fotográfico: “El secreto, la trampa y el poder descansan en la posibilidad de utilizar las formas y superficies de los objetos frente a la cámara en sus cualidades *expresivoevocativas*”.¹⁰⁵

Las reflexiones de este fotógrafo pueden ser vinculadas directamente al pensamiento benjaminiano y a la labor de *remembranza* de la *imagen dialéctica*. Por un lado, la expresión a la que se refiere White para caracterizar a las fotografías como *expresivoevocativas* conecta directamente con la posibilidad del *recuerdo*, como lo hace la *imagen dialéctica*. En este sentido, quien mira la fotografía se vincula con ella mediante un proceso de *remembranza*, el cual se desarrolla con el autorreconocimiento en eso que le provee la imagen. Este reconocimiento no se da únicamente con las cualidades físicas sino también con deseos, miedos y cualquier otra emoción que nos hace mirar al otro como un semejante. Esta potencialidad es un despertar para la conciencia, que puede permanecer aún así en el umbral de lo inconsciente, pero sin duda, mirar una fotografía en el autorreconocimiento, manifestará una gran fuerza capaz de sacudir y provocar emociones en el ser humano. Por otro lado, la *teoría de la equivalencia* también expresa la importancia de la experiencia en cuanto funciona como una memoria previa que sirve para fotografiar y desde la cual el fotógrafo toma ciertas decisiones o posicionamientos (espaciales, políticos, etc.). Una vez que las imágenes fotográficas, *expresivoevocativas*, surgen de

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 255.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 249 (las cursivas son mías).

esta experiencia, éstas tiene la capacidad de transmitir y compartir dicha experiencia, para quien las mira son un llamado al reconocimiento; habrá ciertos aspectos que le conmuevan y comparta, o cualquier rasgo que le haga reaccionar. White coincide con algunas de las mayores preocupaciones de Benjamin al centrar su *teoría de la equivalencia* en la experiencia y en el *recuerdo*, así como en su *transmisibilidad*.

Frente a la experiencia, Benjamin por su parte, traza un panorama en apariencia negativo. En *Experiencia y pobreza*, el autor comunica su desgarrada inquietud por el empobrecimiento de la experiencia que trajo consigo la guerra, pobreza que enmudeció a la gente y cortó la posible transmisión de las experiencias:

Se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias, tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano.¹⁰⁶

A pesar de la crudeza que se narra, Benjamin asume que este empobrecimiento de la experiencia aún puede ser subsanado. No es la pérdida total la que deje a los seres humanos huérfanos de sus lenguajes, ya sean imagen-palabras (como la *imagen dialéctica*) o imágenes fotográficas; éstas dan la posibilidad de rememorar las experiencias y transmitir las y,

¹⁰⁶ Walter Benjamin, *Experiencia y pobreza*, Taurus, Madrid, 1982, versión digital, mayo 2013, <http://direccionmultiple.wordpress.com/textos>, s/p.

asimismo, pueden producir cambios para movilizar la realidad. Esta tarea política es una de las afirmaciones concluyentes del breve texto: “No se trata de una renovación técnica del lenguaje, sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción”.¹⁰⁷

Indudablemente, estos cambios de la realidad sólo pueden darse a partir de la apertura al otro. En esto coinciden nuevamente Benjamin y White y, a su vez, es lo que da sentido a su labor como productores de imágenes. Sólo cruzando la mirada con el otro es posible reconectar nuestra experiencia, pues lo que nos ha alejado del mundo y de la experiencia es desconocernos y sentir ese fuerte sentimiento de ser ajenos a todo lo que nos rodea. Si queremos darle sentido a nuestras experiencias es necesario “reconocernos en el otro”,¹⁰⁸ ya sea en el prójimo o en el mundo, abriéndonos a lo cercano o lejano en el tiempo para dejarnos interpelar. Cabe aclarar que este reconocimiento debe ser crítico y hasta en ocasiones debe mostrarse en apariencia paradójica como un “extrañamiento del entorno”.¹⁰⁹ Este tipo de extrañamiento ocurre cuando se reconoce lo que realmente está pasando en el mundo y se deja de creer en la *imagen del mundo* que propone el sistema dominante, ya que sólo mediante el extrañamiento crítico es posible sacudir la falta de reflexión de nuestras actitudes y la credibilidad de un mundo complaciente de deseos desbordantes, característica del mundo capitalista en el que vivimos. En *Pequeña historia de la fotografía*,¹¹⁰ Benjamin exalta este sentimiento de extrañeza, ejemplificándolo con la actitud del fotógrafo Eugène Atget:

¹⁰⁷ *Ibid.*, s/p.

¹⁰⁸ *Ibid.*, s/p.

¹⁰⁹ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía...*, p. 32.

¹¹⁰ Cabe señalar que este breve ensayo es un claro ejemplo donde Benjamin articula la historia de la fotografía de manera discontinua. Narra la historia de la técnica a partir de una brillante teoría de la imagen, mezclando ejemplos de fotógrafos de distintas épocas, saltando de una a otra sin respetar una continuidad temporal. Este ensayo demuestra cómo la historia –cualquier historia y, en este caso la de la fotografía– dista de un relato lineal y causal, como lo propone el historicismo de corte positivista.

Atget fue un actor que, asqueado de su oficio, se quitó la máscara, dedicándose luego a desmaquillar también la realidad. [...] Él fue el primero en desinfectar la sofocante atmósfera extendida por el convencionalismo de los retratos fotográficos en su época de decadencia. [...] Atget casi siempre pasó de largo “ante las grandes vistas y ante los llamados lugares turísticos” pero no ante una larga fila de botines, ni tampoco ante los patios parisinos, donde de la noche a la mañana los carros de mano aparecen alineados. [...] Pero llama la atención que casi todas estas imágenes están vacías. Vacía la Porte d’Arcueil entre las fortificaciones, vacías las escaleras monumentales, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés.¹¹¹

[...] No en vano se han comparado las fotografías de Atget con las del lugar del crimen. Pero ¿no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen, no es un criminal cada uno de sus transeúntes?¹¹²

Es evidente que en estas últimas líneas Benjamin está haciendo una crítica a la forma de vida en las ciudades y, a la vez, una crítica a las personas cómplices del sistema. Sin embargo, en el hecho de “desmaquillar la realidad” radica la posibilidad de una salida: de experimentar y transmitir esta experiencia desmontando las apariencias que pinta el sistema. A propósito de estas observaciones, Didi-Huberman explica: “Lo que Benjamin admira en el trabajo fotográfico de Atget no es más que su capacidad fenomenológica para ‘entregar una *experiencia* y una *enseñanza*’ en la misma medida en que ‘desmaquilla lo real’”.¹¹³

Se puede observar cómo la experiencia fotográfica deviene experiencia y enseñanza para alguien más. La fotografía desde el lenguaje visual abre la posibilidad de sensibilizar, de cuestionar; es decir, la fotografía es un documento experiencial. Además, desde esta perspectiva, la experiencia como enseñanza rescata una intención habitual de Benjamin: todo puede

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 38-42 (lo entrecomillado son palabras de Camille Recht).

¹¹² *Ibid.*, p. 52.

¹¹³ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen...*, p. 27-2 (lo entrecomillado son palabras de Walter Benjamin, las cursivas son mías).

devenir lenguaje, ser expresado en una *inscripción*. En este contexto, las experiencias devienen enseñanzas gracias a su capacidad de ser inscritas, comunicables y así transmisibles. Sin embargo, la experiencia no se deja atrapar en su totalidad por los lenguajes, ya sean imágenes visuales o palabras, los lenguajes arrancan algo que ha sobrevivido de la experiencia. Esta supervivencia se caracteriza como la huella de la experiencia y es en el campo de la representación y comunicación, ámbitos de la semejanza, donde se expresa dicha supervivencia. Por lo tanto, no es en el campo de la representación donde se agota la semejanza, las expresiones de la semejanza apelan a la *verdad*, a una forma posible de la *verdad*, la cual se puede expresar en una imagen.

En este contexto, el término de supervivencia evoca un problema temporal que puede entenderse por medio de la construcción de una imagen en general, como algo que ha sobrevivido de la experiencia. Se comprende la imagen a partir de ser una huella que da testimonio de dicha experiencia. Y en tanto expresión de una experiencia, la imagen se hace posible para otros como experiencia latente. Se debe comprender esto en dos momentos que finalmente se conjuntan en la supervivencia: la imagen se instala como huella de una experiencia y siendo huella es aún experiencia posible. Didi-Huberman traza esta paradójica construcción de las imágenes en términos temporales, lo cual exige pensar en la manifestación de la imagen como huella y en su posible manifestación como experiencia:

La *imagen-laguna* es *imagen-huella* e *imagen-ausencia* al mismo tiempo. Algo permanece, aunque no es tal cosa, sino un jirón de la semejanza. Algo – muy poco, una película – queda del proceso de destrucción: este algo, pues, da testimonio de una desaparición, al mismo tiempo que resiste contra ella, puesto que se convierte en la oportunidad de su posible memoria. No es ni la presencia plena, ni la ausencia absoluta. No es ni la resurrección, ni la muerte sin resto.

Es la muerte en la medida en que produce restos. Es un mundo prolífico de lagunas, de imágenes singulares que, montadas las unas con las otras, suscitarán una *legibilidad*.¹¹⁴

Sin duda, toda imagen al comportarse como un resto o huella, es testimonio del tiempo y sus efectos. La *imagen-huella* es una irrupción en la continuidad temporal y, al mismo tiempo, aparece como resto que ha sobrevivido, es posibilidad de experiencia y de memoria. De esta irrupción en la continuidad temporal surge una temporalidad de huellas, o bien, de anacronismos, que se manifiestan como quiebres del tiempo lineal y ordinario. Irrupción y supervivencia son la doble faz de la imagen, estas características afirman que la imagen es en sí misma producto de una dialéctica; a partir de estos dos opuestos encontramos en el centro de la construcción de la imagen el problema del tiempo.

Benjamin construye su noción de tiempo mediante la definición de intervalo (*Zeitraum*), que “significa [...] literalmente un tiempo hecho espacio”.¹¹⁵ Para el autor, el *salto*, o la irrupción, muestra la posibilidad de espacializar el tiempo, lo cual significa quebrar su flujo continuo. De este corte espacio-temporal surge la *imagen dialéctica*. Continuamente, Benjamin recurre a características figurativas de lo espacial para definir su noción de imagen: “La *imagen dialéctica* es un *relámpago* esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito”.¹¹⁶ O por ejemplo, de manera más directa representa la imagen en su existencia espacial: “Organizar el pesimismo quiere decir [...] descubrir en el espacio de la acción política [,] el [...] espacio de la imagen”.¹¹⁷

Si la imagen surge de este tiempo espacializado, significa que ella está en discontinuidad con el tiempo. La imagen es el resultado de esta detención temporal que produce el espaciamento. Esto quería comunicar Benjamin al

¹¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo...*, p. 241.

¹¹⁵ Andreas Ilg, *El mosaico literario ...*, p. 43.

¹¹⁶ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 77.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

definir la imagen como *dialéctica en reposo*.¹¹⁸ Andreas Ilg comenta al respecto: “este último sustantivo es clave tanto para la filosofía de la historia benjaminiana como para [...] [su] concepto de imagen. Mientras que la dialéctica se despliega en el tiempo, la imagen es resultado de su detención. [...] La *imagen dialéctica* es, entonces, un detenimiento espacial de movimiento temporal en cuyos quicios [...] se agita [...] la dialéctica”.¹¹⁹

En las imágenes fotográficas se puede observar concretamente este espaciamiento del tiempo. Como imágenes fijas, las fotografías responden al congelamiento de tiempo-movimiento. De este modo, las imágenes irrumpen en el tiempo, extrayendo un *instante* o un intervalo del *continuum*, funcionando así como contenedores de tiempo. Hay fotografías que guardan pequeños instantes congelados de centésimas de segundos, mientras que en otras su exposición dura horas, días o años.¹²⁰

¹¹⁸ “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*” (Walter Benjamin, *Libro de los pasajes...*, p. 465, las cursivas son mías).

¹¹⁹ Andreas Ilg, *loc. cit.*, p.43.

¹²⁰ Las fotografías de Michael Wesley se caracterizan por ser imágenes resultantes de largas exposiciones. Wesley documenta la transformación gradual de la construcción de *Postdamer Platz* en Berlín, sus imágenes contienen un tiempo de exposición de entre 17 y 26 meses. El autor mediante estas largas exposiciones enfrenta la idea de la fotografía tradicional, no ya como el registro de un solo momento sino de un tiempo comprimido. En esta tesis presentamos una de sus extraordinarias fotografías en la hoja donde se incluyen los agradecimientos, s/p.



Hiroshi Sugimoto, *Plaza, New York*, 1978.

Para señalar el fenómeno de irrupción en la imagen como su función de contenedor de tiempo y espacio, podemos analizar la fotografía *Plaza, New York* de Hisoshi Sugimoto. Esta imagen encierra la duración de una película entera. Contiene aproximadamente dos horas en su exposición, es decir, entre la apertura del obturador y su cierre transcurre este tiempo. La irrupción en esta fotografía se muestra con la pantalla luminosa, que guarda tras de sí una capa de imágenes que provienen de la película. Esta luz central en la pantalla grande ilumina el entorno, creando para nuestra vista una instantánea. En esta fotografía no podemos ver la película entera, no podemos experimentar el tiempo real de la película, las dos horas se transforman en una instantánea.

La irrupción representa propiamente la materialidad de la imagen, la imagen surge al irrumpir en el tiempo, resultando de ello su posibilidad de memoria, o *remembranza*. Benjamin sugiere que en la construcción de una

imagen se entrecruzan los tiempos pasado-presente-futuro y es en este encuentro anacrónico en el que se funda la *remembranza*. Esto significa que las imágenes se afirman como *recuerdos*. Pareciera que al hablar de *recuerdos* tan sólo se anudaran los tiempos presente y pasado, el presente rememorando al pasado, gracias a que el pasado se manifiesta en el presente. En esta comprensión el futuro no queda afuera, ni borrado, sino que se manifiesta para la imagen-recuerdo como posible experiencia para una *remembranza* futura. En palabras de Benjamin:

Si se quiere considerar la historia como un texto, vale a su propósito lo que un autor reciente dice acerca de (los textos) literarios: el pasado ha depositado en ellos imágenes que se podría comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible. “Sólo el futuro tiene [...] [reveladores] a su disposición, que son lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a la luz con todos los detalles. Más de una página en Marivaux o en Rousseau insinúa un sentido secreto que los lectores coetáneos nunca pudieron descifrar completamente”.¹²¹

Esto significa que en la imagen anida su propia *cognoscibilidad* o *legibilidad* para el futuro, es decir, unos pueden leerla, o verla y dotarla de sentido; en cambio para otros pasa desapercibida, sin importancia alguna. Esta cuestión es fortuita, se debe a que tanto en la imagen como en su *legibilidad*, está presente el elemento inconsciente, en ambas se manifiesta un inconsciente colectivo que tiene como finalidad vislumbrar una *verdad*. El elemento inconsciente actúa interpelando a una experiencia concreta e individual, asalta al individuo, afectándolo; con ello la experiencia deja de ser individual. Y la imagen, al llevar el carácter de lo inconsciente colectivo, se vuelve una expresión de lo singular y lo histórico. Benjamin advierte que en las fotografías, hay un momento en el cual se expresa el azar y el espacio de lo inconsciente:

¹²¹ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 86 (lo entrecomillado son palabras de Monglond).

Aquí los extremos también se tocan. [...] La chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana.¹²²

Se puede observar que esta definición de la imagen fotográfica construida por Benjamin corresponde directamente con algunas de sus definiciones de *imagen dialéctica*. En ambas convergen elementos temporales, el azar, el inconsciente y la finalidad de anidar en una imagen una posible *remembranza*:

La *imagen dialéctica* es una [imagen] relampagueante. Así, como una imagen que relampaguea en el ahora de la *cognoscibilidad*, ha de aferrarse firmemente lo sido.¹²³

El conocimiento histórico es [...] únicamente posible en el *instante* histórico. Pero el conocimiento en el *instante* histórico es siempre el conocimiento de un *instante*. En cuanto que el pretérito se contrae en el *instante* —en la *imagen dialéctica*—, pasa a formar parte del *recuerdo involuntario* de la humanidad.¹²⁴

La *imagen dialéctica* ha de definirse como el *recuerdo involuntario* de la humanidad redimida.¹²⁵

Un primer elemento que se ha resaltado en la definición de la imagen fotográfica es: “aquí los *extremos* también se tocan”. Esta caracterización define a la fotografía como una imagen en tensión, conformada entre dos opuestos, es decir, como una *imagen dialéctica*. La imagen fotográfica puede

¹²² Walter Benjamin, *Sobre la fotografía...*, p. 26.

¹²³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 146 (las cursivas son mías).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 77 (las cursivas son mías).

¹²⁵ Walter Benjamin, *loc. cit.* (las cursivas son mías).

comprenderse por ejemplo a partir de los opuestos: memoria-olvido, realidad-construcción, inmovilidad-movilidad. En cuanto a esta última dupla, la imagen fotográfica es materialmente una imagen fija que congela tiempo espacializado, y en esta estabilidad de lo inmóvil se advierte su más profundo sentido de movilidad. Por paradójico que parezca, una imagen, aunque se presente inmóvil, es un llamado a la movilidad en la lectura, para que se la analice, se observe de cerca y se le dé vida a eso que se ha fijado como resto en la imagen. Al interpretarla es posible el *recuerdo*. Ahora bien, es notorio que cuando se produce un *recuerdo* el efecto necesario es olvidar, ya que la memoria naturalmente trabaja por medio de la fragmentación. Estos quiebres producen amenazas de olvido que, por lo general, se caracterizan por la censura del contenido inconsciente, contenido más profundo que se manifiesta como un olvido latente, pero inscrito en la memoria. Las imágenes se contraen en estos dos extremos memoria-olvido, el pasado que se manifiesta es posible comprenderlo como un hecho del efecto de la memoria en el olvido. Y es necesario situarse entre lo real y la construcción para asir una imagen. En resumen, el *recuerdo* es lo que se ha construido a partir de un contenido censurado; por tanto, es cifra de lo inconsciente y resultado de una construcción.

El elemento inconsciente es común a la *imagen dialéctica* y la fotografía, está relacionado con el azar. En ambas imágenes, quien produce la imagen intenta abstraer o explicar algo de la realidad; no obstante, lo real le afecta en todos los sentidos. Para Benjamin, es así como el espacio de las imágenes se elabora inconscientemente, ya que es necesario hacer uso de ese inconsciente para inscribir algo de lo real a la imagen. En este sentido, las imágenes son frágiles huellas constituidas desde una temporalidad inconsciente, por una “chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora”,¹²⁶ que se manifiesta en un *instante*.¹²⁷ Benjamin, al señalar el carácter de lo

¹²⁶ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía...*, p. 27.

¹²⁷ Me interesa hacer una breve diferenciación entre el *instante* al que apela Benjamin como manifestación de la *verdad* y el *instante decisivo* de Henri-Cartier Bresson, tan discutido por el círculo de fotógrafos. El *instante decisivo* que configura una imagen es una imagen

inconsciente, está apelando directamente a la *verdad* y a la posibilidad de expresarla mediante la *remembranza*: con *recuerdos*. Sin embargo, esta expresión no se da de manera explícita, ni abre totalmente el conocimiento.¹²⁸ Por el contrario, Benjamin caracteriza la *verdad*, y por lo tanto a la *remembranza*, como una veladura o incendio: “La *verdad* [...] aparece [...] en el proceso que podría ser designado analógicamente como el abrazamiento de la veladura. [...] Un incendio [...] en el que la forma alcanza su más alto lumínico”.¹²⁹

Esto significa que la *verdad* no es totalmente asimilada ni se la posee, en ella subyace el sustrato accidentado de lo inconsciente, es su contenido lumínico o veladura la que se expresa como un secreto, o mejor dicho, es secreto y permanece bajo esa forma aun en la apariencia de una imagen. Mediante las imágenes, la *verdad* puede ser percibida como un momento de transformación y desaparición. La transformación es testigo del devenir de la *verdad*, en tanto que ésta desaparece, se transforma apareciendo nuevamente en una serie de imágenes distintas y con otros significados, o en la lectura que renueva una imagen (siendo la imagen de la imagen), así, sucesivamente se desarrolla este ciclo. Es decir, la transformación de la *verdad* se da a partir de la resolución en imágenes y en la interpretación de éstas. No obstante, como los significados que se le dan no son permanentes,

terminada, desde su exacta composición en la toma como hasta su reproducción en el cuarto oscuro, como refiere Cartier Bresson, la imagen lleva los signos de precisión, comunicación e intencionalidad. El ensayo de Cartier Bresson donde se define esta noción fotográfica, viene acompañado de una normatividad. A diferencia de este posicionamiento, la noción de *instante* de Benjamin está cruzada por una serie de constantes: el secreto, una ambigua posibilidad de comunicar, diversos factores azarosos e inconscientes que sobrepasan al más astuto cazador de imágenes, se afirma el carácter de semejanza desde la objetividad, no se trazan fundamentalmente reglas sino, únicamente pautas, en el instante manifiesto se advierte una pérdida de intención, el instante que se fija está abierto al devenir. Esto último se ejemplifica en la concepción benjaminiana de una obra de arte, interpretada como un instante fijado, la obra de arte no es caracterizada como concluida sino como obra que adquiere sus significados con el paso del tiempo, es decir, mediante su historización. La noción de *instante* acerca en algunos aspectos a ambos autores, sin embargo, refleja características incompatibles.

¹²⁸ En el temprano escrito del *Origen del drama barroco alemán*, Benjamin se opone a este intento de identificar a la *verdad* con el puro conocimiento: “capturar la *verdad* en una tela de araña tendida entre los conocimientos, como si viniera volando desde fuera.” (Walter Benjamin, *Introducción...*, p. 10).

¹²⁹ Walter Benjamin cit. en Georges Didi-Huberman, en *Arde la imagen...*, p. 7.

podríamos decir que estos tan sólo evocan la desaparición de la *verdad*. Desde esta perspectiva, la *verdad* está inscrita en una temporalidad de “apertura y heterogeneidad”,¹³⁰ esto significa que no es una verdad atemporal, pero tampoco “está atada al tiempo de un sujeto histórico porque coincide con la muerte de la intencionalidad”.¹³¹ La *verdad* continuamente se transforma y desaparece en el horizonte temporal. Benjamin, comprendió bien la *verdad* como la “hija del tiempo, y no autoridad”.¹³² En esta reflexión, la *verdad* también puede ser comprendida en términos de invisibilidad, como lo expresa Jean-Luc Godard refiriéndose a Benjamin: “Blanchot habla de lo invisible de la imagen. Dice: ‘la imagen es felicidad, pero cerca de ella la nada permanece’. [...] En realidad, la imagen no puede ser vista, son acercamientos como en Walter Benjamin, que por más próxima que esté es una lejanía”.¹³³

Podemos concluir que detrás de toda la expresividad del lenguaje de las imágenes, siempre subyace un silencio. Silencio que remite a la *verdad* que las atraviesa. Las imágenes responden a este vacío, a la *verdad* en el secreto, y a los dobles regímenes: memoria-olvido, realidad-construcción, que se reflejan en síntesis en el conocimiento y desconocimiento. Este doble régimen de conocimiento y desconocimiento apela a la *verdad* que hay en ellas, “cuando su área de *desconocimiento* se ve alcanzada por una turbulencia, una ola de *conocimiento*, [... se atraviesa] entonces el momento difícil y fecundo de una *prueba de verdad*”.¹³⁴ Ésta se puede explicar mediante un *shock* que se produce al mirar algo nunca visto y conmoverse profundamente, como bien lo expresa Susan Sontag:

¹³⁰ Jean Luc Nancy cit. en Eduardo Cadava, en *Trazos de luz...*, p. 127.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 127-128.

¹³² Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, pp. 170-171.

¹³³ Jean Luc Godard, “Cuando comencé a filmar yo tenía cero año”, entrevista realizada por Robert Maggiore, en *JLG/JLG autorretrato diciembre*, Trad. Tola Pizarro, Caja negra, Buenos Aires, 2009, p. 122.

¹³⁴ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo...*, p. 128.

Las fotografías producen un *shock* en la medida en que muestran algo nunca visto. (...) El primer encuentro que tenemos con el inventario fotográfico del horror absoluto es como una revelación, el prototipo moderno de la revelación: una epifanía negativa. En mi caso, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y de Dachau. [...] Nada de lo que había visto hasta entonces, en foto o en vivo, me ha afectado de forma tan aguda, tan profunda, tan instantánea.[...] Cuando miré esas fotos algo en mí se quebró. Había alcanzado un límite, [...] me sentí irremediamente enlutada, herida, pero una parte de mis sentimientos [...] [empezó] a resistir: fue el fin de algo, fue el principio de unas lágrimas que nunca he terminado de derramar.¹³⁵

Desde la mirada de Sontag, las imágenes producen emociones, *shocks*, no un saber absoluto. La imagen puede concebirse como “ ‘*instante de verdad*’ [...] que surge donde desfallece el pensamiento”¹³⁶ a causa de un *shock*. Lo anterior afirma nuevamente un doble régimen en el caso de las imágenes: verdad-oscuridad, una *verdad* manifestada en el silencio. Pues sólo la *verdad* puede presentarse en pequeños fragmentos, lo que queda es silencio. “Toda la *verdad* es lo que no puede decirse. Es lo que no puede decirse a condición de no forzarla hasta el fondo, de medio-decirla sólo”.¹³⁷

No por ello debe culparse a las imágenes en cuestión de transmitir un engaño, una ilusión, sino entenderlas como *instantes de verdad*. Este agenciamiento discrimina a “la autoridad”, a la que también se opone Benjamin. Para no caer en las nociones dogmáticas de la *verdad* es necesario mantenerse en los resquicios de la movilidad. La imagen en general restituye el sentido. Sin embargo, los peligros siempre están presentes al mirar las imágenes; si se les considera como expresiones de verdades absolutas son el aniquilamiento de la conciencia y de su despertar. El *instante de verdad* subraya la intensidad temporal, esta frase guarda el significado de lo que Benjamin comprendía por *remembranza*: el

¹³⁵ Susan Sontag cit. en Georges Didi-Huberman, *loc.cit.*.

¹³⁶ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo...*, p. 10.

¹³⁷ J-A Millar cit. en Georges Didi-Huberman, *Ibid*, p. 108.

entrecruzamiento del tiempo, pero tan sólo como un *instante* que se atraviesa fugazmente. La *verdad* surge en el *instante* efímero que la historia deberá redimir.

2

El intempestivo montaje, o la vida en la contradicción

El montaje, (...) es aquello que hace ver.

Godard¹³⁸

El método de [...] trabajo: montaje literario.

Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar.

Benjamin¹³⁹

En la *filosofía histórica* de Benjamin el *montaje* es imprescindible para “producir un *auténtico fraseo de la historia*,”¹⁴⁰ es decir, conocimiento de un *instante* o articulación de un *objeto histórico*. Este fraseo no se origina mediante narraciones lineales, sino que surge a través de imágenes,¹⁴¹ como ya hemos señalado. Con las imágenes, producidas por *montaje*, relucen nuevos aspectos de la realidad que no lograríamos visibilizar en la linealidad de una narración. Este método se origina en el entrecruzamiento de la imaginación con el conocimiento y tiene como finalidad producir *imágenes dialécticas* que apelen a una huella de la *verdad*, manifestación de lo inconsciente, y sobre todo, la posibilidad de *remembranza*. Esto implica que para saber y recordar es necesario imaginar.¹⁴² Por su aspecto

¹³⁸ Jean-Luc Godard cit. en Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo...*, p. 204.

¹³⁹ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 125.

¹⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 205 (las cursivas son mías).

¹⁴¹ Condición a la que apela Benjamin en el *Convoluto N*: “La historia se descompone en imágenes, no en historias” (Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 151).

¹⁴² Esta idea la tomo prestada de Georges Didi-Huberman, desarrollada en su libro

imaginario, *montar* puede ser terriblemente confundido con falsificar o mentir, por el contrario, mediante del *montaje* lo que se busca en esencia es *mostrar*: interpelar al tiempo en un *instante de verdad* para hacer surgir una *forma que piensa* desde “las singularidades del tiempo”.¹⁴³ En Benjamin, la imaginación ocupa un papel central para el conocimiento histórico, conformado de *recuerdos*, ya que es la facultad capaz de asir las relaciones más íntimas y secretas de las cosas.¹⁴⁴ En cuanto a las *imágenes dialécticas*, comprendidas como *formas que piensan*, son construcciones reminiscentes capaces de expresar un *instante de verdad*, una forma singular del tiempo, o bien, *recuerdos* que se presentan con la apariencia de una instantánea apelando a un contenido de *verdad* y al hecho de reflexionar sobre ella, en la medida de lo posible.¹⁴⁵ El *montaje*, así entendido como la articulación de un *recuerdo*, es intempestivo, pues se presenta a modo de una irrupción, fuera del fluir temporal. El *montaje*, al “descomponer el orden de las cosas”,¹⁴⁶ permite *mostrar* más allá de lo aparente otra conformación que hace relucir ciertos aspectos que se mantenían ocultos. Así, fuera de su cauce o contexto, es posible mirar a los objetos, acontecimientos, o actos de personas desde otra perspectiva. En términos temporales, el *montaje* hace que las formas resultantes surjan “ignorando todo orden de grandeza, toda jerarquía, [...] proyectándola en [...] [un] mismo plano de proximidad”,¹⁴⁷ y al retraer en una imagen el encuentro del pasado, presente y futuro se hace posible que nazca un territorio para la *remembranza*. En esta conformación de los *recuerdos* es

Imágenes pese a todo.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁴ “La imaginación no es fantasía (...) La imaginación es una facultad casi divina que capta las relaciones íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías” (Charles Baudelaire, cit. en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes...*, p. 296).

¹⁴⁵ Cabe mencionar que las nociones de Benjamin: *imagen dialéctica* y *formas que piensan* presentan muchas similitudes: su sentido fragmentario, sus elementos yuxtapuestos mediante montaje, son prácticamente formas estimulantes para la reflexión. Sin embargo, hay una distinción fundamental: la *imagen dialéctica* tiene la capacidad de anidar un porvenir para detener la catástrofe de la historia, sus elementos tienen por finalidad poner en crisis al presente. En este párrafo, se está tomando a la noción de *formas que piensan* en su sentido literal, como *idea*, como forma que alienta a la reflexión y al *recuerdo*.

Para profundizar en este tema véase: Andreas Ilg, *El mosaico literario ...*

¹⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición...*, p. 98.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 99.

posible comprender la complejidad temporal. En tanto anacronía, el *recuerdo* es pura “construcción de tiempo”.¹⁴⁸ De este modo, los *recuerdos*, y en este caso una *imagen dialéctica*, “nunca está[n] en el presente”.¹⁴⁹ Acerca de esta trampa, Gilles Deleuze señala que la imagen debe ser comprendida fuera del presente, en términos benjaminianos equivaldría a la *dialéctica en suspenso* y a las irrupciones espacio-temporales que se producen con ésta:

Me parece evidente que la imagen no está en el presente. (...) La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente no hace más que derivar, ya sea como un común múltiple o como divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero se ven en la imagen, desde el momento que es creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles al presente.¹⁵⁰

De cierto modo, Benjamin coincide con estos aspectos para conformar su noción de imagen. La *imagen dialéctica* es producto de una relación de temporalidades e irrupciones, de anacronía y heterogeneidad, elementos que no pueden contenerse únicamente desde el tiempo presente. Estos rasgos se dan gracias a la capacidad fragmentaria del *montaje* y a su expresión de tensiones y contradicciones:

[La] imagen es aquello en lo cual comparecen en una constelación el pretérito con el presente. Mientras que la relación de lo antaño con el ahora es una (relación continua) puramente temporal, la del pretérito con el presente es dialéctica, de índole de *salto*.¹⁵¹

En esta *constelación* de peligros cruza a la manera del *rayo* la *imagen dialéctica*. Es idéntica al *objeto histórico*; justifica el hacer saltar el *continuum*.¹⁵²

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *loc.cit.*.

¹⁵⁰ Gilles Deleuze cit. en Georges Didi-Huberman, *loc. cit.*.

¹⁵¹ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 92.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 91-92.

El *salto* es palabra clave para comprender el contenido de la *imagen dialéctica*, figurada por la irrupción, en la anacronía del cruce de distintas temporalidades. Podríamos hablar de hacer saltar en términos de fijar una imagen, construirla al descontextualizar su contenido y darle una nueva conformación. Esto es posible sólo gracias al *montaje*. Metafóricamente, la imagen puede ser comprendida como un análisis espectral, puesto que mediante el espectro es posible visibilizar las capas temporales y sus relaciones, es decir, la anacronía que anida al pretérito, al presente e inclusive al futuro en un *salto*. Este último tiempo, representado en el pensamiento benjaminiano por una esperanza mesiánica, es la posibilidad de hacer justicia al pasado: “El materialista histórico, que recorre la estructura de la historia, impulsa a su manera una especie de análisis espectral. Tal como el físico determina en el espectro solar el ultravioleta, así determina aquél una *fuerza mesiánica* en la historia”.¹⁵³ Recordemos que la *fuerza mesiánica* demanda una viva esperanza, la espera de que ocurra algo distinto en el cause histórico. La imagen como sinónimo de espectro, refiere al entrecruzamiento del pasado, el presente con esta esperanza futura. Cabe señalar, que no es una percepción ordinaria la que permita observar estas relaciones temporales, es la imagen en su condición espectral de *recuerdo* y *montaje* lo que nos permite abrigar estas distintas temporalidades.

La importancia del *montaje* está en su función dialéctica, la cual revela en su sentido más profundo un aspecto inherente de la vida misma: la vida en la contradicción. Continuamente Benjamin ejemplifica este aspecto, por ejemplo, en *Sobre el concepto de Historia* se extrae una cita de Hegel que hace contradecir su identidad idealista:¹⁵⁴ “Afanaos primero por la comida y la vestimenta, y el Reino de Dios os llegará primero”.¹⁵⁵ En esta *imagen-cita*, Benjamin muestra irónicamente que el autor idealista supuestamente

¹⁵³ *Ibid.*, p. 75 (las cursivas son mías).

¹⁵⁴ Este ejemplo lo tomo prestado de Michael Löwy que aparece en su libro *Aviso de incendio*.

¹⁵⁵ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 48.

preocupado por las cuestiones más “puras” del espíritu humano, como la cultura, el conocimiento y la civilización, está más interesado en lo básico de la sobrevivencia, el vestido y el alimento. Esta imagen configura una contradicción. Apelando a su sentido dialéctico, mezcla lo idealista con lo antidealista, lo idealista representado con el nombre de Hegel y lo antidealista por las necesidades básicas de la vida. Y de este modo personifica a Hegel como un autor contradictorio. Como se observa en el ejemplo, el engranaje dialéctico es la base de la imagen, con éste no se diluyen los opuestos sino que se mantiene la contradicción. A su vez, esto señala una constante: la vida en la contradicción. Desde esta perspectiva dialéctica, Hegel es una persona contradictoria como cualquier otra. En este contexto, la dialéctica es la fuerza vital de la contradicción, es un modo de ser común y, así mismo, es forma de configuración y sinónimo de *montaje*.

En general, el pensamiento benjaminiano puede ser comprendido a partir de la estructura misma del *montaje* y en consecuencia de la *imagen dialéctica*. Bloch, lector contemporáneo de Benjamin, argumenta que su pensamiento se entreteje gracias al *montaje*:

En la filosofía de Benjamin, cada intención ‘muere por la *verdad*’, y la *verdad* se divide en ‘*ideas*’ inmóviles rodeadas de su halo: las ‘*imágenes*’. [...] Las imágenes auténticas, las notaciones aceleradas y las profundidades precisas de esta obra, su manera de ser marginal de forma esencial y los descubrimientos de sus perforaciones transversales [...] se encuentran [...] en el proceso público, en tanto que figuras dialécticas de la experimentación del proceso. [...]. Esta filosofía es (por lo tanto) fundamental en tanto que *montaje*.¹⁵⁶

Aquí se señala que el juego de *montaje* es un aspecto esencial de la filosofía de Benjamin, es su propio fundamento. El *montaje* marca a su pensamiento con el carácter de lo surrealista y lo anarquista, pero no deja de presentarse

¹⁵⁶ Ernst Bloch cit. en Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 101 (las cursivas son mías).

la huella de la *verdad*, en tanto “muerte de la intención”.¹⁵⁷ Las imágenes, como son aquí descritas, son el aura de la *verdad*, articuladas dialécticamente. Ahora bien, para Bloch, el *montaje* es paradigma propio de la época, en su libro *La herencia de nuestro tiempo*, señala que este proceso formal responde a la necesidad propia de la modernidad, es decir, es el resultado de un mundo desordenado, en caos, al que sólo es posible comprenderlo a partir de su mismo desorden.¹⁵⁸ Desde esta perspectiva, el *montaje* es desorden organizado, su origen es el mismo mundo caótico, escindido sobre todo por la guerra. El *montaje* es una visión crítica del mundo caótico que procura recomponerlo en un orden distinto, de tal forma que puede convertirse en práctica revolucionaria. Y es de este modo como debemos interpretar el *montaje literario* de Benjamin, como una política de las imágenes y una “verdadera filosofía de [...] *toma de posición*”.¹⁵⁹ Su posicionamiento se revela en este ejercicio de conformar imágenes de objetos con un contenido crítico, imágenes del pasado-el presente-y-el futuro, en una suerte de *remembranza*.

Lo anterior debe ser comprendido según una sutil distinción: el *montaje* no es tan sólo un acto de ordenamiento, es un “verdadero trabajo arqueológico destinado a levantar el ‘inconsciente de la vista’”.¹⁶⁰ Interés al que Benjamin referirá de manera profunda en su filosofía. La importancia de esta preocupación radica en que en esta mirada inconsciente, el sujeto y el pensamiento son sobrepasados, el inconsciente significa propiamente: “la muerte de intención”,¹⁶¹ estar más allá de la pura subjetividad para trastocar los límites de la *verdad*. Por lo tanto, no debe confundirse al *montaje* con un libre manejo del pensamiento, como si sólo fuera el resultado

¹⁵⁷ Walter Benjamin, *Introducción...*, p. 18.

¹⁵⁸ A cerca de esto, Georges Didi-Huberman comenta: “–Recordemos a Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch– la decisión de *mostrar por montaje*, es decir, por dislocaciones y recomposiciones de todo. El *montaje* sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del ‘desorden del mundo’. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el *método moderno* por excelencia” (*Ibid.*, p. 98).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 100.

¹⁶¹ Walter Benjamin, *Introducción...*, p. 18.

de una forma reguladora del razonamiento, puesto que el proceso de *montaje* está sujeto tanto a la existencia contradictoria como a la sacudida inconsciente que esta realidad produce, ése es su verdadero origen. Adorno, al describir la dialéctica en Benjamin, es decir, el *montaje*, enfatiza estos aspectos, argumentando que:

La dialéctica [...] no es un método: ya que la cosa no reconciliable [...] está llena de contradicciones y se cierra a cualquier tentativa de una interpretación unánime. Pero es la cosa la que da motivo a la dialéctica, y no el impulso organizador del pensamiento. (...) La dialéctica como procedimiento significa pensar en contradicciones a causa de la contradicción experimentada en la cosa y en contra de ella. [...] Su movimiento no tiende a la identidad en la diferencia de cada objeto con su concepto, más bien desconfía de lo idéntico. Su lógica es la del desmoronamiento.¹⁶²

Recordemos que aunque Benjamin apela al *montaje* como orden, en el fondo la constante es mantener su *carácter destructivo* y contradictorio. El *montaje* en este sentido es siempre *desmontaje* y *montaje*, *remontaje*, momentos ligados que se dan cíclicamente, es un acto explosivo que en su desmoronamiento resplandece otro orden posible para ser nuevamente consumido. Con cada *desmontaje* y *montaje* surgen *imágenes dialécticas*, imágenes-relámpago sujetas a la *verdad*, mediante una experiencia inconsciente. La *verdad*, el elemento inconsciente, es lo que le da sentido al trabajo de *desmontaje* y *montaje*. En coherencia con esta caracterización de *remontaje*, Benjamin define la *imagen dialéctica* como *rayo*, o como *relámpago*, ambas caracterizaciones de lo efímero. En tanto posible conocimiento, lo efímero es huella perenne de todo tipo de imagen, ya que tiende a aparecer y desaparecer. En 1931, el autor berlinés publica un escrito que lleva por título *El carácter destructivo*; en este breve ensayo se ejemplifica claramente qué es un *montaje*, lo que puede surgir a partir de él, así como su inevitable aspecto efímero:

¹⁶² Theodor Adorno cit. en Andreas Ilg, en *El mosaico literario ...*, p. 148.

El *carácter [destrutivo]* no tiene ninguna idea en mente. Sus necesidades son reducidas; ante todo, no necesita en absoluto saber lo que se sustituirá lo que ha sido destruido. Primero, por un *instante* por lo menos, el espacio vacío, el lugar donde se encontraba el objeto. [...] Según el *carácter [destrutivo]*, nada es duradero. Por esta razón precisamente ve en todas partes caminos. Ahí donde los otros chocan contra muros o montañas, sigue viendo un camino. Pero como los ve en todas partes, tiene que desbrozarlos en todas partes. No siempre mediante la fuerza, a veces mediante una fuerza más noble. Al ver en todas partes caminos, él mismo está en la encrucijada de los caminos. Ningún *instante* puede conocer el siguiente. Destruye lo que existe, no por amor a los escombros, sino por amor al camino que los atraviesa.¹⁶³

En este fragmento se hace énfasis en cierta inocencia si se actúa conforme al *montaje*. El *carácter destrutivo* actúa desbrozando, disgregando lo construido, desmontando y remontando, con la consigna de crear “vacíos, suspenses, intervalos que funcionarán como vías abiertas, [y] caminos hacia una nueva manera de pensar”.¹⁶⁴ El *montaje* puede ser definido como una mirada inocente, o renovante, y libre de ataduras, esto significa que cada vez que se observa algo se tiene la posibilidad de percibirlo de una manera distinta. Con este gesto se reflejan las afinidades que Benjamin sostiene hacia algunos aspectos de la infancia. Podemos leer este breve ensayo como una descripción de una actitud infantil que conviene preservar, ya que esta actitud permite distanciarse de los objetos, crearles una nueva función, identidad, etc.. Además de estas características lúdicas, el *carácter destrutivo* en el fondo crea la posibilidad de mantenerse crítico frente a las cosas y ante lo que uno mismo piensa sobre ellas. Con este rasgo infantil, podemos reconocer la energía dialéctica del *montaje*, ésta permite acercarnos a las cosas siempre de una manera distinta, sin casarnos con una sola percepción, experiencia o idea, pues bien, el *montaje* de *carácter destrutivo* disloca y sorprende, “no toma ningún partido definitivo en la

¹⁶³ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición...*, p. 144.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 145.

medida en que, nacido de una pura transformación [...], se sabe recombinaable, él mismo modificable, siempre en movimiento y en camino, ‘siempre en la encrucijada de los caminos’.¹⁶⁵

El *montaje* puede definirse como la acción de desmontar y remontar, momentos destructivos que apelan a un orden. En el caso del *montaje literario*, este orden es el del discurso; sin embargo, bajo la lógica del *carácter destructivo*, el discurso tiende a configurarse para transformarse. Por lo tanto, mientras leamos la filosofía de Benjamin en cuanto *montaje*, no podremos interpretarla como una serie de sentencias dogmáticas, por el contrario, leeremos palabras vivas e imágenes que nos cuestionen, abiertas a la conflictividad inmanente de la que son producto: de la vida y sus contradicciones. De este modo, el *montaje* da a la filosofía benjaminiana su condición. El *carácter destructivo* que rige los *montajes* y las *imágenes dialécticas* muestra fundamentalmente el carácter no ideal de la historia, a saber, su incompletud y sus contradicciones existentes, como su cualidad de *recuerdo-olvido*, de memoria-laguna, por citar algunas.

En el *Convolutio N*, la teoría epistemocrítica de Benjamin, se afirma la riqueza de la posibilidad del *carácter destructivo*: “Es importante diferenciar de la manera más estricta entre la construcción de un estado de cosas histórico y aquello que habitualmente se llama su ‘reconstrucción’. La “reconstrucción” en la empatía es de un solo estrato. La ‘construcción’ supone la ‘destrucción’”.¹⁶⁶ En este contexto, el *carácter destructivo* atraviesa la posibilidad de un conocimiento histórico, dejando atrás el posicionamiento de reconstruir el pasado, como si éste pudiera ser rescatado directamente. En cambio, es una verdadera mirada que nos enfrenta con una temporalidad que nos precede. Éstas son algunas claves para comprender cómo actúa el *carácter destructivo* en la historia, en nuestro pensamiento y acercamiento con el entorno. En resumen, el *carácter destructivo* es un cruce de miradas,

¹⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *loc.cit.*.

¹⁶⁶ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 138.

lo que nos interpela en el presente como algo que ya ha pasado y, continuará pasando si no lo detenemos y lo transformamos. Este carácter bajo la cifra del *montaje* puede ser definido como la capacidad de mirar, la capacidad de transformar y encontrar nuevos caminos, no sólo conceptualmente, sino también como un nuevo *montaje* de la realidad, estructurando otros modos de vida. Particularmente en la *remembranza*, el *carácter destructivo* interviene en los hechos mostrando una “red de relaciones, a saber una *extensión virtual* que pide al observador, simplemente [...] multiplicar heurísticamente sus puntos de vista. Es por lo tanto un vasto territorio móvil, un laberinto a cielo abierto de desvíos y umbrales”.¹⁶⁷ De aquí que, los hechos pasados para la *remembranza* no sean un fondo insondable con el que en ocasiones se caracteriza a la historia. En esta tesis nos centramos más en la *extensión virtual* de las *ideas*, pero sin perder de vista que ésta es a su vez condición para una transformación real del mundo. Desde la perspectiva de Benjamin, no olvidemos que con la producción de *imágenes dialécticas* y por supuesto con la *remembranza*, se anida la gran posibilidad de la transformación de la vida humana. Para él, es necesario desligarse de la historia oficial, de la mirada que subyuga a la humanidad con falsas expectativas. De modo más contundente, podemos afirmar que producir imágenes es transformar parte del mundo. Esta necesidad de crear otras miradas respecto de la historia se sostiene constantemente en la obra de Benjamin. Por ejemplo, podemos observarlo en *Sobre el concepto de Historia*, en donde además se acentúan las posibilidades de *desmontaje-montaje*: “Los momentos destructivos: *desmontaje* de la historia universal, exclusión del elemento épico, ninguna empatía con el vencedor. Hay que *pasarle* a la historia *el cepillo a contrapelo*”.¹⁶⁸ La muy citada frase benjaminiana: *pasarle a la historia el cepillo a contrapelo*, puede ser comprendida en términos de *desmontaje-montaje*: sería antes que nada desmontar la mirada oficial de la historia, que pretende la autoría de una verdad absoluta y universal. Esta historia es violentada, o desmontada, y a partir de su desmembramiento

¹⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁸ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 88 (las cursivas son mías).

puede ser nuevamente montada de manera más justa. Desmontar significa *pasar el cepillo a contrapelo* a cualquier situación, con la finalidad de diversificar los puntos de vista, una mirada vasta que busca la polifonía de sentido, renovándolo, sin petrificarlo en una verdad absoluta.

Por otro lado, para comprender el concepto benjaminiano de *montaje literario*, método epistemológico que le permite crear imágenes o miradas para la *remembranza*, es viable tomar en cuenta ciertos aspectos generales del *montaje*. Podemos observarlos en las prácticas fotográficas, donde este método tuvo un fuerte auge. Esta vía ha sido elegida, ya que en diversos momentos de la obra de Benjamin, se enfatizan las posibilidades fotográficas para la escritura, la historia y propiamente para la *remembranza*. En las siguientes líneas, mediante la reflexión del *fotomontaje* se busca anclar algunas similitudes con el método de trabajo benjaminiano. Se intentará aclararlo con la asimilación de algunos ejemplos que subrayen las posibilidades de un *montaje* en general, ya sea literario, *fotomontaje* o *montaje fílmico*.

El *fotomontaje* nace de la experimentación con la fotografía, lo que lo originó es un comportamiento muy común a la mayoría: el recorte y la recombinación de imágenes de periódicos o gráficos que han sido elegidas al impresionarnos, con la finalidad de guardarlas para la memoria, o simplemente la puesta en práctica de este juego como distracción. Esta práctica ordinaria es el antecedente del *fotomontaje*. Como tal, “el término ‘*fotomontaje*’ fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte”.¹⁶⁹ La palabra *fotomontaje* traduce la aversión entre los dadaístas frente al estatus del artista y a su estrato social privilegiado. El dadaísta no se considera a sí mismo como artista, se identifica mejor con el ingeniero o el constructor; en este sentido, el uso de la palabra *montaje* alimenta la idea

¹⁶⁹ Dawn Ades, *Fotomontaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 12.

de construir o ensamblar obras.¹⁷⁰ “En alemán, *montage* significa ‘ajuste’ o ‘cadena de *montaje*’, y *Monteur*, ‘mecánico’, [o] ‘ingeniero’”.¹⁷¹ Estas palabras nos develan un sentido claramente político, confrontado con el círculo artístico y sus ideales. Ahora bien, ¿cómo se ensambla un *fotomontaje*? La técnica varía mucho dependiendo no sólo de su autor, sino de lo que se quiere expresar. Los primeros *fotomontajes* dadaístas eran prácticamente *foto collages*, y no técnicamente *fotomontajes*, fotografías intervenidas en el cuarto oscuro desde la manipulación de negativos. Lo que se destaca de todas las técnicas, o los medios, es que convergen en un fin: por medio de cualquier tipo de intervención se busca resignificar las fotografías. Y en este sentido, el *fotomontaje* como término está definido más por su fin que por la propia técnica en uso, como lo distingue Serguéi Tretiakov: “cabe señalar que el *fotomontaje* no debe ser necesariamente un *montaje* de fotos. No: puede ser foto y texto, foto y color, foto y dibujo”,¹⁷² es decir, la finalidad es lo que realmente importa, la intervención de imágenes para darles otro significado. El *fotomontaje* puede estar hecho de fotografías recortadas, colocadas en una nueva composición, puede ser una superposición o inclusive una sobreimpresión: una doble impresión y combinación de varios negativos, etc.; desde cualquier técnica lo que se destaca es su verdadera posibilidad como *montaje*: mediante él se puede exponer claramente una idea, una ideología o una crítica.

Natkin, un autor que se afanó en la investigación sobre los *fotomontajes*, además de resaltar las diversas técnicas para su construcción, puntualizó “el uso ideal del *fotomontaje*, [...] [su uso] dialéctico”.¹⁷³ Se puede definir al *fotomontaje* como la construcción de un espacio, mediante la yuxtaposición de elementos fotográficos, colores, manchas, dibujos, o palabras, elementos que se relacionan con la finalidad de dotar nuevos sentidos a la imagen.

¹⁷⁰ También Benjamin acentúa este papel. En *El autor como productor* propone ir más allá de la figura del escritor pasivo, ser productor, pues quien produce tiene la capacidad de actuar en el mundo y de hacer verdaderas transformaciones mediante la escritura. Reacción que podemos considerar de corte marxista y comunista.

¹⁷¹ Dawn Ades, *loc. cit.*.

¹⁷² *Ibid.*, p. 16.

¹⁷³ Mencionado por Dawn Ades, *Fotomontaje...*, p. 17.

Para comprender el *montaje* en términos de dialéctica, la clave es la yuxtaposición. Si descomponemos esta palabra podemos observar su peso dialéctico: la '*yuxta-o-posición*'¹⁷⁴ de sus elementos significa producir una "conjunción disyunta",¹⁷⁵ componer una imagen mediante elementos opuestos, para remarcar que existe una verdadera contradicción. Es en este sentido como Didi-Huberman comprende al término de *montaje*, mismo significado que puede ser transportado a la *imagen dialéctica* de Benjamin:

Un arte de *disponer las diferencias*.[...] Tal disposición, en tanto que piensa la co-presencia o la coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto, pasa fatalmente por un trabajo destinado, si se me permite, a *dysponer* [sic] las cosas, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de *mostrar* toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el *montaje*: no se muestra más que desmembrado, no se dispone más que *dysponiendo* [sic] primero.¹⁷⁶

La capacidad de la *dysposición* o bien, la de *yuxta-o-posición*, retomando a Natkin, es el uso ideal del *montaje*, es su máxima capacidad. Esta posibilidad es la que describe a la práctica de *montar*: ordenar los trozos que han sido arrancados de su contexto, para ensamblarlos en una imagen con otros elementos, que le sean opuestos, con la finalidad de que el significado resultante sea revelador y crítico frente a una situación u objeto. La dialéctica benjaminiana introduce estos mismos elementos para su filosofía histórica. Para Benjamin la descontextualización es una de las condiciones de mayor importancia, a ésta la nombra de diversas maneras: *citar*, *salto*, *discontinuum*, etc., todas ellas confluyen en el acto de sacar o irrumpir en el contexto con la finalidad de remontar el contenido. En el *Convolutio N*, fragmento que dedica a conformar una epistemología, describe: "En el concepto de *citar* está [contenido] que el *objeto histórico* respectivo sea arrancado a su contexto".¹⁷⁷ Y refiriéndose a su *Libro de los Pasajes* testimonia: "Este trabajo debe desarrollar el arte de *citar* sin comillas hasta

¹⁷⁴ Andreas Ilg, *El mosaico literario ...*, p. 22.

¹⁷⁵ *loc.cit.*

¹⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición...*, p. 97.

¹⁷⁷ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 151 (las cursivas son mías).

su máxima altura. Su teoría está vinculada de la manera más estrecha con la del *montaje*".¹⁷⁸ En ambos fragmentos se remarca lo importante de sacar de contexto, si se quiere conformar un *objeto histórico*, es decir, un objeto que realmente signifique, que muestre su existencia contradictoria, verdadera. Para percibirlo como tal, es necesario extraerlo de su habitual sentido. No obstante, no se trata de extraer simplemente al objeto, o situación, de su contexto, sino que influye sobre todo la manera en cómo se presenta el pasado en la historia, para la *remembranza*. Cualquier cosa, o situación, se vuelve un *objeto histórico*, no en tanto una proyección y acto de un sujeto, como si se proyectara el pasado debido a los intereses que tiene un sujeto en particular, sino que es el pasado mismo que reclama su derecho, por ello la *remembranza* es de carácter involuntario. Una vez que se tiene esta experiencia con el pasado, viene la tarea del *montaje* y la representación, pero lo expresado siempre estará al margen del pleno control subjetivo, de la voluntad. Esta representación sigue un orden totalmente distinto a la estabilidad de una narración, debido al pasado que asalta, que se da como manifestación de lo inconsciente y sacude a la voluntad subjetiva. La historia, como *remembranza*, tiene cierta complejidad al ser expuesta, ya que el sujeto influye en la construcción bajo el influjo de esta fuerza inconsciente, que lo sobrepasa; lo objetivo se expresa en lo subjetivo, sin perder su objetividad y por lo tanto, expresa una *verdad*. La expresión resultante en palabras de Benjamin es una *resolución*: "No sucumbe más a la representación de que la historia es algo que se deja narrar. En una investigación materialista, se quiebra la continuidad épica en favor de la *resolución* constructiva".¹⁷⁹

Para Benjamin, en primera instancia, se desdibuja el objetivo de hacer de la historia una narración de triunfos, ése es el sentido épico con el cual se muestra en desacuerdo. La experiencia con el pasado no tiene como finalidad concluir con una representación de tal corte, pues no es el pasado

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 122 (las cursivas son mías).

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 109 (las cursivas son mías).

de los vencedores sino el de los oprimidos, el que realmente apela a una justicia, el pasado que por decirlo de algún modo, todavía está irresuelto, al no reconocer su historia. El autor nos propone otra vía para concretizar una experiencia con el pasado, si bien es la escritura, no lo será en su forma lineal, ni épica, sino como *cita*. Al representar al pasado, se lo está citando; sin embargo, el pasado nunca se ha ido totalmente, éste permanece en su estado espectral como *ruina*, y llena a la propia representación de su presencia. Benjamin propone que la *cita* sea una forma de co-presencia con el pasado. A su vez, ésta es el principio de construcción que cumple las exigencias del *montaje*, lo que puede aclarar la estructura interna de una *cita*. Fuera de su contexto, la *cita* significa otra cosa, o acentúa mayormente su sentido y sus posibilidades contradictorias. Como observamos en el ejemplo de la *cita* anti-idealista de Hegel. La *cita* bajo la lógica del *desmontaje-montaje* se emparenta con la temprana noción benjaminiana de *idea*. En este accionar, *desmontar-montar*, la *cita* es capaz de conformar una *yuxta-o-posición*, ya que al descontextualizarla, la podemos reacomodar junto a otros elementos con la finalidad de hacer un juego dialéctico. La noción de *idea* benjaminiana describe asimismo esta finalidad:

Las *ideas* son *constelaciones* eternas y, al captarse los elementos como puntos de tales *constelaciones*, los *fenómenos* quedan divididos y salvados al mismo tiempo. Y esos elementos que el *concepto* se encarga de redimir de los *fenómenos* se manifiestan más claramente en los *extremos*. La *idea* puede ser descrita como la configuración de la correlación de lo *extremo* y *único* con su semejante. [...] Lo general es la *idea*. Las *ideas* [...] cobran vida cuando los *extremos* se agrupan a su alrededor. ¹⁸⁰

Tanto para *citar*, que en Benjamin es sinónimo de escribir, como para la noción de *idea*, yuxtaponer extremos significa descubrir los lazos de conexión entre elementos aparentemente no relacionados. Sin borrar en esta relación la aparición singular, o *única*, que caracteriza a cada uno de los

¹⁸⁰ Walter Benjamin, *Introducción...*, p. 17 (las cursivas son mías).

elementos incluidos de los *fenómenos*. Esto equivale prácticamente a *montar* y a la capacidad de *citar*. En la *remembranza* se puede observar cómo la escritura se convierte claramente en *cita*. Comprenderemos esto si articulamos la *remembranza* con las nociones de *idea*, *fenómeno* y *concepto*. La *idea* tiene por finalidad salvar a los *fenómenos* en su *singularidad*, para esto es necesario un mediador, el *concepto*, es decir, el lenguaje. Gracias a éste se logran salvar ciertos elementos de los *fenómenos* en la expresión de las *ideas*. Ahora bien, en cuanto a la *remembranza*, los *conceptos* juegan el mismo papel. La *idea* lleva a cabo la salvación de *fenómenos*, siendo un dispositivo orientado al pasado, salva a los *fenómenos* del pasado que aparecen reclamando al presente sus derechos, sus garantías aún no cumplidas. Los *conceptos*, cuya función es mediar, ordenan a las *ideas* reuniendo a los *fenómenos* en su diferenciación sin buscar mediaciones conciliatorias. Benjamin remarca su ruptura con la visión de la *idea* universal; al relacionarla con los *extremos* lo que se está haciendo es rescatar lo singular de los *fenómenos*, descartando la homogenización de lo universal. Y además, los *extremos* significan literalmente elementos opuestos, que se presentan dialécticamente en la conformación de una *idea*. Es así como funciona el *montaje literario*: la abstracción de contenidos, cuya finalidad última es *mostrar* las contradicciones en juego, los *extremos*.

Para ejemplificar la estructura del *montaje* y de la *idea*, podemos observar el siguiente *fotomontaje* de John Heartfield. Este *fotomontaje* se titula *Hay millones detrás de mí*. En primera instancia el título y la imagen son una entera provocación a los supuestos ideales del régimen nazi: los millones detrás de Hitler, no son las miles y miles de personas por las que supuestamente vela su gobierno. El



real y mero interés del partido nacional socialista es el económico. En este *montaje* se puede apreciar el saludo de Hitler de manera ambigua: “el saludo nazi, destinado a entusiasmar y aterrorizar a millones de personas, se convierte en una mano [...] abierta y avariciosa. Mediante este *montaje*, se establece una oposición entre los significados real y aparente del saludo”.¹⁸¹ Si configuramos esto en los términos anteriormente señalados, el saludo es la *idea*, y los *extremos*, sus elementos opuestos: el significado real del saludo es la avariciosa mano, y su significado aparente es el venerable saludo al pueblo germano y a sus intereses. En el *fotomontaje*, lo que se está revelando bajo la contradicción es la cruda y desmoralizante realidad del saludo, éste representa al nazismo, cuya tarea es la satisfacción de los intereses económicos de unos cuantos y no del pueblo alemán. El saludo pierde toda su fuerza retórica, es desmitificado. De este modo, pone en duda todas las mañerías que Hitler usaba para sus discursos: gestos, acentos, palabras, etc., aspectos que en su gran mayoría el personaje político adoptaría de la ópera. El texto que aparece en la imagen afirma aún más esta desmitificación: “El significado del saludo hitleriano: un hombrecillo pide grandes regalos”.¹⁸² En este caso, la *idea* muestra una serie de contradicciones que, gracias a su exposición por *montaje*, terminan por revelar cierta verdad de la realidad histórica del partido nazi y de Hitler.

El momento dialéctico, o la *yuxta-o-posición* de elementos contradictorios, puede ser representada en formas diversas: visuales, por *montaje literario* o por imágenes en prosa. Tal es el caso de una afirmación del *Origen del drama barroco alemán*: “la vida no vive”.¹⁸³ En realidad, estos elementos contradictorios entre sí, reflejan que la *idea* de la vida y la *verdad* de la existencia misma, es contradictoria, sus elementos no formulan “un todo

¹⁸¹ Dawn Ades, *Fotomontaje...*, p. 49.

¹⁸² John Heartfield cit. en Dawn Ades, *Ibid.*, p. 50.

¹⁸³ Walter Benjamin cit. en Susan Buck-Morss, en “El método en acción: la construcción de constelaciones”, en *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, Trad. Nora Rabotnikof, Siglo veintiuno editores, México, 1981, p. 209.

armónico”.¹⁸⁴ En esta obra, como ya hemos mencionado, se definen las *ideas* en tanto salvamentos de *fenómenos*, formas que hacen visibles su carácter esencialmente contradictorio. El principio de construcción para las *ideas* es el *montaje*, como se puede observar en esta imagen-cita: la vida / no vive, sus elementos permanecen irreconciliados, en lugar de fusionarse “en una perspectiva armonizadora”,¹⁸⁵ como es el caso de la dialéctica del idealismo: tesis, antítesis derivadas a una síntesis que diluye sus contradicciones. Por el contrario, en Benjamin, las contradicciones se aclaran, no se resuelven.

Otro ejemplo que configura una totalidad ilusoria es la historia del progreso. A partir de ella, Benjamin saca a relucir ciertos aspectos contradictorios, que desmitifican la historia en el progreso, como una síntesis capaz de salvaguardar todo el dolor y la injusticia humana, tan sólo por el hecho de estar justificada por el Gran Progreso. En esta frase: “la historia / del progreso”, la historia lleva su marca indeleble, la pluralidad, y no puede estar al servicio únicamente del progreso, pues la historia apela a todo lo imaginable de las vidas de miles de seres humanos, sus padecimientos, alegrías, recuerdos e historias personales, que no pueden estar condensadas en un fin unívoco. El progreso no puede ser auténtica síntesis de la humanidad entera, ni de sus historias. Y menos, si sabemos los caros costos que ha cobrado este supuesto progreso hasta ahora.

En todos los ejemplos anteriores de *montaje*, las citas de Benjamin y el fotomontaje de Heartfield, hay un hilo conductor en su estructura: la *ordenación virtual* o *extensión virtual*, mediante la cual es posible el *montaje* en sí mismo. Esta noción ha sido previamente mencionada, no obstante, merece la pena que nos detengamos en ella para comprender con mayor profundidad dicha estructura. La *virtualidad* es inherente a todo pensamiento reflexivo y, por supuesto, a la filosofía. La *extensión virtual* es

¹⁸⁴ Susan Buck-Morss, *loc.cit.*.

¹⁸⁵ En una carta dirigida a Adorno, Benjamin menciona esta característica refiriéndose a la imagen de la historia del idealismo, cit. en Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada...*, p. 84.

un terreno producido por las relaciones que se pueden establecer entre distintos objetos, situaciones, personas, temporalidades, etc.. A un nivel especulativo se relacionan y cruzan los aspectos de cada uno de los elementos con la finalidad de sostener una verdadera imagen del mundo. Benjamin desarrolla esta noción en el *Origen del drama barroco alemán* con relación a la *idea*:

Las *ideas* [...] constituyen su *ordenación virtual*, su interpretación objetiva. Ellas no contienen a los fenómenos por incorporación, ni tampoco llegan a esfumarse al quedar reducidas al 'status' de meras funciones, de ley de los *fenómenos*, de 'hipótesis' suya.

Las *ideas* son a las cosas lo que las *constelaciones* a las estrellas. Esto quiere decir, antes que nada que las *ideas* no son ni las leyes ni los *conceptos* de las cosas. No sirven para el conocimiento de los *fenómenos*, los cuales en modo alguno pueden convertirse en criterios para determinar la existencia de las *ideas*.¹⁸⁶

En las citas anteriores, la *ordenación virtual* puede ser explicada a partir de la analogía *idea-constelación*. Las *ideas* mediante la *ordenación virtual*, llevan a cabo un proceso de construcción conceptual y analítico, así como la mirada juega en el cielo con las estrellas formando *constelaciones*,¹⁸⁷ la *idea* divide “al *fenómeno* aislando sus elementos y mediatizándolos por medio de los *conceptos*”.¹⁸⁸ Parte sustancial de este proceso es su momento representacional, por el cual puede tornarse visible la realidad por medio de un lenguaje expresivo y crítico, para formular el carácter objetivo de una

¹⁸⁶ Walter Benjamin, *Introducción...*, p. 16 (las cursivas son mías).

¹⁸⁷ Cabe señalar que en el pensamiento de Benjamin, las *constelaciones* y las *ideas* funcionan como sinónimos al ser procesos de lectura. La lectura de las estrellas se articula en relaciones. Esto es posible por la lejanía de las estrellas, por su luminosidad, por la noche que las rodea y no tal cual por la estrella en concreto. La lectura es el resultado de todas estas características que se entrelazan para hacer visible una *constelación*, es así también como debe comprenderse una *idea*. Las relaciones, en el caso de las *ideas*, son sus fuerzas performativas que tienen como contenido elementos del *fenómeno* y no al *fenómeno* mismo.

¹⁸⁸ Susan Buck-Morss, *op. cit.*, p. 213.

idea. La *ordenación virtual* sostiene la estructura de la *idea* y, a su vez, la del montaje, al ser éste propiamente la expresión de una *idea*. Sus elementos fenoménicos, mediados por conceptos, palabras e imágenes, funcionan como *cifras* que, por su carácter enigmático deben ser leídas e interpretadas y, al mismo tiempo, dejarse interpelar por lo que en las *cifras* está contenido: la *verdad*. Esto posibilita que las *cifras* pasen a ser un texto legible pero aún enigmático, o sea, que la *verdad* en ellas esté expresada en secreto. En resumen, Benjamin equipara a la *idea-constelación* con imágenes del mundo, lo cual significa, la inauguración de un espacio para la representación de la realidad u ordenamiento *virtual*, que en términos posteriores nombra: *montaje literario*. Ambos procesos tienen la finalidad de producir una imagen, representación de la “impersonal realidad objetiva”.¹⁸⁹ Según Benjamin, la imagen, una *imagen dialéctica*, al ser expresión de la realidad y sus enigmas, es objetiva y no psicológica, es decir, no expresa intereses subjetivos. El *montaje literario* y las *imágenes dialécticas*, como expresiones de la objetividad, al enunciar un 'Yo', no se asume una postura individual, sino la pluralidad de lo que un Yo puede enunciar: precedentes, la lejanía del tiempo, los otros, el prójimo, todas las relaciones posibles que éste puede representar en su enmudecimiento personal.

Otra de las principales finalidades de la *ordenación virtual* y condición fundamental para el *montaje literario*, es principalmente salvar a los *fenómenos*, objetivo que Benjamin retoma de Platón: “¿De qué son salvados los fenómenos? No solamente, y no tanto del desprestigio y al desprecio en que han caído, como más bien de la *catástrofe*, tal como la exhibe muy a menudo un modo determinado de su transmisión, su “dignificación en cuanto que herencia. –Son salvados por la mostración del *salto* (que hay) en ellos – ”.¹⁹⁰ No obstante, salvar a los *fenómenos* de la *catástrofe*, implica situarse en ella misma. En términos de *montaje*, significa desarticular a la tradición que representa la *catástrofe* mediante una crítica. En este

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 221.

¹⁹⁰ Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 145 (las cursivas son mías).

contexto, la tradición tiene dos sentidos, uno negativo y otro que posibilita el cambio: como panorama histórico y real, la *catástrofe* es un mar de *ruinas*; sin embargo, en las *ruinas* está la posibilidad de cambiar este curso histórico. Benjamin como crítico de la tradición es muy insistente en este último punto, él asume la responsabilidad de transgredir la apariencia estable de la tradición dominante y sus efectos amordazantes sobre la realidad, es decir, de ocasionar *catástrofes* frente a lo que en apariencia se muestra como puro bienestar para los seres humanos. Esta tradición se caracteriza por ser mítica, teleológica, cuya finalidad es encerrar al pasado y a la modernidad al servicio unívoco del futuro progreso, es una tradición catastrófica. Lo importante, es que desde esta misma tradición, también se encuentra la capacidad de disipar lo teleológico y mítico, para rescatar la experiencia dialéctica y auténtica con la historia de la humanidad. Mediante ella es posible romper lo propio del mito, su apariencia de lo siempre-igual y continuo: “Lo más propio de la experiencia dialéctica es disipar la apariencia de lo siempre-igual, e incluso [...] [la] de la repetición [...] en la historia. La genuina experiencia política está absolutamente libre de esta apariencia”.¹⁹¹

El *montaje*, las *imágenes dialécticas* y la representación en general, son la posibilidad de la diferencia para una tradición que es catastrófica, son a la vez posibilidad de *catástrofes*, o cambios. Resulta crucial, marcar la diferencia ante una tradición que en apariencia se quiere mostrar como una repetición de finalidad teleológica, es decir, que todos los actos e historias humanas tienen por única finalidad ser parte del progreso. Benjamin, al transgredir este orden y criticar esta ideología teleológica, afirma la perspectiva política de una auténtica tradición. Dentro de una configuración auténtica, por medio del *montaje* y la dialéctica, es posible revelar las verdades de la realidad moderna y el pasado presente en esta época. El *montaje* dialéctico es el acto de la representación que trae consigo un efecto de desmitificación, de rompimiento con la tradición y sus creencias.

¹⁹¹ Walter Benjamin, *loc. cit.*

El *montaje* puede ser definido a partir del naufragio, en este caso, distanciarse del imaginario colectivo del progreso y de su tradición mítica. Para lograrlo debe de situarse en la *catástrofe* misma, como crítico de la tradición. En un pasaje del *Convoluto N*, se recurre a los desvíos de la navegación como imagen de una distinta representación de la historia, de la tradición, desde su viraje crítico:

Comparar los intentos de los otros con la empresa de la navegación, en que los barcos son desviados por el polo norte magnético. Este polo magnético: hallarlo. Aquello que para los otros son *desviaciones*, para mí son los datos que determinan mi curso. –Sobre las diferenciales del tiempo, que para los otros perturban los ‘grandes lineamientos’ de la investigación, erijo yo mis cálculos.¹⁹²

Este “polo norte magnético” es la fuerza del pasado que atrae al presente, es manifestación inconsciente de un pasado que aún no ha sido redimido y exige ser reconocido. Se debe de percibir como un distante faro que guía al naufragio. En este sentido, la representación benjaminiana: las *imágenes dialécticas* conformadas por *montaje literario*, se pueden caracterizar como puntos de fuga, como naufragios propiamente. No es gratuito que Benjamin haya señalado continuamente para estas imágenes su aspecto efímero, de fugacidad. Entorno a esta característica el autor se mantiene fiel al naufragio. En primera instancia, podemos pensar al naufragio como punto de fuga, es decir, como la capacidad por la que tenemos acceso a otras formas de leer la historia y la realidad, capacidad que se extiende al conformar imágenes de la realidad. La imagen en su fugacidad, en su relampagueante aparecimiento ofrece la apertura a distintas perspectivas. En la construcción y lectura de una imagen, el *montaje* siempre apelará a los puntos de fuga que se puedan ocasionar. Los puntos de fuga se manifiestan como riquezas. La imaginación en este proceso busca ir de un punto a otro para encontrar una nueva conexión o una *resolución* respecto

¹⁹² Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso...*, p. 119 (las cursivas son mías).

de una imagen o *idea*. Asimismo los puntos de fuga son el espacio de la imaginación. En las composiciones visuales: en la pintura, la fotografía o el cine, el punto de fuga es el lugar imaginario donde se encuentran líneas paralelas, esto crea la sensación de que ellas se unirán en un punto del infinito. El punto de fuga es el punto imaginario en el cual parecen converger dos o más líneas. Para el espectador éste es un espacio para la imaginación, la asociación, el cuestionamiento y el naufragio. La fuga pone a interactuar a la mirada dentro de una imagen. En definitiva, podemos decir que su función es ayudar a leer una imagen: al recorrer las líneas convergentes y dirigir la mirada hacia un punto de fuga podemos encontrar algo que el autor (pintor, fotógrafo o cineasta) ha querido señalar. Este tipo de punto también cuestiona nuestra imaginación e invención para dar un porqué, o reaccionar de forma positiva frente a las imágenes, es decir, pensar.

Esta imagen señala el recurso visual usado sobre todo en la fotografía, el cine y la pintura. Recurso que se ha intentado homologar con el naufragio que propone Benjamin.



Shirin Neshat, imagen de la película: *Mujeres sin hombres*, 2009.

En el *montaje* en general, los puntos de fuga pueden ser perspectivas que en su calidad de modo de ser nos invitan a naufragar, para que en la pérdida, podamos encontrar esa multiplicidad de sentidos: *desviaciones* sin “grandes lineamientos”, *desviaciones* que no obedecerán más a los postulados que se han erigido hegemónicamente. El punto imaginario, que conforma un punto de fuga, informa al espectador, que lee u observa, que la imagen es una representación lacunaria, “no la cosa entera, [sino] la cosa misma que la

imagen representa”.¹⁹³ Esto podría causar un malestar en el acto de la representación y en su interpretación, ya que se trata de semejanzas y de construcciones. Las imágenes configuran un objeto, le dan sentido a su existencia, pero no lo suplen. Positivamente, la *desviación* que se origina con una imagen, abre a la imaginación una instancia renovante, para desmontar y *montar* otra imagen posible, una nueva. Esto va más allá de la ilusión óptica, es alegoría de un espacio constituido para la imaginación y el saber, donde se encuentra la *verdad* en su fugacidad.

El montaje puede ser definido por sus diversas características, visuales, textuales o de interpretación. Uno de los significativos sentidos de este concepto está dado por el *montaje fílmico*, éste a su vez puede retroalimentar al *montaje literario* de Benjamin. El caso del cineasta franco-suizo, Jean-Luc Godard, es excepcional y muy representativo en su uso del *montaje*, como forma de articular no solamente sus películas en el sentido técnico, sino que por medio del *montaje* teje el significado en su riqueza. En su película *Nuestra música*, el *montaje* despliega sus efectos, gracias a la pluralidad de imágenes montadas surgen diversas relaciones, dando origen a construcciones reminiscentes. *Nuestra música* está dividida en tres partes y reinos: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*.¹⁹⁴ Nos enfocaremos únicamente en la primera parte. *Infierno* está conformado por un *collage* de fragmentos fílmicos. El *collage* traza la historia bifurcada en dos sentidos significativos: en una historia del cine y en la historia de la violencia y el sufrimiento humano. Aquí, Godard aborda la historia desde los límites del cine, de lo que las huellas de la violencia y el dolor humano han dejado para el cine.

Infierno es un montaje de imágenes en movimiento, reales y ficticias: guerras, bandera de E.U.A, armas, fuego, disparos, bombardeos, polvo trazado por el camino de los tanques, misiles, explosiones, sangre y cuerpos,

¹⁹³ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición...*, p. 76.

¹⁹⁴ La película se estructura como *La divina comedia* de Dante Alighieri. Godard aprovecha cada detalle de esta obra cinematográfica para hacer una referencia, una remembranza de la historia de la humanidad.

hombres asiáticos, escuderos, jinetes medievales, indios a caballo en el viejo oeste, camillas, aviones sobrevolando los cielos, heridos, sangre y cuerpos, lucha, soldados, un nazi, la súplica, rasgos de pobreza, un desierto de cuerpos muertos, hambruna, enfermeras, crucificados, Sarajevo, [...] sangre y cuerpos.

Las imágenes se muestran al ritmo *ostinato* de un piano, melodía repetitiva. La música es significativa para las imágenes que se muestran, que representan las condiciones que siempre ha vivido la humanidad. Como el nombre del ritmo lo indica, *ostinato*, es el obstinamiento y el empeño por repetir lo mismo. El comienzo de la película abre con una obstinación humana, entre las cortadas secuencias visuales resuena la voz de una mujer: “El tiempo de fábulas, después de las inundaciones y los diluvios, surgieron de la tierra hombres armados que se exterminaron entre sí”.

Esta terquedad humana crea guerras, dolor, humillación, derrama sangre y esparce la muerte. Las imágenes que representan la terquedad u obstinación, están interpeladas por un rezo cristiano-católico transformado: “Perdónanos nuestras ofensas, como nosotros perdonamos a los que nos ofenden. Sí, como nosotros los perdonamos, no de otra forma”. Este rezo es acompañado de más imágenes lacerantes: una mujer le suplica de rodillas a un soldado, humillada aún le pide compasión. Tras esta secuencia, aparece en blanco y negro, el rostro de otra mujer entre una expresión placentera que pronto se vuelve el rostro encarnado del sufrimiento. Las voces, “El tiempo de fábulas” y el rezo, son elementos que se suman a las imágenes. Elementos montados que adquieren mayor resonancia frente a lo que se mira. En este contexto las palabras y las imágenes se complementan.

Infierno al ser un *collage* de muchos fragmentos de documentales, noticieros, películas de ficción, privilegia el *montaje* sobre la filmación. Se introducen *citas* visuales de diversas fuentes con la finalidad de crear la musicalidad de la historia de la humanidad: su reminiscencia y a la vez su destino labrado.

Nuestra música muestra muchas ‘caras’, “judías, árabes, bosnias, amerindias, etc., [que] terminan por hacer un ‘rostro’”.¹⁹⁵ Entre las vertiginosas secuencias, Godard cita a Rimbaud: “Yo soy otro”, como un intento por disuadir la cara de la muerte y reflejar la supervivencia de los seres humanos en la colectividad, en la historia y en la memoria del cine. A pesar de que en las imágenes se afirma aún más el rostro de la muerte, en el paisaje de la historia de la humanidad, esta frase de alteridad transmite la historia como un destino abierto. “Yo soy otro” representa la esperanza y es la afirmación de un rostro “que prohíbe matar”.¹⁹⁶

El *montaje* abre preguntas, no da respuestas, su constante es el cuestionamiento. “Godard [...] construye la imagen de forma plural, es decir, tomada en sus efectos de *montaje*”.¹⁹⁷ En esta articulación es posible transformar la historia en tiempo visible, *montar* distintos momentos para relacionar acontecimientos pasados con ficciones que representan épocas muy anteriores y unir las con un noticiero reciente. Sin duda, *Nuestra música* es una construcción reminiscente, que puede asemejarse al *montaje* benjaminiano: trastoca espacialidad y tiempo, relaciona el pasado con el presente, se aborda al pasado mediante la ficción como posible, hace manifiesto al pasado en las imágenes del presente más cercano y da cuenta de cómo se repite el pasado. Además, el *montaje* *filmico* se sitúa a la altura del pensamiento, como en el caso del *montaje* *literario* de Benjamin; el *montaje* es un eje epistemocrítico, es decir, es una forma ejemplar para desarrollar teorías y enriquecer al pensamiento. Para Godard, “ ‘el cine [fue] hecho en primer lugar para pensar.’ [...] El *montaje* es el arte de producir esta forma que piensa. [Él] procede filosóficamente, como una dialéctica”.¹⁹⁸ Tanto en Benjamin como en Godard, la labor de *montaje* apela a una *resolución* por parte de su receptor, a tomar posición frente a lo que se mira o se lee. Sin embargo, esta *resolución* por su carácter dialéctico no termina

¹⁹⁵ Robert Maggiore, *Cuando comencé a filmar yo tenía cero años ...*, p. 121.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo...*, p. 200 (las cursivas son mías).

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 204 (las cursivas son mías).

en una síntesis, ni en un conocimiento pleno, es más bien, una “infernial reactivación de las contradicciones”,¹⁹⁹ un umbral entre fragmentos y un espacio de conflicto.

En relación al *montaje literario*, dispositivo benjaminiano, ya se han mencionado varios tipos de montajes: el fotomontaje, los *collages*, el *montaje fílmico*. Cabe aclarar que el *montaje* en general puede ser entendido como la relación entre palabras, la articulación entre imágenes, imágenes y música, voces, sonidos, o imágenes con palabras. Esta última forma de composición la podemos ejemplificar con la imagen y su *pie de foto*. En su *Pequeña historia de la fotografía*, Benjamin sugiere la función crítica y auxiliar de las leyendas que acompañan a las fotografías:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas [...] cuyo *shock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el *pie* que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las construcciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación.²⁰⁰

Recordemos que para Benjamin el lenguaje es fundamental en el terreno de la representación. Por lo que es necesario traducir lo visual en palabras, a partir de esta traducción se reconoce realmente en la imagen su significado y lo que representa. Según el autor, el *pie de foto* definitivamente conforma la imagen, es el elemento que redondea su significado. Este añadido textual debe ser comprendido desde los lineamientos del *montaje*: en el choque entre palabra e imagen surge su “poder de expresión”,²⁰¹ es decir, la capacidad de transmitir, con la finalidad de ayudar al espectador a descubrir un acontecimiento fotográfico. La “fotografía en verso”²⁰² que surge de la

¹⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición...*, p. 109.

²⁰⁰ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía...*, p. 52.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 136.

²⁰² *Ibid.*, p. 133.

recombinación de palabras e imagen, preferiblemente debe de contener una “leyenda dialectizada”²⁰³ y no simplemente una leyenda, ya que su forma dialectizada es capaz de evocar una polifonía de sentidos para la imagen. La necesidad del *pie de foto* responde al modo de ser de las imágenes fotográficas, que por su carácter de incompleto son oscuras; éstas son semejantes a jeroglíficos, deben de ser leídas, analizadas, remontadas e interpretadas. En el medio fotográfico, es muy conocido el hecho de que la fotografía sea un objeto de manipulación, por medio de cortes en la imagen, remontajes y también a partir de las leyendas que se le suscriben, se manipula el contenido visual. En ocasiones, los *pies de foto* se colocan de manera arbitraria, tanto por parte de los fotógrafos como de los editores. Por ello, es necesario dialectizar las leyendas en función del contenido de las imágenes, para no mentir y no acotar los significados de la fotografía a uno solo. El *pie de foto* más que una simple información sumada a la imagen, incita a dejarse cuestionar por la imagen. El *pie de foto* interpela a mirar más de cerca. Esta textualización es el respiro que ayuda a sumergirse profundamente en la imagen.

²⁰³ Esta idea la desarrolla Georges Didi-Huberman en su libro *Cuando las imágenes toman posición*.



Celia A. Saphiro, *Last supper (La última cena)*, John Rook - 09/19/1986.

En la serie *La última cena*, la fotógrafa Celia A. Saphiro recrea las últimas cenas deseadas por presos condenados a muerte. El título de la serie, el nombre del preso y la fecha son elementos que funcionan como *pie de foto*. Mediante el conjunto de fotografías y sus *pies de foto* se logra armar un discurso que cuestiona al espectador. *La última cena* representa el momento entre la condena y el perdón: se cumple el último deseo del prisionero, se nutre al cuerpo para luego ejecutarlo. Hecho que puede ser leído de manera contradictoria. El nombre del prisionero y la fecha afirman un deseo individual, mientras que el título de la serie los une en un punto común: el cumplimiento de un último deseo a la espera de su ejecución. En la serie, esta fotografía de la cena de John Rook es muy representativa, en cuanto a que los doce *hot dogs* evocan a los doce apóstoles, esto remite a la última cena de Cristo antes de su crucifixión. Con este razonamiento podemos decir: el prisionero es Cristo, su pena de muerte no está justificada. En esta imagen, los *pies de foto* que la acompañan posibilitan al espectador cuestionarse, tomar un posicionamiento o meditar sobre sus últimos deseos,

afirmando que no son simplemente fotografías de un menú de comida rápida. La serie cumple uno de los objetivos de Saphiro, reflexionar acerca de la violencia humana y sus prácticas.

El *emblema* es otra manera excepcional de *montar* imágenes con palabras, esta forma nace en la época barroca. El *emblema* se conforma por tres elementos: una imagen articulada por dos modalidades textuales distintas, “por una suerte de título o *inspcriutio* y un texto declaratorio o *subscriptio*, que [...] [tiene] la finalidad de instrucción moral”.²⁰⁴ Esta forma clásica emblemática es recuperada por John Heartfield. Sus fotomontajes, o bien, *emblemas*, “no son primariamente objetos estéticos, sino imágenes para leer”,²⁰⁵ representaciones que por su carácter moral abren un espacio para la reflexión y la crítica. Heartfield se manifestó abiertamente en contra del fascismo y el Partido Nacional Socialista. Mediante el *fotomontaje* mostró la gran capacidad del *emblema*: expresar el sentido crítico de la realidad y la historia mediante una imagen.

Este *fotomontaje* de John Heartfield: *¡Hurra, se terminó la mantequilla!* es un *emblema* moderno, utiliza las convenciones de la *inspcriutio* (título) y *subspcriutio* (subtítulo) para hacer de la imagen una instrucción política y moral. El subtítulo reproduce una cita de un discurso de Goering: “Goering (en su discurso de Hamburgo): ‘el hierro siempre hace fuerte a un país: la mantequilla y la manteca sólo hacen engordar a la gente’”.²⁰⁶ Estas palabras se conjugan perfectamente con la imagen de la familia



que mordisquea tranquilamente el hierro, el metal que representa irónicamente su almuerzo. Al fondo de la escena, los símbolos nazis se reproducen en patrones a modo de papel tapiz y, sobresaliendo, hay un

²⁰⁴ Andreas Ilg, *El mosaico literario ...*, p. 19.

²⁰⁵ Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada...*, p. 79.

²⁰⁶ Dawn Ades, *Fotomontaje...*, p. 57.

retrato de Hitler con una postura recta y enaltecida. En el sofá, Heartfield ha montado cuidadosamente un cojín con el rostro de Hindenburg, segundo presidente de la República de Weimar, quien en 1933 nombraría a Hitler como canciller. Otro de los referentes que Heartfield suma al fotomontaje es un cuadro en la pared con un lema nacionalista: “¡Querida patria puedes estar tranquila!”²⁰⁷ Esta frase pertenece a la canción patriótica *La guardia a orillas del Rin*, escrita por el poeta Max Schneckenburger. Todos los elementos articulados muestran una gran ironía, la tranquilidad de la familia, el cuarto plagado de elementos patrióticos que estéticamente se armonizan y dan un ambiente hogareño, sin embargo, tanta tranquilidad y obediencia causan un gran extrañamiento. El *emblema* que Heartfield construye a partir del título y la imagen es de humor sumamente irónico. La suscripción moral está dictada por las irreverentes palabras de Goering, reflejadas en la obediencia de la familia que mastica metal. *¡Hurra, se terminó la mantequilla!* abre el cuestionamiento al amor patriótico ciego.

El *montaje*, comprendido como *desmontaje* y *remontaje*, es necesario para la construcción de imágenes, prosas, visuales, o compuestas por sonidos, y sus combinaciones imagen-imagen, imagen-palabra, imagen-palabra-sonido. El *montaje* es indispensable no sólo en su construcción, sino también en su lectura y análisis. En su sentido político, el trabajo de *montaje* es una toma de posición, es una *resolución*, que por su carácter dialéctico, no puede perder de vista el conflicto y las contradicciones que aparecen al construir imágenes o interpretarlas. En Benjamin, el *montaje literario* ofrece una imagen del tiempo, una *imagen dialéctica*. Representación que hace explotar el relato de la historia. Su propuesta es exponer “a la historia a la luz de su memoria más reprimida”.²⁰⁸ Asimismo, el método de trabajo benjaminiano muestra una *resolución* política frente a la historia hegemónica. Para la representación, el *montaje* es un llamado a la rebelión, con la finalidad de

²⁰⁷ David Evans, Douglas Walla y Anna Lundgren, *John Heartfield AIZ-VI : Fotomontajes 1930-38*, Trad. de Heike van Lawick y Harry Smith, 23 de julio del 2013, <http://www.merzmail.net/heartfield.htm>

²⁰⁸ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición...*, p. 151.

perjudicar las ilusiones de la historia, lo mítico y teleológico que en ella habitan. El trabajo de *montaje* logra desarticular nuestras percepciones habituales de las relaciones entre las cosas y situaciones. Es la posibilidad que abre un espacio para la representación de los anacronismos de un pasado espectral que reclama sus derechos. Mediante este método dialéctico Benjamin muestra otra cara de la representación, lo que le interesa es la experiencia con el pasado y lograr manifestarla, plasmarla mediante el *montaje* en *imágenes dialécticas*, en una *remembranza*. Así comprendido el *montaje* es un arte de la memoria.

Conclusiones

Al ser una reflexión sobre la memoria histórica, la *remembranza* en Walter Benjamin propone que nos pensemos de manera distinta: como memoria viva, abre la posibilidad de cuestionarnos a nosotros mismos como parte de la humanidad. Nos da un sentido de responsabilidad frente a lo que se vive. Lejos de permanecer como observadores, plantea una vitalidad para la acción política. El pensamiento crítico de Benjamin tiene por finalidad agudizar la mirada del presente para hacerla reaccionar frente a una historia del desastre. Una de las conclusiones a las que llegamos es que la *remembranza* posibilita una toma de conciencia. La historia y la epistemología que la conforman no tienen por objetivo simplemente el conocimiento. Podemos sostener que su finalidad y lo que le da sentido a su labor es el salvación del pasado, tener una experiencia única con el pasado. Pero debemos cuestionar si aún en las *ruinas* y en esta historia catastrófica, como la plantea el autor, es posible la salvación de dicho pasado, es decir, si hay salvación que nazca de las *ruinas* y del desastre histórico. La experiencia con la *ruina*, es decir, una experiencia con el pasado, nos describe el paisaje que se abre como horizonte histórico, y en él una humanidad trasegada, profundamente herida. Sin embargo, esta experiencia no trata de asir una evocación de lo que se ha perdido, ni intenta restablecer lo que las *ruinas* dejan tras de sí. Liberar un *recuerdo* no es cargar el peso insoportable de *lo sido* sino, antes bien, descifrar el futuro que ha quedado truncado en el pasado, su posibilidad de lo que pudo ser y no fue, una potencia que se abre para el porvenir, su utopía. Para Walter Benjamin, el pasado no está definitivamente clausurado, ni concluido, queda abierto y en la espera de que algo ocurra. El pasado actúa como un punto de fuga en el horizonte. Éste no obedece a ningún tipo de lógica, se reconoce en una encrucijada de caminos, de posibilidades aún abiertas. El pasado, así comprendido, no está sometido a la temporalidad cronológica ni a las leyes

físicas del tiempo, sino que remite a una temporalidad mesiánica que lleva como signo la espera, el porvenir del pasado. Pareciera contradictorio que si hablamos de pasado estemos enunciando la posibilidad abierta para algo esperado, para lo que aún no sucede. Aquí, lo determinante es que el pasado devenga experiencia, enseñanza y, sobre todo, *promesa*, para advertir el desastre de lo que puede ocurrir. En este sentido, Michael Löwy nombra de manera conmovedora a la filosofía de Benjamin como “una especie de *aviso de incendio*”.²⁰⁹ Una advertencia contra los peligros inminentes, catástrofes que se avizoran para el futuro. Por ello, la *remembranza* es crucial en su pensamiento, ésta no se debe comprender como una simple metodología del *recuerdo*, sino como una reflexión de una serie de problemas existenciales, políticos e históricos que nos recuerdan el sentido de la humanidad y de nuestra vida, afirmando un compromiso con las generaciones pasadas y la colectividad en general. La *remembranza* puede ser comprendida como una activación de la historia, propiamente su actualización, ésta no es retórica ya que precisa la realización del pasado mismo, de su horizonte utópico.

En un encuentro con la vasta teoría benjaminiana sobre la *remembranza* se propone una segunda vía de reflexión: la *imagen dialéctica*, forma que posibilita y materializa el desarrollo de la *remembranza*. Ésta es contrastada en el terreno del acto fotográfico, de las fotografías y de las experiencias que tenemos a partir de ellas. Tanto las imágenes fotográficas como las dialécticas plantean un terreno para pensar en la construcción de nuestra memoria y de nuestra identidad. Irresistiblemente, la memoria se despliega en una serie de *recuerdos* que significan el acercamiento a lo humano, a nuestros deseos, miedos y asombros. La fotografía, así como la *imagen dialéctica*, tiene la capacidad de despertar un continuo cuestionamiento para alimentar el sentido de lo humano. Ambas imágenes pertenecen a un contexto documental, al ser representaciones de cómo el ser humano percibe y encuentra su entorno, su mundo e historia. En consecuencia, se plantea la posibilidad de abrazar una experiencia con la

²⁰⁹ Michael Löwy, *Aviso de incendio...*, p. 35.

imagen, de vivir lo que ha quedado archivado, es decir, apropiarse de una imagen como documento. La fotografía y la *imagen dialéctica* son otra manera de pensarnos como seres humanos, habitados por imágenes.

Asimismo, lo crucial de estas reflexiones es trazar uno de los problemas ontológicos fundamentales de la representación. Con la ayuda del andamiaje teórico de Benjamin, se propone que la teoría de la representación debe ser entendida desde la producción de semejanza o apariencia. Las imágenes-prosa, como la *imagen dialéctica*, o las imágenes visuales, como las fotografías, nos invitan a pensar cómo se desdobra este lenguaje de la semejanza, permitiendo cuestionar y esbozar los límites de nuestras propias representaciones. En sus aristas, el acto de representar significa evocar lo que está ausente y, a la vez, lo que no pudo ser representado, eso que escapa a la representación misma. Con Benjamin he aprendido a pensar la posibilidad en el corazón de la imposibilidad. En este caso, la representación, aun en sus límites, nos permite aproximarnos al terreno de la *verdad*. Es decir, mediante las representaciones, así como la *remembranza* en las *imágenes dialécticas* y los *recuerdos* fijados en las fotografías, se pueden expresar algunas verdades sobre la condición del ser humano, su historia, el mundo, la vida, etc.

En este proyecto se entrelaza la teoría de la representación con la de la semejanza, con el objetivo de reconocer que la realidad se nos muestra matizada por nuestras percepciones y construcciones. Además, se sugiere que hay interferencias de lo que nos rodea: los imaginarios colectivos, lo inconsciente, nuestra cultura, el lenguaje y nuestro pasado. Particularmente, al representar un *recuerdo*, al articularlo, se evidencian todos estos rasgos. Debemos tomar en cuenta que la memoria es una construcción. Por esta característica, me pareció pertinente ejemplificar la estructura del *recuerdo* benjaminiano –la *imagen dialéctica*– mediante la fotografía, ya que ahí se pone en juego un análisis que reconoce el ámbito de la construcción, es decir, de la ficción en el corazón de la imagen y, por lo

tanto, de nuestra memoria. Por ejemplo, tomar una fotografía implica manipular, editar, “cortar” la realidad para narrar algo sobre ella, así como articular un *recuerdo* significa construir memoria, que es el *recuerdo* del *recuerdo*... de una experiencia. En esta articulación se imprime una huella de *verdad* en una narración, o en una imagen. Ambas imágenes, la fotográfica y la dialéctica, pertenecen al lenguaje de la construcción y de la semejanza, aspectos esenciales de una representación. Esto nos hace pensar que preguntarnos por la “realidad” y la *verdad* nos llevará a conceptos problemáticos, no absolutos, ni dogmáticos, sino matizados y mediados por la representación, la construcción y la semejanza que la caracterizan. Quedará como labor filosófica pensar el límite, los efectos y los problemas de la *verdad* que percibimos como parte de “nuestra realidad”. Benjamin sugiere un importante enfoque de este problema, al explicar la *verdad* no como “develamiento que anula el secreto, sino una revelación que le hace justicia”.²¹⁰

Por otro lado, la teoría de la *imagen dialéctica* sugiere que es posible pensar en un terreno prolífico para la crítica. Podemos hablar de una doble naturaleza de la imagen en Benjamin. El autor reconoce que la cultura moderna está ceñida por un ritmo incontenible: el consumo; éste afecta la naturaleza de la imagen. Este ritmo inscribe en la imagen un aspecto caduco. En este sentido, la imagen es un objeto de moda que es consumido para prontamente ser desechado. Sin embargo, esa es sólo una cara de la naturaleza de la imagen; como producto de la cultura; desde su materialidad, la imagen tiene el poder de abrigar una mirada, de funcionar como enseñanza y materia de experiencia. Con la teoría de la imagen, Benjamin rescata lo que ha sido desechado por la cultura, eso que permanece pese a que se le ha convertido en basura, o *desecho*, en la voracidad del consumismo cultural. Él sostiene que mediante la imagen es posible analizar este ritmo ciego; la imagen está regulada por el consumismo, por un deseo exasperado que no se puede satisfacer y termina

²¹⁰ *Ibid.*, p.13 (las cursivas son mías).

por desecharlo todo (claro ejemplo es la publicidad). Pero la imagen, aun como *desecho*, por su simple materialidad viva, tiene un valor incalculable: el de devolvernos la mirada para reconocer el rostro de la humanidad.

Como camino sugerente, Benjamin aporta un mecanismo para articular nuestros pensamientos, nuestras imágenes: el *montaje*. Forma que muestra la capacidad irruptiva y crítica de la memoria. En este sentido, la *remembranza* pensada a partir de este mecanismo será un llamado a la ruptura, a tomar posición; cabe señalar que la memoria planteada en estos términos no es condescendiente con la *tradicción*, es una memoria de la ruptura, que toma distancia y a su vez exige responsabilidad.

En el corazón del *montaje* encontramos dos cuestiones esenciales, por un lado el carácter moderno del *montaje* es un reflejo de la vida del siglo XX, la guerra, la contaminación, la sobrepoblación, etc., aspectos de la realidad que conllevan la necesidad de ordenar lo caótico del mundo. *Montaje* significa fundamentalmente irrumpir con un orden preestablecido, abriendo así la posibilidad de la transformación. Por otro lado, el *montaje* es un método dialéctico que imprime en sí mismo la huella de la vida: la vida en la contradicción. Este aspecto evidencia el pensamiento benjaminiano como una filosofía práctica y reflexiva para la vida y no meramente como un ejercicio teórico.

Bibliografía

Obras de Walter Benjamin

BENJAMIN Walter, “Convolutos D, N y Y”, en *Libro de los pasajes*, Trad. Luís Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Ediciones Akal, 2005.

_____, *Experiencia y pobreza*, Taurus, Madrid, 1982, versión digital, mayo 2013, <http://direccionmultiple.wordpress.com/textos>.

_____, “Introducción. Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento”, en *El origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1990.

_____, *La dialéctica en suspenso, Fragmentos sobre la historia*, Trad. Pablo Oyarzún, Universidad de Arcis y LOM Editores, Santiago de Chile, s.f.

_____, *La enseñanza de lo semejante*, en *Iluminaciones IV*, Trad. Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 2001.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. Andrés de E. Weikert, Itaca, México, 2003

_____, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999, pp.121-168.

_____, *Sobre la fotografía*, Ed. y Trad. José Muñoz Millanes, Pre-Textos, Valencia, 2008.

Bibliografía secundaria

ABBOT Berenice, “La fotografía en la encrucijada”, en *Estética fotográfica*, Ed. Joan Fontcuberta, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pp. 213-220.

BUCK-MORSS Susan (1992), *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, *October*, vol. 62, pp. 3-41.

_____, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Trad. Nora Rabotnikof, La balsa de la Medusa, Madrid, 2001.

_____, “El método en acción: la construcción de constelaciones”, en *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Trad. Nora Rabotnikof, Siglo XXI, México, 1981, pp. 203-229.

CADAVA Eduardo, *Trazos de luz*, Trad. Paola Cortes-Roca, Palinodia, Santiago de Chile, 2006.

CARTIER-BRESSON Henri, *El instante decisivo*, 11/09/2013, fotojornalismojf.files.wordpress.com

COHEN Esther (2007), Walter Benjamin y Franz Kafka: dos pepenadores del mesianismo profano, *Acta poetica*, 28, pp. 49-71.

DE LUELMO José María (2007), La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica, *Escritura e imagen*, Vol. 3, pp. 163-176.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008.

_____, *Arde la imagen*, Serieve, México, 2012.

_____, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Trad. Inés Bértolo, A. Machado Libros, Madrid, 2008.

_____, *Imágenes pese a todo, Memorial del Holocausto*, Trad. María Miracle, Paidós, Barcelona, 2004.

ECHEVERRÍA Bolívar, “Introducción. Benjamin, la condición judía y la política”, en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Trad. y editor Bolívar Echeverría, Itaca, México, 2008, pp. 9-30.

GODARD Jean-Luc, *JLG/JLG autorretrato diciembre. Cuando comencé a filmar yo tenía cero años*, entrevista realizada por Robert Maggiore, Trad. Tola Pizarro, Caja negra, Buenos Aires, 2009.

GONZÁLEZ Eric, *Negativos congelados. La colección de 65 millones de fotografías adquiridas por Bill Gates estará protegida de su destrucción en una antigua mina de Pensilvania*, en el periódico *El país*, 22 de abril del 2011. Disponible en:

http://elpais.com/diario/2001/04/22/cultura/987890402_850215.html

ILG Andreas (2012), *El mosaico urbano, Walter Benjamin y crónicas de la*

Ciudad de México, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

LÖWY Michael, *Aviso de incendio*, Trad. Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.

MARTÍNEZ DE LA ESCALERA Ana María, “Walter Benjamin: Escritura y memoria”, en *De Memoria y escritura*, UNAM, México, 2008, pp. 11-23.

MOSÈS Stéphane, “Walter Benjamin. Los tres modelos de la historia”, en *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Trad. Alicia Martorell, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 81-156.

NAISHTAT Francisco (2013, junio), *Walter Benjamin y la catástrofe de la experiencia moderna*, Conferencia Magistral, Ciudad de México: UAM. (Se puede ver en <https://vimeo.com/69469980>)

OYARZÚN César Pablo, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Trad. Pablo Oyarzún, Universidad de Arcis y LOM Editores, Santiago de Chile, s.f., pp. 5-44.

PALMIER, Jean Michel, “Langue et vérité: la nécessité du recours à une théorie de la connaissance”, en *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Klincksieck, París, 2006, pp. 421-476.

RICOEUR Paul, “La interpretación como ejercicio de la sospecha”, en *Freud: Una interpretación de la cultura*, Trad. Armando Suárez, Siglo XXI, México, 1990, pp. 32-35.

WEBER Samuel (2013, mayo), *El Crítico y las demandas de Dios. Walter Benjamin y las afinidades electivas de Goethe*, Conferencia Magistral, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

WHITE Minor, “El ojo y la mente de la cámara”, en *Estética fotográfica*, Ed. Joan Fontcuberta, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pp. 245-256.